

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

José Bezerra de Miranda

A construção do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman

São Paulo
Dezembro de 2022

JOSE BEZERRA DE MIRANDA

A construção do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo
2022

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Miranda, José Bezerra de

A construção do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman / José Bezerra de Miranda; orientador, Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau . - São Paulo, 2022.

125 p.

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

Bibliografia

Versão original

1. Cinema Documentário. 2. Personagem . 3. Sergio Oksman. I. Arraes de Alencar Gervaiseau , Henri Pierre.
II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

JOSE BEZERRA DE MIRANDA

A construção do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências, sob orientação do Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau.

A Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, submeteu o candidato à defesa e o julgou nos seguintes termos:

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

MENÇÃO GERAL: _____

São Paulo, ____ de _____ de _____.

*À memória de Edinaldo Miranda,
sua precoce partida
fez com que eu tivesse que construir
um personagem para me acompanhar.
E a Vinicius, meu mais novo personagem.*

AGRADECIMENTOS

A Luciana Brayner, companheira, parceira e inspiração, sem ela, nada disso existiria.

Ao meu orientador, Henri Arraes Gervaiseau, pela generosidade da troca e da parceria, me forçando a ir em frente sem que eu me desse conta. Um verdadeiro guia.

A Sergio Oksman por ter sido sempre solícito desde o primeiro contato.

A Rodrigo T. Marques, pela ajuda com contato e com o tema em comum, e aos demais colegas do grupo de estudo que há três anos se esforçam remotamente na construção do conhecimento: Josafá Veloso, Marco Escrivão, Patrícia Helena, Veriana Ribeiro, Guilherme Scalzilli, Juliana Gusman, Michael Aniele, Tainá Tokitaka e Gabriel Tonelo.

A Eduardo Nunes por ter me mostrado que era possível embarcar nessa aventura chamada cinema. A Camilo Soares por ter feito o mesmo, no mundo acadêmico.

Aos professores Mateus Araújo e Luis Alberto Rocha Melo, pelos valorosos apontamentos durante a banca de qualificação.

Aos queridos amigos Daniel Buarque, Marcos Felipe, Mario Fernando, José Guilherme Pontes, Bernardo Braga, João Paulo Xavier, Rafael Guerra e Haymone Neto.

A Lula Baltar, Pedro Antonio Leite e aos tios Giorgio e Dulce Frossati.

E a minha mãe Lucila Bezerra e minha irmã Emilia Miranda, mulheres que me ensinaram tudo e por quem sou só admiração.

RESUMO

A pesquisa pretende investigar a construção do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman tendo como ponto de partida a identificação de que em sua obra ocorre uma ficcionalização da narrativa documental por meio da utilização de vestígios materiais e de sujeitos sociais e históricos trabalhados posteriormente. A partir da análise fílmica imanente dos longas-metragens *A esteticista* (2004) e *O futebol* (2015) e dos curtas-metragens, *Notas sobre o outro* (2009) e *Uma história para os Modlins* (2012), o estudo busca abordar a questão da fragmentação e da natureza lacunar dos personagens, baseado nas características do romance moderno, para identificar ocorrências semelhantes no gesto fílmico de Oksman.

Palavras-chaves: Sergio Oksman; cinema documentário; construção; ficcionalização; personagem; fragmentação

ABSTRACT

The present study aims at investigating the process of character development in Sergio Oksman's documentary cinema. It starts from the observation that his work includes a fictionalization of the documentary narrative through the use of material traces and social and historical subjects that are further worked on later. Based on the immanent film analysis of the feature films *The beauticien* (2004) and *On football* (2015) and the short films *Notes on the other* (2009) and *A story for the Modlins* (2012), the objective of the study is to address the question of the character's fragmentation and its lacunar nature, based on the characteristics of the modern novel, to identify similar occurrences in Oksman's filmic gesture.

Keywords: Sergio Oksman; documentary cinema; development; fictionalization; character; fragmentation

SUMÁRIO

Introdução	17
Sobre o cineasta	19
Cronologia do corpus fílmico	21
Capítulo 1 A Esteticista: Uma chamada para a reconstrução	27
1.1 A construção cronológica	30
1.2 Dona Emmy e o sentido da beleza	37
1.3 Os personagens que filmam e fazem o filme	44
Capítulo 2 Notas sobre o outro e Uma História para os Modlins: duas experiências	51
2.1 Notas sobre o outro: a experiência do duplo	54
2.2 Uma história para os Modlins: matéria de uma inexistência	59
2.3 Personagens: construção a partir de um arquivo	66
2.3.1 Fotografias	67
2.3.2 Imagens em movimento	68
2.3.3 Os espaços fantasmagóricos	69
2.3.4 Textos	70
2.3.5 Sons	70
2.4 O personagem no outro e o narrador falso	72
Capítulo 3 O Futebol: jogo e jogadores	79
3.1 O torneio e os personagens	86
3.2 Pai e filho: silêncios, palavras e produção de fragmentos	90
3.3 Simão e a virada de jogo: o esquema e o imponderável	97
3.4 Filho, juiz e diretor: a continuidade da vida e do jogo	104
Considerações Finais	109
Referências	119
Bibliografia	119
Links	121
Filmografia	121
ANEXO	123

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a construção do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman tendo como ponto de partida a identificação de que, em sua obra, existe a utilização de vestígios materiais e de encontro com atores sociais e históricos para, posteriormente, elaborar uma ficcionalização da narrativa documental. Dessa forma, o estudo tomará a descrição da natureza fragmentar e lacunar da personagem do romance moderno problematizada por Antonio Candido¹ para analisar as ocorrências semelhantes no gesto fílmico de Oksman.

A investigação se dará por meio da análise fílmica imanente de quatro produções: os longas-metragens *La esteticién* (*A esteticista*, 2004), *O futebol* (2015) e dois curtas-metragens, *Notes on the other* (*Notas sobre o outro*, 2009) e *A Story for the Modlins* (*Uma história para os Modlins*, 2012). No entendimento deste estudo, as obras selecionadas apresentam entre si um tratamento narrativo com os elementos característicos, focados na constituição dos personagens a partir dessa perspectiva fragmentária e lacunar com que Oksman enxerga seus objetos.

A partir da perspectiva mencionada, tentarei delinear algumas das maneiras de o realizador tratar o material fílmico enquanto vestígios que precisam ser trabalhados e retrabalhados na busca por sentidos. E, na mesma linha, examinar, nos personagens, sejam eles sujeitos filmados ou não, a utilização desse processo na constituição de seus estatutos nos filmes destacados.

Sendo assim, as análises fílmicas empreendidas se concentrarão sobretudo em esquadrihar o movimento interno e externo dos personagens ao longo da cadeia de acontecimentos, a fim de observar suas formações e características. O olhar da análise, em grande medida, partirá da premissa de que os personagens são objetos maleáveis em vez de atentar tão somente às suas performances e representações diante do aparato cinematográfico.

Será preciso buscar identificar o modelo enunciativo empregado por Oksman em cada caso e o resultado disso nas distintas experiências para compreender as peculiaridades na construção de cada personagem. Por partir do pressuposto que há um gesto intencional na busca por um caráter ficcionalizante, acredito que a forma

¹ CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. 51-80.

mais correta de aproximação será pelo uso do conceito levantado por Roger Odin² de leitura documentarizante e fictivizante das obras escolhidas.

Ao se colocar em questão o estatuto da verdade no documentário por meio justamente dessas escolhas nas estratégias enunciativas, o autor estudado privilegia uma estrutura onde tema e forma se colocam complementarmente. Isso se dá pela imposição de uma figura narrativa que se constitui como mediadora da história. Porém, mesmo que esses filmes busquem incluir “*um julgamento negativo no que concerne à verdade do representado e à sinceridade de seu autor*”³, como coloca Roger Odin, ainda assim aquilo que os fazem ser lidos como documentário sobressalta-se.

O estudo das personagens no cinema documental me parece ainda um campo bastante amplo para análises. Pela sua essência particular e complexa, ele aponta para vários caminhos, além de exigir um certo cuidado na lida com seres que têm suas vidas afetadas pela própria experiência fílmica. Não obstante a importância dos valores éticos e morais, nesta proposta, o foco estará nos gestos de escrituras e seus significados. Por isso, escolho olhá-los sob uma certa inspiração da construção de seres ficcionais como é dada pelo romance, mas sem sobrecarregar na sua utilização, visto as origens distintas.

Tomando as colocações de Candido sobre o personagem, constato que, independente de suas naturezas fílmica ou literária, elas também valem para os personagens de documentários. Ao colocá-los como um dos três elementos basilares do texto novelístico, ao lado do enredo e das ideias, atribuí-lhes “*a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.*”⁴. Porém, na avaliação do autor, configura-se um erro de análise crítica pensar a personagem como essencial, sem correlacioná-la com as realidades “*que lhe dão vida*”⁵. Por esse olhar, a personagem no documentário também possui a dimensão afetiva e, tal qual no romance, não pode ser analisada fora de seu contexto.

Essa referência é a que mais me interessa nas análises das obras que se seguirão. Tentarei estudar a construção dos personagens priorizando-se os

² ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**. Ano 39, nº 37, 2012, p. 10-30.

³ ODIN, Roger. *Idem*, p. 17.

⁴ CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. 54.

⁵ CANDIDO, Antonio. *Idem*, *Ibidem*.

componentes criados para torná-los sensíveis à identificação do espectador e para as funções e os significados que produzem e os fazem servir aos filmes. Estas são algumas das diretrizes que procurei seguir no presente trabalho, sempre consciente da relação deles com o mundo social e histórico.

Antes de partir para a apresentação do autor a ser estudado e das obras que iremos analisar, vale uma ressalva. Sergio Oksman costuma declarar em entrevistas (aparece também nos letreiros das obras, conforme será detalhado adiante) a importância dos parceiros nos trabalhos, em especial Carlos Muguiro, o mais recorrente e companheiro também de docência. Para mero fim de padronização, este estudo opta por seguir a hierarquia das funções postas nos créditos dos filmes. Não deixa, por isso, de pensá-los como obras coletivas, fazendo as devidas referências a cada um dos autores nos momentos oportunos. Para o título da dissertação, deu-se a escolha solitária do nome de Oksman por ser o único constante nas quatro produções.

A seguir, vamos contextualizar o percurso e o trabalho do diretor para, na sequência, ser apresentada a estrutura proposta para a dissertação, capitulada a partir da ordem cronológica de lançamento dos filmes selecionados. Caberá uma breve introdução a respeito de cada um deles e sobre alguns conceitos utilizados. Por fim, um breve escrito sobre os desejos e as expectativas para esta pesquisa, que serão comentados nas considerações finais.

Sobre o cineasta

Sergio Oksman é um realizador nascido em São Paulo, no ano de 1970, que vive e trabalha há mais de duas décadas em Madri, na Espanha, onde leciona e dirige o Departamento de Documentário da *Escuela de Cine y Audiovisual de la Comunidad de Madrid* (ECAM). Estudou jornalismo na Universidade de São Paulo e cinema na Universidade de Columbia em Nova York. Antes de mudar-se para a Europa, trabalhou em veículos de comunicação como *Folha de São Paulo* e a extinta *TV Manchete*.

Para a TV espanhola, produziu documentários no estilo reportagem sobre personalidades brasileiras como os jogadores Pelé e Ronaldo Fenômeno. Em 2000, fundou a própria produtora, Dok Films, pela qual produziria filmes voltados para a televisão e o cinema. Em 2002, lançou o média-metragem *Gaudí en la favela*, sobre

a vida de um morador da favela de Paraisópolis, em São Paulo, que constrói sua casa em estilo que lembra as construções do arquiteto catalão Antoni Gaudí.

O primeiro longa-metragem para cinema foi justamente a primeira das quatro obras a serem analisadas por este trabalho, *A esteticista*. A produção sobre a vida da sobrevivente húngara do holocausto Emmy Blum, radicada no Brasil e cobiada do médico e assassino nazista Josef Mengele, foi inicialmente uma encomenda para a TV espanhola. A versão televisiva é de 2003. Possuía uma roupagem jornalística e fora construída no estilo objetivo das reportagens, com narração e imagens de arquivos. Chamava-se *A sombra do Anjo* e dava a Mengele um peso maior na narrativa. Depois de terminado, Oksman decidiu retrabalhar o material, dando-lhe um novo formato e o lançando no cinema.

Em seguida, veio *Goodbye, America* (2006), longa que acompanha o ator Al Lewis, de 92 anos, durante a preparação na cadeira de maquiagem para viver um de seus personagens.

Novamente para a televisão, produziu o média *Gilberto Gil: um ministro em directo* (2006), sobre o cantor e compositor baiano à época Ministro da Cultura do governo Luís Inácio Lula da Silva. Os próximos trabalhos para o cinema foram os curtas *Notas sobre o outro* e *Uma história para os Modlis*. Duas experiências de tamanho menores em termos de duração, mas de grande importância dentro de sua filmografia. O retorno ao longa se fez em *O futebol*, que junto com os dois anteriores, conclui o *corpus* deste trabalho.

Oksman ainda dirigiu o longa *Querido Fotogramas* (2018), filme que celebra os 70 anos da revista espanhola de cinema *Fotogramas* e é construído baseado na leitura de cartas enviadas por leitores ao longo dos anos de existência.

Sergio Oksman é um cineasta relativamente jovem. O grosso de sua filmografia foi produzida nas duas primeiras décadas do Século XXI e está em consonância com as mais relevantes características encontradas no cinema documentário realizado e estudado no Brasil hoje: a presença de uma certa subjetividade na abordagem temática e a mescla de variados modos enunciativos no modo de encarar o registro factual.

Oksman possui um especial interesse nos dispositivos internos ao filme que embalam a natureza da história. Como ele próprio ressalta em uma entrevista ao

crítico italiano Daniele Dottorini⁶: “Quando trabalho num filme, passo mais tempo pensando no método de abordagem do que no ‘tema’ do filme. Como fazer o filme? Como realizá-lo neste momento da minha vida? Como ter uma ideia, como abordar o tema? Afinal, meus filmes são passos deste ‘processo de aprendizagem’(...)”. Para investigar tal proposta, esta pesquisa considera a caracterização dos personagens em seus filmes como um elemento basilar desse método em que forma e tema aparecem imbricados.

A seguir, uma rápida incursão em cada uma das obras selecionadas como *corpus* da pesquisa. Serão ordenadas pequenas descrições de cada filme e a repercussão gerada por eles em festivais de cinema documentário. Incorporar essas informações se faz importante pois o modelo de exibição, segundo a noção de Odin que será utilizada, é uma das chaves para o modo de leitura dos filmes em relação ao seu estatuto quanto realidade ou ficção.

Cronologia do corpus fílmico

O primeiro capítulo desse estudo abordará *La esteticén* de 2004. Como já mencionado acima, trata-se de um projeto inicialmente idealizado para a televisão espanhola e depois retrabalhado para o cinema. Entre a entrega da versão televisiva e a conclusão da nova montagem, passaram-se dois anos.

Em entrevista concedida a Javier Fuentes Feo para o festival *Fisuras Fílmicas*⁷, Oksman alega que a abordagem excessivamente jornalística não o deixava se aproximar do que sentia ser a essência da personagem, “*das zonas cinzentas*” que havia na memória dela.

Com pouco mais de 90 minutos, o filme foi reconstruído de maneira a exibir os momentos brutos da filmagem e as relações nem sempre acertadas entre aquele que filma e seu sujeito filmado. É majoritariamente baseado nos depoimentos da sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, a húngara radicada no Brasil, Emmy Blum, e a sua relação com o médico e assassino nazista Josef Mengele, de

⁶ Disponível em <https://ims.com.br/blog-do-cinema/a-teoria-do-impostor/> Último acesso em 28 de novembro de 2022.

⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=94TzSdVgfm8&list=PLsylFqcMnVZrD_kBRd7xtyJCqvTskW761&index=27 Último acesso em 30 de novembro de 2022.

quem fora cobaia. Anos depois, já morando em São Paulo, Emmy voltaria a ter um instantâneo encontro com o carrasco.

Como filme de cinema, trata-se de uma produção espanhola, por isso o título original é em espanhol, embora seja falado em português. No Brasil, não teve circulação no circuito de exibição, ficando restrito a apenas algumas projeções especiais e em festivais.

Para analisá-lo, utilizo-me, principalmente, da visão fragmentar e lacunar do personagem do romance moderno problematizada por Candido – essa visão perpassará todas as análises. Mas também recorro ao ensaio *Cascas* de George Didi-Huberman que reflete, entre outras coisas, o caráter testemunhal da superfície e daquilo que se dá a mostrar nos campos de extermínio. Faço uso também de questões de imagem e representação na experiência concentracionária ao qual o autor se debruça.

O capítulo segundo tratará de dois curtas-metragens lançados respectivamente em 2009 e 2012. *Notes on the other* e *A story for the Modlins* são também produções espanholas, porém ambos narrados em língua inglesa. O primeiro tem pouco mais de 12 minutos e costura a relação entre uma situação vivida pelo escritor Ernest Hemingway, um campeonato para escolher o mais parecido entre seus sócias e um metódico fotógrafo. A temática do duplo, do verdadeiro e do falso é posta de forma reflexiva por meio desses personagens.

Notas é baseado em uma ideia de Carlos Muguiro, realizador espanhol, que assina o filme como roteirista juntamente com Oksman. Foi vencedor da categoria Melhor Curta-metragem no Festival de Cinema de Varsóvia em 2009, além de ter sido exibido em vários festivais de documentário pela Europa.

O segundo curta, *Uma história para os Modlins*, é construído a partir do espólio de uma família que teve suas fotos e objetos pessoais achados em uma lixeira de Madri. A sugestão de uma certa áurea de ficcionalidade que circunda o filme começa pelo artigo definido do título: trata-se de *uma* história que passará a ser recontada dentre as tantas possíveis. Um narrador conta a história “escolhida” enquanto se vê uma mão a manusear os objetos encontrados. Em *Modlins*, Oksman fabrica um estratagema para um personagem que foi figurante em uma única cena de *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968), de Roman Polanski.

Assinam o roteiro do filme, além do próprio Sergio Oksman, Carlos Muguiro, novamente, e Emilio Tomé. Dentre as produções deste *corpus*, é a que teve a maior

repercussão em termos de circuito de festivais e premiação. Foi agraciado com o prêmio Goya de Melhor Documentário Curta-Metragem em 2013, que é a maior honraria distribuída pelo cinema espanhol, além de vários outros troféus em festivais no Brasil e na Europa.

Neste capítulo, usarei principalmente o conceito deleuzeano⁸ de *potência do falso* para me debruçar sobre a natureza do duplo e o embate verdadeiro e falso que os filmes levantam. É aqui também que abordarei a noção de leitura fictivizante e documentarizante desenvolvida por Odin⁹ para procurar entender como essas questões conceituais se manifestam na construção dos personagens. Também terei a ajuda do conceito de *arquivo* e *mal de arquivo* propostos por Derrida¹⁰ para analisar os mecanismos arquivísticos adotados por Oksman e seus companheiros na elaboração de suas propostas, já que os personagens aqui são basicamente tratados como vestígios materiais.

O capítulo três será dedicado ao longa-metragem *O futebol*, um filme de Sergio Oksman e Carlos Muguiro, que também foram responsáveis pelo roteiro. A direção é assinada apenas por Oksman e é uma produção Brasil-Espanha de 70 minutos, filmada em São Paulo durante a Copa do Mundo de Futebol do Brasil em 2014.

O enredo do filme consiste no reencontro de Sergio com seu pai, Simão Oksman, depois de mais de 20 anos, no intuito de acompanharem todos os jogos do torneio mundial que volta a acontecer no país depois de mais de 50 anos. Baseado em uma premissa de regras preestabelecidas, o filme mostra o desenrolar dessa relação até que um evento inesperado acontece.

O futebol foi vencedor do festival *É Tudo Verdade* em 2016, além de ter levado outros prêmios em festivais de países como Uruguai, Itália e Kosovo. Chegou a ser exibido no circuito comercial brasileiro e foi lançado em DVD pelo selo do Instituto Moreia Salles.

Na análise desse capítulo, utilizarei com mais afinco as questões de personagem trazidas por Candido, embora, como já frisado, elas permeiem toda a pesquisa. Trarei ainda alguns debates proferidos por José Miguel Wisnik em seu

⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 185-225.

⁹ ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**. Ano 39, nº 37, 2012, p. 10-30.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ensaio sobre o futebol e o Brasil, *Veneno remédio*¹¹. Ele me ajudará a trabalhar a importância do futebol para o país por meio de uma perspectiva sociológica e filosófica que pode ser vista no filme analisado no capítulo.

O *futebol* é um filme baseado em uma premissa que é instituída pelo uso de regras rígidas de filmagens. No encarte do DVD, as onze regras são listadas. Algumas delas citarei no texto do capítulo, fugindo (?) de um entendimento mais rigoroso do que seria a análise imanente. A título de curiosidade, elas estarão listadas nos anexos da pesquisa.

Esse breve resumo introdutório dos filmes serve para situar o leitor que não possua um contato mais íntimo com a obra do(s) realizador(es) e para que, ao adentrar na leitura dos capítulos, possa, sem delongas, ir direto às análises fílmicas já tendo um conhecimento prévio.

Ao iniciar as análises dos filmes, esta pesquisa buscará se concentrar nos elementos peculiares a cada um dos personagens, que são das mais variadas estirpes. Alguns possuem relações íntimas com os realizadores, caso do próprio pai de Sergio, outros são fantasmas distantes, de relação completamente indireta e já nem mais presentes entre os vivos, exemplo da família Modlin.

Ao atentar aos personagens, seguindo as pistas de suas construções efetuadas por Oksman e seus parceiros, acredito seguir a trilha de uma temática instigante e propositiva para os estudos do cinema documental realizados no Brasil, que revela consigo uma potência criativa e multifacetária.

Nas considerações finais, iremos discorrer justamente sobre quais elementos de criatividade e peculiaridade foram identificados após as análises dos quatro filmes sob a ótica escolhida. E esperamos ter não somente respondido a alguns ansiamentos particulares, como ter nos deparado com novas perguntas, que deixarão desatadas as amarras para que outros estudos possam dar continuidade às análises aqui iniciadas.

¹¹ WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

*Um nada
éramos, somos, continuaremos
sendo, florescendo:
a rosa de nada, a
rosa de ninguém.*

(Paul Celan)

CAPÍTULO 1 | A ESTETICISTA: UMA CHAMADA PARA A RECONSTRUÇÃO

A primeira das quatro obras a ser analisada neste trabalho, *A esteticista* (2004), é o primeiro longa-metragem (90 min) do cineasta Sergio Oksman produzido para o cinema. Ancorado nos depoimentos da refugiada húngara Emmy Blum, radicada no Brasil desde os anos 1950 e cobaia do médico nazista Joseph Mengele em Auschwitz, trata-se do desenvolvimento de um material produzido primeiramente para a televisão espanhola¹².

A esteticista marca um ponto de virada na filmografia do diretor rumo a uma narrativa menos objetiva, de cunho jornalístico¹³. Essa intenção está explicitada logo no início do filme na voz do próprio Sergio. É com esse aspecto televisivo na abordagem do tema que ele diz querer romper no terceiro minuto do documentário, quando um corte seco para a tela preta interrompe uma passagem que apresentava a personagem e ouve-se uma chamada telefônica entre Sergio e dona Emmy. Durante a conversa, o documentarista diz que após dois anos insatisfeito com a montagem original do documentário “*com uma edição mais tradicional, com imagens de arquivo, com música*”, tentará recorrer a um “*material das entrevistas que já havia descartado*” “*de uma maneira diferente*”. Em sua resposta, dona Emmy, com o forte sotaque de quem nunca dominou por completo o idioma do país que lhe concedeu asilo, responde-lhe que tanto faz e que ela é apenas “*a contadora e a vítima*”. E, assim, sugere: “*(...) Por isso você faz à sua maneira*”¹⁴.

“Fazer à sua maneira”, ou seja, ao estilo de um documentarista mais ligado a uma vertente autoral, é o ponto de partida para analisar a construção dos personagens presentes em *A esteticista*. A guinada que nos é fornecida pela voz do autor traz elementos visuais e sonoros que tomamos de saída para a análise realizada por este trabalho. De acordo com uma instrução narrativa fornecida pelo próprio diretor, o espectador sabe que irá acompanhar o testemunho de Emmy sobre um trauma vivido

¹² A produção para televisão é de 2002 e tem 50 minutos de duração. Não é objetivo deste trabalho comparar as duas versões, apenas destacar que a versão televisiva apresenta uma linguagem mais tradicionalmente jornalística conforme justifica o próprio Oksman em uma de suas conversas telefônicas com dona Emmy.

¹³ Aqui recorro a uma definição dada pelo próprio Sergio Oksman a respeito do seu trabalho pré-*Esteticista* durante uma entrevista concedida a Javier Fuentes Feo durante o *Fisuras Filmicas* em 2012 e disponível no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=94TzSdVgfm8&list=PLsyIFqcMnVZrD_kBRd7xtyJCgvTskW761&index=27&t=814s Último acesso em 25 de setembro de 2022.

¹⁴ Idem.

por ela, mas passará a vê-lo sob a ótica de um outro modelo enunciativo. O telefonema é o prenúncio do ingresso a uma série de tensões, implícitas ou não, entre diretor e testemunha que resultará na emersão de fragmentos de memória. Como consequência desse encontro de forças, também se verá uma parte do processo de criação do próprio filme. O acesso àquilo que havia sido “descartado” é trazido à mesa para dar voz a esses novos personagens. A sobreposição dessas camadas produzirá novos sentidos para além do testemunho e das histórias de vida da sobrevivente Emmy. Descortinará uma série de reflexos que dirão respeito ao próprio processo fílmico e suas condições de feitura. Mostrar tais condições está formalmente e essencialmente ligado ao cerne dos depoimentos de sobreviventes e estudiosos da Shoah¹⁵.

Na sequência anterior à da primeira conversa telefônica (muitas outras acontecerão ao longo do filme), assistia-se a um documentário de modo expositivo, que recorre aos modelos classificatórios de Bill Nichols¹⁶. As Bachianas Brasileiras Nº 4 de Heitor Villa-Lobos tocam na banda sonora; a fala de dona Emmy é entrecortada por *on's* e *off's* e fala a respeito da importância da beleza em sua vida e sobre o primeiro encontro com Mengele; no vídeo, imagens de arquivos estilizadas do carrasco e do campo de Auschwitz ilustram os comentários narrados. Há um apelo dramático, comum a obras televisivas, e um senso estético duvidoso. Quando, por exemplo, ela fala que só pôde realizar o sonho de ser esteticista após Auschwitz, vê-se na tela uma imagem fechada com uma iluminação marcada sob um fundo escuro dela exercendo seu ofício, em um terço do quadro estão as mãos de Emmy a massagear o rosto de uma paciente, o restante é espaço negativo (figura 1.1). Um vapor típico dos tratamentos estéticos irrompe na imagem, uma imediata alusão às câmeras de gás e aos crematórios dos campos de concentração nazistas. É esse tipo de escolha formal que o telefonema nos precipita mudanças, não no registro, que afinal já havia sido capturado, não sendo mais passível de alteração, mas em seus sentidos.

¹⁵Em hebraico o termo quer dizer “catástrofe”. No campo cinematográfico, o filme *Shoah* (1985), do documentarista francês Claude Lanzmann, é uma obra de referência sobre o tema desde seu lançamento até os dias atuais. No documentário de mais de nove horas de duração, o diretor percorrer os principais espaços onde a Shoah aconteceu e baseado fundamentalmente em entrevistas com sobreviventes, testemunhas, carrascos nazistas e o historiador Raul Hillberg, estudioso do Holocausto, reconta o que se passou, apoiando-se nas memórias e em alguns poucos documentos restantes, visto que quase nada sobrou após a destruição nazista diante da derrota iminente.

¹⁶ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016, p. 181-188.

Figura 1.1



É o fim da trilha sonora, das fotos em branco e preto e das frases curtas que geram um efeito redutor. O que se verá a seguir é o desvelamento desse modelo. Entra em cena a construção do personagem do diretor, uma voz que se faz presente na narrativa como um tipo de antagonista a ordenar, provocar, interromper, demandar, tornar visível o testemunho da vítima e a reproduzir o papel de carrasco em vez de um mero entrevistador a desencadear um diálogo. Já na sequência posterior ao primeiro telefonema, enquanto a imagem mostra dona Emmy em seus rituais rotineiros de cuidados estéticos, ouve-se Oksman orientar o momento das ações para que a câmera esteja preparada a captar. Em seguida, ele dá outro comando: *“vou pedir para que a senhora fale as frases inteiras”*. Ele explica que a voz dele não vai aparecer na edição e exemplifica a fim de esclarecer uma Emmy hesitante: *“Se eu pergunto como chama a senhora, não fala Emmy. Fala eu me chamo Emmy”*. É propriamente o tipo de orientação visada a esconder o aparato registrador: câmeras, microfones, luzes e equipe de filmagem. Como se ali estivesse apenas dona Emmy, capaz, em sua “solidão” espaço-temporal, de transmitir ao espectador a mais completa e cristalina verdade. Mas é propriamente a esse tipo de comando que Sergio agora quer ir de encontro. Ao ouvirmos que a voz dele não vai entrar, já estamos a escutar a voz que, sim, dividirá toda a banda sonora com Emmy, a princípio, a principal personagem do documentário.

Orientações como essas, que muitas vezes beiram a insensibilidade e a antipatia pelo entrevistado, mas que são constituintes de uma relação implícita entre as partes¹⁷, repetem-se ao longo do filme e nos mostram dona Emmy recorrentemente

¹⁷ Em seu artigo “O rosto e a voz: sobre *A esteticista*, de Sergio Oksman”, Douglas Garcia Alves Júnior percebe uma intimidade entre os dois personagens: *“Em todos esses casos (narrados), ela conta diretamente ao cineasta, com quem parece estabelecer uma relação pessoal. Ela o chama pelo primeiro nome nos registros telefônicos gravados. (...) A confiança que Emmy parece mostrar nas condições de escuta de seu testemunho é um elemento importante para a maneira como ela conta a*

em situações de interrupção, como se nunca fosse possível concluir uma fala ou ação diante das diversas demandas do diretor ou acontecimentos do entorno, como uma campainha que soa e um telefone que toca.

Ocorre uma inversão da forma neutra para a exacerbação do aparato cinematográfico capitaneado pelo diretor como um dispositivo. Deste recurso, emerge não só a figura de Oksman, mas, como se aprofundará adiante, surge um outro personagem, que também está ali e se materializa quando não deveria, entregando dúvidas, descontentamentos e hesitações.

Essa dinâmica fragmentária que escancara a extensão do fazer fílmico, deslocando tema e forma, interessa sobremaneira a esta análise. É a partir dela que procuramos sublinhar os pontos visíveis que podem ser identificados na construção dos personagens. Para tanto, cabe dizer que ela se manifesta sob duas dimensões: a primeira, no momento da filmagem, na relação entre os personagens do diretor/entrevistador e da entrevistada e seus comportamentos afetados pelo aparato cinematográfico e a sua produção de *mise-en-scènes* e *auto mise-en-scène*¹⁸. A segunda, *a posteriori*, no aspecto da montagem e suas escolhas de incluir matérias que foram produzidas para serem “descartadas”. A soma desses dois instantes compõe o sentido principal da análise dos personagens e as suas consequências para a fatura do filme.

1.1 A construção cronológica

Ao romper com o anunciado modelo televisivo de documentário, Sergio deixa a cargo exclusivo de dona Emmy o contexto dos fatos por meio de suas memórias¹⁹.

sua história.” GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman.** In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 90.

¹⁸ Entendendo aqui a *auto mise-en-scène* a partir da noção de Comolli em *Ver e Poder*. Como a forma que o sujeito filmado se coloca em cena no filme e divide com aquele responsável pelo quadro sua própria *mise-en-scène*, “*se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria mise-en-scène, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)*”. COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder** – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 85.

¹⁹ Neste sentido, é possível aproximar a guinada do filme a uma rechaça de Oksman ao modelo de representação do genocídio nos moldes da série televisiva americana *Holocausto* (1976) da NBC ou de blockbuster como *A lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, e aproximá-lo com o que defende Lanzmann, para quem a única condição possível de aproximação do que ocorreu nos campos de concentração é por meio do relato das poucas testemunhas sobreviventes, como faz em *Shoah*.

Porém, não será ela a única responsável por lembrar e narrar as suas próprias histórias. Em muitos momentos, o diretor é quem lança a isca, como quem já sabe de cor aqueles eventos por ela testemunhados. Como é o caso, por exemplo, quando ele pede para ela contar a história de quando nasceu e Emmy, por um instante, não se lembra do que a ele se refere. Até que o próprio Oksman inicia a história para que somente aí ela se dê conta do que se trata.

A estrutura do filme segue a ordem cronológica²⁰ dos acontecimentos da vida de Emmy. Primeiro ela conta como foi ser a primogênita de uma família judia na Hungria, dizendo-se muito feliz até a chegada do irmão, que com sua beleza radiante a ofuscaria aos olhos do resto da família. Ela dá seguimento ao narrar a experiência da chegada dos alemães ao país na sua adolescência, ressaltando a perda da dignidade por ser marcada como judia, fazendo com que vizinhos e amigos, que até então não se importavam com suas origens, mudassem de comportamento e começassem a evitar ela e seus familiares.

A escalada autoritária contra os judeus está no depoimento em que Emmy fala de sua chegada em Auschwitz, quando acontece a sua separação do pai e do irmão. Ela conta que só ficou sabendo da morte deles com o fim da guerra, assim como de outros vinte parentes. Em Auschwitz, Emmy é submetida a experiências nas mãos de Mengele que quase a mataram. Depois de Auschwitz, ela ainda é transferida para o campo de Bad Kudawa, também na Polônia, onde diz ter sido salva por uma oficial alemã, até a libertação com a vitória dos Aliados.

Depois da guerra, Emmy ainda passa por mais uma perda com o suicídio da mãe, que não consegue se recuperar dos traumas vividos. Como se não bastasse, ela se vê detida em um campo de refugiados por conta da Revolução Húngara, até chegar no Brasil, em 1957, onde se julga livre pela primeira vez. Por fim, recorda um breve encontro com Mengele nas ruas do centro de São Paulo.

²⁰ Aqui vale um pequeno comparativo com o filme de Lanzmann. Em *Shoah*, os testemunhos são encadeados de maneira a contar os acontecimentos em uma cronologia que vai da "Solução Final" sendo posta em prática nos campos de concentração ao levante no gueto de Varsóvia, que encerra o filme, enfatizando de forma simbólica a resistência como forma de fechar a história. Assim os fragmentos dos vários testemunhos individuais formam a história coletiva da perseguição dos judeus pelos nazistas alemães na Europa da Segunda Guerra. Mas Lanzmann se detém em questões concretas do ocorrido, muitas vezes fazendo a vítima visitar um local das situações específicas para chegar o mais próximo possível do que foram e de como elas aconteceram. Já Oksman tenta recompor a história de vida de Emmy na ordem cronológica dos acontecimentos, do seu nascimento até sua vida no Brasil.

A cronologia das memórias de Emmy é mostrada paralelamente aos preparativos de uma festa de aniversário que reunirá toda a sua família brasileira e indica que as gravações provavelmente perduraram uma semana aproximadamente. Trata-se de uma evidenciação do dispositivo com intuito de revelar a intenção inicial, que seria a de acompanhar a vida cotidiana de uma estrangeira no Brasil que guarda uma história traumática e de superação. Tal acompanhamento é feito por meio de um modo observacional²¹, onde uma câmera que não quer se mostrar presente acompanha os personagens em seus trajetos.

Ao revelar todo o aparato de gravação, o filme faz com que as histórias narradas por Emmy pareçam não ter um fator de ineditismo. A forma como vemos as histórias emergir é como se elas já tivessem sido rememoradas inúmeras vezes entre amigos, familiares e vizinhos, por sua recorrência. Em *A esteticista*, não notamos a utilização do dispositivo cinematográfico a fim de possibilitar revelações ou confissões a partir do encontro, como ocorre em *Shoah*. Enquanto Lanzmann em muitos momentos faz com que os personagens revisitem suas memórias depois de muito tempo ou as externem para outros pela primeira vez, relutando, embargando. Dona Emmy se mostra muito satisfeita com as filmagens sobre a sua vida e deixa transparecer isso em diversos momentos, quando, por exemplo, avisa ao neto no telefone que já começaram as gravações do filme, duas sequências depois da primeira conversa telefônica entre ela e Sergio. Ou mais adiante, quando encontra uma vizinha no elevador e lhe explica que estão filmando a sua vida.

Oksman, por sua vez, mostra-se como um interlocutor surdo, que parece não estar interessado no ato do testemunho de dona Emmy, apenas nas histórias que ele já conhece e que estaria ali para filmá-las da maneira dele, sem a necessidade de novos diálogos com seu personagem. Isso faz dona Emmy parecer uma outra Emmy, não a que se vê na tela. Acontece por meio da voz dele, que se apresenta muitas vezes ao longo das filmagens, interrompendo os depoimentos ou se mostrando preocupado com situações extra quadro, enquanto dona Emmy fala “sozinha” à câmera.

A construção da personagem em sua rotina diária, no que seria o modelo observacional, volta-se para a Emmy esteticista, preocupada com os cuidados de saúde, beleza e aparência. Seu ritual é reencenado para a câmera: o levantar da

²¹ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª ed. Campinas, SP, Papirus. 2016, p. 181-188.

cama, os procedimentos de cuidados com a pele, o desjejum, as instruções à funcionária, o cuidado com as plantas, os seus gestos de trabalho, a refeição com o marido, até o retorno à cama. Os vários momentos da rotina se mostram ao longo do que parece ser a semana na vida de Emmy que antecede a organização para o seu aniversário de 76 anos e vão até as imagens da festa, no dia da comemoração, com a família reunida ao som de parabéns a você, que acontece nos dez minutos finais do filme.

Para essa segunda linha de apresentação da personagem, dois procedimentos evidenciam as camadas sobrepostas da trama. O primeiro são os momentos em que ela aparece exercendo sua profissão de esteticista. As tomadas fechadas nos rostos das personagens, focando as mãos e os equipamentos de trabalho de dona Emmy, deslocam a personagem da posição de cobaia de Mengele para uma posição de “cientista da estética”. Alguém que abjugada, agora possui seu próprio laboratório a fim de recolocar a beleza o mundo. É um deslocamento que tem a ver com a ambiguidade com que ela se refere ao seu carrasco. Nos depoimentos ao longo do filme, afirma o repúdio ao anjo da morte, mas reconhece nele uma espécie de salvador, por lhe ter concedido o lado oposto ao da morte. Douglas Garcia Alves Júnior destaca o caráter de duplo sentido no testemunho de Emmy:

A segunda linha de força do relato de Emmy tem a ver com a sua relação com as figuras ambíguas dos oficiais nazistas que encontrou nos campos. Relações que tocam no tema da dignidade humana, que surge espontaneamente na sua fala. Emmy percebe que a dignidade tem a ver com o poder de disponibilidade do próprio corpo, que é ameaçado em toda situação que envolva uma assimetria radical de poder. É a relação entre o “médico” e a “cobaia”, e também entre o “oficial alemão” e a “judia”. Essa relação, como se verá adiante, assume traços ambivalentes.²²

Esse traço de ambivalência a que o autor se refere faz com que a personagem não pareça amargurada, o que seria compreensível para quem passou pelo que ela passou. De maneira geral, Emmy se apresenta sempre de maneira muito leve. Está na maior parte do tempo preparada para rememorar o terror pelo qual passou na mão dos nazistas. Mais adiante, Garcia continua:

Há um aspecto de sedução na figura de Mengele que potencializa a

²² GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 92.

sujeição que as vítimas de suas experiências vêm a sofrer. Conforme avança o relato de Emmy a esse respeito, cresce o atrito dos diálogos com Oksman, que insiste com ela no sentido de reconhecer as implicações do que diz.²³

O autor então conclui:

Chama a atenção no relato de Emmy a sedução exercida por Mengele, acrescida do fato de que ela passava por intervenções “médicas” que lhe deixavam em estado de inconsciência, e considerando a situação geral de quem “não podia abrir a boca” – nada disso impediu que Emmy se dirigisse diretamente a Mengele, com sua interpelação “fora!”, que sela a sua passagem para fora de Auschwitz. Isso realça o poder indiscutível de Mengele, mas também a força de Emmy, a sua capacidade de resistir e “abrir a boca”.²⁴

São vários os momentos em que Emmy salienta os atributos físicos de Mengele. As primeiras declarações que a vemos dar a respeito do oficial nazista vão nessa direção. Ainda antes do primeiro telefonema, depois de dizer que Mengele escolheu por conta do seu cabelo ruivo, relembra que ele já estava no primeiro momento em que saíram do vagão: “Os olhos do Mengele foi fora do comum. Não só a beleza, como turquesa, azul. Mesmo a fisionomia dele, foi um homem bonito fisicamente”²⁵. Em um momento mais adiante do filme, dona Emmy detalha a chegada do trem em Auschwitz. Pacientemente, observa a equipe checar áudio e enquadramento antes de iniciar seu testemunho. “Olha para mim dona Emmy. Pra mim”, pede Sergio a uma Emmy que encarava a lente da câmera com uma fisionomia de quem possui os pensamentos distante do presente. Ela então começa a contar que, já na chegada do trem, após três dias de viagem, ao abrirem os vagões, doutor Mengele aparece sob as luzes incandescentes de vários refletores “com uniforme muito elegante, nunca vou esquecer, com luvas brancas”. A função dele naquele momento era separar o lado da vida e o lado da morte. Ele escolhe Emmy e sua mãe para o lado da vida. Sergio pede para que ela explique melhor isso da mão enluvada decidir a sorte das pessoas. É quando ela volta a repetir sobre a elegância de Mengele

²³ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 93.

²⁴ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. *Idem*, p. 95.

²⁵ *A esteticista* (2004). Opto por reproduzir *ipsis litteris* as palavras de dona Emmy e o seu português errático.

e diz que ele “*era um homem muito bonito. E tinha olhos, mesmo como os refletores, muito bonitos. Turquesa, azul, muito penetrante*”.

É interessante destacar, dos momentos citados acima, peculiaridades que compõem as personagens de dona Emmy e do diretor que serão aprofundadas mais à frente neste capítulo. Da parte de Emmy, tudo parece girar em relação à beleza, ao estético, desde o jeito que ela se descreve até como ela lembra do seu maior carrasco. Já Oksman, presente com sua voz, representa o personagem de um interlocutor que passa a impressão de conhecer as histórias de antemão. Quando ele quer saber sobre o poder que Mengele possuía para decidir quem iria viver ou morrer, não faz uma pergunta sobre como eram os sinais de comandos propriamente, pede para ela contar como era “*essa história da luva*”²⁶, certamente por saber de antes que essa imagem da luva branca era marcante para Emmy.

Sergio possui uma onisciência sobre a história de sua entrevistada e, ao mudar o seu modelo narrativo, decide tornar isso aparente. Ele constrói seu personagem como uma espécie de guia para uma Emmy que quer se mostrar ao público. Isso faz lembrar, como será visto no próximo capítulo, uma das passagens presentes em “*Uma história para os Modlins*”, quando o personagem do marido encena um personagem de guia para as obras da esposa, fazendo-lhe perguntas cujas respostas já conhecia.

O segundo procedimento é na escolha enunciativa de Oksman. Para narrar as experiências vividas por Emmy em Auschwitz, o diretor recorre ao dispositivo da entrevista nos mais variados planos, que tentam emular o conteúdo abordado na voz de Emmy na constituição da própria imagem. Na sequência anterior à fala da chegada em Auschwitz descrita no parágrafo acima, ela conta a experiência dos horrores por quais passou no trem que a levou ao campo. Neste momento, a tela mostra seu rosto iluminado (figura 1.2) apenas por uma fresta de luz, enquanto o resto do recinto está em completa escuridão, numa clara representação do vagão de trem que levavam os judeus aos campos de concentração. Antes de Emmy contar que eram vagões feitos inicialmente para transportar animais, vê-se, no início da cena, Sergio comentar com a equipe que o quadro está muito exagerado. Incluir os momentos que antecedem o bater de claquete pode nos remeter ao próprio julgamento do Sergio montador ao

²⁶ Segundo o relato de Emmy, logo na chegada do trem, Mengele recebia as vítimas e, com um sinal com as mãos, vestidas com luvas brancas, separava-as entre quem iria direto para a câmara de gás e quem iria para o trabalho forçado.

Oksman diretor. O primeiro é a voz ao telefone e o segundo é a voz/corpo das filmagens que são construídos no decorrer da narrativa. Eles serão abordados mais adiante no tópico sobre tais figurações.

O uso de recursos imagéticos que buscam simular a realidade do campo de concentração tem gerado entre os mais diversos analistas debates morais e estéticos sobre a forma de representação da experiência concentracionária. Como representar essa experiência de maneira a se chegar ao mais próximo possível do que ela realmente tenha sido?²⁷.

A postura de Oksman de filmar dona Emmy à meia luz como se olhasse pelas frestas do vagão traz à memória o depoimento do barbeiro Abraham Bomba a Lanzmann. O documentarista francês o filma em uma barbearia no seu gesto peculiar, transportando ao período do campo de concentração a fim de reativar por meio dos questionamentos do diretor a experiência vivida por Bomba²⁸.

Oksman busca mimetizar, em um gesto que pode ser até considerado um tanto *kitsch*, por meio de elementos próprios da filmagem, como os refletores, o assunto que está a ser narrado por dona Emmy. Durante seu depoimento, onde ela fala que o vagão era sujo, apertado, mal cheiroso, sem a mínima acomodação para as 84 pessoas ali confinadas, entre crianças, adultos e idosos, há ainda um breve *zoom in* fechando a imagem ainda mais no rosto da testemunha que parece buscar reforçar o desconforto e claustrofobia desse momento dramático. O autojulgamento que Oksman torna visível no início da sequência é um gesto de partilha entre o cineasta e suas escolhas e o espectador.

As ações rotineiras que são captadas em um estilo observacional, preocupado em esconder o aparato de filmagem, tendem a pouco relacionar Emmy como vítima

²⁷ O próprio livro *Imagens apesar de tudo* de Georges Didi-Huberman é uma resposta às críticas sofridas pelo filósofo por discutir o estatuto do “inimaginável” na experiência da Shoah. Há um longo debate entre os estudiosos do tema sobre a possibilidade ou não que as imagens possuem para chegar à verdade do que foi o Holocausto por conta de um caráter redutor que elas podem conter em si. No livro Didi-Huberman, coloca que as escolhas formais do filme *Shoah* “serviram de *álibi* para todo tipo de discurso – tanto moral quanto estético – sobre o irrepresentável, o infigurável, o invisível e o inimaginável”. Para o filósofo francês, o fato de Lanzmann não utilizar documentos de época e arquivos de imagem e optar apenas por longas horas de entrevistas, filmadas ou não nos lugares onde as experiências foram vividas, compõem “escolhas formais e comprometimento extremo com o figurável”. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo, SP: Editora 34, 2020, p. 46-47.

²⁸ Durante a cena do testemunho no documentário *Shoah*, Abraham Bomba fala do seu trabalho no campo dentro das câmeras de gás de cortar os cabelos das mulheres. De forma inquisitiva, Lanzmann força o depoimento, mesmo quando Bomba é tomado por uma emoção que o emudece ao lembrar do definitivo destino das mulheres.

concentraci3naria. Essa escolha estilística 3 revelada pelas orienta33es que s3o vistas na inst3ncia da filmagem, posteriormente abandonadas com a nova montagem, quando se opta por mostrar aquilo que n3o poderia, que deveria ser encoberto. Assim, 3 possível ouvir em v3rias passagens a voz de Oksman repetindo pedidos como: “faz de conta que a gente n3o est3 aqui” e “n3o olha para a c3mera nunca”, como 3 o caso da cena das fotos antigas dispostas sobre uma mesa. Dona Emmy tem a companhia do marido. Deduz-se que a cena inicialmente fora pensada para que contemplassem as fotos entre os dois, mas dona Emmy, seja por esquecimento, seja por delibera33o, come3a a expor as fotos para a c3mera e a dirigir-se a Sergio, que logo a repreende, interrompendo a sua fala.

Figura 1.2



1.2 Dona Emmy e o sentido da beleza

J3 nos primeiros segundos do document3rio, dona Emmy ressalta a import3ncia da beleza em sua vida, que a fez n3o s3o optar pela profiss3o de esteticista, sonho que s3o p3de realizar ap3s sua chegada ao Brasil, como, paradoxalmente, superar o horror em momentos chaves de sua experi3ncia de Auschwitz. Ao longo de seu depoimento, os atributos f3sicos aparecem como elemento que marca momentos cruciais de sua jornada pessoal. O inimagin3vel²⁹ do campo de

²⁹ Mais uma vez se faz presente a quest3o do inimagin3vel da experi3ncia concentracion3ria. Em seu *Images malgré tout (Imagens apesar de tudo, 2020)* Didi-Huberman responde a um debate aceso por conta da exposi33o “Mémoire des camps: photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999), realizada no Hotel de Sully em Paris, entre 12 de janeiro e 25 de mar3o de 2001. Primeiro Lanzmann, depois os psicanalistas Ger3rd Wajcman e Elisabeth Pagnoux refutam enfaticamente a iniciativa e atacam os organizadores e colaboradores, entre eles Didi-Huberman que escreve texto no cat3logo da exposi33o. No ensaio *Imagens apesar de tudo*, Didi-Hubermann tra3a uma an3lise sobre as origens de quatro imagens feitas em Auschwitz-Bikernau em agosto de 1944, por membros do *Sonderkommando*, prisioneiros judeus obrigados a trabalhar para

concentração foi incapaz de anuviar seu interesse pelo belo, ao contrário, ainda que estivesse subjugada, a beleza finda por ser sua forma de resistência e a marca da sobrevivência. Oksman está atento a esta característica sublinhando-a por meio dos temas levantados durante as inúmeras conversas em que a estética aparece como tema central. É o caso da descrição que ela faz de Mengele como um homem vistoso, da aparência ruiva e de sardas como justificativa para ser poupada pelo carrasco do segundo campo de concentração até chegar à escolha de sua profissão de esteticista.

As escolhas formais para os enquadramentos também buscam passar no filme essa característica de dona Emmy. Em um dos momentos de entrevista, a câmera posicionada em um ângulo baixo aponta para Emmy e ao fundo, em segundo plano, uma pintura dela própria pregada à parede (figura 1.3). O plano acentua uma característica vaidosa da personagem. Ele então comenta, mais do que pergunta, como o físico dela seria o gatilho para todas as histórias invocadas. Ela concorda, repetindo o comentário como instruiu Oksman desde o início, e diz que quando criança “odiava” o cabelo ruivo, mas que depois seria, a seu ver, o responsável por salvar-lhe a vida e por lhe abrir portas após a experiência concentracionária.

A cor do cabelo, sua pele com sardas, seu “rostos clássico”³⁰ em contraponto a um rosto moderno, que serve a um novo padrão, aparecem em diversos momentos como características biológicas que fariam de Emmy alguém diferente desde o seu nascimento. Emmy começa sua história de vida dizendo que nasceu sorrindo, segundo a mãe, e que a avó a teria chamado de uma “ruivinha feinha”. Isso não a impediu de ter uma infância feliz até a chegada do seu irmão, um menino loiro, de

os nazistas dentro dos campos de extermínio, tirando corpos das câmeras de gás e cinzas dos fornos, mesmo tendo igual destino, e discorre sobre seu caráter fenomenológico. Para Didi-Huberman o fato de serem as únicas imagens sobreviventes feitas pelas próprias vítimas antes de morrerem as colocam numa condição de “testemunhas visuais” e um gesto de resistência com o intuito de servirem como provas irrefutáveis do mal proferido pelos nazistas. Sendo assim, esse testemunho mesmo que incompleto compreende um deslocamento do “trabalho de morte” em “trabalho de olhar”. Para Didi-Huberman é preciso conhecer e explicitar as condições nas quais as imagens foram feitas. O perigo que seus autores corriam, mesmo sabendo que muito provavelmente não escapariam da morte. Em entrevista a Ilana Feldman presente na edição brasileira do livro *Cascas* (2017), Didi-Huberman comenta: “Fui eu que comecei a questionar o dogma tão compartilhado do inimaginável. Portanto, não sofri uma violência gratuita, simplesmente recebi a violência de uma reação que, sem dúvida, era proporcional ao meu próprio gesto ‘sacrílego’”. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo, SP: Editora 34, 2017. O autor diz que o episódio lhe esclareceu “que a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político”. A defesa da fenomenologia da imagem perpetrada por Didi-Huberman me faz pensar no gesto deslocado que Oksman empreende em *A esteticista* ao mostrar as condições de feitura do filme, incluindo toda a incompletude e imperfeição do processo.

³⁰ Dona Emmy compara seu tipo às figuras femininas representadas por pintores do Século XVI como o italiano Ticiano e o flamenco Peter Paul Rubens.

olhos azuis, muito bonito, que fez todas as atenções da família voltarem-se para ele. A partir daí, ela passa a se sentir feia, esquisita e fora dos padrões. Porém, ainda segundo ela, seriam esses os atributos que despertariam o interesse de Mengele em fazê-la uma de suas cobaias, principalmente seu cabelo ruivo que, à época, dava fama de mulher fogosa. Emmy descobre anos depois que fez parte de um vasto grupo de pessoas que serviu de cobaia ao “Anjo da Morte”³¹.

Figura 1.3



Oksman sedimenta o sentido da beleza em dona Emmy durante todo o filme. O tema é colocado como a força motriz da vida da personagem. Está na pele, na casca da personagem, que em diversos momentos aparece reencenando seus rituais cotidianos de beleza. No livro *Cascas*³², Didi-Huberman escreve um ensaio sobre sua visita ao museu de Auschwitz. Entre as reflexões, estão as cascas das Bétulas, as árvores que dão o nome a Birkenwald – bosque de Bétulas – que seriam testemunhas superficiais da história e ao mesmo tempo serviram para esconder o horror que se passava no campo: *“Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor”*³³. Até hoje as árvores estão ali em volta de Auschwitz que agora, na noção de Didi-Huberman, passa de “lugar de barbárie” para “lugar de cultura”. Esse deslocamento proposto pelo autor pode ser adaptado para a personagem de Emmy que ao se

³¹ O médico alemão e assassino em massa Josef Mengele ganhou a alcunha pelos experimentos exercidos no campo de Auschwitz com suas vítimas principalmente mulheres e crianças. Relatos como o descrito por Emmy de receber injeções com substâncias misteriosas, que imediatamente deixavam as vítimas debilitadas, são comuns entre sobreviventes que passaram por suas mãos. “Importa não esquecer toda a iconografia ‘médica’ das experiências monstruosas realizadas por Josef Mengele e seus comparsas com as mulheres, os homens e as crianças da Auschwitz”, defende Didi-Huberman. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo, SP: Editora 34, 2020, p. 42.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Idem*, p. 70.

transformar em esteticista passa do lugar de quem sofre a violência para o lugar de quem busca a beleza.

Ao mesmo tempo em que ele a questiona sobre a possibilidade da existência da beleza diante do que foi a experiência dos campos de concentração nazistas³⁴, Emmy reforça o seu compromisso com o belo por meio do seu próprio estado de espírito. Seja em seus depoimentos, seja em sua postura durante as entrevistas, ela passa um ar de segurança e tranquilidade independentemente do grau de aridez do assunto tratado.

Um dos poucos momentos em que vemos a dona Emmy exaltada acontece na última entrevista do filme, quando Sergio pergunta o que ela sentiria se alguém falasse que suas histórias são mentirosas. Novamente Oksman parece já conhecer a resposta que vem. Emmy conta então de um episódio ocorrido durante uma viagem em família. Um passageiro ao ouvir sobre suas histórias no período de Auschwitz a acusa de ter uma “imaginação fértil”. Poucas vezes a vemos com o estado de nervos alterado como ao lembrar esse dia. É preciso, inclusive, fazer uma pausa no depoimento para um copo d’água. Diz que nunca se esquecerá desse homem, nem aceita as desculpas que a esposa dele oferece no dia seguinte. *“Para essa coisa não existe desculpa”*, justifica dona Emmy. Um detalhe, no entanto, não passa despercebido: ao confrontar o passageiro explicando que recebe uma indenização do governo alemão todos os meses, Emmy o questiona: *“Você acha que eles me pagam porque eu sou bonita?”*. Novamente Emmy invoca a questão da beleza, tão cara em sua forma de enxergar a vida, ressignificando-a como forma de ironia e ataque, mas ressaltando que não há nada no mundo que possa apagar o sofrimento por qual ela passou – nem mesmo a beleza.

Excetuando esse depoimento, a maior parte das falas de Emmy são sóbrias. Não a vemos lacrimejar, embargar a voz ou se alterar. Oksman é que parece tomar para si a descrença no belo depois de tudo que houve e ouve, enfatizando em seu tom arguidor tal impossibilidade. Quando ele a questiona sobre a possibilidade de se encontrar beleza em Auschwitz, ela conta que, durante as horas livres, as prisioneiras costumavam observar as mãos bonitas umas das outras e trocar receitas culinárias, atribuindo as mulheres um senso imanente pela estética e pela cozinha.

³⁴ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 82-84.

A relação entre beleza (ou a falta dela) e os momentos marcantes da vida está destacada na construção do personagem de dona Emmy e Oksman sabe disso de antemão, procurando tirar proveito. O que se vê nos momentos que precedem as falas de Emmy não são perguntas e sim pedidos para que ela conte determinadas histórias onde de alguma maneira a estética e a aparência física parecem ser um eixo central. Essa dualidade, nas palavras de Douglas Garcia Alves Júnior, é uma forma de afirmar a identidade diante de *“um processo de dessubjetivação que incidiu sobre o seu corpo, dotado de dimensões aterradoras, expondo-a a experiências de passividade radical”*³⁵ sofrido por ela.

Há, para Alves Júnior, na forma como dona Emmy se coloca, principalmente em seus comentários relativos à beleza,

(...) um processo de construção da imagem muito carregado afetivamente, que passa pelo imaginário de que ser ruiva é ser especial. A ruiva feia passa a ser, nos campos nazistas, alguém que detém certas qualidades fisiológicas e estéticas particulares.³⁶

De Auschwitz dona Emmy é transferida para o campo de Bad Kudowa onde novamente sua aparência física a colocará em situação diferenciada. Ela conta que, ao chegar lá, encontra-se bastante debilitada pelas experiências que vinha sofrendo em Auschwitz, necessitando inclusive de intervenção médica, que vem a acontecer por meio de uma das oficiais nazistas responsáveis pelo campo. Ela a garante uma proteção devido às semelhanças entre a filha e Emmy.

Em um dos telefonemas incluídos por Oksman, vê-se por parte dela uma demanda para que essa parte da sua história não fique de fora. Evoca inclusive o inimaginável do campo de concentração: *“Ninguém pode imaginar o que isso significa. Só quem está lá”*. Emmy traz um outro ângulo para o debate do “irrepresentável”, não ligado ao extermínio ocorrido dentro dos campos, e sim à salvação perpetrada pelo carrasco, que estaria a por em risco a própria vida. Ela levanta a questão de uma certa humanidade (e nesse caso vindo dos próprios monstros, o que seria ainda mais impossível de acontecer) dentro do inferno desumano que eram os campos de extermínio. Para Emmy, ter a proteção de uma oficial nazista dentro de um campo de

³⁵ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 91-92.

³⁶ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. *Idem*, p. 90.

concentração é algo que só o poder da beleza é capaz de justificar. Novamente recorrendo ao ensaio *Cascas*, Didi-Huberman aborda a questão da superfície de maneira contrária àquela que a entende como elemento que esconde a essência das coisas, apregoada pelos filósofos da ideia pura. A superfície procederia da própria coisa, como cascas de uma árvore, sendo, portanto, uma parte essencial dela que chega até nós: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore (...) se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição e não apenas de aparência”.³⁷

Esta noção casa com o estatuto da beleza tomado por Emmy. Preocupar-se com isso não é superficial, faz parte do que lhe constitui e de como ela se apresenta para nós. Foi ainda uma questão de sobrevivência para ela. É como se a beleza física e as inscrições corporais fossem capazes de ativar a natureza da bondade humana, completamente ocultada por aquele lugar e seus horrores. Na análise de Garcia Alves Júnior, o contraste entre o mal e a beleza se transformam em redenção:

A oficial nazista de Bad Kudowa reúne os atributos contraditórios de quem foi ‘muito cruel’, ‘muito bonita’ e ‘muito, muito boa’. Aqui comparece, mais uma vez, a ideia da eleição ditada por uma condição física especial: ser ruiva e ter a aparência semelhante à de um ente querido é determinante para um destino final benéfico da interação intersubjetiva radicalmente assimétrica.³⁸

Ao descrever a comandante, a característica física vem para redimir a crueldade de uma pessoa que, com ela, “foi muito, muito boa”. Tanto que para sintetizar a característica estética de mulher bonita, Emmy logo a compara com a mãe. É como se nada mais precisasse ser dito depois disso. Nenhuma outra descrição é feita: alta, baixa, magra, gorda. Para Emmy, ainda mais naquelas condições, a mãe era o ideal total de mulher. E ela se sente em dívida com a comandante que salvou a sua vida ao tê-la medicado, acolhido e encoberto durante revistas de superiores, logo, um renascimento, por isso, a comparação com uma mãe.

A última sequência do filme é mais uma conversa ao telefone entre Sergio e Emmy sob tela preta. Ele conta que finalmente terminou a nova montagem do filme. Não é dada a informação sobre o tempo que ele levou para chegar à nova versão,

³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo, SP: Editora 34, 2017, p. 70.

³⁸ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 98.

mas supõe-se que tenha sido considerável pelo tom e pela comemoração da personagem. Ela diz querer assistir ao filme logo por não saber quanto tempo lhe resta de vida e confessa uma certa vaidade também em querer ver sua história contada (e redimida) na tela de cinema. Por fim, ela o diz que pensou em um novo título, o derradeiro e definitivo. Ao justificá-lo, diz que será uma surpresa para o público, que esperará algo sobre beleza, e “*não mostra a tragédia que aconteceu dentro da minha vida*”. A esteticista é o título que pela beleza esconde a tragédia.

Portanto, a própria Emmy se utiliza de um sentido de beleza como forma de esconder, superar, ressignificar e rememorar a experiência concentracionária. Dar nome ao filme segue a direção de permitir que a outrora vítima se reabilite e sobrepuja o trauma, devolvendo-lhe o comando da sua história.³⁹

Até aqui, o sentido de beleza que Dona Emmy diz ser inerente à mulher é relatado por meio do seu próprio depoimento, durante as entrevistas, no momento da captação. Trata-se do olhar sobre si mesma. Há, no entanto, outra forma por meio da qual isso é externado na personagem, que se dá durante a montagem e melhor aparece nos momentos em que Oksman capta a rotina cotidiana de Emmy no estilo observacional. Não obstante sejam momentos captados no encontro entre equipe de filmagem e personagem, surgem espontaneamente, sem uma provocação por parte do diretor, que apenas os copia durante a construção do filme. Em diversos momentos dessas passagens, Oksman privilegia acontecimentos que invocam esse senso estético tão estimado por Emmy. São reconstituições de rituais matinais de beleza e de atividades que de alguma maneira remetem a um certo senso estético. Estão presentes também em conversas entre ela e terceiros. Como no caso da cena do elevador, quando uma vizinha ao entrar na cabine é prontamente alertada por uma contente Emmy que a parafernália videográfica que a acompanha faz parte de um filme que está sendo rodado sobre sua vida. Após receberem as instruções habituais para ignorar o aparato, a senhora logo tece elogios: “*Está sempre bonitona*”, ao que Emmy recebe sem falsa modéstia. Na cena, Emmy não está produzida para alguma ocasião especial, usa apenas trajes corriqueiros, mas revela como a preocupação constante em ficar apresentável faz parte da personalidade dela.

Outro momento em que a intenção da câmera é captar Emmy naturalmente e o senso de beleza sobressalta na tela acontece durante uma conversa telefônica entre

³⁹ Em conversa anterior ao telefone, Emmy diz a Sergio que não está preocupada com o estilo do filme, pois ela é só a narradora ou a vítima da história.

ela e o neto. Entusiasmada, escuta-se apenas sua fala a comentar sobre o início das filmagens. Na sequência, eles conversam sobre os preparativos para a festa dos seus 76 anos no fim de semana vindouro. O neto pergunta como deve ir vestido e a resposta é “*bonito*”.

Também aparece quando Emmy atende a paciente Sara para uma reencenação de seus gestos de trabalho. A cena é ela recebendo a paciente na porta e a guiando até o consultório onde estão seus aparelhos de trabalho. A sequência é particularmente interessante porque, além de tratar do gesto em si, aquele definidor da personagem, é repetida duas vezes. Na primeira tomada, veem-se pequenas “imperfeições”, como a sombra de alguém da equipe, provavelmente o próprio Oksman, projetada na parede e vazada no enquadramento. Prontamente, vemos Oksman pedir para repetirem a encenação da entrada de Sara. Da segunda vez, a tomada dura até o momento quando não se vê as duas mulheres, bloqueadas por uma parede, mas se ouve Sara pedir para que a sessão seja fingida. Nos dois momentos o diálogo entre elas é sobre ficar bonita, tanto que a palavra é citada seis vezes. A sequência é uma pequena síntese da proposta fílmica pois nela está a personagem que, na aparência, ressalta a beleza como propósito, não externando a marca da tragédia vivida e o diretor que opta mostrar essa história com todas as suas “imperfeições”.

Deixar, tornar, aparecer bonita são verbos a que Emmy recorre com frequência durante todo o filme. Ora aparecem de maneira provocada, ora se dá naturalmente fluindo por entre seus mais singelos atos cotidianos. Essa fricção entre a personagem que faz uso da beleza como razão (objetivo e causa) de vida, contrapondo o horror do campo de concentração, e o diretor que expõe seus erros e “feiras”, abrindo mão da transparência⁴⁰, permeia o filme desde os primeiros momentos.

1.3 Os personagens que filmam e fazem o filme

Sergio Oksman é um personagem que se apresenta no documentário com a construção do próprio filme. Que se esconde para se auto-revelar. No transcorrer do filme, ele é visto pedindo a dona Emmy que não olhe para a câmera, que repita as

⁴⁰ XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico – A Opacidade e A Transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

suas frases, mas que não o mencione. Sua voz (e em alguns poucos momentos seu corpo) está tão presente quanto a voz e o corpo da própria Emmy. Ele é o invasor que manda e desmanda com seus assistentes (som e imagem) no espaço ocupado: a casa de dona Emmy. Dentro do próprio ambiente dela, seu reduto familiar e íntimo, ei-lo a dar-lhe as ordens, muitas das quais são desobedecidas pela narradora-vítima⁴¹. É por vezes ríspido ao interromper sua fala por um problema técnico ou por uma resposta mal interpretada. Esse diretor-carrasco, que parece ter ali uma missão a cumprir, não se dá ao encontro com uma sobrevivente, passa a impressão de querer simplesmente apontar-lhe a câmera e capturar aquilo que já lhe é conhecido e desejado⁴². Ao exibir essa postura, vemos como resultado o surgimento de um personagem criado no plano diegético do filme para reforçar o absurdo da experiência concentracionária vivida pela vítima.

Esse personagem é apresentado logo no início do filme com o telefonema de Sergio Oksman, doravante tratado só pelo primeiro nome, como ela o chama, a fim de se diferenciar o autor do personagem. Ao dizer a ela que irá remontar o filme recuperando um material que já havia sido descartado, ele prepara o espectador para apresentar o personagem Oksman, que vai ocupar no mundo do cinema, no quadro (mesmo estando fora dele na maior parte do tempo), a função de carrasco, invasor, inquisidor na figura de um diretor surdo e antipático.

A partir desse dispositivo, o realizador traz questões que são inerentes à própria criação documentária com seus dilemas éticos e morais na relação cineasta-personagem, seus poderes “autoritários” de decidir o que sai e o que fica, e de que forma. Em suma, Sergio, a voz telefônica, existe também para questionar o próprio gesto de fazer documentário e as implicações contidas a partir da relação de poder que envolve a produção de qualquer filme. As escolhas de abordagens são arbitrarias e, a depender de quais forem, podem trazer consequências distintas.

Para o cineasta Eduardo Coutinho, que consagrou o dispositivo da entrevista

⁴¹ Durante a primeira conversa telefônica com Sergio, é desta forma que Emmy se denomina: “*Eu sou apenas a narradora e a vítima*”. Nesse jogo de vítima e narradora é curioso notar algumas semelhanças entre os dois papéis. Em alguns momentos de sua história, Emmy recorda os atos de coragem ao se antepor aos carrascos nazistas. Para dar um exemplo, quando do segundo campo de concentração, debilitada pelas experiências sofridas por Mengele em Auschwitz, ela desafia a Frau Comandante a dar-lhe um tiro. Já nas filmagens, há os momentos em que ela ignora as ordens do diretor.

⁴² Nas passagens de entrevistas, Oksman se coloca diante da entrevistada resumindo os episódios que viremos a ouvir. Pede a Dona Emmy que os comente. Todas as histórias já lhe são sabidas. Ele faz parte da *mise-en-scène* de interações e falas.

no cinema documental brasileiro, “*todo momento que a filmagem existe, me supõe uma questão*”⁴³. A forma como responder as questões, ou até mesmo a decisão de respondê-las ou não, é que está sob o poder daquele que faz o filme.

São, portanto, dois personagens originados de um único: o responsável por fazer o filme. Montá-lo. Em relação ao qual só se tem acesso à voz; de um tom mais submisso, respeitável, que ouve e se coloca à personagem. É materializado apenas na banda sonora, que surge sempre no fundo preto. O outro é construído por meio das sobras e descartes. Aquele que, em um primeiro momento, quis parecer invisível e dono do único olhar, materializado na objetiva da câmera, mas que de princípio já seria revelado, nas palavras de Comolli:

(...), houve um momento em que a história do olhar se cristalizou sob a forma de uma câmera presente dentro do campo do sujeito filmado. A recorrência do tema da câmera invisível ou da câmera escondida reforça, a contrario, a visibilidade da câmera como um dado imediato da consciência do ser filmado.⁴⁴

Sergio diz então que vai quebrar com a ilusão do diretor-invisível. Não será mais um fantasma na vida de Emmy (agora a vida impressa no filme) e não permitirá que o cinema negue-lhe novamente o olhar⁴⁵. Ficaria no passado de Auschwitz e Bad Kudowa a cegueira dos refletores, a cabeça baixa para Frau Comandante e guardas. O personagem Oksman ocupa o lugar dos detratores. Mostrá-lo é novamente a derrota do projeto⁴⁶.

Com a derrota iminente, restou aos nazistas apagar todas as provas dos seus crimes para que o mundo jamais soubesse. Godard diria: “*o esquecimento do extermínio faz parte do próprio extermínio*”⁴⁷. Ao que Didi-Huberman acrescentaria, não resta dúvidas de que os nazistas acreditaram na possibilidade de “*tornar invisível a sua própria destruição*”⁴⁸. É nesse sentido que um “personagem-carrasco” reforça a ideia de tornar visível aquilo que se pretendia fazer desaparecer, corroborando ao final

⁴³ COUTINHO, Eduardo. **Encontros. Org. Felipe Bragança**. Rio de Janeiro, RJ. Beco do Azougue, 2008, p. 123.

⁴⁴ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 81-82.

⁴⁵ Fantasma como foi Mengele na vida dela, que em distintas ocasiões aparecia sem se apresentar, negando-lhe sempre o olhar. Já que como vítima não era permitida que se dirigisse a ele. E que como réu seria fugidio.

⁴⁶ Trata-se da “Solução Final”, como os nazistas denominaram o projeto de exterminação em massa dos judeus.

⁴⁷ GODARD, Jean-Luc. **História(s) do cinema**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 13.

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo, SP. Editora 34, p.38.

com os testemunhos da vítima.

Dessa forma, há o sujeito que faz o filme, uma voz mais tranquila e subserviente, e há o que filma o filme, exigente e mouco à singularidade da experiência histórica da vítima. São ambos construídos a posteriori, mas apenas o segundo se faz presente desde o início do projeto ao, invariavelmente, deixar registrada, nos intervalos, nos entre-cenas, sua *auto-mise-en-scène*. Aqui vale citar Comolli novamente pois a sua noção de *auto-mise-en-scène* se dá nesse processo a partir do momento em que nos é dado acesso aos comandos de Oksman durante as filmagens. Pois é ao presenciarmos os pedidos de representação do personagem que filma o filme que o vemos em sua própria representação ou auto-representação:

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma.⁴⁹

Portanto, Oksman, tão concentrado em extrair de Emmy sua representação de sobrevivente, exilada e vítima, termina por fazer-se presente nos degradados do registro como o diretor exteriorizado. Alguém que vem de fora tomado de intenções pré-definidas. Esse sujeito pré-concebido para ser oculto, ausente, é encarnado a partir do telefonema, quando vemos aquele que faz o filme dizer que montará-lo “de outra forma”, a partir de um material já descartado. Soma-se assim à história que foi a história de como foi. Oksman e sua equipe estão presentes e trazem isso à tona. Mais uma vez recorrendo à análise de Douglas Garcia Alves Júnior:

Tudo isso faz parte de uma operação consciente de buscar uma desmontagem da certeza imaginária da naturalidade da enunciação do filme, revelando seu lastro simbólico, seu caráter de construção de um conjunto de condições pelas quais a fala do outro vem a acontecer. (...) É uma operação análoga aos procedimentos que, no interior da obra literária, desmontam a pretensão de onisciência do narrador, obtida pela introdução de elementos que expõem o percurso de sua autoconstrução ficcional, feita de diversos procedimentos de seleção, restrição, ampliação – em suma, trata-se de trazer ao primeiro plano

⁴⁹ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder** – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 85.

os processos de articulação de sentido postos em prática no texto/na cena.⁵⁰

A presença do personagem que filma é também sublinhada pelos “tempos mortos”, através da *auto-mise-en-scène* da personagem filmada, seus gestos, “do que há de não discursivo em seu testemunho”⁵¹. Oksman se mostra no olhar que Emmy devolve à câmera, no tempo em que ela pacientemente espera o interfone parar de tocar, a equipe resolver algum problema técnico e mesmo a câmera se posicionar. Nesses momentos, sente-se a presença de quem filma por meio do olhar que retorna. Sendo assim, Sergio consegue se introduzir e se reintroduzir no filme a fim de transportar o espectador não apenas para o tempo e espaço das condições de captação, mas também para o estado de espírito desse momento, ao resgatar do que seria escondido, apagado, jogado fora, o instante do encontro e o risco do real⁵².

É importante ressaltar que não se considera o simples fato de aparecer, seja via som ou imagem, suficiente para constatá-lo como personagem do documentário. A forma como ele aparece é essencial para a análise. Pois, quebrar o pacto com o que foi estabelecido durante o tempo de filmagem, revolvendo os acordos firmados, seja com ele mesmo, seja com a própria Emmy, e dar acesso a estas informações ao espectador é o que importa.

Lanzmann, como comparação, está, muitas vezes, presente na imagem, no colher dos testemunhos. Por si só seria suficiente para categorizá-lo como um dos personagens de *Shoah*? Difícil responder esta questão sem abrir um enorme parêntese, voltando a atenção para o filme. Não se pretende aqui fazer tal digressão. Contudo, a partir da própria postura de Lanzmann na abordagem e na defesa de valorizar o testemunho das vítimas sobreviventes no presente das filmagens⁵³, seria difícil supô-lo.

Embora tanto *Shoah* quanto *A esteticista* priorizem formalmente a palavra, o encontro e o testemunho, recusando imagens de arquivo e documentos contextuais, eles são experiências fílmicas distintas entre si, a começar pela singularidade de

⁵⁰ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 101.

⁵¹ GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. *Idem*, p. 102.

⁵² COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder** – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁵³ FELDMAN, Ilana, **Notas da edição brasileira**. In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo, SP: Editora 34, 2017, p. 75-85.

testemunho de *A esteticista*, baseada unicamente nas recordações de dona Emmy, frente ao projeto coletivo de relatos que é o filme de Lanzmann. E, por fim, essa escolha formal de Sergio Oksman em exacerbar a evidência do aparato cinematográfico que pode fazer com que o testemunho de Emmy divida o primeiro plano com as nuances da filmagem.

Já o sujeito que faz o filme aparece de forma bem mais contida e é o responsável por ser a voz guia do documentário. É o personagem responsável por construir uma certa cronologia das coisas. Os telefonemas mostram sempre um sentido progressivo do trabalho. Primeiro vai recomeçar, depois diz que a montagem caminha, na sequência que está pronta e tentará passar para cinema até que, por fim, decide pela sugestão do título. Há um senso em direção ao qual o material avança, pondo uma certa ordem na desconstrução proporcionada pela nova forma de contar a história.

A voz de Sergio é responsável pela instância dialógica. As conversas ao telefone são para explicar ou informar sobre o andamento do trabalho. São reveladoras, mais que testemunhais, na medida que são os únicos momentos de real “*alternância dos sujeitos dos discursos*”⁵⁴ em que eles podem falar como se sentem. Sergio diz que não estava gostando “*da forma tradicional*” como montara o filme. Emmy anseia ver a obra pronta e, ao revelar seu sentimento, compara-o a um parto “*com as alegrias e dores*”. Os diálogos telefônicos apontam para o que Comolli chama de “*desejo de filme*”⁵⁵. Vê-se dona Emmy desejando ver sua história contada. Mais que isso, ela espera que possa suscitar o interesse de uma audiência hollywoodiana⁵⁶. Já o personagem Oksman não dialoga, apenas questiona, orienta, interrompe uma protagonista⁵⁷ que está lá voltada para testemunhar e representar um passado e seus desdobramentos.

A repartição de si em dois seres separados no tempo – o tempo do registro e o tempo da feitura – e no espaço – o ambiente da casa da personagem e a ilha de

⁵⁴ BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016, p. 29.

⁵⁵ “Desejo do outro lado, no real, no outro como aquele que pode ser sujeito do filme. Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis.” COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 54-60.

⁵⁶ Uma das conversas mais descontraídas é quando dona Emmy sugere a Sergio que procure Steven Spielberg, autor de *A lista de Schindler*, para lhe ajudar com o filme. Segundo ela, Spielberg além de ter interesse no tema e ter muitos contatos seria alguém que “entende bem mais de cinema” que Sergio.

⁵⁷ Outra forma como dona Emmy se proclama.

edição – opera um movimento de autorreflexão do cineasta. A distância dada gera o arrependimento, a incerteza e a vontade de fragmentar aquilo que jamais poderá ser reconstruído em sua totalidade como é o caso da experiência da Shoah⁵⁸. O jogo gerado pela duplicidade dos personagens possibilita a visualização do horizonte de expectativas⁵⁹ que o filme estabelece, materializado na voz do diretor e nos sentimentos da própria Emmy.

Em todos os filmes que serão analisados neste trabalho, o cineasta surge como espécie de duplo, seja registrado no filme, seja por meio de uma voz criada *a posteriori*, um que aparece, de certa forma, agindo no filme e outro, mais totalizante, que pensa forma e conteúdo.

É, ao mesmo tempo, uma escrita, uma “invenção” calcada na montagem, na elaboração de cada fragmento antes planejado e depois reutilizável – aquilo que seria jogado fora. É invenção também por acreditar, logo transpor, que a crença da personagem no belo a imprime como alguém que superou traumas. Mas é também a retratação de um encontro entre dois seres no tempo e no espaço, um diretor jovem cheio de pré-conceitos, depois abandonados, uma personagem que quer mostrar, quer representar sua história. Esse acordo entre os dois é firmado, abandonado e reafirmado. *A esteticista* é um espelho que cai e se parte, refletindo uma realidade em fragmentos que se espalham, tornando-se em seu novo estado, não tão diferente do estado anterior de marcas, vestígios e cicatrizes. Na impossibilidade de ser reagrupado, Sergio Oksman opta por refratá-lo.

⁵⁸ Em entrevista a Ilana Feldman contida na edição brasileira do livro *Cascas*, Didi-Huberman, ao comentar as polêmicas do inimaginável, fala da ilusão que é achar que ser judeu espontaneamente o faz saber tudo sobre a Shoah.

⁵⁹ KOSELLEK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, Editora PUC Rio, 2007, p. 11.

CAPÍTULO 2 | NOTAS SOBRE O OUTRO E UMA HISTÓRIA PARA OS MODLINS: DUAS EXPERIÊNCIAS

Os próximos dois filmes analisados nesta dissertação serão *Notas sobre o outro* (2009) e *Uma história para os Modlins* (2012), duas experiências que em certa medida se complementam nas intenções formais. Neles, Sergio Oksman dá continuidade a uma almejada investigação iniciada em *A esteticista* (lembrando que entre o longa e os dois curtas, filmou ainda dois documentários mais próximos de um modelo objetivo, de teor biográfico) quando destaca o processo do fazer e pensar cinema concomitantemente à temática abordada.

Conforme discutido no capítulo anterior, a construção dos personagens em *A Esteticista* se dá de acordo com uma série de processos de ressignificações de materiais, captados *a priori*, e de sentidos retrabalhados a partir de uma nova montagem. A inclusão de personagens que a princípio não possuíam ligação aparentemente estreita com o enredo, como foi visto pelo papel que desempenha o personagem do diretor/carrasco, serve para conectar forma e conteúdo e oferta uma engenharia narrativa à abordagem fílmica.

Em *Notas e Modlins*⁶⁰, a busca por um processo estrutural de trabalho se percebe como uma característica predominante. Ainda que não sendo por meio de um dispositivo revelador do aparato, como em *A esteticista*, os dois curtas-metragens trabalham em cima de uma forma enunciativa que, ao nosso entender, baseia-se sobretudo em um estreitamento do personagem, nos dois casos, mais evidentemente, o personagem que foi denominado no capítulo anterior como aquele que “faz o filme”. Há, em ambos os objetos de análise, a presença materializada de uma voz que, não apenas narra, mas se aproxima do material, reflete sobre ele, supõe, mas não traz necessariamente todas as respostas, ao contrário, envereda por um caminho de incertezas.

Os dois curtas trabalham fragmentos que chegaram às mãos de Sergio Oksman por diferentes caminhos. Enquanto *Notas* nasce de uma ideia apresentada pelo parceiro e também cineasta Carlos Mugiro, a partir de uma antiga fotografia tirada durante as comemorações de São Firmino, em Pamplona, e suas supostas

⁶⁰ Encurtarei o título dos filmes a fim de dar concisão à leitura do texto.

implicações com o escritor americano Ernest Hemingway⁶¹, *Modlins* é proposto⁶² a partir de um material achado em uma lixeira de rua de Madri. A abordagem empreendida diante desses materiais é feita a fim de estabelecer entre eles um processo elaborado de depuração. De um filme para o outro, o método de aproximação junto a esses resquícios de histórias se refina tanto em termos formais quanto estéticos. Em *Notas*, há uma operação de produção de imagens em locações detectáveis para construir um enunciado apoiado no que se pode considerar um pequeno material de arquivo, basicamente composto por fotografias e trabalhado rusticamente na montagem. É filme de uma simplicidade mais pronunciada e de uma investigação processual presente na sua fatura fílmica.

Já em *Modlins*, o mesmo tipo de operação esmera-se em uma direção laboratorial. Tudo é trazido para um ambiente de experimentos. O resultado dessa alquimia formal está mais bem apresentado. Articulando-se, portanto, a mecanismos precisos de um modelo narrativo. Ambos os filmes acrescentam camadas relevantes para a discussão da construção dos personagens e propõem caminhos que nascem juntos, bifurcam-se, para mais adiante tornarem a se encontrar.

O ponto de partida em ambos os filmes está em fotografias que chegam ao conhecimento do diretor. É a partir delas que ele se depara com os personagens com que irá trabalhar. O dispositivo está em analisar⁶³ mais o que as fotografias escondem do que aquilo que elas mostram. Em um rastreio sobre as origens dessas imagens, surge a ideia de abordar fantasmas, duplos, aparições, simulações e famas⁶⁴, alguns dos temas que cosem as tramas dos dois trabalhos.

Em *Modlins*, o material fragmentário é um tanto mais vasto. Há objetos como fitas de vídeo e cassetes, documentos e livros de propriedade de uma família

⁶¹ Em seu primeiro romance, *The sun also rises (O sol também se levanta)*, Hemingway ambienta sua história nas cidades de Paris e Pamplona, nos dias da festa de São Firmino. Os personagens do romance são escritores e artistas boêmios que vivem em uma devastada Europa pós-guerra.

⁶² As fotos foram achadas em uma caixa pelo fotógrafo Paco Gomez. Em entrevista a Jorge Pereira Rosa do portal *C7nema*, Oksman conta que o caminho que foi escolhido não estava de acordo com a primeira proposta que lhe fora feita. Nesse embate, Oksman acaba assinando a produção sozinho. Em <https://c7nema.net/entrevistas/item/31161-entrevista-a-sergio-oksman-o-homem-que-deu-uma-historia-aos-modlin.html> Último acesso em 19 de outubro de 2022.

⁶³ Aqui me refiro à análise no sentido que Aumont e Marie colocam como interpretativo, como sendo o “motor” inventivo e imaginativo” e as suas diversas leituras possíveis. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010, p. 17.

⁶⁴ Sergio Oksman fornece essa explicação em entrevista à revista *Cineuropa*. Na mesma entrevista ele comenta de passagem o início de trabalho do que viria a ser *Uma história para os Modlins*: <http://www.formatcourt.com/2010/02/sergio-oksman-the-question-is-how-and-not-what/> Último acesso em 19 de outubro de 2022.

americana residente na Espanha. Após a morte dos Modlins, os pertences foram descartados, visto que eles não possuíam familiares no país ibérico. Após ser resgatado do lixo, Oksman recebe o espólio com a missão de remontar a história dessa família. Mas que história é possível recontar ao se levar em consideração que os donos daqueles materiais não estão mais entre nós para expor a própria versão? Essa é a pergunta que o filme não faz explicitamente, mas que é possível formular por meio das respostas que apresenta na tela.

As sinopses dos dois curtas, apresentadas pelos diversos festivais de filme documentário onde foram exibidos, não deixam de ressaltar uma inclinação de se aproximarem de uma discussão a respeito das fronteiras entre documentário e ficção, mormente pela invenção a partir de fragmentos do real⁶⁵. É menos o objetivo desse trabalho discutir ou colocar as lentes sobre tal debate epistemológico e mais esquadrihar os discursos utilizados nos dois filmes para a construção dos personagens a fim de identificar as particularidades do processo praticado por Sergio Oksman. Porém, não deixa de ser relevante notar que já em suas sinopses esteja presente essa oposição que serve mais como um artifício formal, ou um modelo narrativo de partida, do que como uma tentativa de estabelecer um discurso sobre o estatuto do cinema documentário versus o de ficção. Vale notar ainda que, em relação aos personagens destes filmes, há uma intenção de embasá-los por meio de personagens fictícios como Guy de *O bebê de Rosemary* ou Jacob Barnes, o boêmio narrador de *O sol também se levanta*.

Embora haja nos filmes analisados a indução para uma construção ficcional, eles não chegam a quebrar o modo de leitura documentarizante de acordo com as noções propostas por Roger Odin⁶⁶, seja por meio das instruções técnicas, seja pelo

⁶⁵ Como exemplo de sinopses para ilustrar o comentário segue a transcrição de *Notas sobre o outro* na mostra Sergio Oksman exibida no Instituto Moreira Salles: “Todo verão, um grupo de sócias de Ernest Hemingway se encontra em Key West, na Flórida, para escolher o mais autêntico entre os imitadores. Um dia, em 1924, o verdadeiro Ernest Hemingway também quis ser outra pessoa”. Em <https://ims.com.br/filme/notas-sobre-o-outro/> Último acesso em 15 de novembro de 2022. Outro exemplo é a sinopse dos *Modlins* na página do *Festival É Tudo Verdade*: “Uma breve aparição no final de *O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski, foi o primeiro acontecimento importante na carreira do ator norte-americano Elmer Modlin. Trinta e cinco anos depois, em 2003, fotos e outros objetos da família Modlin aparecem num apartamento abandonado em Madri, fornecendo o ponto de partida para a reconstituição de uma trajetória em que realidade e ficção se misturam”. Em <http://etudoverdade.com.br/br/filme/39157-Una-Historia-para-los-Modlin>, Último acesso em 15 de novembro de 2022.

⁶⁶ A fim de buscar um outro olhar sobre as dificuldades de precisar o debate cinema documentário e cinema de ficção, Roger Odin propõe que nos atentemos para os modos de leitura dispensados pelos filmes. Para Odin todo filme pode ser submetido a uma leitura documentarizante ou fictivizante. A distinção entre as duas está em como o “leitor” do filme constrói o eu-origem, se real

funcionamento de suas leituras. Os dois curtas, mais agudamente em *Modlins*, constroem um narrador fictício que funciona diferentemente de um ser onisciente, convencionalmente conhecido como a “voz de Deus”⁶⁷. Estes enunciadores se apresentam como personagens que parecem ter esbarrado ocasionalmente em uma história lacunar e estão ali como a juntar as peças diante da audiência. Oksman opera dessa forma um fictivização⁶⁸ desse narrador com o intuito proposital de gerar a dúvida ou de transmitir as dúvidas do narrador para o espectador.

A seguir será fornecida uma descrição dos dois filmes para prosseguir com a análise e investir, mais detalhadamente, nos mecanismos de funcionamento interno de cada um deles. Expor tais engrenagens ajudará na decomposição e na ordenação dos estratos para o reconhecimento dos seus personagens e de como eles funcionam dentro dos discursos desses filmes.

2.1 Notas sobre o outro: a experiência do duplo

O primeiro e principal personagem a aparecer em *Notas*, em torno de quem o enredo orbita, é Ernest Hemingway. O filme conta uma experiência supostamente vivida pelo escritor americano no festival de São Firmino, em Pamplona, Espanha, no ano de 1924. O local é presente no universo do autor e ajudou a forjar a *persona* de Hemingway. As vestimentas brancas com lenço vermelho dos *sanfermines*⁶⁹, a corrida de touros anunciada pelos *encierros*⁷⁰ e as bebedeiras tornaram-se parte do

(documentarizante) ou fictício (fictivizante). Em uma segunda abordagem, Odin coloca que o que constitui a leitura fictivizante é a recusa do leitor em criar um eu-origem, quando um fazer enunciativo está ausente. Em contraposição, o eu-origem real recorrerá à noção de uma “enunciação indireta”. O autor descreve uma passagem para melhor elucidar essa noção que casa bem com a proposta encontrada em *Notas* e *Modlins*: “é certo que um filme permanece como um documentário mesmo quando se coloca sobre ele um julgamento negativo no que concerne à verdade do representado e à sinceridade de seu autor, mesmo quando aquilo que ele diz é falso ou mentiroso”. Complementaria ainda nos casos em análises as palavras dissimulado e oculto. Outra questão posta por Odin é o funcionamento das leituras, que acontecem a partir dos elementos dados pelos filmes seja locação, funcionamento de câmera ou mesmo o próprio veículo de exibição dos filmes. Nesse quesito exemplificamos que os dois filmes de Oksman originam o modo documentarizante, visto que foram fartamente exibidos em festivais de documentários, inclusive conquistando prêmios. ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarizante”. ODIN, Roger. **Filme documentário e leitura documentarizante**. Significação, ano 39, no37, 2012. p. 10-30.

⁶⁷ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus. 2016, p. 85.

⁶⁸ ODIN, Roger. **Filme documentário e leitura documentarizante**. Significação, ano 39, n. 37, 2012, p. 10-30.

⁶⁹ O termo *sanfermine* em espanhol pode referir-se tanto aos frequentadores da festa como à própria festa.

⁷⁰ A festa de São Firmino acontece entre os dias 7 e 14 de julho. O *encierro* é uma corrida com touros selvagens pelas ruas do centro de Pamplona que acontece em todos os dias da festa. O percurso

imaginário aventureiro do escritor, misturando autor e obra. O curta explora a mística do escritor ao traçar alguns caminhos, como indo de Pamplona a Key West, Flórida, oito mil quilômetros de distância uma da outra, onde todo ano, um grande número de pessoas se reúne para participar do concurso internacional de sócias de Ernest Hemingway, que elege o mais autêntico Hemingway após a morte do verdadeiro Hemingway. Partindo desses dois acontecimentos, o filme compõe um discurso em torno da experiência do ser como o outro. O questionamento sobre o autêntico e o falso é trazido à tona sem respostas peremptórias. “*Às vezes toda uma estória se constrói a partir de uma fraude*”, assim ouve-se o narrador afirmar logo após anunciar os dois eventos separados pelo Atlântico: a tradição dos festejos de São Firmino e a construção de uma nova tradição, que seria a competição de sócias do escritor.

Notas se baseia em um episódio presenciado por Hemingway da varanda do quarto do hotel em que se hospedava nos dias da festa. A cena era a de um homem caído, atingido pelos touros. Trata-se de uma ocorrência presumidamente corriqueira nos dias da celebração, mas que atraiu e fixou a atenção do jovem e ainda desconhecido escritor, levando-o a pensar que ele era aquele corpo abatido. “*Eu sou ele*”, repete Hemingway. Naquele exato momento, viu-se no lugar de uma outra pessoa. Após o episódio, o americano escreveu um artigo no qual contou a experiência em que ele fora golpeado pelos touros. Em momento algum, o filme apresenta provas materiais da ligação entre os dois eventos. Tudo sai da boca de um narrador oculto que, em entonação e auto colocação, parece procurar essas provas.

O nome da verdadeira vítima era Pablo Guerendiain, um pequeno comerciante local. Uma foto do instante da queda e um retrato posterior dele com a cicatriz na testa causada pelo acidente é tudo que resta. É o que o narrador coloca como resquícios da história. O acontecimento se deu em frente à loja da família como é possível ver na imagem fotográfica.

O curta segue para os dias atuais e mostra o filho de Pablo, Pío, que hoje administra o negócio dos Guerendiain. Nos dias da festa, ele se embarrica na loja para tirar fotografias de um ângulo privilegiado, quase em frente ao local onde 80 anos

tem início no curral de Santo Domingo até a Praça dos Touros e dura de 2 a 3 minutos. Quatro disparos de foguetes marcam as etapas dos *encierros* e sua comunicação com corredores e público: o primeiro avisa que os touros estão reunidos; o segundo que os portões do curral foram abertos; o terceiro indica que os touros já estão na rua; e o quarto que os touros chegaram ao destino. Em uma das cenas de *Notas*, vemos Pío contando os disparos para saber o exato momento em que tirar as fotos dos bichanos que passam em frente a sua loja, o que dura fração de segundos.

antes o pai encarou o medo da morte e fora registrado por um outro fotógrafo desconhecido. Por meio de uma sequência de fotografias, Pío Guerendiain, diz o narrador, “*perpetua o mesmo instante de que seu pai fora vítima*”. Assim, vê-se na imagem a materialização e duplicação do que foi o episódio (figuras 2.1 e 2.2).

Figura 2.1



Figura 2.2



Já Hemingway, após sua morte, deixa uma imagem perene. Na tela, vê-se desfilarem uma sequência de sócios do autor e, ao fim, três imagens são confrontadas lado a lado (figura 2.3): a de um imitador, a famosa foto do escritor por Yousuf Karsh⁷¹ e o filho fotógrafo. “*O que eles têm em comum? O que eles procuram?*” – pergunta-se sem resposta a voz over que narra todo o filme.

Figura 2.3



Na sequência seguinte, veem-se imagens recentes da festa. Na mesma varanda em que Hemingway teria presenciado a cena descrita, agora estão outros turistas americanos com suas câmeras fotográficas e as câmeras de televisão. Troca-se o ponto de vista que até então era o da própria varanda. Agora a câmera é colocada no mesmo local daquela que registrou o acidente décadas atrás e em seguida dentro

⁷¹ O fotógrafo armênio, radicado nas américas, Yousuf Karsh é considerado um dos mais icônicos retratistas do Século XX. Suas lentes registraram nomes que fizeram história em sua época indo de personalidades políticas a artistas de cinema, pintores, escritores, religiosos e cientistas. A foto incluída em *Notas* é uma das mais conhecidas de Hemingway e foi tirada na casa em que o autor morava em Finca Végia, próximo a Havana, Cuba, em 1957.

da loja dos Guerendiains à espera do início da festa. A câmera se reposiciona a fim de executar o deslocamento dos personagens, o fotógrafo de ontem e o de hoje.

O plano seguinte é na casa que pertencera ao escritor e onde ele teria vivido os instantes finais de vida. A locução narra o que teria lhe acontecido nos últimos momentos, enquanto se vê o alvorecer. Segundo a narração, Hemingway acabara de retornar ao lar depois de várias semanas em que recebeu tratamento com eletrochoque e que estaria ainda desorientado antes de dar o tiro que poria fim à própria vida. Em sua mesa de cabeceira, foram encontradas passagens para Pamplona dali a três dias. Na lápide, a morte do escritor data de 7 de julho de 1961, mesmo dia que se inicia a festa de São Firmino. Ainda neste exato dia, fica-se sabendo que um dos sócios mais famosos do escritor, bêbado, fora flagrado vagando pelos bares de Pamplona e repetindo como uma litania a frase: “*Eu sou ele*”. O filme se encerra com a imagem do vencedor do concurso de imitadores do escritor levantando o troféu, um busto de Hemingway. Um close do troféu é a imagem derradeira.

É essa então a estrutura do filme, falado em inglês por um narrador que não está apenas reconstituindo fatos, mas também articulando diálogos supostos entre os personagens. Mais adiante, será aprofundada a entonação com que ele se aproxima desses eventos. Neste momento, interessa discorrer um pouco sobre a maneira como o curta é estruturado.

Pode-se dizer que o narrador de *Notas* procurar criar uma “alternância dos sujeitos dos discursos”⁷² sem que, necessariamente, seja passado voz a eles. A relação dialógica vem da tentativa de *compreensão* em vez de *explicação*: “Na explicação existe apenas uma consciência, um sujeito: na compreensão, duas consciências, dois sujeitos. Não pode haver relação dialógica com o objeto, por isso a explicação é desprovida de elementos dialógicos (além do retórico-formal).”⁷³

O que se tem é uma série de episódios que se assemelha e se conjuga em contraposição: o escritor que teria se visto no lugar do homem ferido pelos touros, escrevendo um artigo como se fosse ele o desafortunado; os outros que se veem como o escritor, mimetizando sua experiência espanhola; o filho que reproduz a imagem vivida pelo seu pai, colocando-se assim no lugar do fotógrafo que registra o

⁷² BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016, p. 29.

⁷³ BAKHTIN, M. *Idem*, *ibidem*.

evento original; além do espaço que é deslocado de Pamplona para a Flórida, onde os sócias estão a emular Hemingway nos dias da festa de São Firmino. Todos esses contrapontos se abrem para a inversão temática principal entre o autêntico e o falso, o original e a cópia, a verdade e a mentira. Todo o filme vai sendo construído a partir desses contrastes espaço-tempo. Os personagens parecem constantemente viver no lugar do outro e tem-se ressaltado esse comportamento na forma com o filme é composto, numa busca compreensiva.

Hemingway, em *Notas*, é um personagem espectral. A sua presença não se dá em voz ou em dados, mas em fama e dimensão. O que se revela dele, objetivamente, é muito pouco, apenas um episódio incidental de sua trajetória inicial de escritor e mais adiante as circunstâncias do seu fim. Até mesmo a sua imagem é representada por uma única, embora famosíssima, fotografia, que mesmo ela aparece descontextualizada, já que o filme não informa autor e circunstâncias. É a imagem de um Hemingway já nos últimos anos de vida, mas que na narração é associada ao Hemingway aventureiro.

O Hemingway evocado por Oksman é um ser que existe apenas enquanto figura mítica e que empresta sua aura⁷⁴ para outros que querem ser ele, mas sequer sabem como reproduzi-lo. Note-se que a maioria dos sócias filmados o são como *sanfermines*. Em momento algum, Hemingway é mostrado caracterizado de tal maneira. Os trajes se confundem com os vários personagens possíveis: o escritor como Guerendiein, os personagens literários de seus livros, o boêmio cujo próprio Hemingway encarnava. Os cabelos e barbas brancas mais os trajes do dia da festa são as chaves necessárias para destravar o mundo de Hemingway que há em cada um dos muitos imitadores. O mito do outro que aparece disparado pelo episódio de Pamplona aciona a reprodutibilidade não só da obra, mas do próprio artista.

Em *Close up* (1990), Abbas Kiarostami aborda em similaridade a questão ao contar a história do iraniano Sabzian, que enganou uma família ao se passar pelo conterrâneo cineasta Makhmalbaf. Utilizando-se dos próprios indivíduos que viveram a história para recriá-la, Kiarostami também mexe nos cordéis do ser como o outro em

⁷⁴ A aura, que para Benjamin teria relação direta com o sagrado distante, com inatingível, com o irreprodutível no objeto artístico, é criado na figura do Hemingway aventureiro e concomitante desfigurado pela reprodução dos vários outros Hemingways. Todo o processo se dá justamente na estância cinematográfica que era para Benjamin a antípoda da Aura por já nascer cópia, reproduzível. BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

uma *mise-en-abyme* do real. Ao se fazer passar por cineasta e depois reviver a própria história diante da câmera de Kiarostami, Sabzian vive o jogo de reprodução não mais da obra, mas do próprio artista.

Porém, mais do que a pura reprodução, o que o falso no outro lembra, e assim está no personagem de Hemingway em *Notas* e nos “Eu=Outro” de Kiarostami, é que é preciso duvidar para se aproximar da verdade. Na cena final, quando Sabzian na garupa da moto de Makhmalbaf vai ao encontro da família enganada com o verdadeiro diretor, sabemos por informações extra fílmicas que Kiarostami manipulou o som da conversa entre fã e ídolo durante a carona a fim de simular um problema técnico. É uma passagem bastante discutida nos estudos a respeito do filme e da questão da simulação. Na sua análise de *Close Up*, Medianeira Pinto coloca que a forma que Kiarostami tem de trabalhar o real em sua filmografia sofre pequenas alterações para abarcar o feito da simulação:

Já em *Close-up*, Kiarostami parece cair em uma contradição. Ou, por outro lado, a busca por uma solução que levasse ao realismo repercutiu de outra forma. Ao cortar o som na encenação/ficção do encontro de Makhmalbaf e Sabzian, o diretor abriu nova camada de percepção para o público, justamente fazendo lembrar que por trás de um defeito técnico, simulado ou não, há um filme sendo feito e é preciso duvidar do que se vê e do que se ouve. Neste sentido, Kiarostami desnaturaliza o cinema ao não reproduzir a aparência e provoca a sensação de que o mundo não é o que vemos.⁷⁵

Em *Notas*, Hemingway é o construto do fantasma que liberta a todos e os fazem multiplicar-se como o outro dentro de um mundo de falsas verdades. Ao se fazer presente, libera até mesmo o narrador que fala sobre esse fantasma se perguntando onde ele estaria e se ele irá aparecer novamente.

2.2 Uma história para os Modlins: matéria de uma inexistência

Os créditos de abertura do filme *Rosemary's baby* (1968)⁷⁶ com a logomarca da Paramount Pictures dão início ao filme *Uma história para os Modlins*. Uma voz *over* narra a trama central do suspense enquanto a imagem acelera em *fast forward*. Uma

⁷⁵ MEDIANEIRA PINTO, Ivonete. **Close-up - A invenção do real em Abbas Kiarostami**. Tese apresentada à Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007, p. 112.

⁷⁶ No Brasil *O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski, 137'.

voz conta o enredo do suspense hollywoodiano: o jovem casal da película, interpretado por John Cassavetes e Mia Farrow, acaba de se mudar para um novo apartamento. Guy é um ator desconhecido em busca de fama e glória. Para atingir seu objetivo, faz um pacto diabólico para que sua esposa Rosemary conceba o filho do diabo. Após o parto, Rosemary descobre que seu bebê não sobreviveu. A imagem desacelera para a cena final, quando a personagem de Farrow descobre o que fizeram com seu filho. A cena é pausada quando a câmera mira um grupo de figurantes. Entre eles, está o desconhecido Elmer Modlin, cujo nome sequer aparece nos créditos, de acordo com a narração, um ator que por anos tentou a sorte em Hollywood, mas tudo que conseguiu foram pequenos papéis, assim como o personagem de Cassavettes na película.

A imagem corta para um *plongée* absoluto mostrando fotografias, cartas e outros objetos pertencentes à família de Elmer Modlin. A mesma voz em inglês do início conta como o material achado 40 anos após a gravação do filme em uma lixeira em Madrid foi parar em suas mãos, “*as mãos de um estranho*”⁷⁷, por obra do acaso e que a partir dali irá juntar as peças do quebra-cabeça a seu bel-prazer. Essa voz que aparece justificando aquele material personifica um alguém de sotaque estadunidense que é também um estrangeiro em Madri. Trata os restos do Modlins como um acaso em sua vida, mas no fundo parece familiarizado com tudo aquilo.

Após o título do filme, continuamos no mesmo plano, agora sobre um fundo branco e vazio. Vemos uma mão que prepara a superfície da cena. O locutor pigarreja e então inicia sua história pela foto de Margaret Marley. Conta das origens, vinda de uma família conservadora, e diz que desde cedo Margaret desenvolveu sua inclinação para as artes. Sobrepondo fotos, fala do “sonho” de Margaret de viajar pela Europa. Em seguida, repousa a foto de Elmer Modlin. Narra também sua origem de ex-combatente da Segunda Guerra e do seu sonho de se tornar ator em Hollywood. Uma foto do casal ilustra a história de como os dois se conheceram em um grupo de teatro. A família dela o considerava um fracassado, o que fez com que eles fugissem para Los Angeles, depois de se casarem em segredo. Lá Elmer inicia sua carreira como ator, exercendo pequenos papéis. Uma foto dele no palco é tida como a única imagem dele atuando. Enquanto Elmer perseguia seu sonho, Margareth estudava Belas Artes, principalmente esculturas. Após algumas imagens de Margareth em ação, esculpindo,

⁷⁷ *Uma história para os Modlins.*

as mãos trazem à câmera um livro sobre as anotações de Leonardo da Vinci. Na primeira página, uma dedicatória de Elmer para Margaret. Ao final da leitura, as mãos fecham o livro e desfilam um singelo gesto de afago na capa. A medida em que se avança na história dos Modlins, percebe-se a voz do locutor mais afeiçoada aos dois amantes.

Em seguida é colocada sobre a superfície uma foto do casal com uma criança, o único filho: Nelson Modlin. Enquanto se sobrepõem fotografias de Elmer Nelson (mesmo nome do pai), o locutor fala da adoração de Margaret ao filho, que imediatamente se torna seu principal modelo, coisa que o pai nunca conseguiu. Após uma série de retratos de estúdio do filho, o narrador conta de sua impressão sobre a mudança no olhar de Nelson: *“cada vez mais triste e distante”*⁷⁸.

Voltam as imagens do filme de Polanski. A voz *over* comenta a virada final do filme, quando Rosemary, apesar de horrorizada, não consegue rechaçar seu bebê. A cena do filme em que Elmer aparece é rodada em velocidade lenta, enquanto subjetivamente o locutor reflete e analisa a imagem. Relata o que acha do olhar de Elmer, questiona-se o que deve se passar na cabeça dele naquele instante. A imagem em câmera lenta mostra os olhos de Elmer em um lento despertar na direção do berço. Um som exterior de botão sendo pressionado pausa a imagem e o locutor conta sobre o retrato da família em estúdio após as gravações do filme. Na imagem, Elmer olha para Nelson, que olha para a mãe, que encara a câmera. Ela é tida como a última da família antes de deixarem os Estados Unidos rumo à Europa. Após o locutor afirmar que a família depois dali desaparece, a mão retira a foto bruscamente, permanecendo a imagem do fundo branco. O gesto brusco na hora de esvaziar o plano transmite a emoção do personagem ao narrador. Deixa clara a mudança de chave para a vida dos Modlins. Cessa a narração de paixões e descobertas e passa para momentos de tensão. O gesto ríspido antecipa e exprime o porvir. A mão então cobre o fundo branco com um pano preto para narrar os anos de clausura dos Modlins na Espanha. A partir de então, eles começam um projeto que os ocuparão até o dia de suas mortes.

Após o ponto de virada, as mãos colocam uma fita cassete em um velho *walkman* e ouvimos *14 songs Opus 34: N° 14 vocalise* de Rachmaninov *arranjo para teremim e piano* na voz de Clara Rockmore. A melodia triste serve de trilha sonora para o estranho ritual que os Modlins iniciam. São exibidas fotos de Nelson em um

⁷⁸ *Uma história para os Modlins*

mesmo canto da casa, em diferentes poses, seguindo os comandos da mãe, segundo a voz. À medida que as fotos de Nelson são empilhadas, o locutor tece sua impressão a respeito do distanciamento do filho em relação aos pais: *“Quando eu⁷⁹ penso sobre sua rotina diária, escuto portas batendo, discussões calorosas e o choro sufocado de um adolescente. Entre um clique e outro, Nelson sonha em reinventar sua vida em algum lugar longe dali”*. Na banda imagética, vê-se uma foto em *close* de Nelson. Na sequência, veem-se fotos de Margaret pintando grandes painéis no pequeno apartamento. Toda energia da família gira agora ao redor do trabalho artístico da matriarca. Elmer a considera a melhor pintora sobre o apocalipse, tema majoritário de suas pinturas. Aqui ainda não se sabe, mas o narrador começa a preparar e espectador para o anúncio do fim dos Modlins. Ao seu gosto, ele vai destacando as peças que aproximam os Modlins do desaparecimento total.

As mãos agora expõem uma carta escrita por Margaret de próprio punho para Nelson. Nela, o narrador lê frases desconexas sobre a relação dos pais com o filho. Em dado momento, Margaret diz que se isenta de possíveis culpas na relação entre eles. Na sequência, as mãos manuseiam uma folha de contato que teriam as últimas imagens de Nelson na casa. A ordem das imagens mostra Nelson posando no corredor, descendo as escadas até a saída, numa referência à partida do filho para sempre. A próxima virada revelada pelo filme.

Na sequência seguinte, as mãos folheiam um velho passaporte enquanto a voz novamente emite seus próprios pensamentos: *“Pelas páginas desse passaporte sou capaz de vê-lo em aeroportos, hotéis, nas fronteiras de mares distantes e paisagens luminosas”*.

Após a partida do filho, o espectador fica sabendo que Margaret, devastada, desiste de pintar. Fotos do mesmo canto da casa em que Nelson era fotografado agora aparecem sem ninguém na tela, até que Elmer se prontifica como modelo, assumindo o lugar do filho. A música recomeça na banda sonora, como se tocada do mesmo aparelho de cassete de antes. Várias fotos de Elmer nu e em posição fetal são exibidas em sequência. O narrador afirma que ele parece ter finalmente achado o papel da sua vida. Ao final da sequência, é exibido um desenho de Elmer como o diabo na mesma posição das fotografias recém exibidas. Elmer agora é um personagem duplo. O que é mostrado é a forma como ele ocupa o lugar do filho fugido.

⁷⁹ Uma história para os Modlins. Destaque nosso.

Para efeito de tensão na estória que é contada, Elmer assume os cuidados de uma mãe fragilizada pela partida inesperada do filho se colocando como o modelo do mal e do bem nos desenhos da mãe. Exemplo disso é como ele aparecerá encarnado de diabo em uma das pinturas que aparecem no vídeo caseiro, além do seu próprio gesto de guia no mesmo vídeo.

O paradeiro de Nelson é desconhecido. As mãos mostram as três únicas fotos enviadas em carta por ele após a partida. Em uma delas, os pais mal o reconhecem, supõe a voz. Mais uma vez o narrador expressa a própria opinião: “**Desaparecido da estória, longe do lar e da família eu gosto de imaginá-lo feliz**” (grifo nosso).

As próximas fotos mostram agora a reclusão do casal. Estão envelhecidos, as imagens são de filmes coloridos. Cada vez mais enclausurados, o apartamento se transforma em um museu secreto onde poucos têm acesso. Apesar de não ter quadros vendidos, Margaret continua a pintar como única missão de vida e com a certeza de que a fama virá postumamente, relata a voz. Uma estranha escultura de duas cabeças é mostrada e apresentada como o derradeiro projeto da artista.

Na próxima sequência, as mãos abrem um caixa de fita *Betacam* sobre a mesa. Até agora era sempre a mesma posição de câmera *plongée*. Com a fita de vídeo, teremos acesso às únicas imagens em movimento de Elmer e Margaret. Não se sabe quem as gravou e de quem é a voz que ouvimos no início da sua exibição reclamando da pouca luz do apartamento. O narrador ressalta que a fita também fora achada no lixo. Depois de alguns segundos da fita rodando, a imagem é pausada e o comentário é que os Modlins parecem desconfortáveis pela presença da câmera, mas que logo tirariam vantagem da visita inesperada.

A partir desse ponto, fica clara a construção do personagem de Elmer como um duplo que serviu de referência para a voz enunciadora. Seu lado ator, que até então se fazia resguardado apenas para Margaret, entra em ação ao guiar não apenas os visitantes *in loco*, mas os espectadores e a própria voz locutora do filme. Ouve-se novamente o ruído do botão *play* e o alerta avisando que Elmer iniciará seu *show* particular. Os Modlins começam a apresentar as obras para a câmera e Elmer encarna o papel de um *host* de programa televisivo, em uma *mise-en-scène* improvisada e bastante consciente. Ele impele, questiona, pede para que Margaret detalhe cada parte das pinturas. Neste momento, Elmer se coloca em uma performance deliberada a fim de capturar todos os olhares.

Ao discutir a questão da performance na construção do personagem no documentário brasileiro, Clara Leonel Ramos⁸⁰ salienta que trata-se de um processo inevitável, podendo ser mais ou menos dirigida, verdadeira ou deliberada. Porém em um certo nível a performance está sempre presente pois “as personagens se constroem a partir da sua capacidade de se colocar em cena, ainda que não tenha consciência disso ou que esse desempenho se identifique completamente com o seu desempenho em determinado contexto social”⁸¹. Nesta passagem me parece que Elmer se utiliza das duas maneiras ele é ele, o marido, mas é também um outro, ator performático a apresentar as obras de uma pintora.

Ao utilizar a performance de Elmer na fita de vídeo, Oksman aproveita a representação do sujeito filmado de forma a reaproximá-lo de sua profissão original de ator. De certa maneira, rodar as imagens de Elmer lentamente, como faz no trecho de *O bebê de Rosemary*, é uma busca por acentuar esse processo.

Elmer segue então questionando Margaret sobre os desenhos que a câmera vai encontrando. Em um deles, uma figura parecida com Nelson, ao que Margaret confirma ser baseado numa foto dele aos 17 anos, para uma fingida “surpresa” de Elmer. O desenho representa “a morte, o último inimigo”. Na cena seguinte, outra pintura baseada em uma foto de Nelson. Margaret completa revelando um ditado da casa em que Elmer e Nelson brincam de trocar os personagens de Jesus e do Diabo. Na pintura seguinte, Elmer se apressa e toma a frente de Margaret na explicação, mostrando onde está Nelson no desenho para no final convidar a câmera ao outro cômodo. Ele apresenta a escultura de duas cabeças e avisa que ela ornará o túmulo do casal. Dentro da escultura ficará as cinzas dos dois. Elmer então pede para que a câmera dê um *zoom* nas inscrições presentes na base da escultura. De um lado está: “*Los Cristianos*”. E do outro lado está escrito em espanhol: “El, 1925, e Margaret, 1927, até que sejamos moldados com a vontade de Deus e seu Cristo”. A imagem congela no casal. Escuta-se o som do pressionar o botão de pause. E então o narrador anuncia que não há imagem alguma dos Modlins após o vídeo, que termina com eles dando adeus a uma audiência imaginária. O último trecho com Elmer a explicar a função da escultura de duas cabeças é novamente um prenúncio do fim dos Modlins. O pai

⁸⁰ RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas**. 2013. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 246.

⁸¹ RAMOS, Clara Leonel, Idem, *ibidem*.

funciona como o arauto desse desaparecimento. A escultura é um símbolo importante nesse sentido, pois, ao final, quando a câmera ocupa o espaço dos Modlins, ela será vista abandonada e esquecida no chão do imóvel, a lembrar que nem mesmo o último desejo daquelas pessoas foi realizado. Como enuncia a voz por todo o filme: elas desapareceram.

Depois dessa passagem, que funciona meio que como o testamento final dos Modlins, entra novamente a superfície escura, o narrador conta o triste fim da família. Margaret sofre uma parada cardíaca e morre nos braços de Elmer. Alguns meses depois, de acordo com o narrador, é a vez de Nelson, distante de toda a família, sofrer também um ataque cardíaco. Novamente assiste-se à sequência do *Bebê de Rosemary* em que Elmer aparece, reproduzida em câmera lenta com o locutor em silêncio. Na continuação, retorna o fundo preto e o narrador conta sobre o fim de Elmer: só e desamparado no apartamento até ser achado morto pela polícia, alertada por um vizinho.

As mãos retiram o pano preto voltando para o fundo branco do início. A passagem marca o retorno solar ante a escuridão no espaço-tempo. O gesto antevê as ações que o personagem oculto está preste a revelar na próxima sequência.

O narrador diz que, quando entra no apartamento dos Modlins, fechado por anos, imediatamente abre as janelas para entrar a luz do sol. Mais um momento em que Oksman marca a interação do personagem enunciador com os restos materiais e o espaço físico.

Uma fusão se dá entre a bancada branca onde até ali os objetos eram dispostos em cena e o apartamento abandonado. Sugerindo com esse deslocamento espacial que uma pessoa esteve ali, um enunciador presente, que saiu de um espaço fechado e controlado para se deparar com o que o mundo havia para ofertar mais uma vez. Os cortes da imagem percorrem os ambientes da casa. A última imagem antes do crédito mostra a escultura de duas cabeças abandonada dentro de um dos cômodos. Assim termina os *Modlins*.

As sequências dos dois curtas foram destrinchadas no intuito de se esmiuçarem os personagens e os gestos de composição entre ambos. A seguir, serão analisados mais atentamente os aspectos comuns e as diferenças que existem entre eles. Será possível ver mais claramente que partem de situações muito parecidas, tomam caminhos paralelos, mas não idênticos. Trilham uma experimentação iniciada com *A esteticista* e se desenvolvem de maneira complementar. No caso dos curtas, a

construção se dá a partir de um processo enunciativo que vira e revira as possibilidades do arquivo⁸², subvertendo-o a cada nova aproximação, mas principalmente deixando um espaço para que a completude se dê fora do espaço fílmico. É o caso das vozes narradoras em ambos os filmes, à medida em que eles narram os trechos de estórias, tecem aos poucos comentários, impressões, pensamentos que não necessariamente possuem ligação direta com os objetos, mas que surgem a partir deles. Nesse sentido, é possível enxergar em ambos os casos uma dimensão ensaística⁸³ na abordagem dos filmes seja via construção narrativa, seja em questões técnicas como a montagem.

2.3 Personagens: construção a partir de um arquivo

No capítulo anterior, viu-se que a construção da personagem de dona Emmy é dada a partir da interação entre ela e o aparato cinematográfico e finalizada na montagem. Nos dois casos que se analisa neste capítulo, tal interação direta não existe, pelo menos não com os personagens centrais, que já não estão mais no mundo dos vivos. Há um encontro indireto com objetos pré-determinados definindo a base de abordagem. É produzida então uma série de deslocamentos construídos em grande medida *a posteriori* em um processo de questionamento e manuseamento de vestígios. No caso de *Modlins*, o manuseio ocorre inclusive gestualmente dentro do quadro, representado pelas mãos que manipulam os objetos.

Hemingway, Pablo Guerendiain e os Modlins, personagens centrais das tramas, são fantasmas. O que se conhece deles é aquilo que deixaram para trás, sem uma explicação eminente. São personagens lacunares cujas memórias não se têm

⁸² Cabe aqui uma citação de Henri Arraes Gervaiseau em artigo que analisa o *Historie(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard, sobre a postura do narrador para os curtas de Oksman: “Tal forma de abordagem, que trabalha deliberada e conscientemente a ambiguidade da posição do sujeito produtor de um saber sobre seu objeto, deveria ser associada a uma *postura poética* que, por meio do “eu” de um sujeito singular, tece uma reflexão sobre a relação essencial de cada um no mundo. O enunciador seria um ser sensível e pensante que exteriorizaria, pela palavra, pensamentos e emoções.” GERVAISEAU, Henri Arraes_ **História de uma memória**, in_ Novos Estudos CEBRAP, N.60, 2001, p. 188.

⁸³ Corrigan ao discorrer a respeito do filme-ensaio afirma que “caracteristicamente destacam uma persona real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e frequentemente complicam a aparência documental do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa pronunciada. Quando desprovido de uma voz subjetiva ou de uma presença organizadora pessoal, esse ato de enunciação também pode ser assinalado de várias maneiras formais ou técnicas, entre elas a montagem e outras manipulações representacionais da imagem”. CORRIGAN, Timothy. **O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus, 2015, p. 33.

acesso, diferentemente do que acontece com dona Emmy. Os rastros serão, portanto, a porta de entrada para o mundo dessas pessoas.

É uma escolha de Oksman e Mugiro trabalhar de forma manipulada, no sentido da ação, de remexer no material reunido, para em seguida questioná-lo fora e em frente das câmeras. Os personagens aparecem majoritariamente por meio desse material, de seus objetos e citações. Passa-se a enumerá-los e a analisar como se dão as aparições.

2.3.1 Fotografias

A raiz de *Notas* é um epifania de um jovem e ainda desconhecido Hemingway ao se deparar com um homem atingindo pelos touros nos *encierros* de São Firmino. O episódio gera um texto onde Hemingway se coloca no lugar de Pablo Guerendiain; “Eu sou ele”, revela-se. Daí, Hemingway teria moldado o personagem do escritor aventureiro, eternizado pela imagem de Yousuf Karsh. É mostrada a fotografia do exato instante do acontecimento e da transfiguração: Guerendiain caído no chão enquanto os touros passam por ele (figura 2.1). A foto aparece como uma reprodução. Preenche toda a tela com variados closes a se alternarem em cortes secos, mas, em momento algum, a foto é vista por completo, como acontece com os retratos do próprio Pablo Guerendiain e de Hemingway, mostrados na sequência, também como reprodução. São dois fantasmas que se tornam personagens mimetizados. Mesmo as fotografias de Pio Guerendiain, o filho fotógrafo, aparecem reproduzidas por inteiras. A forma como Oksman interage com as fotos ainda é mediada pela tela. O acesso ao material é indireto. O narrador observa a distância a passagem do material, tirando desse fluxo de imagens suas reflexões.

É diferente do que acontece com as fotografias, material majoritário, em *Modlins*, que são manipuladas e registradas pelo aparato cinematográfico. Vemos o papel, sua gramatura e sua textura, sendo tocadas uma por uma, passando de orientações horizontais a verticais, dos mais diversos tamanhos e formas. A aproximação com elas se dá pela perspectiva da lente em vez do alargamento da imagem na própria tela.

O processo investigativo em torno desse arquivo passa por uma *mise-en-scène*, onde o espaço neutro e esterilizado compõe o todo da imagem e abre caminho para a encenação das mãos. Elmer, Margaret e Nelson Modlin surgem nesse

contexto. São personagens fotográficos que estão sendo manipulados, acariciados e expostos enquanto possuem suas histórias narradas. São personagens de papel, desanimados pela esterilidade da câmera.

2.3.2 *Imagens em movimento*

Com as imagens em movimento, há uma inversão do que ocorre com o material fotográfico. Em *Modlins*, tem-se a reprodução de uma antiga *betacam*. Na banda sonora, ouvem-se os efeitos de sons para produzir a sensação da manipulação mecânica, como um pulsar de tecla, o funcionar do aparelho, mas o que vemos são as imagens totais reproduzidas na tela. Com esse tipo de material, tem-se o acesso a auto *mise-en-scène* do casal Modlin. Elmer revive seus tempos de ator encarnando o promotor da obra da esposa como foi visto mais acima.

A mesma coisa acontece com a manipulação das imagens reproduzidas de *O bebê de Rosemary* que são rodadas em velocidades alteradas, oras mais aceleradas, oras em extrema lentidão, ampliadas para que se possam enxergar os mínimos gestos da fugaz participação de Elmer. Há uma espécie de comparação entre os filmes (hollywoodiano e caseiro) a fim de procurar a similaridades no gestual de Elmer. Mais adiante se verá que o diretor elevará esse dispositivo ao fazer o paralelo entre a trama do filme de Polanski e a vida dos Modlins.

As imagens em movimento em *Notas* são espaciais. Ocorrem nas locações dos eventos retratados e com a mediação do aparato cinematográfico. Oksman coloca uma câmera estática no mesmo local onde estão os fotógrafos, do passado e do presente. No primeiro plano do filme, a câmera do cineasta aponta para a curva⁸⁴ onde está a loja dos Guerendiains, que é o mesmo ângulo da foto em que Pablo aparece ferido. Em outro plano, a objetiva aponta para o mesmo sentido do olhar “do metódico fotógrafo”, embarricada junto a ele para o registro da festa.

A câmera de Oksman também se põe no lugar do retratista, em uma operação que faz dar movimento à imagem, desfrizando o *punctum*⁸⁵. Os sócias posam para as lentes dos filmes a fim de reproduzir o outro, como fez Hemingway em seu texto.

⁸⁴ É um local famoso no percurso da corrido dos touros, onde ficam os camarotes e as câmeras de TV que transmitem o evento. Com a crise financeira de 2008, o ponto deixou de pertencer à família.

⁸⁵ Em seu conceito de *punctum*, Roland Barthes coloca que ele não é possível para as imagens em movimento por conta da sua natureza temporal. Mas não posso deixar de notar nesse gesto orquestrado por Oksman “o que me punge”. Portanto quando em vídeo vejo os sócias de Hemingway

2.3.3 Os espaços fantasmagóricos

Os espaços fantasmagóricos são locações onde Oksman estabelece seu aparato cinematográfico para registrar a ausência dos personagens. O quadro estático parece buscar um acontecimento em devir⁸⁶, a presença implícita daqueles que um dia ali ocuparam ou uma revelação.

Acontece também no plano final de *Modlins*, quando a câmera finalmente parece sair do “laboratório” e direcionar-se ao apartamento da família a fim de revelar aqueles espaços que até então tinham sido vistos apenas por meio das fotografias.

São recantos do presente, abandonados e deteriorados, caso de *Modlins* (figura 2.4), ou remodelados, caso do quarto de Hemingway, que aparece na penúltima sequência de *Notas* (figura 2.5), transformado em espaço de visitação, reproduzido da mesma maneira que o escritor deixara no instante de seu suicídio. A própria esquina da fotografia onde o homem fora atingido e o balcão do hotel onde o escritor estivera quando do acontecimento são registrados no presente pela câmera do cineasta com uma intenc o reveladora. A varanda   filmada   noite, às vésperas da corrida. Será que no amanhã o cineasta conseguirá registrar novamente a mesma cena? Será que os fantasmas se farão novamente presente? Essas parecem ser as perguntas compostas pela câmera ali colocada.

Figura 2.4



Figura 2.5



posando na tela como que para uma fotografia, fico atraído pelos pequenos movimentos que não deveriam estar lá: um que sorri e pisca demais, outro que não consegue evitar sua tremedeira. Assim como essas pequenas nuances às fotografias que incluídas na imagem em movimento tenderiam a perder o *punctum*, se não fossem narradas pelo locutor, como o caso da cicatriz na testa de Pablo Guerendiain. BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro. 7^a edi o. Nova Fronteira, 2018, p. 27.

⁸⁶ O devir como potência do falso, como o bom, como o fator máximo de cria o artística e da capacidade de metamorfosear a vida conforme coloca Deleuze a respeito do nietzchianismo em Orson Welles. DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 207.

2.3.4 Textos

O material textual compõe uma pequena parte em ambos os filmes e aparece de distintas maneiras. Em *Notas*, o texto é a presença fantasma, reverberada, *leitmotiv* deixado por Hemingway. O “eu sou ele” orchestra o enredo fílmico obliquamente⁸⁷. Já em *Modlins*, aparece, embora em menor grau, similar às fotografias. São textos lidos e tocados, seja em uma carta ou em uma dedicatória escrita à mão na folha do livro. Trata-se de mais um elemento do espólio lacunar caído nas mãos do cineasta para ajudar a dar forma àquelas personalidades. O conteúdo serve como peça no fictício quebra-cabeças imaginado pelo narrador⁸⁸ para contar e caracterizar a estória da misteriosa família.

2.3.5 Sons

Os sons aparecem como um material pontual e ligado diretamente aos personagens. A função dos sons é demarcar suas características e criar uma ambiência entre eles. Difere entre os dois filmes a origem desses sons. Em *Notas*, é uma trilha original, composta especialmente para essa história de falsários. Já em *Modlins*, está em uma fita cassete encontrada junto ao resto do material, origina-se dos vestígios da família e possui uma relação heurística com as personagens.

A trilha produzida demarca a dimensão fantasmagórica de Hemingway como uma entidade que ronda os espaços. Faz-se presente sempre quando se está a evocar a dimensão espectral da trama.

Já a performance de Clara Rockmore em *14 songs Opus 34: No 14 vocalise* de Rachmaninov *arranjo para teremim e piano* sublinha o estado de espírito de Margaret, que ouve a peça cerrada em seu apartamento à meia luz. A música induz a uma serventia ritualística produzida pelos Modlins e seu projeto secreto das pinturas

⁸⁷ Nas palavras de Deleuze a respeito da potência do falso e a relação provocada entre o eu e o outro: “contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substituiu Eu=Eu.” DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p.195.

⁸⁸ No momento do filme em que é explicado sobre o material achado, o texto literal narrado diz: “Um dia quarenta anos depois, centenas de fotografias, cartas e outros objetos pertencentes a Elmer Modlins e sua família apareceram ao lado de uma lixeira na rua Pez, número 3 no centro de Madrid. Na mesma tarde, andando pela mesma rua, EU achei a estória dos Modlins abandonadas na calçada como um quebra-cabeças. Foi assim, por acaso, caiu nas MINHAS mãos, as mãos de um estranho, que as encaixou a seu bel-prazer”.

apocalípticas, mas acima de tudo nasce da ligação primária com os personagens, já que muito provavelmente os Modlins punham a fita para tocar, mesmo que seu uso possa estar sugestionado pela enunciação.

Em *Mal de Arquivo*, o filósofo francês Jacques Derrida⁸⁹ empreende uma crítica ao conceito de arquivo, propondo sua desconstrução por meio das oposições verdade material/verdade histórica e arquivo/mal de arquivo⁹⁰. Seu questionamento é a quem cabe a autoridade sobre a instituição do arquivo. Ao arconte responsável pelo arquivo caberia, segundo Derrida, a guarda, a interpretação e a autoridade sobre o material⁹¹. Mal de arquivo seria a crítica a esta concepção imutável e em última instância a crítica ao conceito da verdade única. Na síntese de Birman:

...a ousadia teórica de Derrida estaria em afirmar que o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento em decorrência de sua própria virtualidade. Além disso, o arquivo seria perpassado e trabalhado insistentemente pelo mal de arquivo. Este, com efeito, não apenas apagaria o arquivo *constituído* na sua positividade patente, mas seria, ainda e fundamentalmente, a condição de possibilidade para que o processo de arquivamento pudesse continuar posteriormente e ser então reiterado ao infinito. Seria a dimensão *constituente* do arquivo que assim se destacaria pelo enunciado do mal de arquivo. Portanto, a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços, condição necessária para sua própria *renovação*⁹²

Há, a partir dessa condição de *renovação* do arquivo, uma instância temporal que condiciona a repetição do ato arquivante e a insistência no processo de reabertura para novos questionamentos a cada novo tempo, tendo assim uma perspectiva do *vir-a-ser*⁹³⁹⁴.

⁸⁹ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

⁹⁰ BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo**: uma leitura de Derrida sobre Freud. 2008, vol.10, n.1, p. 106.

⁹¹ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 13-14

⁹² BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo**: uma leitura de Derrida sobre Freud. 2008, vol.10, n.1, p. 110.

⁹³ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 13-14.

⁹⁴ Em termos cinematográficos, parece-me que quem melhor desempenha a proposição de desconstrução derridiana do arquivo é Harun Farocki, principalmente em *Imagens do mundo e inscrições de guerra*: “O projeto do cineasta é o de substituir a lógica causal do discurso histórico por uma lógica de correlação ou de encadeamento associativo” ROLLET, Sylvie. **(Re) atualização da Imagem de Arquivo ou Como dois filmes de Harun Farocki conseguem anarquizar o olhar**, in_ Revista Eco-Pós. Vol.17. N.2. 2014. p. 5.

Ao tomar o caráter lacunar do arquivo como princípio, constata-se que Oksman se vale dele para o discurso implementado em *Notas* e em *Modlins* ao criar um personagem que seria uma espécie de arconte que está a todo tempo se impondo como guardião do material e por conseguinte da estória, contudo ele traz reflexões e questiona os vazios, preenchendo-os à sua maneira.

Nestes projetos, existe uma intenção pulsante de realizar esta manobra arquivante para em seguida iniciar um processo de desconstrução deliberada do material reunido. O meio de amarrar essa ação é na moldura de um enunciador que, por ser desconhecido, utiliza-se de uma potência do falso⁹⁵ para entregar uma história que deriva de um material inicial, mas que dali trabalha um devir, o que pode ou poderia ser do arquivo. A escolha do artigo indefinido no título *Uma história para os Modlins* evidencia esse procedimento. É a verdade daquele narrador que é incompleta perante a relação com a família e se faz do mesmo modo diante da audiência. Assim a aproximação entre o material arquivado e os vários níveis de manipulação empreendidos sobre ele criam uma outra verdade que caberá ao “leitor”⁹⁶ a produção dos diversos significados. Dentro da tela, a mexer em vestígios com um olhar zenital, sem profundidade de campo como que a eliminar a complexidade de vidas que agora se apresentam inacessíveis, está um operador de arquivo que dá pequenas pistas a fim de não se fazer totalizante. O narrador falsificante, à maneira deleuziana, evita julgar os objetos e espera a redenção destes.

2.4 O personagem no outro e o narrador falso

“Às vezes uma história inteira é construída a partir de uma mentira”. A frase dita no início de *Notas sobre o outro* sintetiza não apenas a proposta temática mas também enunciativa aplicada a ambos os filmes. Cotejar o escritor aventureiro, o filho fotógrafo e sócias faz parte da ideia de criar uma outra verdade a partir da potência do falso que origina o devir⁹⁷. Assim como criar uma outra história para uma família

⁹⁵ DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 185.

⁹⁶ ODIN, Roger. **Filme documentário e leitura documentarizante**. Significação, ano 39, n. 37, 2012. p. 10-30.

⁹⁷ Nesse embate entre o real e o fictício, Deleuze coloca algo que cabe na proposta dos personagens dos curtas de Oksman: “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a falar para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo”. DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 221.

auto-exilada faz do falso potência, traz para o cineasta a prerrogativa da fabulação. Isso se concretiza por meio de um procedimento muito pensado e ensaiado, caracterizado pela entonação do narrador – e no caso dos *Modlins* pelo próprio gesto desse personagem meio ilusionista.

Em *Verdades e Mentiras (F for fake, 1973)*, Orson Welles constrói um filme que discute a mentira, a fraude e a impostura existente em qualquer história. Encenando o papel de prestidigitador, inicia se apresentando ao público com uma série de truques, feitos a partir do puro ilusionismo ou da ilusão cinematográfica. O filme aborda um falsário para colocar as histórias de outros falsários, como um biógrafo mentiroso e o próprio Welles e seus episódios de simulação, em discussão e por consequência o valor moral da verdade em xeque. Ele faz isso subvertendo a forma e usando o meio cinematográfico como o instrumento da criação. Logo no início do filme, encarando a câmera, quebrando a quarta parede, Welles promete pela próxima hora contar apenas a verdade, baseada em fatos reais. Um envolvente discurso apresenta os personagens da história, ligados uns aos outros por algum tipo de mentira. Ao final, está-se em uma situação em que Pablo Picasso teria sido atraído pela atriz Oja Kodar, que seria neta de um recluso e genial falsificador de quadros⁹⁸, mas aí já se passa da uma hora prometida pelo ilusionista Welles no início da película.

As sementes deixadas por *Verdades e Mentiras* estão plantadas no projeto de *Notas e Modlins*. Os personagens contidos nestes filmes caminham da sua dimensão real para uma construção operada por Oksman, onde se tornam essencialmente personagens de cinema conforme a descrição de Deleuze⁹⁹. Oksman os apresenta com dimensões de falsários que estão sempre se colocando no lugar do outro. O que se tem a partir da texto produzido por Hemingway e reproduzido em ideia no filme é uma série de episódios que se assemelham e se conjugam em contraposição: o escritor que teria se visto no lugar do homem ferido pelos touros; os

⁹⁸ Nessa passagem do longa, Picasso e falsário entram em uma discussão sobre o valor da arte. Se o falsário reproduz perfeitamente o artista seria ele também um? Se valendo do conceito nietzschiano, Deleuze coloca que o artista é o único a romper com a forma: “*A diferença entre o falsário, o perito e Vermeer é que os dois primeiros não sabem mudar. Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação (...) O artista é o criador da verdade, pois a verdade não tem que ser alcançada, encontrada, nem reproduzida, ela deve ser criada*”. DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, pag. 213. A ruptura com a forma para alcançar uma nova verdade por meio do próprio argumento da mentira é a “vontade de potência” empregada por Welles. Em certa medida é a mesma linha buscada por Oksman tanto em *Notas* quanto em *Modlins* e um modo de abordar a incompletude das pessoas e objetos.

⁹⁹ Para Deleuze, o falsário é o próprio personagem do cinema. DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, pag. 193.

outros que se veem como o escritor, revivendo sua experiência espanhola; o filho que reproduz a imagem vivida pelo seu pai, colocando-se no lugar do fotógrafo original; além do espaço que é deslocado de Pamplona para a Flórida, onde os sócias estão a emular Hemingway nos dias da festa de São Firmino. Todos esses contrapontos se abrem para a inversão temática principal entre o autêntico e o falso, o original e a cópia, a verdade e a mentira. Colocando-se até mesmo uma interrogação metalinguística: o documentário (ligado ao real) está a mostrar uma história ficcionalizada?

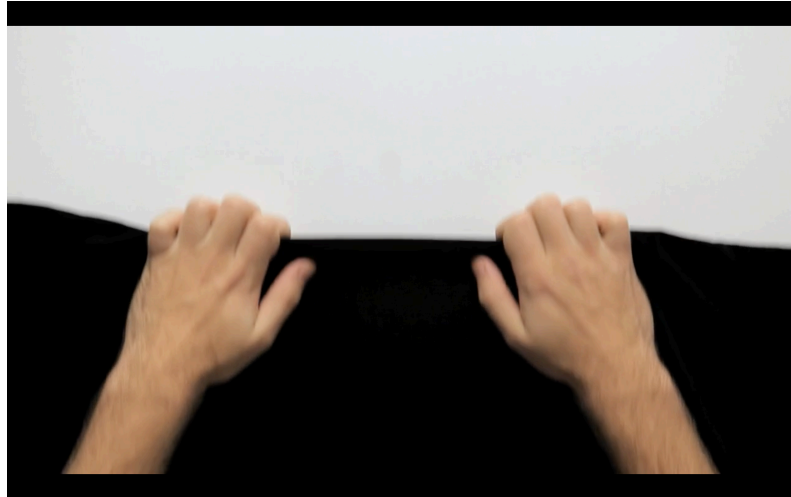
Em *Modlins*, o personagem como o outro se dá pelo paralelismo entre a trajetória de Elmer e do personagem de John Cassavetes, ambos atores em busca de fama. A jornada do herói segue o deslocamento voluntário dos personagens para um novo apartamento na esperança de conquistar o tão sonhado objetivo, nem que para isso seja necessária a realização de estranhos rituais¹⁰⁰. Oksman constrói as histórias da família em cima de uma estrutura mítica¹⁰¹ muito comum aos filmes hollywoodianos com pontos de virada (a saída dos Modlins da América para a Europa em busca do ideal artístico), conflitos (o rompimento entre pais e filho) e clímax (com o casal Modlin expondo suas obras em frente à câmera). Esse falso narrador está o tempo todo a insinuar em tom de suspense um elo desvanecido entre os membros dos Modlins.

A estrutura mítica que compõe o curta é comandada por uma presença inacabada. As mãos que aparecem a manusear o material em companhia de uma voz *over* conduzem todo o arco dramático por meio de *uma mise-en-scène* coreografada. São elas que controlam o jogo simbólico de luz e sombra que envolve os personagens quando, por exemplo, troca a superfície de exposição das fotografias de um fundo branco para uma manta preta (figura 2.6) justamente no ponto de virada representado pela mudança domiciliar da família para a Europa e a reclusão que tal evento causa.

Figura 2.6

¹⁰⁰ Ritual é inclusive uma palavra literalmente dita pelo locutor nos *Modlins*: “Os Modlins sempre deixam as janelas e cortinas fechadas só as abrindo para por em prática um insólito ritual”. Daí se conflagra a adoração de Margaret pelo filho Nelson como principal modelo de suas pinturas do apocalipse, em um paralelo entre o desejo incondicional de Rosemary pelo seu bebê.

¹⁰¹ VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3ª ed. São Paulo, SP. Aleph, 2015.



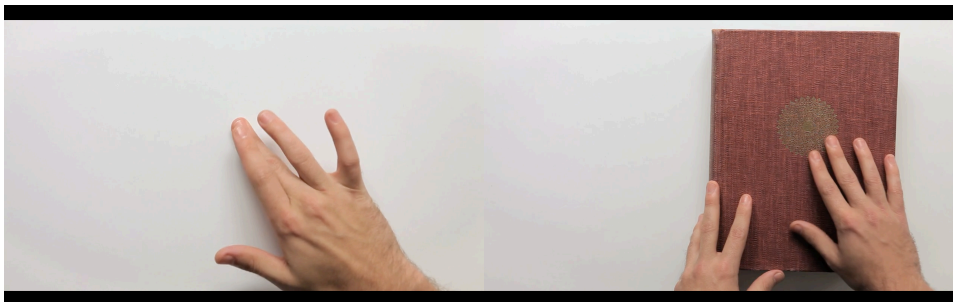
Esse agente enunciativo tem uma dimensão fabuladora que lança os sinais de seu caráter falsificador de alguém que não inspira confiança. Por meio dos gestos manuais e um texto subjetivo pronunciado em primeira pessoa, ele se materializa e levanta dúvidas em vez de clarear a história como requereria um narrador de um documentário objetivo.

As mãos enunciativas desenvolvem um verdadeiro balé diante da câmera e se colocam como um personagem estranho aos Modlins, que esbarrou por acaso com a estória da família, assim como foi com Sergio Oksman, mas que, mesmo assim, em alguma instância sabe dos segredos dessa família. Essa encenação se dá logo na sequência que sucede os créditos com o título do filme. A mão aparece pressionando a superfície ainda vazia de material (figura 2.7). Caracteriza esse gesto a *postura poética*¹⁰² encenada pelas mãos que introduzem um certo carinho pelo material manipulado. O mesmo se dá na sequência onde é lida a dedicatória de Elmer para Margaret no livro de Leronardo da Vinci, as mãos, após cerrarem a capa, alisam-na com toda a delicadeza de quem desenvolveu afeto ao objeto de investigação (figura 2.8). Este singelo acariciar na capa do livro encerra a apresentação, marcada pela aproximação cada vez maior entre narrador e objeto.

¹⁰² GERVAISEAU, Henri Arraes_ **História de uma memória**. In: Novos Estudos CEBRAP, N.60, 2001, p. 188.

Figura 2.7

Figura 2.8



Na banda sonora, uma pigarreada anuncia o início da história que aquele personagem estranho e incompleto irá nos contar. Com muito cuidado, as mãos depositam foto após foto enquanto introduzem o casal.

Outra sequência que caracteriza o enunciador-fabulador é durante uma análise empreendida nos poucos segundos em que Elmer Modlin aparece no filme *O bebê de Rosemary*. Rodando a fita em velocidade baixa, ele se põe a imaginar o que estaria passando na cabeça do ator:

- Neste breve instante, dentro de uma obra de ficção, Elmer Modlin, perdido nos próprios pensamentos, pensa sobre sua própria vida e pergunta: 'O que acontecerá com o filho do diabo quando crescer?'. Então, subitamente, levanta os olhos e vê Mia Farrow sob as luzes dos holofotes, balançando um berço que, na verdade, está vazio.

Ao final, vê-se lentamente, Elmer erguer as pálpebras e o barulho do aparelho de reprodução pausar a fita. Novamente a potência do falso se coloca em perspectiva e procura a libertação da vida dos Modlins:

Elevando o falso a potência, a vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro, nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória (...) Um devir, uma irreduzível multiplicidade, as personagens ou as formas valem agora apenas como transformações umas das outras”¹⁰³

Repara-se toda a fabulação existente nesse trecho de *Modlins*. O narrador está a pôr um pensamento na cabeça de um duplo personagem. Ele mostra o figurante de Polanski em detalhe, mas o desloca para o ser real que o representa. Na batalha por uma luz no campo do entretenimento, Elmer está ali, segundo nosso narrador fabulador, quase que a se resignar em seu momento de maior prestígio, que

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 211.

seja a ponta no filme de Polanski. Sem vestígios do que representou aquele momento para Elmer, o narrador imagina a descrição de um set de cinema, de seu espaço cênico pela cabeça de seu personagem. E ouve-se isso em uma entonação distraída, como se assim estivesse Elmer naquele instante passado.

Não é apenas pela aparição instantânea de Elmer no filme de Polanski que a cena é destacada. É também o momento em que se constrói o personagem do filho. Antes da sequência, o narrador fala do olhar cada vez mais distante de Nelson ao passar por retratos dele. Com a família já na Espanha, as mãos enunciativas disparam uma fita cassete e exibem fotos com poses de Nelson para a mãe. A intenção é criar um clima que possa levar o espectador às tardes de trabalho no apartamento semi-luminoso de Madri. Este tipo de construção salienta a manipulação executada pela narração para furtar não a verdade, mas sua busca descontrolada, substituindo a busca do verdadeiro pela potência do falso em prol da criação¹⁰⁴.

A entonação nas vozes narrativas, tanto de *Notas* quanto de *Modlins*, diz muito a respeito da construção desse personagem. É uma entonação que se transforma com o desenrolar da trama e de suas imbricações. Quando a sequência de sócias de Hemingway é mostrada como reprodução da foto do escritor, a narração, como em um crescendo, categoriza o mais Hemingway entre aqueles Hemingways até entoar “*Eu sou ele*” de forma a transpor daqueles personagens para ela mesma a frase e culminar em uma pergunta: “*O que eles procuram por aí?*”. Nessa sequência, a voz passa da sua entonação afirmativa para interrogativa emulando a própria proposta metódica do filme.

Todos esses gestos praticados pelo enunciador coordenados pelas mãos e pela voz submetem essas estórias à sua vontade. Uma chicana na tentativa de evitar o embate direto com a verdade e uma forma de utilizar o real para impossibilitar o sistema de julgamentos. Em uma ação de duplicidade, restam apenas os corpos, das fotos e dos vídeos, “*que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças. Se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam*”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Deleuze coloca da seguinte forma: “A narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum ‘cada um com sua verdade’, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros”. DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 192.

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles . **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 203.

Os corpos fantasmagóricos se formam por meio do aparato cinematográfico no encontro final entre os caminhos dos dois projetos, de *Notas* e de *Modlins*, e se transformam em aura¹⁰⁶ que sobrelevam as questões factuais para um nível abstrato e com múltiplas camadas, ditando para os personagens novas vidas ou os redimindo nas vidas atuais. O troféu com o busto de Hemingway é a concretização daquilo que Hemingway outrora propôs e agora o filme o sobreescreve.

¹⁰⁶ No sentido colocado por Benjamin de “liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição” na medida que seu caráter inicial se coloca inacessível e a verdade inalcançável. BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015, p. 45.

CAPÍTULO 3 | O FUTEBOL: JOGO E JOGADORES

O futebol é a última obra a ser analisada neste trabalho sobre a construção dos personagens no cinema de Sergio Oksman. O longa nasce a partir de um caminho ainda não experimentado pelo cineasta, mas que não abre mão de um rígido método de produção. Em uma breve recapitulação do que foi discutido nos capítulos anteriores, além dos personagens ligados diretamente aos temas de cada filme, dona Emmy e sua experiência concentracionária, Hemingway e seus sócias e a família Modlin, destaca-se a presença de um personagem que perpassa as histórias e funciona como um enunciador criativo: aquele que faz, conta e reflete. É uma figura sem, ou com pouca, presença corpórea, presente como uma voz guia. Em *O futebol* esse personagem é incorporado na figura do filho. A voz assume menos espaço, aparecendo basicamente no início do filme para ditar as regras. *O futebol* é um filme de regras preestabelecidas que oras são seguidas oras não, mas estão lá postas, inclusive para que possam ser quebradas. O seu título é o caminho inicial para investigar a construção do filme e de seus personagens.

O esporte bretão, paixão nacional, é que inspira o método de abordagem. Suas regras bem definidas, rígidas, porém muitas vezes passíveis de interpretação; os campos opostos de cada esquadrão; os lances desenvolvidos pelo planejamento e pelo acaso¹⁰⁷ são essências que servem como analogia para o procedimento de realização do documentário.

As regras não estão todas explicitadas no longa¹⁰⁸, apenas o ponto de partida. Logo nos primeiros minutos, quando em *off*, Oksman conta que em 2013 reencontrara o pai depois de 20 anos e o convidou para assistirem à Copa do Mundo do Brasil de 2014 juntos, do primeiro ao último jogo, seja *in loco* ou não. Sergio e Simão são então acompanhados durante todo o filme por uma câmera observadora que registra tudo

¹⁰⁷ O comentarista e ex-jogador Tostão costuma reiterar em suas crônicas no jornal *Folha de S. Paulo* a importância do acaso numa partida de futebol apesar de toda a evolução tática e técnica pela qual o esporte passou em todos esses anos. Ainda segundo ele, os analistas da cobertura esportiva na maior parte das vezes costumam negligenciar o papel do imponderável no resultado de uma partida. Antes dele, Nelson Rodrigues sintetizava a presença do imprevisível no futebol através da figura do Sobrenatural de Almeida. É possível traçar um paralelo com a produção de um documentário. Muitas vezes o acaso pode levar a gravação de um filme para situações totalmente inesperadas. É o caso do próprio "*Futebol*", que provavelmente seria outro filme, não fosse a morte de Simão durante as filmagens.

¹⁰⁸ No encarte do DVD lançado pelo Instituto Moreira Salles, Sergio Oksman e Carlos Muguiro assinam o texto *Metodologia e Meteorologia* onde detalham a gênese do filme e explicitam as 11 regras de procedimento durante as filmagens tal qual o número de jogadores de um time de futebol. Voltaremos a elas no decorrer do capítulo.

com uma certa distância. A observação no filme se dá por meio de uma relação estilística e convencional de interação entre personagens e câmera. Os próprios criadores Oksman e Muguero nas regras listadas¹⁰⁹ de procedimento evidenciam um afastamento da “improvisação do cinema direto”:

10. No fundo, há algo de ficção em todo esse planejamento. Não tanto na escrita da história, que de fato está sujeita ao acaso, como na definição de todos os parâmetros formais definidos previamente a partir do roteiro. Os enquadramentos devem ser simétricos, distanciados da improvisação do cinema direto. A distância tem que ser suficientemente ampla caso qualquer dos personagens decida abandonar o plano (e o filme).¹¹⁰

Vale destacar a presença do ponto: “*A distância tem que ser suficientemente ampla caso qualquer dos personagens decida abandonar o plano ou o filme*”, pois, tanto em seu início, quanto em seu final, conforme se verá adiante, fenômenos se impõem causando o abandono seja do quadro seja do filme por parte dos personagens. Seria uma coincidência, uma escrita premonitória ou uma intenção preestabelecida?

Assim, o filme é construído a partir dessa regra geral – assistirem a todas as partidas de futebol juntos. Os dois personagens principais, Simão e Sergio, pai e filho, apresentados logo no início, serão os responsáveis pela condução dos acontecimentos e não o futebol, a Copa ou a Seleção como o título poderia sugerir. O nome da obra¹¹¹ é uma peça importante para o ponto de partida da análise, pois introduz o dispositivo a ser seguido. A relação pai e filho mostrada pelo filme é construída a partir de uma premissa inspirada em regras esportivas. Mas não qualquer esporte: justo aquele que é tido como paixão nacional. O mesmo esporte responsável por momentos de união entre pai e filho no passado, antes da separação familiar, e que agora, no momento da filmagem, monopolizava um país inteiro em busca de uma redenção¹¹². Seria o país mais vencedor do torneio enfim campeão dentro de seu próprio território?

¹⁰⁹ Livreto do DVD de *O futebol*.

¹¹⁰ *Idem*

¹¹¹ Na seção Bloco de Notas nos extras do DVD, Oksman e Muguero comentam algumas imagens relativas ao projeto (algumas entraram no filme, outras não) e ao analisarem as do álbum de figurinhas da infância de Sergio sobre o Brasil de 1974 expõem a possibilidade de o filme ter sido chamado *Brasil 74*.

¹¹² Em 1950, o Brasil sedia sua primeira Copa do Mundo e é derrotado na grande final pelo Uruguai por 2 x 1 em um Maracanã lotado, episódio conhecido como o *Maracanazo*.

A fim de compreender a mudança de abordagem efetuada por Oksman na construção dos personagens em *O futebol*, faz-se necessário contextualizar a produção e seu surgimento. É oportuno sair do filme por um instante para falar das condições que o viabilizaram. Ao fazer isso, pode-se ter uma visão geral dos diferentes procedimentos utilizados pelo cineasta.

Tanto em *Notas para o outro* quanto em *Uma história para os Modlins*, os realizadores partiram de fragmentos, restos abandonados, fios soltos de histórias reais para reorganizá-las de forma subversiva. Em *Notas*, um artigo do escritor Ernest Hemingway, um concurso de seus sócias num bar na Flórida e uma fotografia antiga da festa de San Firmino em Pamplona servem de reflexão para abordar aquilo que é e aquilo que poderia ter sido; um jogo entre o autêntico e a impostura no estilo welllesiano de *F for Fake*. Já em *Modlins* é o espólio de uma família americana auto exilada em Madri achado no lixo da cidade que serve como ponto de partida para uma estória que poderia ter sido a dela.

Tais procedimentos eram a semente do projeto original de *O futebol*. O longa aqui analisado fora uma proposta à TVE da Espanha então intitulada “*Hotel in Limbo*”. Consistia em trabalhar uma série de filmagens domésticas pertencentes à família do próprio Sergio Oksman. Quando o projeto foi aprovado, os planos mudaram pois os autores Oksman e Carlos Muguiro não conseguiam fazê-lo avançar. Sentiam-se presos às fórmulas anteriores. Viram-se então impelidos a romper por completo com o que fizeram até ali e decidiram reformular as regras de abordagem a serem aplicadas ao novo filme. Oksman e Muguiro explicam no texto *Metodologia e Meteorologia*, presente no encarte do DVD:

Até então, um de nossos métodos habituais de trabalho era justamente o que chamávamos de inventário: consistia basicamente em reunir de forma ordenada sobre uma superfície todos os materiais do mundo cinematográfico que queríamos habitar, e projetar sobre estes um olhar vertical, objetivo e científico, como se tivéssemos a tarefa de transportar um museu antropológico ou um gabinete de curiosidades. Ou como se estivéssemos distribuindo os objetos sob a nova estante da sala. Cada objeto com a sua numeração e identificação.

E continuam:

A metodologia de trabalho que empregamos com o inventário dos Modlins tinha despertado em nós dezenas de recursos e automatismos que, muito contra nossa vontade, continuavam nos

acompanhando com os novos materiais. A sensação de que estávamos encontrando soluções brilhantes demais, tornou-se uma advertência do fim. Tínhamos, com certeza, desenvolvido um afiado senso de orientação no labirinto formado por todos aqueles objetos. Não era difícil para nós escrever uma história que incorporasse as ausências e que medisse (bem demais) as revelações. Era fácil se repetir, e inclusive aparentar que não estávamos nos repetindo. No nosso caso, obviamente, aquela metodologia parecia ter se esgotado e se mostrava incapaz de nos impressionar, mas pelo menos nos serviu para redigir um projeto que, em sua fase final, chamou-se Hotel Limbo.

É do desenvolvimento desse projeto que surge *O futebol* poucas semanas antes de começar a Copa do Mundo do Brasil. Diferentemente dos anteriores, as regras estabelecidas antes das filmagens serão responsáveis pela produção do “inventário” a ser trabalhado *a posteriori*. Isso faz com que se abra espaço para a construção de um material ainda mais abrangente, pois, ao contrário do que ocorrera nos dois trabalhos anteriores, a vida dos personagens se coloca, como propõe Comolli, “*sob o risco do real*”¹¹³.

De maneira sucinta, essa guia preestabelecida está na voz *off* de Oksman que abre o filme. Mas, por maior que seja a intenção dos autores em “controlar” o material, a presença do imponderável em *O futebol* é mais evidente que em qualquer outro filme de Oksman, seja na aleatoriedade do jogo, nas condições climáticas ou na imprevisibilidade da vida. A interação mais direta que ocorre com o mundo real amplia as possibilidades a serem trabalhadas na hora da montagem e imprime uma certa característica aos personagens que vai além da intenção dos criadores. O propósito de demarcar o espaço para que o real possa ocorrer diante do aparato cinematográfico é um claro pilar de construção do filme e de seus personagens.

Nas regras listadas como indicações ritualísticas para a feitura do filme, uma delas sintetiza essa opção de limitação espaço-tempo para que a realidade transpareça:

11. É preciso dizer finalmente que “o roteiro” da Copa do Mundo segue um pouco esse mesmo planejamento. Ou seja, tudo parece preestabelecido, o começo, a duração do evento, a estrutura dos grupos, os cruzamentos possíveis, os personagens, as formações dos diferentes times, os cenários e locais, a disposição das câmeras, o tipo de enquadramento. Tudo parece escrito e organizado antes de ser

¹¹³ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 99.

submetido à realidade. Regras de jogo absolutamente férreas para que surja o imprevisto.¹¹⁴

Essa dualidade controle x acaso, que pode ser desenvolvida na tensão e no eterno debate entre os limites da ficção x não-ficção, interessa mais como uma ferramenta própria do cinema para o desenvolvimento de uma forma de narrativa e de abordar a história. São estratégias pertinentes para buscar garantir ao filme algo relevante a mostrar ou a (re)construir.

Em *O futebol*, a construção dos personagens se não é mais complexa do que as análises anteriores, é mais ampla por ser possível identificar o seu início antes mesmo das filmagens, ao se estabelecer os critérios de comportamento do diretor-personagem e da própria câmera. São as precondições do filme, mas não o filme em si. Pois essas “regras”, assim como no jogo, devem parecer invisíveis sob o que interessa: a disputa entre os times. É nessa disputa que os personagens emergirão e se destacarão. E o cineasta, responsável por implementar as próprias regras, será também o juiz da partida¹¹⁵.

O plano inicial do filme apresenta as personagens e coloca de cara a premissa motriz de *O futebol*. O que se tem ali é um campo vazio onde o jogo não acontece e um tempo delimitado pela ação de um fenômeno natural: o aumento da chuva.

Sob a tela preta, a voz em *off* de Sergio Oksman¹¹⁶ narra que, em abril de 2013 durante uma viagem a São Paulo, ele procura o pai com quem não tinha contato há mais de 20 anos. Os dois passam o dia inteiro juntos e no fim da tarde ele pede ao pai que o leve ao Estádio Municipal do Pacaembu, onde costumavam ver jogos do Palmeiras quando criança. Uma pausa na narração e entra a imagem inaugural: pai e filho encaram a câmera com o campo e sua arquibancada ao fundo. Os dois estão absolutamente imóveis. Só se tem a certeza de não ser uma foto por conta do movimento das finas gotas de chuva que caem nas poças d’água e de um segurança

¹¹⁴ Texto de Sergio Oksman e Carlos Muguero presente no livreto do DVD de *O futebol*.

¹¹⁵ Ao comentar um artigo de Luiz Sérgio Coelho de Sampaio sobre as lógicas do futebol, que seriam quatro (clássica, transcendental, dialética e da diferença – volto a elas mais adiante) Wisnik explica o lugar do árbitro, dentro da lógica transcendental, como uma consciência que está dentro e fora do jogo dando “uma inesperada personificação futebolística ao *cogito* cartesiano ou ao sujeito kantiano, contendo supostamente o jogo no âmbito da sua consciência transcendental”. Segundo Wisnik a combinação aparato regulamentar com a posição transcendental do juiz sustenta o jogo de futebol tornando-o “incapaz de conter suas facetas imponderáveis e traiçoeiras, que escapam por todos os lados”. Isso lembra a posição de Oksman como personagem-filho e diretor do filme. (WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008. P. 120-122)

¹¹⁶ De agora em diante me referirei a Oksman e Muguero quando forem as escolhas dos diretores/realizadores e Sergio quando tiver relação com o personagem diegético.

que cruza o quadro de um lado a outro ao fundo. Na banda sonora, ouvimos o som ambiente de chuva. Após alguns segundos, Oksman retoma a narração agora em *voice over* e só então os dois começam a se movimentar. Ele diz que faltava um ano para a Copa do Mundo no Brasil; propôs que os dois assistissem à Copa inteira juntos, do primeiro ao último jogo; proposta que foi aceita por Simão. Ao final da narração, o temporal engrossa e os dois deixam o quadro, ficando apenas o estádio vazio com as marcas da chuva e suas grades e balizas.

Os dois personagens estão perfilados como no momento do hino nacional antes de todas as partidas começarem¹¹⁷. Representariam o time Sergio e o time Simão? São os capitães solitários da esquadra de um homem só, que farão o embate diante de uma câmera observadora. Na maior parte do tempo, essa câmera mantém uma distância regulamentar. Ela funciona como uma câmera-arquibancada, o espaço do torcedor-espectador desse duelo. Uma peculiaridade da cena é o olhar direto para a câmera. Não há outro momento do filme em que ocorra algo parecido. É como se ali ficasse delimitado o início da partida entre os dois, igual ocorre em uma transmissão televisiva de futebol. A distância da câmera conforme propõe os criadores também está ali.

Depois das apresentações, os jogadores supostamente se esquecem das câmeras para se ater ao embate que é reviver uma relação fragmentada. Se for para mal formular outra analogia entre a narrativa que se inicia e o esporte bretão propriamente, pode-se dizer que os dois personagens iniciarão um embate onde Oksman (auxiliado por Muguiro) será o técnico dos dois times e o juiz da partida. Em um primeiro momento, escolhendo as posições de cada participante e como cada um deve agir. O segundo momento seria na montagem, quando julgará o que vai ou não entrar e de que forma.

De frente para a câmera, veem-se os dois conversarem, mas não se sabe sobre o quê, pois o que se ouve é a voz *over* de Oksman a explicar as “regras do jogo” e não o som direto. Parece uma conversa formal entre o sujeito cineasta e seu objeto. Ao seu fim, um esvaziamento um tanto quanto desconsertado. Sergio não sabe se sai primeiro ou se faz com que o pai se proteja logo da chuva. Há uma vacilada onde as

¹¹⁷ Há pouquíssimos momentos de imagens remetidas diretamente ao futebol. Uma das raras é o momento em que a câmera da televisão percorre pelos jogadores da Seleção à beira do gramado durante a execução do hino nacional antes do início da partida contra Alemanha pelas semifinais da Copa de 2014. O jogo não é acompanhado por Simão, já convalescente.

figuras do filho, que não possui intimidade com o pai, e do diretor cordial, que cede a passagem ao seu personagem, misturam-se. É nesse plano também, um dos poucos, que se vê na tela um símbolo (o estádio) diretamente ligado ao jogo, que serve como o dispositivo¹¹⁸ usado por Oksman para delimitar sua história¹¹⁹.

Após o pronunciamento inicial de Sergio, que não ocorrerá em qualquer outra sequência, o filme se desenrola na esteira dos acontecimentos causados pelo reencontro entre pai e filho após mais de 20 anos. Calcado em uma estrutura diarística, o filme se entrelaça a partir dos dias de jogos entre as seleções com confronto e data inscritos na tela, sem que necessariamente se tenha qualquer alusão a eles. São inscrições de marcos temporais a mostrar o que fazem os personagens naquele determinado instante de tempo e lembrar que há um grande acontecimento em curso. O tempo curto do evento é estabelecedor de toda a duração dessa investida cinematográfica que visa à reaproximação familiar para uma relação feita de distanciamentos.

Seguindo os jogos da copa, pai e filho peregrinam pela cidade, revisitam objetos familiares do passado e vão aos (poucos) locais em que Simão costuma frequentar: o escritório, um bar e a própria casa. Em boa parte do filme, o espectador acompanha os deslocamentos desses dois personagens no carro de Simão, sempre guiando e tendo o filho ao lado como passageiro. A câmera permanece sempre na parte central do banco traseiro, enquadrando os dois de costas e com a exposição aberta para o lado de fora do veículo (figura 3.1). Os dois ocupantes são, portanto, silhuetas na imagem, que não se mostram por inteiro. São figuras desbotadas que geralmente estão conversando sobre o passado. A memória é imprecisa com os acontecimentos. Pai e filho não se lembram dos fatos do mesmo jeito. No banco de trás, a câmera inerte também é imprecisa para reconstruir as histórias pessoais.

Figura 3.1

¹¹⁸ Aqui me refiro à noção de “dispositivo narrativo” tal qual usada por Patrício Guzman em *Filmar o que não se vê*: “As melhores ideias – as mais eficazes – são aquelas que costumam se acomodar dentro de um ‘envoltório narrativo’. Também podemos chamá-lo de ‘dispositivo narrativo’. (...) é um fator que impulsiona a história. Às vezes surge como ideia inicial, outras surge depois. É uma espécie de leito, de via, que canalize, guia, unifica, os fios da história”. (GUZMÁN, Patrício. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. Ebook posição 247)

¹¹⁹ Haverá um outro momento em que um estádio aparece. Dessa vez é a fachada da Arena Itaquera que pode ser vista e ouvida ao fundo enquanto pai e filho acompanham a partida de dentro do carro. Mais à frente, a cena será comentada em mais detalhes.



Dentro do carro, a banda sonora sempre capta o som ambiente. Não há rádio no carro e no local destinado ao aparelho é possível perceber o vão de encaixe. Simão nunca instalou um. É uma tarefa por finalizar, ele diz, mas o desleixo a deixa sempre para depois.

Os deslocamentos de pai e filho dentro do carro é onde os dois passam mais tempo juntos¹²⁰ na tela. As passagens se alternam entre momentos de diálogo e de silêncio com importante função dramática. O carro também indica a ausência de Simão. Depois que ele é internado, Sergio passa a dirigi-lo sozinho pela cidade. Substitui o lugar do pai como motorista. A história do reencontro dos dois personagens no filme começa e termina dentro desse carro¹²¹.

3.1 O torneio e os personagens

O acordo preestabelecido entre Simão e Sergio para acompanharem juntos o torneio de futebol no Brasil dará a base para que eles se tornem personagens de múltiplas camadas. A câmera registra os dois como personagens que se passam por um cineasta e seu sujeito de cena, por jogadores ora a jogar juntos ora a competir, por uma criança e seu pai turrão, por cidadãos excluídos da festa e por nativo e estrangeiro em meio a um dos eventos mais populares do planeta.

Eles agem impassíveis à câmera, assim como os personagens periféricos e casuais que orbitam a história: um porteiro, um enfermeiro, um ajudante de oficina,

¹²⁰ Há dois momentos de diálogo no filme entre Simão e Sergio que se passam com a câmera fechada em detalhes: a primeira em filmagens caseiras da família de Sergio e a segunda um álbum de figurinhas. Ouve-se as vozes em *off*, mas não é possível definir onde estão. Supõe-se que seja a casa de Simão. Afora esses dois espaços, pai e filho aparecem pouco conversando.

¹²¹ Considerando que as imagens gravadas em 2013, representam uma espécie de prólogo do filme.

um balconista de bar, um bêbado na rua. Captar a realidade com o mínimo de interferência, não está, necessariamente, na ação dos personagens diante da câmera, e sim naquilo que escapa a eles, a periferia da imagem, os momentos sem personagens. Por mais que pai e filho vivam ou não uma representação de um pai e um filho que se encontram para compartilhar o futebol, fazem-no dentro de uma realidade que indelevelmente existiu: a Copa do Mundo no Brasil.

Nesse contexto de Copa do Mundo, Sergio e Simão vivem a realidade deles, particular, de um certo acerto de contas com o passado, com o resgate de memórias, com a inexorável substituição do filho pelo pai, mas também a realidade política nacional que os transpassa. Os momentos de situação política conturbada, em relação aos quais a organização da Copa no Brasil corresponde metaforicamente, um ponta pé inicial da desestabilização institucional que o país entraria dali pra frente, em momento algum se sobrepõem ao filme ou são seu objeto, mas inegavelmente forjam os personagens, obrigados a trafegarem por tais vias, imprimindo pequenos recortes dessa realidade na tela.

Em 2014, o Brasil vivia um clima efervescente em termos sociais. Depois de uma década de melhora nos índices de desenvolvimento, que entusiasmava o mundo inteiro – ficou famosa a capa da revista britânica *The Economist* com a imagem do Cristo Redentor decolando¹²², após o sucesso ante a crise econômica global de 2008 – o país passava por convulsões sociais internas. Os movimentos de junho de 2013 levaram milhares de pessoas às ruas com as mais distintas pautas. Entre elas, reclamava-se dos gastos públicos com a Copa e cobravam-se hospitais e escolas padrão Fifa, referência às altas exigências da promotora do evento para os estádios – ou melhor, arenas – do torneio, muitos dos quais se tornaram elefantes brancos.

Escândalos de corrupção na construção dessas arenas ocupavam as manchetes dos jornais corriqueiramente. Um clima de euforia e protesto tomava conta das ruas em um momento inegavelmente marcante para a História do país. Os altos custos do evento davam acesso apenas a uma pequena parcela da população, aquela de maior poder aquisitivo, afastando a maioria do público que costumava frequentar as partidas de futebol.

A partir desse contexto histórico, é possível traçar um paralelo com a análise que Clara Leonel Ramos faz sobre a construção do personagem em *Entreatos* de

¹²² Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off>. Último acesso em 19 de maio de 2021.

João Moreira Salles e a relação com o cinema direto em sua tese de doutorado intitulada *A Construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*¹²³. A autora comenta a criação a partir de uma representação histórica na qual a personagem pretende se inscrever para além da dimensão fílmica “*que nos obriga a problematizar o filme como monumento/documento histórico*”¹²⁴, sendo essa uma das aspirações de Robert Drew, Richard Leacock entre outros articuladores do direto americano. Todavia, enquanto no documentário de Salles o personagem do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva praticamente encarna a dimensão histórica que representa a sua eleição, em *O futebol* os personagens perpassam os efeitos desse momento histórico vivido pelo país.

Embora não sejam nem de longe personagens centrais da História do país, eles vivem a atmosfera e o clima das ruas nessa passagem temporal, de uma nação que encampava um projeto idealizado com a chegada do ex-presidente. Há uma espécie de inversão no peso dos personagens. Em *Entreatos*, acompanha-se um personagem que estará escrito na História inclusive por meio do cinema. Já em *O futebol*, Simão e Sergio parecem representar uma parcela da população escanteada e que só tem condições de acompanhar o espetáculo do lado de fora dos estádios, em bares, nos televisores de casa, por justamente não conseguirem acesso às arenas e a seus ingressos de preços proibitivos. Sergio chega a tentar convencer o pai para verem um jogo das arquibancadas, mas Simão é taxativo ao dizer que não tem dinheiro para o tíquete nem pode parar de trabalhar para se dar a um luxo do tipo.

O país está novamente, parece assim como Simão e Sérgio, em busca de uma reconciliação para superar um passado incompleto que pulsa eternamente no presente, mesmo que essa a reconciliação não o transforme, já que qualquer que fosse o resultado da Seleção na Copa de 2014 não seria suficiente para redimir a catástrofe de 1950. Tal qual valer-se do cinema para recriar uma relação parental não apagará as marcas deixada pelo abandono familiar causado pelo pai no passado.

¹²³ RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas**. 2013. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹²⁴ RAMOS, Clara Leonel. *Idem*, p. 46.

A noção de catástrofe que foi a primeira Copa sediada no Brasil é trabalhada por José Miguel Wisnik em *Veneno remédio – O futebol e o Brasil*¹²⁵. Assim como no filme, o futebol é trabalhado como um elemento indiciativo para pensar a formação social, a cultura e a sociedade do país. Wisnik comenta a lembrança perpétua intrincada na sociedade brasileira com a derrota no jogo final diante de um estádio lotado, símbolo do sonho de grandiosidade almejada pela nação que de alguma maneira é sempre adiada:

Por isso mesmo o trauma brasileiro, na Copa de 1950, foi e é continuamente lembrado e repetido em prosa, em verso, em ensaio, em foto, em filme: essa recorrência insistente cumpre a função freudiana de rasurar o trauma através de sua infinita repetição fantasmática, diante de um conteúdo insuportável *que se deu a ver*.¹²⁶
(grifo do autor)

Oksman parte da ideia de uma ligação profunda impressa pela experiência do futebol na infância e pelas marcas da derrota – ou do abandono do lar, no caso dos protagonistas do filme – para, a partir daí, viver e recriar os fragmentos dessas lembranças no presente de seus personagens. Wisnik explora essa persistência e, ao mesmo tempo, impossibilidade do passado irradiado no presente por meio do livro *Anatomia de uma derrota*, de Paulo Perdigão¹²⁷. Segundo Wisnik, o trauma vivido pelo autor é trabalhado a partir de uma eterna reconstituição da experiência vivida. A obra de Perdigão evidencia que “o luto só se faz à custa de uma insistente reiteração da melancolia e uma elaborada estilização do seu círculo sem saída”¹²⁸.

A Copa novamente desembarcada no Brasil significa para muitos a possibilidade de superar traumas. Para outros, é experienciar um episódio que deixou marcas em gerações passadas, mas que se repete em um outro contexto, com certas similaridades, mas na prática distinto. Para Oksman e Muguero, é a oportunidade de reviver um momento da infância e estilizá-lo por meio do cinema, construindo os personagens de um pai e um filho que voltam a se encontrar após anos de afastamento para acompanhar o futebol. Por mais que o motivo (o futebol) das

¹²⁵ WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹²⁶ WISNIK, José Miguel. Idem, p. 246.

¹²⁷ Sobre o livro, Wisnik escreve: “É um clássico da obsessão: o autor, então com onze anos, que estava no estádio no dia do jogo (de 1950, nota minha), se vê capturado numa perda em queda livre cujo luto parece não caber numa vida inteira, e onde a lembrança do jogo, assim como o jogo da lembrança, não podem terminar.” WISNIK, José Miguel. Idem, p. 247.

¹²⁸ WISNIK, José Miguel. Idem, Ibidem.

vivências do passado seja o mesmo, as novas experiências vividas não serão, justamente por tudo que passaram até ali: as separações, as mágoas, os desencontros.

É sob esse pano de fundo que *O futebol* é rodado. Nada do processo político que perpassa a época em que o filme foi rodado é visto diretamente na inscrição do filme. Serve apenas de motor e contexto para o reencontro imaginado. O jogo de futebol também não tem sua ação representada no filme a não ser refletido em alguns poucos televisores (seja na banda sonora, seja na imagem) que compõem o quadro em algumas sequências. Ele se faz presente por meio de diálogos, de símbolos, mas não propriamente por sua ação plástica, além de ser o principal tema a quebrar o gelo dos anos distantes e a permear as lembranças de pai e filho, mostradas por meio de um olhar estático e observador. A câmera não se movimenta, a não ser quando ela está dentro do carro que se desloca pelas ruas de São Paulo. A câmera é fixa (ou quase) assim como o passado, como se o espectador estivesse sentado em uma arquibancada, movendo o olhar apenas onde estão os jogadores dentro do campo – no cinema, o quadro. A estabilidade dos personagens no quadro obriga o espectador a olhar para além deles. E o que se pode encontrar são feições incrédulas pela nova derrota em casa, representadas pelos profissionais de saúde nas cenas hospitalares, ou corpos que passam ao largo da competição, como os trabalhadores da construção filmados da janela do hospital, seja em dia de jogo, seja em dia de “descanso” da competição.

No campo esportivo, mesmo que periféricamente, *O futebol* registra o novo desastre brasileiro mais de 50 anos depois. Que novas marcas trarão para uma sociedade que parece não conseguir se reconciliar com seu passado histórico?

3.2 Pai e filho: silêncios, palavras e produção de fragmentos

A relação entre o filho-cineasta e o pai-personagem acontece majoritariamente dentro do carro de Simão. Cerca de um quarto do filme se passa dentro desse espaço, único onde a câmera se movimenta, ainda que fixa no banco traseiro. É curioso, pois as voltas no automóvel não deixam de representar uma busca (de caminhos, de estacionamentos), por parte dos dois personagens, e um espaço de interioridade entre eles (conversas íntimas e silêncios), enquanto o mundo exterior passa através das janelas. Visto que a exposição da câmera mostra tanto o lado de

dentro quanto o de fora, o filme ganha essa dimensão que relaciona duas espacialidades impressas nas viagens, uma interna e outra externa.

É dentro do carro que são feitos questionamentos, memórias revividas e momentos de comunhão alcançados. O espectador, deslocado para o banco traseiro, que, na infância, costumava ser o lugar onde Sergio devia andar com o pai, tende a ver nesses momentos os dois personagens por uma perspectiva quase pueril. A criança que anda no banco de trás está sempre a olhar para as costas do pai ou para a cidade que se desloca pelas ventanas do carro. Sergio evoca de certa forma um mundo infantil principalmente quando propõe ao pai para verem juntos um jogo qualquer no estádio.

Tudo que se sabe a respeito de Sergio se dá através desses deslocamentos por entre a cidade. De maneira fragmentada, pouco a pouco, descobrem-se porções de uma relação pai e filho, seja ela de acontecimentos do passado, seja do presente de cada um dos personagens. O personagem de Sergio se mostra como um filho que evita conflitos com o pai. Que insiste, mas não enfrenta a autoridade paterna. Pelo contrário, por vezes, reproduz os mesmos passos do pai, quando conta sua própria história. Quando é para falar sobre o abandono do pai, põe as lembranças em comparação. Ele escuta a versão do pai sobre a saída de casa sem contestar, ressaltando as diferenças de recordações entre eles e as fragmentações que as acompanham.

Sobre a fragmentação percebida em *O futebol*, recorre-se à noção que Antonio Candido¹²⁹ descreve da personagem do romance. De acordo com Candido, o personagem possui sempre uma natureza oculta. Por meio dos fragmentos que são dados, é possível ter uma percepção conjunta do ser, mas ela é sempre oscilante e descontínua. Tanto no mundo quanto na ficção, o conhecimento se restringe a dois tipos de domínio: um finito, a integralidade do corpo, do espaço, e outro infinito, que não se tem acesso por completo.¹³⁰

A cada novo passeio de carro outras peças são apresentadas para se ter acesso aos fragmentos dos personagens do pai e do filho e, conseqüentemente, para a reconstituição de um momento vivido no passado. Ainda segundo Candido, a condição fragmentária é imanente à vida, não resta escolha, enquanto no romance

¹²⁹ CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. 13a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

¹³⁰ CANDIDO, Antonio. *Idem*, p. 55-59.

ela é criada pelo autor “*que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro*”¹³¹. Assim, Oksman opera um jogo duplo como diretor-filho ou autor-personagem e vive duas fragmentações, uma imposta e outra vivida por meio de suas próprias escolhas, de forma que dessa soma surja uma unidade que não poderá ser da vida, mas estará presente no filme.

Em uma das cenas em que estão pai e filho no carro, Sergio quebra o silêncio com uma sentença que se aplica adequadamente àquela situação: “*Não tem clima de copa, né?*”. Ele se refere ao ambiente das ruas de um país que tem o esporte bretão como o mais popular e que volta a ser sede do seu principal evento 64 anos após uma das maiores frustrações coletivas de sua História. Também não há clima familiar entre os dois. Não se sente a intimidade entre pai e filho. O comentário é seguido de uma pergunta frívola a respeito do banco do pai, como que para puxar assunto, enquanto o carro passeia pelas ruas da cidade de uma São Paulo sem enfeites, bandeirolas ou uniformes do Brasil.

É a vez então de o pai quebrar o silêncio ao questionar onde o filho está morando. Aqui pode-se observar uma pista que o cineasta deixa à mostra para entender os procedimentos da “partida”, visto que seria difícil Simão não saber sobre o domicílio do filho, lembrando-se que o filme abre com o encontro entre os dois um ano antes. Embora não se saiba a respeito do que conversaram, é de se intuir que Simão soubesse onde o filho vivia já naquele momento. Estão expostos ali dois personagens envoltos numa *mise-en-scène*, como jogadores que tem uma consciência tática ao entrar em campo para disputar uma partida de futebol. Há por parte dos realizadores possíveis comandos dados para disparar situações fílmicas: uma conversa, uma ação.

Em outro momento, ainda dentro do carro, a cartela marca 18 de julho, Austrália vs. Holanda. A cena vem de um corte seco e já se inicia com o filho a lembrar que o pai fumava cigarros da marca Hollywood. A resposta é um “não lembro”. Segue uma pausa que é rompida pelo pai dizendo que não há mais o que falar. São mais de 40 anos do ocorrido. Não há o que falar. O filho insiste sutilmente. Quer saber para onde o pai foi no dia exato que saiu de casa. O pai explica que foi para a casa da mãe (avó de Sergio) e de lá para um hotel, onde viveu os próximos “*13, 14 anos, sei lá... ou mais*”. Rememorar o episódio faz o filho revelar que também se separou

¹³¹ CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. 13a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. 55-59.

recentemente e, assim como o pai, ficou um tempo num hotel após sair de casa. Aqui se fazem jogadores de uma mesma posição dentro de uma equipe, quando um substitui o outro. Sergio, em outro tempo, em outro país, também se separa da mulher e vai morar em um hotel. A temática da substituição pai e filho retorna em Oksman dessa vez de modo reverso. Enquanto em *Modlins* é o personagem do pai que substitui o filho, após sua fuga de casa, como modelo da mãe, em *O futebol*, é o filho que repete os passos do pai, iniciando uma jornada que se completa ao final do filme, quando Sergio assume a direção do carro.

Aqui vale recorrer a analogia do técnico de futebol, quem tem o poder de promover as substituições entre jogadores durante a partida: “instrumento característico de afirmação do técnico, com seu poder de intervenção visível sobre o ritmo do jogo”, como coloca Wisnik¹³². Na história do futebol brasileiro ele passa de uma função mais discreta, entre elas vigiar “boêmios, beberrões e os farristas sempre que possível, em especial, evidentemente, durante os períodos de concentração”¹³³. Até chegar uma posição de protagonismo com culpa por sucessos e fracassos. Lembremos a Seleção de 2002 que tinha a alcunha de família Scolari em alusão ao técnico Luis Felipe Scolari que exercia papel de uma figura paternal. Oksman parece operar como um técnico que substitui e vigia por meio do aparato cinematográfico, buscando uma ponte entre passado e presente.

A cena segue com longos períodos de silêncio enquanto o carro passeia pelo centro da cidade. São cenas em que direção e autorrepresentação se misturam de forma incerta. Com mais atenção, pode-se achar que os diálogos, ou pelo menos os temas por eles introduzidos, foram previamente escritos, diante da falta de naturalidade com que ocorrem. Ou que os silêncios foram propositalmente construídos como uma marca de distância entre eles.

Clara Leonel Ramos¹³⁴ traz esse embate da autorrepresentação e do modo enunciativo para verificar a construção do personagem na análise que faz de *Entreatos*. Como exemplo, ela coloca a construção do personagem de Lula como

¹³² WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008, p. 129-130.

¹³³ WISNIK, José Miguel. Idem, p. 129-130.

¹³⁴ RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas**. 2013. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

compartilhada entre sua autorrepresentação diante da câmera e o sujeito realizador de João Moreira Salles. Segundo a autora, Salles embarca na percepção que o personagem do então candidato tem de si mesmo, como de um sujeito histórico¹³⁵ que está, no momento das filmagens, escrevendo um capítulo importante da história brasileira por ser o primeiro político vindo das classes trabalhadoras com reais chances de chegar ao poder.

Por outras vias, é compartilhada também a construção de Simão que se dispõe diante da câmera de Oksman a cumprir os desígnios propostos pelo filho-diretor, como acompanhar uma partida do lado de fora do estádio ou visualizar antigas filmagens familiares.

O que Oksman também traz, assim como no jogo duplo da fragmentação, é a própria autorrepresentação como diretor e personagem. Ele compartilha com Simão a relação de sujeitos filmados (no plural) e realizador. Há, portanto, uma série de camadas sobrepostas na construção desses personagens responsáveis pelo discurso do filme. Embora se possa dizer que Oksman tem muito mais consciência de sua autorrepresentação, ele não deixa de incorrer no jogo duplo filho-diretor e dessa forma está submetido aos riscos implícitos a essa posição. Tome-se como exemplo a sequência em que os dois vão juntos à Arena Itaquera. Depois de muito insistir para que ele e o pai fossem assistir a um jogo no estádio, o que gerava em Simão muita resistência pelas mais variadas razões, desde os preços do ingresso até a impossibilidade de faltar ao trabalho durante a semana, eis que Sergio finalmente o convence da empreitada.

O letreiro mostra 26 de junho, Coreia do Sul vs. Bélgica. Dentro do carro, acompanham-se os dois durante o longo¹³⁶ trajeto até o estádio Itaquera, o carro passa por uma cidade alheia ao grande evento cuja justificativa de ser traria progresso e prosperidade com milhões injetados direta e indiretamente na estrutura e serviço da cidade por investimentos externos e internos. A cidade segue sua áspera rotina sem tempo a perder, impassível à efemeridade da ocasião.

Pai e filho buscam uma aproximação. Discutem o caminho. O pai erra. O filho inquisidor insiste nas perguntas: o porquê de um tique nervoso que o faz parecer estar

¹³⁵ RAMOS, Clara Leonel. *Idem*, p. 80-84.

¹³⁶ Esta é a sequência mais longa do filme. Do momento inicial até quando eles voltam para a casa de Simão e perguntam o resultado do jogo ao porteiro são pouco mais de 12 minutos. Mas não se trata de um plano-sequência.

constantemente dando pequenas cuspidas de ar; o motivo de o documento do carro não estar regular; se o pai costuma dar passagens aos pedestres na faixa; se ele lembra do último jogo a que assistiram juntos no estádio; ou o motivo de o carro não ter rádio.

Alguns dos questionamentos parecem premeditados, outros são notadamente fruto dos acontecimentos que se passam no momento das filmagens. É desse jogo de premeditação e acaso que emerge no vídeo uma certa naturalidade entre os dois, o jogo da transparência¹³⁷. Ao mesmo tempo, ao se aproximarem do estádio na Zona Leste da capital paulista, vê-se o bairro enfeitado com bandeirolas verde-amarelas. Ali existe o tal clima de Copa que faltava na região central da cidade. A presença do futebol no ambiente parece contornar também a distância entre pai e filho. Isso seria o mais perto que chegariam de estar próximos, de reviver o passado de maneira sincera. Estacionados dentro de um carro sem rádio, os dois tentam ler o jogo a partir dos sinais sonoros emitidos pelo público de dentro do palco. Neste instante, Simão emite um comentário desprezioso, mas que ajuda a revelar esses mecanismos do filme, trazidos pelo conflito da autorrepresentação com o modo enunciativo planejado por Oksman. O monólogo de Simão diz:

- *Puxa vida, amanhã já é sexta-feira! Como passa a semana, não? Duas semanas que você está aqui já!*

Longa pausa e continua:

- *Se eu estivesse em casa, eu ia tá dormindo a essa hora (risos).*

A fala aparentemente banal faz lembrar que é dia de semana, logo Simão conseguiu uma folga do trabalho. Teria Sergio, o garoto insistente, convencido finalmente o velho pai? Ou as desculpas anteriores não passavam de encenação? Ao dizer ainda que estaria dormindo naquele momento caso ali não estivesse, Simão faz parecer não ser tão ocupado quanto apregoa. Vê-se que é dia, no máximo fim de tarde, ou seja, horário de expediente e ali estão ambos reunidos ao pé do estádio para o fato fílmico. Fato que Simão colocara como impossível até então. E enquanto tentam desvendar se o grito que vem das arquibancadas trata-se ou não de um gol, registra-

¹³⁷ XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico – A Opacidade e A Transparência**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

se na tela um breve momento de intimidade, até então não vista: o compartilhamento de um cigarro¹³⁸.

A questão da autorrepresentação em *O futebol* está posta desde o início em acordos e planejamentos rigidamente definidos. Porém, é interessante observar o momento em que “o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem”¹³⁹. Como na cena em que Simão, hospitalizado, diz que não come há bastante tempo e que está com fome. Sergio se oferece para lhe arranjar algo, mas o pai dispensa a gentileza porque prefere comer um frango assado vendo o jogo do dia ao receber alta que deve vir próximo da hora do almoço. Sergio se mostra surpreso com o apetite de Simão e aliviado. Para ele, quem, na situação em que se encontra o pai, está com fome de frango assado não está tão mal. Percebe-se um gesto genuíno de felicidade de Sergio pela perspectiva de melhora de Simão. É uma passagem rápida, porém, de certa forma, aproxima-se do que Salles denominou como “sonho do filme”.

Mas se existe alguma história não vivida e não bem explicada, pode ser que ela reapareça ao tentar se recriar uma situação feliz de infância: pai e filho assistindo juntos jogos de futebol, ao menos é o que Sergio diz intencional lá no início do filme. Contudo, o que se vê muitas vezes são diálogos não desenvolvidos. Assuntos não prosseguidos. Parece ser difícil quebrar a barreira de incomunicabilidade que ambos ergueram. Pelo que elencamos até aqui, esses momentos advêm tanto de situações iminentes à vida, quanto de outras induzidas pelo aparato cinematográfico e a *mise-en-scène*, caso da cena em que acompanham a partida de fora do estádio. Isso nos remete à explicação de Candido para a constituição do personagem do romance moderno. Segundo o autor, a dificuldade em descobrir a coerência do personagem acarreta uma incomunicabilidade nas relações¹⁴⁰. Sergio e Simão, apesar de

¹³⁸ No texto denominado *Indelével* presente no livreto que acompanha o DVD, João Moreira Salles escreve que essa é a cena que chega mais perto de realizar o sonho do filme. Assim ele a descreve: “Os dois fumam juntos, entregues ao exercício de semiótica auditiva que todo torcedor que se aproxima atrasado do estádio, ou deixa antes do final, conhece tão bem. É uma experiência fundadora que está enraizada na memória afetiva de todo menino que começou a ir ao estádio levado pelo pai (quase sempre é o pai), como Simão e seu filho estão finalmente juntos. Dura um átimo, menos do que a própria cena, mas acontece. Eu, ao menos, torço para que ela tenha acontecido.”

¹³⁹ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006., p. 85.

¹⁴⁰ Ainda de acordo com Candido é isso que faz surgir, no romance, as noções de absurdo (Kafka), verdade plural (Pirandello), ato gratuito (Gide), sucessão de modos de ser no tempo (Proust), infinitude do mundo interior (Joyce). As influências de estudos filosóficos, psicológicos no final do Século XIX, que moldavam uma outra constituição do homem na sociedade, fragmentária e incompleta, influenciaram a literatura. Dessas discussões da época, os autores chegaram a essa

parecerem desconectados, possuem propósitos distintos e justificativas íntimas para estarem ali se submetendo às filmagens, quais são eles, não está completamente claro.

Exemplo dessa incomunicabilidade aparece na metafórica cena do lava-jato. Pai e filho dentro do carro miram fixamente para frente. Não há o que falar, o silêncio entre eles contrasta com o som ruidoso dos rolos de esfregões a envolver o carro do princípio ao fim passando tudo a limpo.

Por mais que haja o esforço de pai e filho no filme em buscarem as partes que faltam para preencher lacunas, o resultado nem sempre é seguro ou possível como visto na cena do jogo entre Coreia vs. Bélgica.

3.3 Simão e a virada de jogo: o esquema e o imponderável

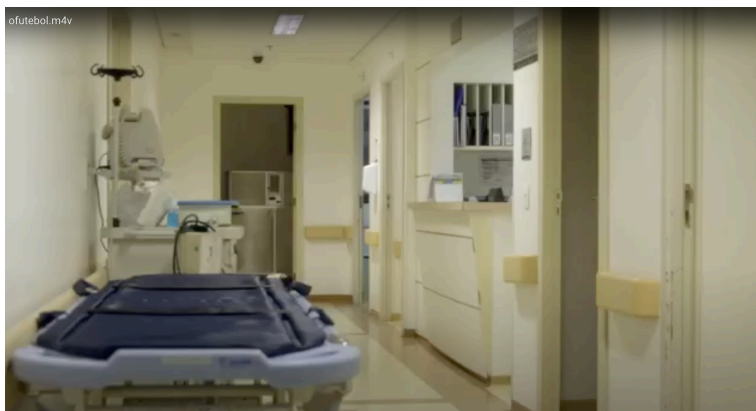
O hospital é um espaço de importante função dramática. E sua entrada no filme não é planejada *a priori*, deve-se à sujeição do acaso cujo documentário é tributário. A articulação da câmera, por exemplo, se dá muito mais aleatoriamente do que em outros espaços. Ela alterna planos abertos, médios e fechados, circulando entre vários ambientes do hospital (saguão, cantina, entrada da CTI e da enfermaria, quarto). Indica menos tempo, ou mesmo falta, de decupagem por parte do diretor para aquele ambiente, contrariamente a outros que aparecem no filme. Os planos furtados, como é suposto diante da ocasião, indicam silêncio, mas também falta de informação e imprevisibilidade. Faz com que o diretor tenha que assumir o papel de filho e o personagem-filho tenha que sumir com o diretor, agora mais preocupado com a saúde real do pai. A cargo da equipe de filmagem, os planos mostram a ausência de Simão e Sergio no momento mais importante da Copa, a derrota vexatória da seleção da casa por uma arquirrival.

Trata-se do projeto do Brasil e do diretor tomando diferentes rumos, indo para a maca (figura 3.2). Esta imagem da maca vazia no corredor do hospital é bastante

constituição dos personagens. Mas Candido ressalta que entre o homem moderno e o personagem literário há uma diferença já que “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos (...) No romance, ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”. De certa maneira vemos nos personagens de Sergio e Simão essa fragmentação como um traço ora constituído pela impossibilidade de observá-los por inteiro, ora pelas situações elaboradas pelos realizadores via filmagem e montagem. CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. 13a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. 57-58.

significativa para o momento dos personagens e da competição no filme. É possível ver outros aparelhos hospitalares, uma saleta de recepção, portas para outros ambientes, mas a maca está em primeiro plano. De cor azul, contrasta com o branco hospitalar de tudo ao redor e da luz fria que preenche o espaço. Contraste entre euforia e frustração. Na banda sonora, enquanto prestamos atenção à maca, o locutor da tevê tece seu comentário: *“O Brasil não pode perder em casa por quatro a zero. É uma vergonha para o país do futebol. O Brasil de Pelé, Garrincha, Romário, Ronaldo, Didi...”*. Como é sabido, o placar é ainda mais elástico do que o daquele momento. Invocar os “santos” do passado não adiantarão para evitar a derrota. O tom quase místico com que o locutor invoca heróis do passado, como quem pede um milagre, enquanto vemos a imagem da maca nos lembra que Simão está também em situação delicada. A cena prenuncia a perda do pai que se conclui com a imagem do cemitério e a entonação de um cântico judeu de despedida, quando se pode saber um pouco mais sobre as origens judias dos personagens.

Figura 3.2



O diálogo sobre o frango assado é a última aparição de Simão no filme. Depois disso, sua representação se faz pela ausência. A narrativa vai pouco a pouco montando espaços vazios por meio dos quais se pode intuir a presença de Simão (como a porta de entrada da unidade de terapia intensiva). Daquele ponto, a câmera não pode passar para ir ao encontro ao personagem. Depois, é o enterro do pai, filmado de longe. Não é possível sequer distinguir Sergio na imagem. O jogo duplo personagem/diretor é momentaneamente suspenso. A imagem parece existir para dar continuidade às regras do filme, já que o torneio não se encerra com a derrota da anfitriã.

O acordo inicial é quebrado pelo que Comolli chama de “*fricção com o mundo real*”¹⁴¹ e que se faz presente como o acaso no esporte bretão. O drible que rompe as linhas táticas de planejamento da defesa e lança mão do improvisado não apenas para buscar o objetivo do jogo, mas também pelo apelo estético. As diferenças entre o futebol prosa e poesia como colocou Pasolini¹⁴².

Oksman e Muguero produzem e acumulam fragmentos para construir seus personagens. Prática iniciada por Oksman em *A esteticista* e que, de certa forma, vimos repassar nos dois curtas já analisados.

Como comentado nos capítulos anteriores, é uma escolha narrativa que visa driblar a impossibilidade da reconstituição total de sentidos. Se é bastante complexo transmitir a integralidade de um tempo, de uma pessoa (ou das relações entre elas), que sejam então trabalhadas as lacunas e os vestígios buscando uma construção por meio do material deixado para trás.

Em *O futebol*, o ajuntamento dos materiais está inserido na própria produção de imagens. Dessa forma, Oksman e Muguero parecem tentar, após a partida de Simão, reconstituí-lo ao mostrá-lo como um enigma, como nas palavras-cruzadas que ele tanto gostava de preencher. As imagens dos cadernos compostos com a caligrafia de Simão apontam, a partir de palavras aleatórias, à possibilidade de recompor mesmo que lacunarmente o personagem.

Em outros momentos, os silêncios do pai são preenchidos por Oksman e Muguero por meio do encontro dele com outros. Os locais onde Simão mais se solta e parece ser mais autêntico são quase todos onde Sergio não está. Pelo menos não está como personagem, já que se intui a presença dele na função do diretor.

Oksman e Muguero constroem o personagem de Simão destacando-o por meio das cenas de repetição de alguns espaços. Sua representação no carro e em outros locais onde o filho não se faz presente é bem diferente, mais leve, pode-se dizer. Isso pode ser notado no confronto entre duas cenas. A primeira se passa no bar que Simão costuma frequentar. O som ambiente reproduz o ruído da cidade e amplifica a voz de Simão diante dos outros personagens. Simão está sentado à beira do balcão e sua imagem preenche a tela. Na banda sonora, ouvimos algum

¹⁴¹ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 68-85.

¹⁴² WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008, p. 114.

trabalhador do estabelecimento ou outro possível freguês lhe dirigir uma pergunta: “Simão, quem ganha a Copa?”. Sem hesitar, ele responde “Alemanha ou Argentina. Brasil nem pensar”, expondo todo o conhecimento futebolístico ou os dotes clarividentes, ao antecipar a real final daquela Copa. Na sequência, desafia qualquer um que saiba mais do assunto que ele. “Só quero que me digam quem foi o juiz da final do campeonato do quarto centenário de 1954”, gaba-se, arrancando risadas dos presentes.

Em outro momento, agora no carro, Sergio pergunta se ele se lembra do último jogo a que assistiram juntos no estádio. Tratava-se de um Corinthians vs. Palmeiras em 1979. O jogo foi 2 a 0 para o alviverde com dois gols de falta de Jorge Mendonça do mesmo canto, segundo Sergio. O pai não se lembrava de nada. São lembranças relativamente marcantes para quem diz conhecer tanto de futebol como é o caso de Simão.

A utilização dos espaços para construir a figura de Simão é evidenciada por essa comparação. No bar, ao lado dos amigos de copo, ele se sente solto, despojado, cheio de si. Já no espaço apertado e intimista do carro, na presença do filho inquisidor, um Simão retraído, evasivo e de pouca comunicação. Assim, a caracterização do pai é elaborada de maneira incompleta, já que não é possível saber o que faz no ínterim dessas situações tão específicas que são os momentos de futebol. O que se vê é um velho turrão, com dificuldade de reviver o passado, e que o único momento de prazer é viver os deleites do entretenimento futebolístico.

As mostradas contradições de Simão oferecem a possibilidade de construir uma coesão¹⁴³ e uma lógica do seu personagem que, por meio da montagem, os realizadores buscam alcançar. Ao perseguirem essa unidade despejando os fragmentos do pai em palavras e silêncios, fazem isso utilizando-se de um ser real cujas interpretações são mais “fluidas”¹⁴⁴ e menos delimitadas. O choque entre o personagem do pai criado e o real faz com que os autores do filme construam o discurso narrativo.

Oksman cria uma visão simplificada do pai durante todo o filme a fim de dotá-lo com uma característica específica. Não se sabe de suas origens, dos motivos para

¹⁴³ Candido coloca que a lógica interpretativa do personagem no romance é mais coesa e menos variável. E que “a nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo e as condições da conduta”. CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. 13a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. 58.

¹⁴⁴ CANDIDO, Antonio. Idem, ibidem.

o fim do casamento, nem de como eram as relações com os filhos, mesmo a causa da morte não é especificada. O Simão que é apresentado durante alguns jogos de um torneio que por si só já é bastante elíptico, visto sua ocorrência quadrienal, é um ser solitário, inacessível, que apenas quando rememora o futebol consegue se exteriorizar para o mundo. Talvez seja essa a imagem que Oksman consolidou do pai durante os anos separado dele. Ou, talvez, através da imagem criada para esse pai, surja a imagem típica do brasileiro comum cristalizada em sua memória após anos fora do país.

A imagem de um pai desinteressado, ou ordinário, transborda para a própria forma narrativa em longas cenas silenciosas e lentas, que muitas vezes são consideradas pelo gosto comum, acostumado a um cinema espetacular, como tediosas, mas que são as características que justamente trazem vida ao personagem de Simão.

Toma-se como exemplo a declaração de Simão ao assistir aos vídeos de viagens feitos pelos avós de Sergio. Oksman as usa como iscas para que Simão venha à superfície da memória familiar. Mas, para o pai, aquelas imagens compostas por paisagens desérticas não mostram nada. “*Não tem nada ali*”, releva ele. Parecem remetê-lo à sensação de tédio. Um substantivo que o próprio Simão poderia usar para descrever o filme do qual participava¹⁴⁵. Porém, essa sensação enfadada o lança a divagações como o de não ter “*nunca aprendido a nadar*”, quando se faz saber um pouco mais de Simão.

Um filme “tedioso” sobre a Copa do Mundo é uma anti-propaganda do espetáculo que se coloca como a maior celebração esportiva da terra. Seria um contra-discurso desse lugar comum, ao chamar a atenção para alguns, como Sergio e Simão, que não puderam participar da festa. No caso do país-sede, o evento trouxe benesses apenas para uma pequena elite privada, ao contrário do que pregavam seus idealizadores, ao publicizarem um incentivo ao melhoramento da infraestrutura pública e da imagem externa do país.

Nesse sentido, o filme é coerente com o desejo de documentário descrito por Ruben Caixeta e César Guimarães no prefácio da obra de Comolli:

¹⁴⁵ Nos extras do DVD, Oksman e Carlos Muguiro comentam esse trecho do filme e aventam sobre a possibilidade de que Simão pensaria o mesmo de *O futebol* se pudesse tê-lo visto: “um filme em que nada acontece”.

Um cinema que vai ao encontro do mundo, que se enlaça à exceção irremediável da vida dos sujeitos filmados, que os acolhem quando investem o filme com o seu desejo, com o impensado de seus corpos, com a potência de seus afetos e com a duração de sua fala. Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes.¹⁴⁶

Dessa força *O futebol* se vale. Mostra a partir de um drama familiar a periferia que ficou fora do espetáculo, ignorado pela estrutura midiática, que quando aparece é envolto num embrulho sensacionalista e estereotipado.

Outro momento em que o elemento da surpresa em Simão se revela e rompe os acordos preestabelecidos acontece na sequência em que ele está só no bar. No balcão, veem-se dois copos vazios e um terceiro pela metade. Simão tem o semblante cansado típico de quem está levemente alcoolizado. O olhar fita para cima, para algo que está fora do quadro. Na mão direita, um cigarro por ser aceso lhe serve de companhia. De repente, com um semblante sério, inicia um monólogo, quase inaudível. É difícil entender o contexto do que ele diz. Parece comentar uma outra situação, uma viagem talvez:

Eu vim para cá com uma finalidade: os dois vêm comigo. Nós vamos resolver isso. Tem uma criança. Eu sei o que é isso. Eu sofri uma vida inteira. E eu tive Deus... Deus me deu... O Sergio tem o lance do cinismo... Eu não quero que o meu neto passe por isso. Nós vamos acertar. O dia que vocês brigarem (a palavra parece ser essa, mas não é possível entender com certeza) eu não vou estar aqui, eu vou estar no Brasil.

Ele faz uma pausa. Dá um trago na bebida. Tem acesso de tique nervoso. E volta a falar: “*Se tua mãe fosse filha de gente que pensa em família...*”. Segue de mais uma pausa bufenta até emendar com um rezingo ininteligível.

Este é um momento em que Simão abandona o personagem-pai e ensaia mexer no “vespeiro” que é o passado. Simão se mostra confuso no espaço-tempo e perturbado com as chagas ainda abertas da vida. Não é possível precisar sobre a que exatamente se refere. Provavelmente não quer que o neto passe pelas mesmas amarguras que ele causou aos filhos e por isso se preocupa com o cinismo do filho. O que seria exatamente que Simão queria dizer com isto? Estaríamos vendo um

¹⁴⁶ CAIXETA, Ruben e GUIMARÃES, Cesar. **Prefácio**. In COMOLLI, Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 33.

momento de incômodo desse pai com todo o aparato montado para filmá-lo, que só continua em virtude do neto? A imagem chega perto de Simão, provavelmente pelo uso de uma teleobjetiva, mas a câmera está longe, dando um espaço para respiro.

Em algumas cenas anteriores, Sergio falou da própria separação descrevendo a repetição de alguns padrões. Assim como Simão, que foi morar em um hotel quando saiu de casa, Sergio revela que também o fez, e que isso lhe trouxe as lembranças da época em que o pai morava em um hotel. Nesse momento, Simão se mostra preocupado e disposto a evitar o mesmo desenlace.

No bar, Simão está a falar não para a câmera, já que o resto de consciência que lhe sobra parece fazê-lo obedecer ao acordo de nunca a encarar de frente. Durante todo o murmúrio, o olhar é acima do eixo. Mas ele sabe que está microfonado. É para o microfone que ele fala. Muito provavelmente não tem noção se o aparato está ligado ou desligado, mas isso não lhe é impeditivo de confessar aquilo que o afligia.

Dessa cena, pode-se pensar que o desejo de reparar – reproduzir, reconciliar, ajustar, reviver – ou qualquer palavra que caiba melhor, não é apenas de Oksman. Simão pode ter topado participar do filme para redimir-se com o filho de alguma forma. E como quem está disposto a esse ato, obedece aos comandos do filho-diretor sem se contrapor, mesmo que a sua vontade fosse de falar ou fazer diferente, ou de nem mesmo estar ali. Ele fala com tom de remorso, que se emergiu por conta da experiência fílmica. O impulso agora é tentar evitar que filho e neto reproduzam o mesmo destino, ainda que o ímpeto dure o arroubo de um gole.

Momentos como esse quebram com a possibilidade de se imprimir uma leitura *fictivizante*¹⁴⁷ ao filme com que Oksman alega querer flertar¹⁴⁸. A *“fricção com o*

¹⁴⁷ Por mais que haja a intenção de construir personagens de pai e filho, que não necessariamente vivam na realidade as relações que são apresentadas na película, ou que o esforço para que a impressão na tela se dê por meio do que surge com o estabelecimento de regras muito rígidas, o eu-origem se faz dentro de um contexto documental e inevitavelmente leva o espectador para o tipo de leitura documentarizante. ODIN, Roger. **Filme documentário e leitura documentarizante**. Significação, ano 39, n. 37, 2012, p. 10-30.

¹⁴⁸ No texto *Metodologia e meteorologia* do livreto encartado no DVD, os autores listam uma sequência de palavras que funcionaram de baliza para o desenvolvimento da ideia do filme. São elas: “Gravar a Copa com Sergio e Simão, um pai e um filho, infância, ficção da realidade, voltar atrás, reproduzir as circunstâncias da felicidade da infância, regras do futebol, eclipse”. Portanto a partir dessas ideias, pode-se pensar que há uma pretensão por parte dos realizadores em trafegar nos limites da ficção e não-ficção. Porém o que interessa para essa pesquisa não é analisar o filme dentro desse debate, e sim verificar essa intenção por parte do realizador como uma potente ferramenta para se trabalhar modelos narrativos.

mundo”¹⁴⁹ real manifesta-se como grande potência da linguagem documental. Instantes que sejam de sinceridade e descontrole arremessam o espectador de volta para um lugar inesperado.

A espécie de desabafo desatado por Simão traz a questão de um conflito velado presente na relação pai e filho, mas que o filme parece querer relevar. Nesse sentido, embora por meio de métodos bem distintos, a situação nos remete a mesma construção imposta pela cineasta Maria Clara Escobar em *Os dias com ele* (2013). O filme é uma tentativa da realizadora de descobrir um pouco mais da história de vida do seu pai, o filósofo e escritor Carlos Henrique Escobar, a partir de uma vivência quase que forçada com ele. Assim como em *O futebol*, o filme também se estabelece mediado pela fixação de papéis duplos: filha-cineasta e pai-personagem. A tentativa de aproximação de Maria Clara ao pai parece se dar por um certo cinismo, visto que desde o princípio ele recusa o projeto de um filme sobre sua vida, fazendo com que ela esteja a todo instante contornando os ataques ferinos dispensados pelo pai. A tensa relação pai-filho-cineasta é destacada por Carla Maia como: “*Se a relação cineasta-personagem já é, em qualquer documentário, complexa e permeada de tensões e dilemas éticos, a relação parental vai acrescentar graus ainda maiores de complexidade à obra*”¹⁵⁰. No caso de Oksman e Simão, a complexidade se dá na forma da morte do pai ainda durante as filmagens.

3.4 Filho, juiz e diretor: a continuidade da vida e do jogo

O personagem do filho-diretor parece viver em *O futebol* um rito de passagem da infância, adolescência, até chegar à vida adulta que ocorre durante os breves dias do evento. Podemos perceber essas etapas em cenas como a de Sergio insistindo para assistirem a um jogo juntos; depois relatando os percalços da própria vida no episódio de sua separação; até chegar ao momento de se responsabilizar pelo pai velho e doente. Sergio assina essa passagem na cena em que recebe os pertences do pai de um funcionário do hospital. Após esse momento, vemos Simão pela última vez em conversa com o filho para na sequência posterior acompanhar Sergio dirigindo

¹⁴⁹ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 68-85.

¹⁵⁰ Texto presente no encarte que acompanha o DVD *Os Dias com ele*.

o carro do pai – mais um momento de substituição, onde ele agora torna-se herdeiro do pai e assume o seu lugar no volante.

Oksman vive o papel duplo do personagem do filho que segue a vida após a perda do pai e, ao mesmo tempo, do diretor resiliente que precisa continuar filmando para achar uma saída para o seu projeto.

A vida segue apesar da copa, do pai internado ou do filme interrompido pelas condições de seu personagem. As cartelas indicam a passagem desse tempo. Entre os dias de jogos e uma pausa na competição, a indicação de que Simão está internado há mais tempo do que o esperado. No último encontro que se vê, chegaram a falar em alta, que não aconteceu. Enquanto a inscrição na tela indica dia de descanso, a imagem mostra trabalhadores de uma construção seguindo a lida mesmo debaixo de chuva. O descanso pode ser na Copa, no espetáculo, mas não na vida e não para a equipe de filmagem que se vê na missão de dar seguimento ao projeto idealizado por Oksman.

É justamente logo após o momento mais perto a que os dois chegam de atingir o “sonho do filme”, como colocou Salles, naquela ida para acompanhar um jogo do lado de fora do estádio, que se dá o movimento mais radical do filme com a internação de Simão. As cenas no hospital são particulares, por estarem fora da regra inicial, fora do roteiro e dentro do improvisado. Porém, em outro sentido, são reveladoras por conectarem, através de uma tortuosa via, o personagem do filho com a essência do que era perseguido: uma reaproximação.

Simão, com sua inesperada internação, parece mostrar involuntariamente quão obstinado o filho é: um cineasta que carrega em si a procura persistente de registrar essa reaproximação. Estão ambos dispostos a ir até o fim e manterem-se atados ao projeto em que embarcaram, seja como personagem, seja como realizador. Percebe-se que nos momentos chaves em que o pai não pode mais participar do projeto, o personagem-filho também não aparece. Somem juntos no filme, para depois voltar apenas Sergio, ocupando o lugar do pai no banco do motorista.

Nesse sentido, o filme busca seguir seu intuito original apesar de imprevistos e mudanças inesperadas de rotas. Ao analisar a construção fílmica de *O futebol*, com as suas regras predeterminadas, um juiz que as aplica, que seria o próprio Oksman, o embate entre pai e filho, que procuram no presente reviver o passado, e o

imponderável, transpassando todas elas, é possível traçar um paralelo com as lógicas¹⁵¹ do futebol elencadas por Paulo Sérgio Coelho Sampaio no livro de Wisnik.

Tanto o futebol quanto o filme se constituem apoiados nessas lógicas “*que se cruzam e se disputam, se alternam, se complementam*”¹⁵². A morte de Simão traz, no nível privado, a obrigação de repensar os caminhos do filme e da lógica dentro do que parece ilógico. Oksman, como diretor, se vê obrigado a imaginar uma outra solução para o rumo dos personagens de Sergio e Simão.

Por uma coincidência do acaso, o destino vexaminoso da Seleção na Copa, novamente em casa, cria um paralelismo entre a situação pessoal de Simão e Sergio e a coletiva do país que se veem diante de uma quebra de expectativas. Brasil vs. Alemanha, jogo com desfecho indesejado para os brasileiros, do qual o placar está gravado na memória coletiva de forma grotesca, é o único em que imagens dos jogadores perfilados entoando o hino nacional são mostradas durante todo o filme¹⁵³. A câmera passeia pelo hospital mostrando a incredulidade de todos. Na banda sonora, ouve-se o som ambiente das tevês. O drama coletivo cria um paralelo com o individual. À medida em que o placar aumenta, amplia-se a ausência de Simão no filme. Ao fim, as ruas vazias, sem festa, enquanto Sergio solitário dirige o carro do pai.

O projeto de uma copa do mundo em casa, onde a Seleção se redimiria do fracasso da primeira, há mais de 50 anos, não acontece. Tampouco o desenvolvimento padrão Fifa que fora prometido a reboque. A redenção nacional de

¹⁵¹ Em resposta a afirmação comum de que o futebol é um esporte de natureza imprevisível, Paulo Sérgio Coelho Sampaio articula quatro lógicas que perpassam o jogo. Seriam elas: “clássica”, a “transcendental”, a “dialética” e a “lógica da diferença”. A primeira seria a lógica aristotélica baseada no princípio do terceiro excluído implícita às regras que “consiste em sustentar que *uma coisa é A ou não-A*, e que *não existe uma terceira*, o código futebolístico, resumido num conjunto de dezessete regras, pretende dirimir toda e qualquer dúvida sobre as inumeráveis situações particulares do jogo”. A segunda é a “lógica transcendental” encarnada pelo árbitro do jogo, “atuando como uma consciência de sobrevoos, que paira acima dos acontecimentos estando dentro e fora deles, daria uma inesperada presentificação futebolística ao *cogito* cartesiano ou ao sujeito kantiano, contendo supostamente o jogo no âmbito de sua consciência transcendental”. As duas primeiras são precondições para a existência da terceira que é o jogo em si e sua disputa: “Essa posição contraditória – *em que um está para o outro como aquele cuja afirmação o nega, afirmando-o* – faz reconhecer, em campo, o estatuto da ‘lógica dialética’”. E por fim a lógica da diferença dada pela presença do acaso no jogo, “em última instância, por tudo que há nele de imprevisível, de paradoxal, de indecível e de não-senso”. WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 120-122.

¹⁵² WISNIK, José Miguel. *Idem*, p. 120-124.

¹⁵³ Nos comentários dos extras, Oksman e Muguero justificam essa imagem relacionando-a com o álbum de figurinhas da Copa de 74 que pai e filho completaram juntos: Um registro material do período.

seu passado não é mais possível. A reconciliação familiar também não. Mais uma vez a separação se fez presente entre pai e filho e entre um povo e seu futuro prometido.

Após a cena do enterro, vemos a única tela preta exibida durante o longa, materializando o luto do personagem-cineasta. Dura dez segundos e é como um momento de assimilação para que a continuidade do filme possa se dar. Por mais que a perda do pai seja um evento único, ficará de alguma forma registrada para sempre na forma cinematográfica. A ausência de Simão será certamente uma marca para Sergio que terá agora a responsabilidade como filho de organizar os pertences deixados subitamente para trás. As pilhas de palavras-cruzadas serão as espectrais participações de Simão no final do filme. A câmera chega cada vez mais perto como que a esmiuçar a caligrafia do pai, imprimindo na tela o peso de sua mão por meio das marcas no papel.

No ensaio de Paulo Perdigão citado por Wisnik, ele chega a “*aterradora*” e “*insistente constatação*” de que o “*Brasil nunca mais ganhará a Copa de 50*”. Ele conclui que a memória se tornou algo “*imutável, constante e [...] já acabado, submisso a um destino ubíquo e prefixado*”¹⁵⁴. No banco do carro, Sergio vagueia solitário pelas ruas de São Paulo durante a final do torneio – que não poderá ser vencido pelo Brasil – com a absoluta impossibilidade de concluir a experiência iniciada ao lado do pai. Teria o filho ao menos vivido, durante os dias que passaram, a sensação da juventude quando assistia aos jogos com o pai? Ou aquela experiência está enterrada no passado?

Há ainda mais um gol da Alemanha na última cena do filme. É uma pequena consolação catártica que resta aos brasileiros rancorosos: a derrota do vizinho arquirrival¹⁵⁵.

Sergio segue dirigindo pela noite o carro do pai até que o crédito com o título volta¹⁵⁶ a aparecer em cor amarela bem na hora em que o carro atravessa as luzes verdes do semáforo. O personagem do filho continua imutável diante da situação imposta. Não vemos mais sua expressão de frente na tela. O seu personagem continua híbrido dirigindo o carro e o filme, como filho e como diretor. O filho continua

¹⁵⁴ PERDIGÃO, Paulo. *apud* WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008, p. 247.

¹⁵⁵ Alemanha vence a Argentina na final por 1 a 0. Gol marcado na prorrogação pelo meia alemão Mario Götze.

¹⁵⁶ Na primeira cena em que pai e filho aparecem no carro dirigindo pela cidade o *lettering* com o nome do filme também aparece em verde.

a ser aquele passageiro a vagar pela cidade, que não é mais a da sua lembrança. O pai é novamente o personagem da separação, do abandono. Enquanto o país adia novamente o seu encontro com o futuro glorioso.

Oksman e Muguero sobrepõem situações para construir os personagens em gestos que se repetem. E, por meio dessa repetição, as camadas invisíveis que constituem esses personagens são desveladas até que se possa chegar a um momento simples de pureza e autenticidade, como o momento em que os dois assistiram ao jogo no carro do lado de fora do estádio. É onde o projeto da reencenação encontra com o passado realmente vivido, para logo em seguida uma nova ruptura transparecer, desta vez, com a doença de Simão.

A construção dos personagens se consolida por meio da estratégia de partir de fragmentos do real e apresentar pai e filho em polos opostos, que quase não se defrontam, pois há sempre, à véspera do encontro, a separação abrupta. É a imagem de um filho em busca da atenção do pai sempre ocupado, atarefado ou com outras prioridades. Lembra-se do ser social chamado Simão apenas quando ele é evocado por personagens periféricos (atendentes do bar, funcionários do hospital ou assistente da oficina). Na maior parte do tempo, os realizadores expõem na tela a figura de um pai e de um filho de forma dramatizada. Tanto que a morte do pai é o ponto de inflexão que encerra qualquer possibilidade de conciliação e finda de vez as condições de reconstrução de uma nova relação. Para reforçar esse momento dramático, a montagem apresenta essa perda ao mesmo tempo da derrota acachapante da Seleção. E o consolo do filho é encadeado com o resultado do revés dos argentinos na final. Enquanto os compatriotas comemoram a desgraça alheia, talvez para Sergio um certo orgulho do pai que acertou o resultado final da Copa. Simão realmente conhece de futebol!

Em *O futebol*, a construção dos personagens acontece pela forma rígida e constante no qual a *mise-en-scène* é repetida. De situações previamente estipuladas, forma-se o ambiente para que o embate entre o planejado e o acaso produza fragmentos de matéria que constituem os personagens e suas relações. É dessa maneira que estarão registrados Simão e Sergio, moldados pela inflexibilidade da premeditação e a inquietante e transfigurante beleza do imprevisível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira conversa telefônica em *A esteticista*, ouve-se dona Emmy afirmar ser apenas a “contadora” e a “vítima” da história, liberando Sergio para que faça o filme “à sua maneira”, afinal é ele o “produtor”.

Mas qual seria “a maneira” de Oksman fazer um filme? Entendo ser essa uma das questões inconscientemente formuladas quando propus analisar a construção dos personagens em alguns de seus trabalhos. Não por achar sua filmografia fundamentalmente singular, talvez seja assunto para outro tipo de estudo, mas por identificar no objeto escolhido um ornamento com relevante destaque em sua produção e sobre o qual julguei interessante me debruçar. Basta atentarmos para os títulos dos filmes. Quando não estão presentes os nomes ou as referências diretas aos personagens, está o *leitmotiv* que os circundam, caso de *O futebol*.

Não deixa de ser curioso como, na conversa mencionada, a personagem de Emmy usa nomenclaturas distintas para se definir. É como se, mesmo ela, ainda estivesse procurando um entendimento de seu lugar no filme, diante do espectador. Estamos ainda nos primeiros cinco minutos. Temos uma noção bastante elementar do que virá por meio de um certo suspense que vai sendo montado. O telefonema marca justamente a virada na forma como a história dela será mostrada, além da introdução do próprio Sergio na diegese do filme.

Observar essa rápida passagem em *A esteticista*, presente já no primeiro longa realizado por Sergio Oksman, deixou-me seguro a respeito da ideia de que seus personagens são seres que recebem uma sutil e cuidadosa construção em seus filmes. Vi um gesto parecido se repetir também nos curtas, quando reflete sobre Hemingway ou quando reconta uma história possível para a família Modlin, e em *O futebol* ao filmar o reencontro com o pai.

Porém, mais que isso, a aparição de sua voz, inicialmente não planejada, indicia que o próprio narrador é constituído como personagem no decorrer da narrativa. Talvez pudesse realizar um trocadilho tolo para dizer que o modo enunciativo ganha corpo dentro da própria trama. O uso variável desse mecanismo é o que me parece ser uma das características mais comuns observadas a partir das análises fílmicas realizadas por esta pesquisa nos quatro exemplos. O Sergio que aparece com sua voz ao telefone falando sobre os rumos da montagem com dona

Emmy, vimos se tratar de uma figura diferente da do diretor surdo e autoritário dos momentos das filmagens. Ambos construídos, ou tornado visíveis, *a posteriori* pelo realizador no momento da montagem.

Já nos curtas, o personagem que faz o filme se coloca via vozes e gestos, que carregam reflexões e sentimentos. Como por exemplo as pequenas carícias que a mão-personagem de *Uma história para os Modlins* manifesta nos objetos que foram de propriedade da família americana. Não por acaso, as mãos pertencem a Emilio Tomé, um dos roteiristas do filme. Por último, o corpo narrador que se materializa na figura do filho-diretor de *O futebol*.

Embora transversal, o modo como o personagem-narrador se constrói em cada um dos trabalhos passa por distinções relativas às temáticas específicas de cada um. Mas, ainda assim, ajudam a revelar matérias elípticas que se repetem entre as produções e perpassam os objetos centrais de cada uma das obras, evidenciando-se caras aos realizadores, principalmente Oksman e Muguero, presentes na elaboração de três dos quatro filmes.

Foi um caminho desafiador até chegar no desenvolvimento dessas características, visto que o cinema do cineasta em questão é relativamente recente em período de produção e demasiadamente escasso em fortuna crítica. A pouca produção de textos e análises ao mesmo tempo que instiga a realização da pesquisa acende alerta para as dificuldades da empreitada. Por essa razão, avalio que as considerações que se seguem são primeiros passos dentro de um mundo que merece ser melhor insinuado.

Para começar, parece-me bastante presente a dimensão espectral, fantasmagórica. Os filmes a trazem de modo recorrente e após as análises tornaram-se mais evidentes. A começar pela figura de Mengele que, como não poderia ser diferente, assombra a personagem de Emmy ao vir a se esconder¹⁵⁷ no mesmo país, e ainda pior, no mesmo estado da federação, onde sua vítima escolhe reconstruir a vida. Oksman verbaliza o assunto ao reservar uma sequência do filme às perguntas sobre Mengele no Brasil. Ouvimos ele comentar: “*Parece que Mengele é como um fantasma que acaba Auschwitz e ele continua a aparecer na sua vida*”. Ao que dona

¹⁵⁷ Mengele viveu escondido no Brasil utilizando-se de diversas identidades falsas desde os anos 1950. Depois de uma longa investigação de cientistas forenses internacionais, ficou comprovado que morrera afogado no Brasil no ano de 1979. Ele morou em vários municípios do Estado de São Paulo, inclusive a capital, onde se cruzou com dona Emmy, conforme depoimento dela no filme.

Emmy reconta dos episódios de aparição: o súbito encontro com o nazista no Largo do Arouche; pouco tempo depois, as primeiras reportagens sobre a passagem do Anjo da Morte no Brasil; e finaliza com o tratamento dentário que descobre ter sido realizado pelo mesmo dentista¹⁵⁸ que cuidou de Mengele.

As notícias sobre o fantasma a deixavam desassossegada em frente à tevê ou, de noite, tirando-lhe o sono, na cama. As menções ao seu carrasco, mesmo o encontro não sendo mais possível, visto que muitas das situações se deram após a notícia da morte, perturbavam-na por semanas, trazendo-lhe novamente à memória o terror do campo de concentração.

A questão fantasmagórica ronda, permanece no interior da personagem e, quando parece superada, retoma em fragmentos achados de informações. Mas Oksman a introduz também como elemento essencial.

Nos curtas, fantasmas são os próprios personagens centrais. Tanto Hemingway quanto os Modlins são tratados a partir do seu lugar de ausência, mas que deixam uma presença a se revelar. Além de serem trabalhados de tal maneira, os personagens-fantasmas são representados visualmente por passagens em que câmera se coloca no espaço onde habitavam: o apartamento abandonado dos Modlins, no quarto em que Hemingway teria se suicidado e no seu túmulo. Nesse último caso, enquanto vemos a imagem, ouvimos o narrador dizer que, no mesmo dia da morte do escritor, um dos seus mais famosos duplos, embriagado nas ruas de Pamplona, repetia a frase *"I'm him"* (Eu sou ele).

Cemitério é um local fantasmagórico que também se repete em *O futebol*. Após a morte de Simão, acompanhamos seu enterro ao longe. A dimensão espectral é trazida ao filme pela intromissão do acaso. A inesperada morte do pai dá à trama o próprio processo de desencarnação. Simão passa no decorrer da história de imagem carnal para imagem fantasmal contida na caligrafia das palavras-cruzadas e nos sentidos que podem gerar aquelas letras soltas. Dá-se ainda na ausência dos espaços que costumava frequentar.

Também me parece recorrente aos personagens analisados, a estranheiridade e a sua condição de deslocados. Emmy é uma refugiada húngara,

¹⁵⁸ Um raio-x da arcada dentária de Mengele foi um dos documentos usados na investigação para comprovar que o corpo enterrado em Embu era mesmo do médico nazista. Em seu depoimento, Emmy cita que o dentista se chamava doutor Sergio. O nome diverge do publicado nas reportagens sobre o assunto que se referem a dr. Hercy Gonzaga Gama Angelo.

que vem ao Brasil para recomeçar a vida depois das consequências da guerra. Está claro em seu sotaque e seu português claudicante. Ser expatriada é uma dimensão essencial de sua nova condição, parecendo ser, para ela, o que a autoriza a concretizar o seu sonho de ser esteticista.

Hemingway, por sua vez, quer se passar por um *sanfermine* e viver aventuras além-mar enquanto seus sócias simulam na Flórida os estereótipos da festa espanhola. Os Modlins se auto-exilam em Madri na busca por fama e por reconhecimento artístico. Tudo isso aparece na voz de locutores que narram na língua de seus sujeitos. A estrangeiridade é carregada intencionalmente na própria produção, realizada por um diretor brasileiro em solo espanhol sobre a vida de estrangeiros estadunidenses e falado em inglês.

Já Oksman – ele mesmo um expatriado – volta ao país de origem após duas décadas e uma vida (mulher, filho e trabalho) fora. Percebe-se nele a sensação de quem se sente deslocado em seu próprio território. Não tanto por conta do tempo ausente, mas pela distância com que se coloca diante da sua própria história. Há com o próprio pai uma aparente falta de intimidade e um cuidado grande para adentrar o território de Simão.

Pode-se entender que as causas que levam ao lugar do estrangeiro e as formas de lidar com tal dimensão são distintas nas quatro experiências. Mas, estão ali, mostrando-se como um sentimento e uma posição comum aos personagens trabalhados nessas realizações.

É inerente ao estrangeiro o deslocamento para o desconhecido, assim como a lida com o sentimento de pertença. Ao adentrar um novo mundo, o forasteiro busca entendê-lo, à semelhança talvez do documentarista, que, ao encontro do seu objeto, tem de se haver com desconhecidas alteridades e se atenta à impossibilidade de uma total compreensão.

Vale sempre ressaltar que as criações propostas nesses filmes se dão a partir de fragmentos da realidade. Tudo está dado a princípio para que possa posteriormente ser retrabalhado em uma busca por “outros sentidos”. E o que coloco como “outros sentidos” é a pretensão de não revelar uma visão totalizante da experiência abordada, mas partilhá-la através de sentidos possíveis, não rígidos, que possuem.

Os testemunhos, materiais e arquivos do real trabalhados em forma de ficção “*pertencem a um mesmo regime de sentido*”¹⁵⁹. Isso garante aos personagens um compromisso de respeito com suas histórias de gente comum. O projeto dos realizadores de ficcionalizar essas porções de “real” me parece em consonância com o que Rancière coloca a respeito da revolução estética iniciada pela literatura e prosseguida pelo cinema a partir dos séculos XIX e XX.

Ao se referir ao cinema documentário, coloca-o como sendo mais capaz de uma potência de invenção construtiva de personagens do que o próprio cinema de ficção, “*que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos*”¹⁶⁰. Desenvolvendo a questão, Rancière coloca o exemplo de Chris Marker em *O túmulo de Alexandre* (1993) onde o cineasta combina diferentes modelos de rastros (entrevistas, documentos de arquivos, trechos de filme) “*para propor possibilidades de pensar essa história*”¹⁶¹. A afirmação de Rancière de que “*o real precisa ser ficcionado para ser pensado*”¹⁶² me parece ser adaptado por Oksman às experiências privadas, principalmente, como dito mais acima, por meio de uma figura que faz o papel de pensar, escrever, contar as histórias e refletir sobre elas. É a invenção de um personagem que muitas vezes explicita o projeto e/ou o dispositivo para se colocar diante de seus objetos. Penso principalmente em *A esteticista* e *O futebol* nesse quesito.

O gesto em *Uma história para os Modlins* se dá sobretudo em relação ao regime de verdade, que seria o mesmo tanto quando se escreve a história como quando se escrevem histórias¹⁶³. Não é isso que indica o artigo indefinido no título do curta? Ao pensar uma história, talvez seus realizadores consigam libertar seus personagens de uma possível opressão da “verdadeira” história.

Uma outra recorrência identificada nas análises empreendidas por este estudo foi o processo de *substituição* construído para os personagens. Trata-se de um tipo de deslocamento que enfatiza as relações e experiências vividas.

Para o personagem da figura que filma em *A esteticista*, por exemplo, tem-se a substituição do sujeito social Sergio Oksman por um diretor-carrasco, insensível às

¹⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, SP: Editora 34. 2009, p. 57.

¹⁶⁰ RANCIÈRE, Jacques. Idem, *ibidem*.

¹⁶¹ No caso do filme, a história da Rússia dos tempos dos czares.

¹⁶² RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, SP: Editora 34. 2009, p. 58.

¹⁶³ RANCIÈRE, Jacques. Idem, *ibidem*.

falas particulares e espantosas de Emmy. Essa relação mimética empreendida por Oksman é evidenciada pela revelação do dispositivo cinematográfico e parece buscar alcançar o desconforto e o inalcançável da experiência concentracionária de Emmy, mas sobretudo coloca a vítima no lugar central da história.

Em *Notas sobre o outro*, o processo da substituição é insinuado tal qual a dimensão fantasmagórica do filme. A frase “eu sou ele” é um eco e um mantra que organiza o próprio caminho da narrativa a partir do mote inicial dado por Hemingway. Daí em diante, os personagens são mostrados dentro desse sistema onde aparecem um como o outro: o filho que substitui o fotógrafo do pai, revitalizando o instante singular; os sócios que substituem o escritor e o cineasta que substitui o fotógrafo. Novamente aqui tem-se a figura do personagem que faz o filme e opera o jogo elíptico da comutação ao posar os personagens nos moldes da famosa fotografia de Hemingway por Karsh.

A substituição também se dá entre os personagens de pai e filho. Primeiro nos *Modlins*, quando Elmer substitui o filho fugido e se oferece como modelo, ocupando tanto o próprio lugar quanto o da prole, a fim de que a esposa não abandone a grande vocação artística.

Há ainda uma espécie de grifo que os autores dão ao fazer o paralelo entre a família Modlin e a de *O bebê de Rosemary*, onde o recém-nascido é trocado pelo filho do Demônio, papel que Elmer diz ter revezado com o filho nas pinturas de Margaret.

O segundo momento de relações parentais é quando Sergio em *O futebol* substitui Simão ao volante do carro. Nesse caso, a analogia da própria operação efetuada no decorrer de uma partida vem compulsoriamente à mente. Técnicos renovam a equipe para dar-lhe mais energia, novos rumos ou preservar um resultado que lhes interessam. No caso do filme, o personagem do filho-cineasta parece ter à disposição os três caminhos para seguir. Em seu solitário passeio automobilístico, que decisão Sergio pensa em tomar?

Em *Notas*, a substituição pai-filho se dá na troca de funções, com Pablo sendo fotografado e Pio sendo, anos mais tarde, o fotógrafo que reproduz a fotografia da cena. O filho que continua a busca pelo pai em meio a touros e corredores.

Por fim, um outro tipo de substituição parental projetada a partir da relação entre Emmy e a oficial nazista de Bad Kudowa que a encoberta. Ela a faz por ver na jovem prisioneira uma semelhança com a sua própria filha. Enquanto para Emmy a

proteção está em tal nível, para aquele inferno de lugar, que apenas uma mãe poderia se arriscar a exercer.

Dessa forma, nos exemplos vistos, substituir é, sobretudo, dar continuidade e prosseguimento à vida. Fazer com que ela siga adiante, ao menos, no registro cinematográfico. Os personagens que vivem esse processo o fazem pela pulsão de vida.

No decorrer da pesquisa, apareceu como uma questão ressoante o que entendo ser o encontro da vida com a invenção. Toma forma em sentidos variados e, muitas vezes, se mostra em oposição ao risco de desaparecimento. Emmy é certamente o maior dos exemplos. Seu depoimento e, diria até mesmo, sua necessidade de expor o horror ao qual foi submetida são impulso de vida e de renascimento, de vencer a batalha da aniquilação que lhe fora imposta e ao seu povo. Ela mesma compara, em uma das conversas telefônicas com Sergio, a construção do filme com um *“parto, com suas dores, suas cólicas e suas alegrias”*.

Emmy exhibe a pulsão de vida de uma forma muito própria, valendo-se da beleza como aliada. Sempre elegante, com as vestes impecáveis, mostra-se ao mundo por meio dos encantos de sua superfície, conforme destaquei em um dos itens do capítulo em que analiso *A esteticista*.

Em oposição à morte, está a própria história dos Modlins. O curta oferta um tributo àquela família cujo encontro se dá por um golpe do acaso, um achado na lata de lixo. Extrair essa família desse lugar, restituindo-lhe um sopro de vida, que dura pouco mais de vinte minutos, parece-me uma clara incumbência do curta. O gesto vital fica saliente no próprio agir das mãos, que correm livres pelos objetos e cuidadosamente os introduzem, um a um, à cena iluminada. Esse filme certamente expõe o formato mais marcante dentre os quatro analisados justamente pela visibilidade dos acenos manuais. Quanto mais penso sobre eles, mais sou capaz de imaginar o personagem por inteiro. Um ser que resgata das ruas outros esquecidos, dando-lhe uma nova chance de recomeço ou, ao menos, uma despedida.

A vida pulsa em *Notas* no trabalho da perpetuação, presente pela repetição da festa de São Firmino e da competição de sócias que, ano a ano, revigora e impulsiona novos corpos. Hemingway vive nas réplicas e Guerendiain nas fotos do filho. E os próprios corpos presentes nos festejos e na encenação dos festejos do outro lado do oceano trazem à tona a duplicidade imbricada no gesto. São corpos que

estão ali para representar, todavia também se deixam registrar como vidas presentes em suas auto *mise-en-scènes*.

A dimensão de invenção e vida em *O futebol* é trazida pelo reencontro imaginado que acaba por virar despedida. Simão é capturado no espaço-tempo da competição esportiva pela instituição do filho-cineasta e suas regras. O projeto que começa como reencontro, ganha contornos de acerto de contas e termina no registro dos momentos finais de vida de Simão.

A Copa que irrompe a cada novo ciclo em um novo local, trazendo alegrias e comemorações, revela-se impotente frente aos verdadeiros propósitos de vida, que seguem alheios ao torneio. Os operários da construção não podem parar, assim como os funcionários do hospital. Essa pulsão de vida transpira pelo filme e funciona como o invólucro para a invenção do personagem Simão, que passa do plano carnal para o aprisionamento no espaço-tempo do plano cinematográfico, sob a égide de sua paixão: o jogo de futebol, “*que ninguém sabe mais que eu*”. De fato, Simão acerta a final da Copa. Já não pode vê-la, mas será visto para sempre em toda sua vivacidade quando o assunto for o esporte bretão.

Os personagens trabalhados por Oksman estão em polos opostos no espectro de proximidade com o diretor. Emmy foi vizinha de apartamento da mãe de Oksman. E Simão é seu pai. Já Hemingway, Pablo Guerendiain e os Modlins, o cineasta possui apenas a relação indireta, com acesso a documentos e vestígios. Jamais estiveram no mesmo espaço físico.

Porém, a maneira de trabalho com que os aborda faz com que todos partam de um mesmo nível de proximidade. Simão e Elmer ocupam a mesma instância de pai, enquanto Sergio e Nelson a mesma de filho, ambos inclusive distantes, com aparições menores até em termo de minutagem.

Os exemplos acima não querem dizer que haja necessariamente uma ambivalência processual para cada tipo de personagem. Buscam ressaltar um certo tipo de padrão em se distanciar dos personagens para depois voltar a se aproximar, mesmo que sejam seu pai ou ele próprio. Esse movimento de se aproximar e se afastar é o que favorece, no meu entender, os modelos de construção das figurações dos personagens de diretor, montador e narrador, vividos ou não por ele, e o modo de construção das aparições no decorrer das narrativas.

São dois dos mecanismos utilizados com constante frequência para trabalhar tanto os personagens quanto o modelo enunciador. Primeiro tratar todos os sujeitos e objetos como materiais comuns, vestígios e rastros para depois criar uma figura responsável por tutelá-los. Isso está diretamente ligado à ideia fragmentar e lacunar com que Oksman e seus parceiros parecem seguir.

As histórias nunca estarão completas e a investigação por mais detalhada que seja jamais transmitirá a inteireza dos seres. Assim sendo, mesmo aquilo que lhe aparenta mais íntimo, deve ser desconstruído para que as peças internas de seus personagens e as engrenagens enunciativas tornem-se visíveis. Ele não é mais Oksman. É um filho-cineasta que está em busca de se reconectar com o pai, que não é o pai da infância dos álbuns de figurinhas, é um pai-personagem, beberrão e ranzinza, sem tempo para o filho – mesmo que tenha reservado todo o tempo para estar com ele, como se pressentisse algo.

Trabalhar a construção de personagens tão distintos entre si força a busca por uma natureza sensível, que permite o surgimento de uma dimensão comum entre eles. São seres que compartilham de algumas molduras, possíveis de distingui-las ao se analisar por uma perspectiva de conjunto, conforme tentei fazer com o *corpus* selecionado. Vê-se primeiro as partes de que são formados para depois enxergá-los por completo. A figura do personagem-narrador, por exemplo, por esse viés conjuntural, se revela em seu todo no prólogo de *O futebol*, quando vemos pai e filho na chuva e o *off* a expor o dispositivo.

Mas para seguir esse caminho é preciso construir e desconstruir pondo-os em uma mesma categoria, separada apenas em prateleiras temáticas. Parece-me que apenas após essa operação é que os personagens estão prontos para serem mostrados. Mesmo assim, eles nunca se apresentam acabados, ou definidos, pois deles só se conhece o que se expõe com a reorganização dos fragmentos.

Ao enxergar o processo de construção dessa maneira me pergunto se não deveria intitular este estudo como: a reconstrução do personagem no cinema documentário de Sergio Oksman? Por certo não passaria de uma pequena provocação, mas não seria de todo errado considerar que, de um ponto de vista prático, Oksman, ao trabalhar com atores sociais e dar-lhes uma outra voz e dimensão, estaria a operar também uma espécie de reconstrução desses seres.

Talvez fosse simplesmente abordar os mesmos filmes por uma outra ótica, fazendo com que emergisse tantas outras significações.

Trazer essas considerações, eventualmente, ajuda a compreender que o interesse nos personagens, por parte deste estudo, reflete-se na busca por identificar neles uma partilha sensível, aquilo que “*fixa, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas*”¹⁶⁴. Essa partilha é possível de ser visualizada na experiência fílmica em conjunto a um modelo enunciador que transmite um certo tipo de sensibilidade entre personagens e espectadores.

Por fim, entendo que ressaltar uma condição particular na abordagem do personagem de documentário, que seria a dimensão de constituição e processo, por saber de antemão das inúmeras possibilidades de se aproximar do tema. Esta pesquisa sequer esgota o caminho escolhido, mas espera, ao menos, ter jogado luz a um dos diversos caminhos possíveis. Como sugere o próprio Oksman, ao contar *uma* história entre as tantas que poderia contar.

¹⁶⁴ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, SP: Editora 34. 2009, p. 15.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. e apresentação: Jorge de Almeida. 2ª. edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.
- BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud**. 2008, vol.10, n.1, pp. 105-128.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, pp. 51-80.
- CELAN, Paul. **A rosa de Ninguém**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CORRIGAN, Timothy. **O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus, 2015.
- COUTINHO, Eduardo. **Encontros. Org. Felipe Bragança**. Rio de Janeiro, RJ. Beco do Azogue, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo, SP. Editora 34. 2017.
- _____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo, SP. Editora 34. 2020.

- FELDMAN, Ilana, **Notas da edição brasileira**. In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo, SP: Editora 34, 2017, p. 75-85.
- GARCIA ALVES JÚNIOR, Douglas. **O rosto e a voz: sobre A esteticista, de Sergio Oksman**. In: LOUREIRO, Robson (org.). **A teoria crítica volta ao cinema** [recurso eletrônico] – Dados eletrônicos. – Vitória, ES: EDUFES, 2021, p. 82-107.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. **História de uma memória**. In Novos Estudos CEBRAP, N.60, 2001.
- GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- GODARD, Jean-Luc. **História(s) do cinema**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022,
- KOSELLEK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro, RJ. Contraponto, Editora PUC Rio. 2007.
- MEDIANEIRA PINTO, Ivonete. **Close-up - A invenção do real em Abbas Kiarostami**. Tese apresentada à Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real - O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª ed. Campinas, SP, Papyrus. 2016. P. 181-188.
- ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**. Ano 39, nº 37, 2012, pp. 10-30.
- PARENTE, A. **O cinema direto**, in_ PARENTE, A. **Narrativa e Modernidade os cinemas não- narrativos do pós-guerra**. Campinas_ Papyrus, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, SP. Editora 34. 2009.
- RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas**. 2013. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.27.2013.tde-18112013-161946. Acesso em: 2020-05-08.
- ROLLET, Sylvie_ **(Re) atualização da Imagem de Arquivo_ ou Como dois filmes de Harun Farocki conseguem __anarquizar__ o olhar**, in_ Revista Eco-Pós. Vol.17. N.2. 2014, p.1-13.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo:

Hucitec, 2015.

VOLÓCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3ª ed. São Paulo, SP. Aleph, 2015.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico – A Opacidade e A Transparência**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Sertão Mar – Glauber e a estética da fome**. São Paulo: Editora 34, 2019.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

Links

Introdução

<https://ims.com.br/blog-do-cinema/a-teoria-do-impostor/> Último acesso em 28/11/2022.

https://www.youtube.com/watch?v=94TzSdVgfm8&list=PLsylFqcMnVZrD_kBRd7xtyJ_CgvTskW761&index=27 Último acesso em 30/11/2022.

Capítulo 1

https://www.youtube.com/watch?v=94TzSdVgfm8&list=PLsylFqcMnVZrD_kBRd7xtyJ_CgvTskW761&index=27&t=814s Último acesso em 25/09/2022.

Capítulo. 2

<https://c7nema.net/entrevistas/item/31161-entrevista-a-sergio-oksman-o-homem-que-deu-uma-historia-aos-modlin.html> Último acesso em 19/10/2022.

<http://www.formatcourt.com/2010/02/sergio-oksman-the-question-is-how-and-not-what/> Último acesso em 19/10/2022.

<https://ims.com.br/filme/notas-sobre-o-outro/> Último acesso em 15/11/2022.

<http://etudoverdade.com.br/br/filme/39157-Una-Historia-para-los-Modlin>, Último acesso em 15/11/2022.

Capítulo 3

<https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> Último acesso em 19/05/2021.

Filmografia

A ESTETICISTA. Dir. Sergio Oksman. Prod. DOK FILMS, 2005. ESP, cor, 96 min.

CLOSE UP. Dir. Abbas Kiarostami. Prod. Kanun parvaresh fekri, 1990. Irã. Cor, 98 min.

NOTAS SOBRE O OUTRO. Dir. Sergio Oksman. Prod. DOK FILMS, 2009. ESP, cor, 14 min.

O BEBÊ DE ROSEMARY. Dir. Roman Polanski. Prod.: William Castle Productions. 1968. USA. Cor, 137 min.

O FUTEBOL. Um filme de Sergio Oksman e Carlos Muguir. Dir. Sergio Oksman. Prod. DOK FILMS, 2012. ESP/BRA, cor, 70 min.

OS DIAS COM ELE. Dir. Maria Clara Escobar. Prod. Filmes de Abril, 2013. BRA, cor, 105 min.

SHOAH. Dir. Claude Lanzmann. Prod. Les Films Aleph, 1985. FR, cor, 9h26m.

UMA HISTÓRIA PARA OS MODLINS. Dir. Sergio Oksman. Prod. DOK FILMS, 2012. ESP, cor, 26 min.

VERDADES E MENTIRAS. Dir. Orson Welles Prod.: Les Films de l'Astrophore, 1973. FRA/IRÃ/ALE. Cor, 88 min.

ANEXO

Ritual de comportamento estrito para câmera: 11 indicações ritualísticas de gravação para o filme *O futebol*

1. Este projeto não será uma crônica emocional e decoração aberto do encontro entre um pai e um filho depois de 20 anos separados. O caminho não é o da telerrealidade, de modo algum. Pelo contrário. A Copa do Mundo propicia um cenário que remete à infância e transforma o encontro em algo repetido e familiar. Efetivamente, algo perdido no tempo; algo perdido, porém não esquecido: de fato, o futebol compartilhado é a lembrança mais poderosa que guardo da minha infância. Portanto, trata-se de tentar repetir algo (ver o futebol com o pai), e não de filmar o excepcional (o reencontro 20 anos depois). É aquela distante rotina que anseio em recuperar.

2. A partir daí, o filme se organiza metódica e milimetricamente como um ritual, com uma série de normas, formais e premissas que devem ser obrigatoriamente cumpridas. A filmagem, ao seguir isso à risca, pode propiciar de novo aqueles instantes de felicidade e talvez de tédio, de um bendito tédio.

3. A Copa do Mundo é como um eclipse. Os eclipses acontecem em um lugar concreto do planeta, são marcados no calendário histórico, ocultam a luz do sol durante um tempo, param o tempo, diminuem sua velocidade mudam a forma de ver as coisas. Assustam, privilegiam um instante. A Copa do Mundo também é um pouco assim: interfere sobre a percepção da realidade da mesma maneira. Oculta outras realidades, inclusive os problemas prementes do país, adensa a experiência do presente, transforma a percepção do mundo. Um período excepcional e irrecuperável. Um período de percepção equívoca, ou talvez equivocada. Isto deve ser *O futebol*: um filme sobre um eclipse que dura um mês.

4. Essa nova percepção afeta os olhares trocados entre pai e filho, mas também a visão da cidade, São Paulo. A cidade à qual o filho volta.

5. No entanto, também sabemos que a Copa do Mundo não pode ser uma metáfora. Nada de nostalgias nem de cafonices. Nada de jogos simbólicos. O futebol,

simplesmente futebol, é o lugar comum, ou melhor, o tempo comum que pai e filho podem compartilhar.

6. Entre todas as dúvidas e incertezas, há uma certeza: a felicidade esteve (ou tinha estado, no passado pelo menos) no futebol.

7. Portanto, ainda que acabe sendo repetitivo e tedioso, trata-se de filmar o presente absoluto, radicalmente absoluto. Sabendo, além disso, que o importante de cada situação, de cada encontro, de cada ato repetido, de cada silêncio, é seu prazo de validade. Um prazo que talvez não seja apreciado no presente, em meio à situação excepcional do evento futebolístico. A Copa tem uma data terminal, assim como o encontro entre pai e filho. Essa dimensão da morte erodindo imperceptivelmente o presente é o que adquire sentido, sem dúvida, assim que terminar o eclipse.

8. Tudo isso faz da gravação uma filmagem de uma despedida. Não houve e provavelmente não poderá haver no futuro outro encontro entre pai e filho. O filme de uma despedida DEFINITIVA.

9. Não se trata de roteirizar a realidade, e sim de imaginar um mundo no qual possa aparecer algum rastro do passado feliz. De novo, a mesma obsessão: filmar é cumprir um ritual metódico. Aplicar um método de pensamento mágico mais do que psicologista ou narrativo. E isso afeta tudo: o lugar do diretor-filho, a distância, a composição, a *mise-en-scène*, a construção sonora, a repetição dos cenários.

10. No fundo, há algo de ficção em todo esse planejamento. Não tanto na escrita da história, que de fato está sujeita ao acaso, como na definição de todos os parâmetros formais definidos previamente a partir do roteiro. Os enquadramentos devem ser simétricos, distanciados da improvisação do cinema direto. A distância tem que ser suficientemente ampla caso qualquer dos personagens decida abandonar o plano (e o filme). Os cenários fixos, sempre os mesmos, repetidos: a casa, o local de trabalho, o estacionamento, o carro, os bares. Antes de gravar, chegamos até a conhecer a estrutura à qual a realidade devia se submeter.

11. É preciso dizer finalmente que "o roteiro" da Copa do Mundo segue um pouco

esse mesmo planejamento. Ou seja, tudo parece preestabelecido, o começo, a duração do evento, a estrutura dos grupos, os cruzamentos possíveis, os personagens, as formações dos diferentes times, os cenários e locais, a disposição das câmeras, o tipo de enquadramento. Tudo parece escrito e organizado antes de ser submetido à realidade. Regras de jogo absolutamente férreas para que surja o imprevisto.