

Marcelo Terra Borges

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30:
considerações sobre uma
poética da perda

Dissertação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
POÉTICAS DO COTIDIANO



DISSERTAÇÃO

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30:
considerações sobre uma poética da perda

MARCELO TERRA BORGES

Pelotas, outubro de 2017



Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais,
do Centro de Artes, da Universidade
Federal de Pelotas, como requisito
final à obtenção do título de Mestre
em Artes Visuais

Orientadora:

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião

Pelotas, outubro de 2017

Marcelo Terra Borges

**O QUE NÃO VI[VER] DOS 30:
considerações sobre uma poética da perda**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo
PPGAV - CeArtes - UFPEL

Profa. Dra. Cynthia Farina
IFSul

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa
CeArtes - UFPEL

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião - Orientadora
PPGAV - CeArtes - UFPEL

Agradeço a todas as pessoas, e não foram poucas, que me ajudaram a chegar neste lugar com este resultado.

Meu muito obrigado à minha esposa, Mariana Perera, que me compreendeu, incentivou e cuidou de mim durante este árduo processo do mestrado.

Agradeço a minha mãe, mulher responsável pelo molde de caráter, de afeto e de fé, durante toda minha vida.

Aos meus irmãos, Thiago e Carolina, pelo suporte, amizade e principalmente inspiração para conclusão e continuação na vida acadêmica.

Aos meus sogros e cunhado, Ana Amélia, Apes e Gustavo Perera, pelo imensurável suporte oferecido.

Minha gratidão também vai para minha orientadora Profa. Dra. Renata Azevedo Requião.

Também para meus colegas e amigos, Vini, ThiGuedes, Teco, Apj e LÍlian, que em muitas conversas me auxiliaram e me mostraram um mundo mais bonito e cheio de arte.

Meu muito obrigado ao Centro de Artes, corpo docente e funcionários, que fazem deste um lugar de renovação e inspiração.

Por fim, agradeço e dedico este trabalho a meu pai, Celso Corrêa Borges, que se eterniza nessa obra com sua alegria, seu carinho e seu amor.

Para Celso Corrêa Borges

RESUMO

Este trabalho dissertativo é consequência de uma pesquisa no campo das artes visuais desenvolvida junto ao mestrado do PPGAV/UFPel. Esta dissertação incide nos desdobramentos do percurso pessoal e autoral de um filho frente à morte de seu pai, e tem como objetivo refletir sobre a potência de questões oriundas do luto a partir da experiência íntima. Tal experiência permitiu a criação da obra audiovisual autoral intitulada O QUE NÃO VI[VER] DOS 30, por sua vez oriunda de narrativas e registros verbais, primeiros movimentos em direção a uma produção poética a partir da perda. Para dar voz ao texto e à poética, o trabalho textual se utiliza de intercessores das áreas da literatura, da filosofia, do cinema e do vídeo, além da sensível concepção de artistas visuais e diretores de cinema. A temática da perda pessoal, constante ao longo da escritura e de sua construção, neste trabalho, se amplia ao conciliar obras e conceitos junto a questionamentos primordiais do trajeto percorrido.

Palavras-chave: audiovisual; poética da perda; arte; narrativa; cinema; vídeo.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a research in the field of visual arts developed from the PPGAV/UFPel. It focuses on the personal and authorial path of a son who faces the death of his father, and it aims to reflect on the power of questions arising from mourning from an intimate experience. This experience enable the creation of the authorial audiovisual work entitled "O QUE NÃO VI[VER] DOS 30", which came from narratives and verbal records that are the first movements towards a poetic production from the loss. To give voice to the text and poetics, the textual work uses intercessors from the fields of literature, philosophy, cinema and video, as well as the sensitive conception of visual artists and film directors. The issues involved in the personal loss, consant throughout this writing and its construction, is extended to reconcile works and concepts together with the primary questions of this path.

Keywords: audiovisual; poetics of loss; art; narrative; cinema; video.

Imagens

- Imagem 001 - The Birth of Nation (frame) - D. w. Griffith, 45
- Imagem 002 - The Raft (frame) - Bill Viola, 52
- Imagem 003 - The Passing (frame) - Bill Viola, 62
- Imagem 004 - BioFORT - Marcelo Borges, 69
- Imagem 005 - Carta aos desinteressados - Marcelo Borges, 72
- Imagem 006 - Pais e o filho morto - Koen Wessin, 80
- Imagem 007 - Two Strange Transfer Drawing - D. Oppenheim, 89
- Imagem 008 - Two Strange Transfer Drawing - D. Oppenheim, 89
- Imagem 009 - Two Strange Transfer Drawing - D. Oppenheim, 89
- Imagem 010 - Sonâmbulo - Marcelo Borges, 125
- Imagem 011 - Combustão - Marcelo Borges, 131
- Imagem 012 - Pequeno Território - Marcelo Borges, 137
- Imagem 013 - Shave - Marcelo Borges, 145
- Imagem 014 - Brutus - Marcelo Borges, 151

SUMÁRIO

Introdução, **1**

CAPÍTULO 01

DAQUI PRA FRENTE

1.1 apresentação, **11**

1.1.1 três em mim, **16**

1.2 o difícil papel da escrita, **19**

CAPÍTULO 02

O PESQUISADOR E A PESQUISA

2.1 informação, em formação, **27**

2.2 o autor e o não-artista, **36**

CAPÍTULO 03

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

3.1 cinema, vídeo, **39**

3.2 vídeo, cinema, **48**

3.3 qual é o meu cinema?, **57**

3.4 pensamento sobre o audiovisual, **75**

CAPÍTULO 04

A COISA POR SI, SÓ

4.1 a poética da perda, **97**

4.2 a vida, a morte, **120**

4.3 lembrança, roteiro, **124**

Considerações Finais, **159**

Apêndices:

A NARRATIVA DA PERDA, **165**

PALAVRAS ENCONTRADAS, **187**

Bibliografia, **215**

Introdução

Tendo como referência um trabalho audiovisual específico, realizado a partir de uma poética que se interpôs a meu olhar, antes que como autor, como alguém que registra visualmente imagens que lhe dão conforto, este trabalho de dissertação possui o objetivo de registrar questões de minha descoberta, de meu percurso, e de meu processo na produção desse trabalho. Pois, considerada a abordagem da poética, é ao percurso dado pela experiência cotidiana no envolvimento com algum fazer técnico, apropriado pelo sujeito, que se deve olhar, identificar, rever, focar, nomear, em busca da compreensão do próprio processo, do fazer, capaz de, só assim, dar consciência ao envolvimento individual com algo a que se pode chamar, porque assim, poética. No meu caso, me envolvi, por razões das quais trato neste trabalho dissertativo, com um fazer literário-cinematográfico, atravessado por uma poética narrativa, uma poética de narrativa visual, chegando ao trabalho audiovisual intitulado O QUE NÃO VI[VER] DOS 30.

Minha produção audiovisual, talvez uma narrativa poético-cinematográfica, começou com exercícios de escrita em paralelo a exercícios de captação de imagens. Ambos os movimentos provocados pelo choque de uma perda repentina, pelo vácuo da morte de meu pai, associada a meu ingresso no Mestrado. Aos 13 dias de completar 30 anos de idade, enfrentei a perda de meu pai. Na decorrência do tempo que passa, me forçando a continuar vivo sem ele, tentando compreender como seria a vida já sem ele, buscando sentidos na vida passada com ele, fui enfrentando sua partida, definitiva, escrevendo, passado algum tempo, textos marcados por sua morte para mim, seu filho, dolorosa. A partir disso, de posse desse material narrativo-verbal, registros que hoje nomeio como roteiros, iniciei um trabalho de captação visual, estimulado também por exercícios de sala de aula (a vida não para). Escolhi a linguagem de vídeo, que me é familiar.

Sabe-se que a linguagem se estabelece quando é capaz de dar conta da falta. No meu caso, a falta foi alimentada tanto da memória afetiva, recuperando momentos de toda uma vida, ressurgidos junto da dor, quanto pela experiência pós-trauma pessoal. Como continuar vivo sem meu pai, sem sua figura paterna e fraternal, é o que modula a poética da qual pude me aproximar e me envolver neste período. A única possível.

O resultado desse percurso, pessoal e de aproximação ao

pensamento poético-visual, transformando-se em um trabalho visual autônomo, resulta na obra audiovisual O QUE NÃO VI[VER] DOS 30, uma narrativa visual baseada em texto autoral, narrativo, estruturada como em capítulos, passagens autônomas, de narrativa suspensiva, vinculando lembranças de infância a momentos posteriores à morte de um pai amoroso, fato que se deu 13 dias antes da comemoração de 30 anos de idade deste filho que perde o pai.

A pesquisa caminha em torno de questões cruciais à poética que daí emerge. Dentre essas, destaco diferentes relações e posturas pessoais e artísticas quando submetidas à perda, quando a pessoa que perde alguém precisa lidar com a vida frente à morte. Reconheço em minha trajetória recente, em busca de uma voz pessoal na linguagem audiovisual, a força da imagem em movimento imposta sobre minha percepção de mundo. Tento identificar os motivos de utilizar tal linguagem audiovisual como forma de expressão, e meu modo de construir tais imagens.

Apesar de trabalhar, ao longo da dissertação, sobre conceitos de vídeo e cinema, e eventualmente me dirigir a obra como fílmica, minha afinidade é com o "audiovisual". Reconheço a importância da discussão sobre linguagens audiovisuais (vídeo e cinema), mas não incido sobre suas diferenças nesta dissertação. Ao contrário, me aproprio de aspectos e questões das

outras linguagens na tentativa de dizer meu fazer poético que ainda nomeio audiovisual. Aqui, delimitado pelo campo das poéticas visuais, campo de pesquisa em que estou inserido neste momento, minhas questões se voltam, então, a meu envolvimento com o fazer audiovisual, a meu percurso individual com linguagem audiovisual, em busca da produção de sentidos conflagrada num certo trabalho final. Enfaticamente, minha pesquisa gira em torno de uma produção autoral e criativa em linguagem audiovisual.

A partir dessa delimitação, organizei meu pensamento em três blocos textuais, dissertando sobre meu percurso por trás da imagem. O primeiro bloco é o trabalho dissertativo em si, onde discorro sobre a poética em minha obra audiovisual. Nele, desenvolvo, em quatro capítulos (Daqui pra frente; O pesquisador e a pesquisa; A linguagem cinematográfica; A coisa por si, só), questões em torno de conceitos importantes ao audiovisual, baseadas na visão de vídeo e cinema de DUBOIS (2004), na história da montagem e sua importância, trazida por DANCYGER (2007), e na linguagem cinematográfica trabalhada por CARRIÈRE (2006). Já o pensamento sobre o fazer vídeo e fazer cinema, também explorado pelos autores citados, é reforçado com as visões de RUSH (2006), BENTES (2007) e BARTHES (1984). Deste último, me apropriado de seus conceitos de *punctum* e *studium*, desenvolvidos

primordialmente para a fotografia, para trabalhar pontos de ebulição da minha e de outras produções.

Como intercessores de questões voltadas a minha própria poética e produção audiovisual, as obras, tanto bibliográficas, quanto artísticas, de Bill Viola e Cao Guimarães me foram de extrema importância, bem como as próprias produções cinematográficas de LANZMANN (1985), HANEKE (2012) e KOREEDA (1998).

Na reflexão sobre uma possível “poética da perda”, responsável pela condução desse trabalho, destaco as interações, interpessoais e com o meio que nos cerca, propostas por GUATTARI (1990) e BAUMAN (2004). Recorro também à SONTAG (2003) e a JARDIM E CARVALHO (2001) para discutir o papel da imagem e de sua representação frente ao espectador, pensamentos que sinalizam a forma como minhas imagens também podem reverberar em cada espectador. No fim deste primeiro bloco de texto, texto da dissertação em si, busco dizer das escolhas técnicas, da construção das imagens, escolha de planos, objetos, foco, posição perspectiva, na construção do audiovisual O QUE NÃO VI[VER] DOS 30.

Os dois blocos seguintes são os apêndices indispensáveis para este trabalho. São dois textos importantes, bastante anteriores à escrita da dissertação, que definiram meu pensamento sobre a poética desenvolvida, por se tratarem dos primeiros

passos dados na direção desta pesquisa de mestrado em Artes Visuais. A prática poética tem, associada a ela, como exigência final, a produção reflexiva num texto dissertativo, minha prática poética começou com escrituras em torno da perda de meu pai. Primeiramente, como primeiro apêndice, apresento o relato "A Narrativa da Perda". Relato sobre a perda do pai, narrado pelo filho. Nele se expressa a intimidade do filho, que virá a ser pesquisador, tendo a tarefa de se envolver com uma poética, vindo a ser finalmente autor de obra audiovisual. Afora reconhecer tal escrita indispensável no percurso da construção de minha poética, há nela em si uma força narrativa que serve de base para a obra final.

O segundo apêndice expõe as primeiras formulações estético-narrativas emergentes da turbulência mental e sentimental de meu enlutamento. Ali lidei com a primeira manifestação escrita de meu desabafo, buscando nela alguma linguagem possível, numa produção de sentidos, no encadeamento de frases que associam as antigas memórias aos episódios pós-morte. Esses são os relatos que posteriormente viraram roteiro do audiovisual em questão, relatos que dariam conta dos dias que faltarão para sempre para que meu pai convivesse comigo até meus trinta anos.

O trabalho dissertativo tem aformatação peculiar. Levei em consideração dois fatores, um sobre o trabalho audiovisual e o

outro vinculado ao âmbito da produção textual. O primeiro fator se baseia no fato de que o audiovisual O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 é uma montagem de sequências de imagens planejadas previamente por um roteiro. O segundo reconhece este trabalho dissertativo como uma espécie de guia explicativo do trabalho audiovisual, trazendo à tona o próprio percurso poético. Por isso, este trabalho, em sua aformatação, se contamina de referências de organização e apresentação de um roteiro cinematográfico, mais precisamente do modelo *master scenes*.

O *master scenes*, como explicam MOSS (1998) e COMPARATO (2009), é um dos meios mais populares de os roteiristas organizarem suas histórias para a equipe responsável pela produção. No formato como é elaborado, é uma peça fundamental, tanto para diretores, quanto para a produção e atores, conseguirem vislumbrar o projeto como um todo, tentando atender às necessidades de cada aspecto envolvido.

Mantendo o foco na espinha dorsal desta formatação, me atenho a três características fundamentais do *master scenes*, as quais, de certa forma, adoto para este trabalho: cabeçalho, descrição da ação e diálogo. O “cabeçalho” é a linha que antecede a ação e que também é responsável por localizar o leitor no momento e no local onde a ação ocorre. Na sequência, a “ação” da cena consta de um parágrafo que delimita os movimentos que

acontecerão durante a cena. Na “ação” também pode ser feita a descrição do local onde a cena acontece. Por fim, o “diálogo”, representado por uma caixa de diálogo menor e centralizada na folha, representa a exata fala dos atores durante a execução da cena.

Tomo a liberdade de adaptar esse formato de acordo com as necessidades encontradas ao longo deste texto dissertativo, texto de outro registro verbal, que não o de um roteiro cinematográfico. Os “cabeçalhos” funcionam como alusivos a locais onde esse trabalho textual se desenvolveu, já a “descrição da ação” dá lugar ao texto dissertativo em si, meu texto autoral de reflexão de pesquisa. Além disso, citações tanto de autores referidos na bibliografia, bem como minhas reflexões e dúvidas, como interpolações de conversas entre mim e os autores da bibliografia, adotam o formato de diálogo utilizado no *master scenes*, numa tentativa de dar fluidez e harmonia ao discurso.

Incluo nesta adaptação o uso de aspas para títulos de capítulos e subtítulos, e ainda o uso de *FADE IN* e *FADE OUT* para o fim ou troca de temas. Esses referem-se ao ato de a imagem, nas expressões do audiovisual, surgir a partir de um fundo preto ou sumir em um fundo preto, respectivamente. Desta forma, indico ao leitor uma mudança de tema na dissertação, bem como o cinema normalmente o utiliza para mudanças de tempo e espaço

na narrativa.

Quanto ao formato da escrita, optei pelo tom ensaístico, pautado pela reminiscência, responsável por aproximar memórias importantes que dão sentido ao percurso. Assumi certa coloquialidade, com a estratégia de aproximar as diferentes dicções que apuram o fazer artístico: a dicção da escrita das cenas narrativas, do audiovisual e da própria dissertação. Frente à essa escrita intuitiva e pessoal, a qual me encontro obrigado a aceitar, pois não vejo outra forma na qual poderia falar com tanta propriedade de minha própria poética, eliminei notas de rodapé esperando ter sido capaz de dar conta do pensamento analítico necessário na construção de uma dissertação de mestrado.

No corpo do texto também é notória a influência de Clarice Lispector, particularmente de seu livro específico *A hora da estrela* (1998), o qual explora a dificuldade de lidar com um personagem, no ato da escrita. Além disso, desmembro minha voz em três diferentes vozes: o autor, o pesquisador e o filho; e combino essas vozes de acordo com as questões discutidas. Utilizo-me de tal movimento para dar conta de minhas diferentes abordagens durante a pesquisa. Isto é, assumo como filho para tratar da afetividade das imagens, como pesquisador para percebê-la em outras obras, e como autor para tratar sobre questões conceituais em minha própria produção poética. Espero ter tido

controle sobre isso.

Este trabalho poético emerge de uma experiência limite. Alimenta-se de reflexões que nascem da vida frente à morte. Lições que por vezes tratamos de deixar de lado, sem refletir sobre a experiência que nos é irrefutável. Essa dissertação almeja abordar as particularidades de uma poética de produção audiovisual, individualmente desenvolvida, diretamente construída a partir da perda.

FADE IN:

CAPÍTULO UM

“DAQUI PRA FRENTE”

1.1 - INT. SALA DO ARTISTA. NOITE - **APRESENTAÇÃO**

Sozinho, em pé, no quarto, o autor olha para um quadro na parede. As pupilas dilatadas e imóveis demonstram que seu corpo está ali, mas ele está longe. A nuca é iluminada pelo azul sem sintonia de um televisor ligado. Pensa empolgado, mas receoso, no difícil trabalho que o espera. Tenta agarrar alguns dos incontáveis pensamentos pulsantes que como flashes surgem e somem. Senta, escreve, apaga, escreve. Descreve suas últimas horas, quando, em pé, no quarto, olhava para um quadro na parede e pensava empolgado, mas receoso, no difícil trabalho que o esperava. Levanta para um café. Desiste, volta. Escreve, apaga,

escreve. Quer acabar. Tem medo de errar. Quer ser aceito, fazer parte, pertencer. Nunca sabe se está certo. Nunca sabe quando acaba.

Este trecho autoral nasce de um movimento de auto-percepção flagrado no percurso do meu envolvimento com o Mestrado em Artes Visuais, formação durante a qual desenvolvi um processo poético que resultou na produção audiovisual O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 e no seu desdobramento reflexivo e textual, representado por este trabalho dissertativo. Nas páginas que virão, tal desdobramento reflexivo permeia as questões do fazer artístico, questões conceituais e principalmente adentra na poética que está pressuposta à obra O QUE NÃO VI[VER] DOS 30.

MARCELO (AUTOR)

O que você faria se soubesse que a vida está prestes a acabar? O que você faz sem saber que a vida pode estar prestes a acabar? Não falo apenas da sua própria vida, tampouco da minha, falo da vida de qualquer um. Como proceder com a

angústia de estarmos sempre por um detalhe que delimita se estamos vivos ou não? Aliás, deveríamos viver com tamanha angústia? Provavelmente isso não seria viver. Talvez pudéssemos chamar essa infelicidade constante de “antever a vida”, mas creio que isto estaria longe de poder dizer “viver a vida”. Por outro lado, e se não houver um controle, como poderemos saber se estamos aproveitando a experiência única de existir? Existe tal termômetro, ou algum exercício, que nos mostre isso?

São questões como essas que me carregam até este momento. Que me trazem até aqui. Este trabalho parte da perda, da perda repentina. O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 é uma obra fílmica, que passeia entre o vídeo e o cinema, e que surge do texto. Palavras que surgem da memória, memória que surge da experiência. Este trabalho é um esforço de tentar prosseguir. Mas também é

um processo de reflexão e de afastamento meu, autor (mestrando), de mim mesmo (homem/filho).

Ainda reflito, diariamente, sobre o que este trabalho provoca em mim. Mais ainda, me questiono como esse trabalho chegou a mim. Pois é justamente no anseio de atender essas inquietudes que o trabalho se desenvolveu. Quando DELEUZE (1987) afirma que “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”, ele é extremamente preciso quanto a este tipo de poética que se impõe ao autor, movimento no qual me encontro inteiramente imerso. Afinal, esta obra sou eu, em forma de rabiscos propostos por pensamentos perdidos. Reflexões de experiência de uma vida nada óbvia (como se alguma fosse). A busca pelo movimento e só o movimento. Pensamentos perdidos. O homem que é por si só. A experiência que molda, a moldura que racha. Palavras que levantam questões antigas, eternas, e as retratam reforçando-as em discurso audiovisual. Imagens sequenciais que promovem o movimento, a ação, que geram sentido, geram angústia (para mim, pelo menos). Trata-se de um experimento audiovisual, textual e narrativo, que se estica, se enreda, dá nós. A coisa por si só. Estar aqui, se fazer ser, existir, doer.

A poética, nesse caso, fica a cargo da experiência pessoal, mas única, singular e, ao mesmo tempo, compartilhável com to-

dos. Quando se perde alguém muito próximo algo muda em nossos sentidos de uma maneira definitiva. Cria-se o vazio e sabe-se que lá ele permanecerá. Não é possível esconder ou tapar essa marca dolorosa, mas é possível, sim, aprender a viver com ela. Sei disso hoje, pois aos 13 dias antes de completar 30 anos de idade, passei pela primeira e mais forte experiência de perda: sou um filho que perde o pai. E mesmo sabendo que este é o ciclo da vida, lá fiquei, tentando encontrar uma linha de raciocínio que me fosse o menos dolorosa possível. Ainda procuro. Contudo, neste trabalho depusitei a esperança de continuar.

Eu estava prestes a completar o primeiro semestre do curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas. Vim para cá com a proposta de reduzir a velocidade das coisas, da vida. Isto é, ingressei através de uma proposta inicial que valorizava os pequenos movimentos do cotidiano, o agora, a relação entre nós, homens, e o ambiente, praticamente o oposto do que meu trabalho como produtor de vídeos exige. Esse é um embate perceptível ao longo deste trabalho.

O programa me solicitava uma poética, a minha poética. Pois bem, ao mesmo tempo em que, sem controle algum da vida, fui surpreendido com a perda, ao mesmo tempo a poética me foi dada. O trabalho de mestrado em si implica na criação, no envolvimento com a arte, junto de um trabalho escrito, analítico, disserta-

tivo. A solidão, que já era um tema familiar às minhas questões, se transformou em vazio, e sem que eu tivesse a mínima chance de processar, tudo já estava acontecendo. Daí nomeá-la “poética da perda”.

1.1.1 INT. CABEÇA DO PESQUISADOR. NOITE/DIA - **TRÊS EM MIM**

Das incontáveis maneiras de manifestarmos nossas coisas, e aqui uso a palavra “coisas” para tratar de toda e qualquer maneira de existir, eu me conforto no meio audiovisual para manifestar as minhas. São milhares de milhões de neurônios que reagem a impulsos nervosos que convergem para estes pensamentos pré-maturos e transitórios, afastados de qualquer certeza, e que, quando percebo, estão representados em imagens por mim captadas, atendendo a um desejo de ser diretor. Trata-se de reconhecer a possibilidade de emprestar meu olhar a uma única e inédita história, que se apresente a minha frente, seja ela qual for, ocorra no momento em que ocorrer.

Na contramão disso, para montar o trabalho O QUE NÃO VI[VER] DOS 30, foi necessária uma visita a mim, atravessando camadas de conforto e segurança até tocar um lado obscuro, esquecido, mas não assustador. Um longo processo se deu através de um re-

trocesso temporal, e é essa experiência que servirá de espinha dorsal nesta etapa escrita do trabalho. Afinal, se a perda me dói, me desconstrói, é porque eu me montei sobre alguma estrutura, penso. De onde vem essa estrutura? Ou ainda, o que é essa estrutura? Como ela me permite me envolver com algum fazer?

Para ajudar a aclarar esses pensamentos, três autores serão responsáveis pelo texto ensaístico reflexivo proposto ao longo desta dissertação, indicando uma espécie de personagens desse complexo trabalho escrito. Essas *personas* foram percebidas por mim, mais precisamente por minha necessidade de me autocompreender.

Este que agora fala é o PESQUISADOR. Um jovem carregado de toda imaturidade que grande parte dos jovens possuem e que, aos poucos, vem compreendendo a grandeza da obra escrita. É ele quem mais dialoga com autores e possivelmente é o maior responsável pela estrutura deste trabalho escrito.

Por outro lado, se o Pesquisador tem produção textual é porque foi alimentado por uma obra autoral, essa proposta pelo personagem AUTOR. Essa partição da percepção que corresponde ao Autor, forneceu ao Pesquisador a sensibilidade, a percepção e o fez compreender o propósito da obra. O Autor é quem dá clareza a ideias e converte intuições em imagem. Esse é também quem canaliza os sentidos mais variados e, a partir daí, produz. Num

processo de retroalimentação, o Autor se construiu e ainda se constrói sobre a demanda do Pesquisador, como veremos. Por último, o FILHO, o terceiro na ordem de apresentação, mas o primeiro na base da poética, da vivência, da experiência de vida. O Filho ainda sente, a cada palavra, a dor da memória. Carrega sempre consigo o necessário e inevitável desprazer, a dor desta obra. Se por um lado quem dialoga com outros autores é o Pesquisador, por outro, quem possui empatia com a dor do outro é o Filho que perdeu o pai. Todos os três autores-personagens sou eu, Marcelo: o Pesquisador, o Autor e o Filho, cada um com sua função estrutural, poética e afetivo-social nessa produção.

Essa foi a estratégia que encontrei para poder dar conta, neste curto período, de meu enlutamento e da construção de um trabalho. O artifício das três vozes, três dicções me oferece certo controle e me parece dar conta desses três sujeitos que me habitam ainda separadamente.

1.2 - INT. ESCRITÓRIO DO PESQUISADOR. NOITE - **O DIFÍCIL PAPEL DA ESCRITA**

A tarefa mais difícil nesta dissertação, que se desdobra a partir de um fazer artístico, é ser capaz de dizer, de forma clara e consciente, como acontece a produção que se desenvolve a partir de um campo sensorial e intuitivo. Eu, aqui sentado, depois de meses de tentativas, erros e acertos, ainda me impressiono com o fato de este trabalho se completar e se desenvolver nesta etapa de escolha de palavras que buscam compreender o ato, questioná-lo. Ou seja, a construção dele acontece e é modificada, ou influenciada, enquanto eu ainda o escrevo. Pois há um pensamento que só assim se dá.

De olhos fechados, reviso meus rabiscos e percebo que tenho tantos tópicos, tantas questões, tantas ideias com as quais lidar, tanto sobre o que escrever. Isso não é exatamente bom, pois, assim, as palavras se aglomeram de tal forma e com tal força que se embaralham e pouco consigo distinguir delas. Me falta início, meio, foco. Sei também que a névoa causada pela falta de foco nos faz ver coisas que a ideia cristalina nos omite. Morte, vazio, caminho, rota, o homem, lembrança, luz, cor, vida, trajeto, história, relato, ficção, ritmo. São essas algumas palavras que sou capaz de dizer sobre as poucas coisas

que identifico e que, ao que me parece, fazem ficar mais fácil a tentativa de me organizar.

Procrastino, levanto, sento, leio, reflito, procrastino, saio. As palavras e ideias me vêm e se mantêm até este exato momento- agora em que me encontro, pressionando teclas. Elas fogem, fogem, fugiram. Na bendita hora em que deveriam fazer transparecer esse turbilhão de desconexos pensamentos. Quero escrever simples, até porque não conseguiria escrever de qualquer outra maneira. Mas me encontro, ainda, sem saber se utilizo as palavras certas. Me encontro angustiado.

Não é a toa que é a LISPECTOR (2008) a quem recorro aqui. A escritora, em *A Hora da Estrela*, mais uma vez está envolvida com a "escritura". Através da voz do narrador Rodrigo S. M., personagem-narrador desse texto fundamental, se tem acesso à luta de um contador de histórias, tema caro à literatura pelo menos desde o modernismo, para, ele próprio, se desentranhar e fazer nascer a personagem Macabéa.

Nesse texto literário, já levado para a grande tela do cinema, a autora se doa e se faz doer em seu exercício literário supremo de transcrição em razão dos sentimentos. Clarice se expõe, como tento muito basicamente, colocando suas angústias e sua empatia simbolizada pela pobre mulher que apenas é, como sou eu, como és tu, como somos nós. É através de um exercício de alteridade que

ela se visita, se reconhece, se estuda e se explora quando tenta existir no outro. Experimentamos na literatura uma mudança de pele, de corpo. Assim como Clarisse se vestiu de Rodrigo, que por sua vez se fez Macabéa, eu, através das palavras da autora, também me fiz Macabéa, e agora, através de minhas próprias palavras, me faço meu pai. Exercícios e estratégias da narrativa.

RODRIGO

Voltando a mim: o que es-
creverei não pode mentes que
muito exijam e ávidas de re-
quintes. Pois o que estarei di-
zendo será apenas nu. Embora
tenha como pano de fundo - e
agora mesmo - a penumbra ator-
mentada que sempre há anos nos
meus sonhos quando de noite
atormentado durmo. Que não se
espere, então, estrelas no que
se segue: nada cintilará, tra-
ta-se de matéria opaca e por
sua própria natureza desprezível.

vel por todos (LISPECTOR, 1998,
p. 16).

Rodrigo, o personagem-narrador, é um escritor atormentando pela necessidade de salvar sua personagem. Para isso, expressa sentimentos de afeto e compaixão ao criar e narrar a vida de Macabéa. Sentimentos que a reconhecem como imperfeita e que a legitimam como real. Eu aqui, não disponho de um personagem para dirigir o rumo da vida, mas falo em muitas vozes, como autor, pesquisador e, às vezes, como filho. Contudo, não me espelho em outro além de mim mesmo. Por isso me deleito da narrativa criada por Clarice. Me inspiro nas palavras, nas estruturas e na urgência de transformar impulsos e instintos em tinta preta no papel branco (como depois luz em imagem no audiovisual).

Me envolvo em um emaranhado de letras e de palavras e de sons e imagens, todos soltos, em uma dimensão cognitiva em que só imagino a escuridão. Me encontro com olhos fechados, cegado, mas com uma incrível audição que clareia, como nunca, o ambiente em que habito, ainda desordenado. Por outro lado, sei, de olhos fechados não produzo e, ao abri-los, estou solitário, perdido em uma cidade de ruínas, onde os blocos se deslocam em forma de pó, aglomerando-se em novas locações que ainda não consigo alcançar. Sinto como a personagem Alice, de GLATZER e WESTMORELAND (2014),

no filme *Para Sempre Alice*. Ela, interpretada por Julianne Moore, é uma conceituada pesquisadora que ao ser diagnosticada sofrendo do Mal de Alzheimer se depara com a mudança de um organizado estilo de vida para o mais generalizado descontrole. De maneira sorrateira, a doença leva para longe da personagem os nomes, as datas, os compromissos e as palavras. Não, não me atrevo a me comparar com a seriamente doente, Alice, mas me aproprio de uma frase dela que me cabe nesse momento. Eu sadio, ela doente, ela realidade, eu ficção. Realidade doente, saudável ficção.

ALICE

Eu consigo ver as palavras dentro de mim, mas não consigo alcançá-las.

MARCELO (PESQUISADOR)

Eu vi, Alice. Vi a tua dor e senti o teu desespero. Fiquei pensando, doendo, sobre nossas diferenças, sobre tua praticidade e a forma como enfrentas

teu problema. Ainda penso. Ainda enfrento.

Sistemas. Essa foi a maneira que a personagem Alice encontrou para, além de se manter sóbria, com os pés no chão, se sentir segura. Anotar coisas para si, preparar um questionário básico, para medir quão conscientemente, no mundo dos homens, ela se encontraria. Sistemas, que coisa óbvia, mas como poderia eu fazê-lo para que me auxiliassem a escrita? Eu, que nem sei de onde tiro as palavras que aqui gravo quando as consigo organizar, as quais consigo sentir escorrendo com profundo sentido pelo meu corpo até a ponta de meus dedos.

Percebo, então, que talvez minha linguagem mais natural seja a fílmica, uma entre as linguagens visuais. Afinal, encontro-me aqui para me reportar a uma obra escrita com luz. Lembro-me de DUBOIS (2004) ao tratar das questões de Jean-Luc Godard e sua técnica de escrita. Godard, segundo o autor, é notoriamente conhecido com um "escritor visual", além de cineasta.

DUBOIS

Cineasta célebre por sua recusa do roteiro escrito, elabo-

rado, fixado, que costuma reduzir a algumas linhas ou páginas (entremeadas de imagens), quando não as substitui pura e simplesmente por ensaios em vídeo - o que não o impede de escrever ele mesmo e muito precisamente, o texto dos seus diálogos, que ele impõe com rigor aos atores, limitando-lhes a margem de liberdade. Em suma, um cineasta que ao longo de todo o seu itinerário, e de muitas maneiras, não deixou de reivindicar ao mesmo tempo o amor às palavras e a desconfiança para com elas (DUBOIS, 2004, p. 260).

MARCELO (PESQUISADOR)

Dubois, fico fascinado com a forma genial como Godard manifesta sua arte, seus conceitos

e ideias. Mas neste momento não consigo deixar de pensar nas horas de trabalho, baterias e cartões de memória que precisaria desprender para completar uma ideia ensaística com precisão, de maneira satisfatória.

A forma como Godard monta suas histórias, pensamentos ou ensaios não é uma opção, segundo DUBOIS (2007). Godard enxerga essa forma de produção como uma soma, onde vídeo e texto se entrelaçam como uma matéria física única, chamada por DUBOIS (2007) de bloco. Pois bem, não possuo a ousadia de tentar implantar neste trabalho algo que é tão natural e necessário para Godard. Mas me familiarizo com o princípio de texto e vídeo desempenharem papéis diferentes vislumbrando um mesmo objetivo, cada um com suas peculiaridades. Texto que comunica junto ao vídeo, que, por sua vez, complementa o texto.

FADE OUT

FADE IN:

CAPÍTULO 02

“O PESQUISADOR E A PESQUISA”

2.1 - INT. SALA DE AULA DO PESQUISADOR. NOITE - **INFORMAÇÃO, EM FORMAÇÃO**

Registro é o que tenho feito nos últimos 10 anos, talvez 15, talvez toda a vida. Desde 2005, ao entrar para a faculdade de Comunicação Social da Universidade Católica de Pelotas, meu único objetivo era registrar e fazer da minha percepção um objeto, uma obra palpável, moldada à minha forma de ver as coisas. Tudo isso, tendo consciência de que mostrar o mundo para o mundo é uma ideia perigosamente fascinante, levando em consideração a imaturidade e inconsequência que podem compor a personalidade de um jovem aprendiz.

O poder dado a um jovem, que se sentia jornalista, de reavivar qualquer fragmento de realidade, num colorir de histórias reais – histórias muitas vezes sem qualquer notoriedade, é quase uma dádiva, e isso se transforma em pura sedução. Durante a minha graduação visitei laboratórios de rádio, jornal impresso, web, e aprendi muitas técnicas para montar o esqueleto da informação da maneira que eu queria que as pessoas a recebessem. Seguindo uma lógica quase hipnótica de mercado: se é assim que faço, é assim também que esses espectadores passam a querer receber.

Além de perigosa, devido a sua possibilidade de manipulação, essa prática, na verdade, não faz de ninguém um contador de histórias, pelo contrário, apenas forma mais um operário, no modo automático, de uma máquina que vem girando há muito tempo. CHAPLIN (1936) apresentou essa realidade, onde se doutrina o movimento e o pensamento através da repetição, em *Tempos Modernos*. Após um dia em sua jornada de trabalho, o operário apenas repete, sem qualquer senso crítico, o mesmo movimento que realizou durante o expediente. Minha experiência acadêmica se resumia, então, em aprender a girar o parafuso sem necessariamente refletir sobre o que estava selando; se não fosse eu a fazê-lo, alguém o faria, pois a máquina da comunicação é cruel, e atualmente parece impossível detê-la.

É possível aprender técnicas, técnicas e mais técnicas, mas o conteúdo, o jogo da representação que a profissão por vezes solicita, isso fica a cargo da sensibilidade crítica, e da linha ideológica que guia a cada um. Pautado por um discurso de "neutralidade do discurso", eu era mais um entre as 40 cabeças de gado embretadas nos moldes dos grandes meios de comunicação. Para mim, nós éramos o "povo marcado, o povo feliz", como ainda canta forte o bardo Zé Ramalho. "Jornalismo é curso de pensadores críticos", é frase que muito ouço de leigos. Discordo. Lá dentro do nosso brete, olhava para os lados e, entre muitos desencontros, ouvia pessoas com duvidoso senso crítico dizerem que faziam o Curso, pois, segundo seus próximos, eram comunicativas. Ser jornalista é tomar uma responsabilidade nas mãos, não é ser um bom "comunicador", função que mais se confunde com um animador de plateias (lembro de Obama dizendo isso, recentemente, sobre o atual presidente da república dos EUA, Trump).

Eu, confesso, me sentia diferente de todos, não melhor, mas me sentia especial. Isto porque sabia onde estava, o que eu queria fazer e principalmente como eu queria fazer. Sabia que tampouco era um "pensador crítico", mas o fato biográfico é: eu percebia meus sentidos se aguçarem quando me aparecia oportunidade de controlar a pauta, e sendo mais direcional, sentia quando frente a possibilidade de operar a câmera. O ângulo, a

luz, o que se mostra e o que se deixa de mostrar em um quadro, o cenário, as perspectivas de abordagem, os atores daquela cena, as falas dos entrevistados – enfim, tudo o que compõe a linguagem jornalística em audiovisual. Tudo isso me fascina, a ponto de “trabalho” perder todo o peso negativo que a palavra pode carregar. “Trabalho dá trabalho”, ouço. Para mim, quando estou ali, estou pleno. E eu sabia, e de alguma forma sempre soube, que queria estar ali, atrás da câmera, produzindo audiovisuais, manipulando o maquinário, que me permitia mostrar o mundo que eu olhava, mostrar o que eu percebia da realidade. O quanto isso é manipulação ou reconhecimento de certa perspectiva é uma grande questão. Há muito tem sido assim.

Em 2008, tive a oportunidade de realizar meu primeiro grande trabalho ligado à produção audiovisual, uma campanha política. Sem pretender aqui sinalizar para um determinado posicionamento político partidário, quero destacar os sentimentos que me contaminavam a cada gravação externa, pois se tratava de lidar com a realidade o tempo inteiro. Mais que isso, de esboçar uma nova realidade.

O ritmo era frenético, e eu me descobri hábil. Após minutos de negociações, com sorte e um pouco de atrevimento, consegui, em minha primeira saída de campo, subir em um ônibus e acompanhar o trajeto, daquela linha específica de ônibus, em um dia de chuva,

pelos bairros da cidade. Foi certo. Meu corpo vibrava na intensidade da dinâmica de minha ação. Andamos por ruas estreitas, esburacadas, onde a água cobria toda a pista, invadia as casas. Uma camada espessa de água tirava o sono de centenas de pessoas, e eu ali, atravessando aquele mar de tristeza. Com o microfone instalado na lapela da camisa amassada e suja, o motorista do ônibus retratava a desgraça causada pela água da chuva a cada quadra que íamos percorrendo. Sensacionalista? Não pretendo entrar na questão, contudo, aquilo era realidade. Mesmo ali, meus olhos não acreditavam no isolamento que a água causava a dezenas de famílias. Pessoas varrendo água de dentro de suas salas, numa tentativa frustrada de recompor suas casas. Mães com água na altura das canelas carregando seus filhos pelas ruas, em busca de abrigo. Nas quadras mais altas, ratos caminhavam beirando os muros e portas de casas, com seu movimento pareciam também angustiados com a altura que a água alcançara.

Dentro do ônibus ia um rapaz impressionado, preocupado, aterrorizado, mas vibrante, colhendo as informações e as imagens que podia, antecipando em si os efeitos que essas fortes cenas poderiam causar, quando virassem apenas cenas de um filme de propaganda política, para que o outro mundo as visse. Associado ao pensamento político, o fato aqui mais relevante é: conforme percorríamos as ruas, minha cabeça processava imagens e antecipava o

trabalho do editor, um discurso visual se fazia. No filme chileno *No*, LARRAÍN (2012) conta a história de um publicitário responsável pela criação da campanha que tirou o ditador Augusto Pinoche do poder, no país. Assim como o personagem Renee Saavredra (Gael García Bernal), guardadas as devidas proporções, também pude sentir a responsabilidade e o poder de alterar o rumo e a história de uma cidade, de mudar vidas, e quem sabe ainda, de melhorar vidas. De volta ao escritório, montamos o conteúdo e apresentamos à cúpula de coordenação da campanha. Na mesma noite aquele vídeo, aquela realidade que virou cena, foi ao ar. Com dezenas de experiências como a desse relato, o ano de 2008 se fechou. Eu pensando que sabia aonde queria chegar, sentia que começara a caminhar na direção que me interessava. Me sentia pleno.

Hoje, com o passar dos anos, me encontro um fazedor de vídeos (*videomaker*). Acredito que sempre foi assim entre as possíveis maneiras de recortar um fragmento da realidade percebido instintivamente, vindo quase sempre do próprio inconsciente. Tudo isso apenas apertando um pequeno botão vermelho.

Ainda no jornalismo aprendi a gerenciar o formato seguido o qual o público deveria receber a informação. Aqui destaco uma das principais regras: a neutralidade. A regra em si já nasce morta. Afinal, como eu, pelotense, branco, brasileiro, tendo o português como língua materna, posso ser neutro a qualquer coisa? Entendo

que a ideia de neutralidade só poderia ser conquistada a partir do momento em que se fosse familiar a todas as vertentes (inclusive históricas e culturais) de um determinado assunto, ou ainda, de todos os assuntos, tarefa impossível para se cumprir em pelo menos uma vida. Entretanto, isso me ensinou que discurso não é só conteúdo, é forma.

Era e sempre foi recomendado o mínimo de intromissão possível, tanto do repórter, como do meio, e para isso o exercício indicado era colocar-se a todo momento no papel do outro. LISPECTOR (1998) o faz através de seus personagens e usa essa ação como estratégia narrativa, fazendo Rodrigo, em sua própria literatura, sofrer na realidade de Macabéa. Enquanto descreve esse drama, ele reforça uma realidade inevitável, aos seus olhos, destinada a sua criação. Alteridade ficcional ou real que resultam, em muitos casos, em uma mesma posição de impotência. Para melhor ilustrar esse posicionamento, trago novamente Rodrigo, quando, em um de seus sinais de cansaço, revela sua compaixão pela nordestina que tanto sente em si.

RODRIGO

Quando eu me livrar dessa
história, voltarei ao domínio

mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo (LISPECTOR, 1998, p.30).

LISPECTOR (1998) deixa rastros que nos permitem concluir um posicionamento em torno de classes sociais. Isso revela-se no interesse pela simplicidade e humildade de Macabéa, revelada e reforçada durante o conto. Contudo, se a escritora discute sobre a possibilidade de seu personagem algum dia se livrar de ser criado, no jornalismo isso não é permitido. Uma vez que o sujeito é tocado pela realidade de maneira verdadeira, dificilmente haverá uma chance de ele retomar sua realidade de maneira límpida. Ainda assim, é, ou deveria ser, uma meta no trabalho do jornalista, segundo o pensamento vigente na área, manter-se livre de qualquer juízo de valor.

Durante a graduação em jornalismo escutei muito sobre regras, normas, padrões, e concluí que o jornalismo é feito dentro de um quadrado, onde as margens são, no mínimo, um abismo sombrio do qual nenhum profissional quer se aproximar. E lá estava eu novamente, como mais um membro do rebanho, dentro do mesmo e estreito brete, caminhando de cabeça baixa, preocupado apenas em não fugir às normativas impostas por não se sabe quem desde não se sabe quando.

Eu saí, ou estou saindo. Realmente acredito que enxergo e fujo do caminho desse jornalismo confortável e acomodado. Esse jornalismo que pode ser colocado em cheque quando confrontado por tantos fatores externos que influenciam no resultado de seu produto, a informação. A maneira na qual exponho minha produção é infectada por anos de trabalho e de consumo audiovisual diário, reconheço. Por outro lado, apesar de trazer e apresentar toda essa carga da formação acadêmica, aqui não falo mais de jornalismo, e por isso, de maneira quase contraditória, destaco o grande desafio de realizar o exercício constante de desconamação de toda influência da prática de pensar pelo outro, isto é, minimizar qualquer cacoete que ainda possa orientar a percepção, compreensão e interpretação do receptor.

Se por um lado eu pensei um dia ter o poder de expressar o sentimento do outro, hoje a tarefa é dar voz à minha criação,

a minha poética, livre do outro. Assim, o exercício é de deixar de se importar apenas com o feedback do espectador e concentrar cada micrograma de energia em formar/criar um autor.

2.2 - EXT. ATELIÊ. DIA - O AUTOR E O NÃO-ARTISTA

Antes de qualquer tentativa de escrita, de registro, quero e preciso confessar: não sou um artista. Vindo para um Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, a pressão de ser/sentir como artista é enlouquecedora e eu preciso abdicar e me livrar de tanta responsabilidade. Sim, responsabilidade. A transformação que a obra artística promove é uma via de mão-única. Não se pode *desver* o que foi contemplado, *desescutar* o ruído que arrepiou, *dessentir* o toque que permeia o corpo. Por isso, não ambiciono de forma alguma ser capaz de provocar o outro através de minhas feridas. Muito pelo contrário, apenas abro minhas cicatrizes sem saber ao certo o que as causaram.

Aqui, nestas linhas, me coloco como um homem que tenta falar, como uma criança, frente ao novo, um homem que se esforça para se despir de toda influência que contraiu ao longo da vida. Como se tentasse dizer o que sente, escrever sobre o que sente (Clarice se mantém também aqui, me auxiliando). Tento brutalmente arrancar

a armadura que, colada a minha pele, me sustenta a coluna.

Quero, preciso assumir meu tamanho. Sou, aqui, apenas eu, um rapaz que com seus 30 anos cobiça. Pela primeira vez cobiço, desejo ardentemente (repetindo os verbos de Clarice) me enfrentar, me debater, me fazer sangrar; para então curar, viver, produzir, ter consciência, e também *remorrer* (pois *desver* e *desescutar*, se nos faz reviver, também leva a *remorrer*, mas esta é uma outra e longa questão).

Não sou artista, mas sou autor. E não será todo autor um pouco artista? Livre de nomenclaturas, reconheço a produção em mim como reconheço a mim na minha produção. Uma extensão do que vejo e de como vejo, do que penso e como organizo (ou tento) meus pensamentos. Sou sim, sem dúvida, um produtor. Produzo.

E será todo produtor um artista? Meu trabalho textual, neste período de formação, na tentativa de me livrar de certa armadura e de encontrar minha poética, encara O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 como uma libertação, uma manifestação pessoal. Reflexos espontâneos de um homem com a câmera. De um homem frente à perda. Pura produção.

FADE OUT

FADE IN:

CAPÍTULO 03

"A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA"

3.1 INT. SALA DA TV DO AUTOR. NOITE - **CINEMA, VÍDEO**

O audiovisual surgiu para mim, antes de eu compreendê-lo. O set de filmagem me era mais comum do que imaginava, só levava outro nome, ou melhor, não levava nenhum nome. Lembro de um trabalho para o Instituto Estadual de Educação Assis Brasil, escola pública onde estudei no 1o e 2o graus. O ano era o de 1999, com muito custo consegui a câmera do pai de um amigo para fazer um telejornal, com o objetivo de produzir um trabalho para certa disciplina. Uma inovação para época, principalmente se tratando de uma escola pública do interior.

Na ocasião, no meu apartamento, deitamos um dos dois sofás

da sala para frente, para a parte de trás do sofá, agora virada para cima, servir de bancada para a apresentação do telejornal. Ali posicionei dois colegas ajoelhados, que, sob minha supervisão, apresentaram matérias jornalísticas, as quais produzimos posteriormente, e das quais também fui repórter. O tema era "os efeitos e consequências do desperdício d'água". Tiramos nota máxima.

A memória destacada acima serve para revelar uma proximidade e familiaridade com a imagem e com o som, mas também evidencia a escolha do formato audiovisual para representar e tratar de temas que, na época, já me eram importantes. A ideia de informar, provocar reações, aflorar sentimentos e gerar crítica, através de imagens captadas por mim, eram e ainda são o motivo de a câmera ser meu instrumento de trabalho.

O que eu fazia não era cinema. Na verdade, o cinema e sua nomenclatura pude descobrir anos depois em contato com DANCYGER (2007), quase no final da graduação. Ali fui compreender analítica e tecnicamente o que eu fazia por intuição - após anos e anos de experiência visual diária como espectador marcado por uma vida completamente visual, isto é, influenciado por todas as formas possíveis que as produções visuais, em ascensão, poderiam me atingir: jornais, revistas, programas televisivos, computadores, celulares, videocliques, cinema e vídeo.

DANCYGER (2007) explica e elege suas prioridades, discutidas em seu livro *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*, dando atenção especial para a imagem e sua montagem. Ele explica que apesar dos avanços tecnológicos junto ao cinema, incluindo o acréscimo do som junto à produção, o cinema já possuía autossuficiência como produto ou, ainda, como ciência. Por esse motivo a atenção do autor é voltada prioritariamente à imagem.

DANCYGER

Como o filme foi, em seus primeiros 30 anos, um meio de comunicação mudo, as inovações de montagem de Griffith, Eisenstein e Pudovkin foram visuais. Quando se acrescentou o som, foi mais uma novidade técnica do que criativa (...) os filmes, afinal, eram chamados de imagens em movimento (DANCYGER, 2007, p. XVII).

A obra que desenvolvi, sobre cujo processo aqui disserto, é

prioritariamente visual, e por isso esse interesse exclusivo em imagens me é tão relevante. Reconheço através das palavras de DANCYGER (2007) que “na realidade, cada dimensão e cada tecnologia acrescentam sua contribuição artística ao meio”, mas me posiciono neste momento como um autor que pensa preferencialmente a imagem.

MARCELO (AUTOR)

Não quero de maneira nenhuma desdenhar da importância do som, da palavra dita, da musicalidade da vida e das pequenezas do cotidiano, mas quando volto a meus arquivos de memória, são as formas, os tons e as cores que primeiro se destacam. Talvez fosse o tato o outro sentido que me provoca, mas como representa-lo se sou um homem de imagens? Dancyger, as tecnologias irão continuar a surgir e tornar a experi-

ência cinematográfica cada vez mais intensa, como já vem acontecendo desde a sua invenção. Mesmo assim, acredito que serão sempre os olhos os órgãos responsáveis pelo elo de conexão entre a imagem e o acervo pessoal repleto de significações de cada telespectador durante tal experiência.

É com esta perspectiva que trago para este trabalho escrito, de reflexão sobre uma poética audiovisual, uma breve história das imagens em movimento, com pontuais destaques para a sua criação e evolução técnica e conceitual, tentando com isso me aproximar daquilo que faço, e com isso dizer de minha poética.

Em 1895, quando o cinema nasceu na França, o papel do editor ainda era inexistente. A novidade era a possibilidade de ver imagens em movimento, independente da mensagem transmitida. Esses filmes duravam menos de um minuto e eram extremamente simples, como *A saída dos operários das Usinas Lumière* (1895) e *A chegada do trem na estação* (1895), de Auguste Lumière e Louis Lumière.

Entretanto, naturalmente sem a mesma velocidade de desenvolvimento que a tecnologia atual permite, a força e importância do cinema em pouco tempo foi compreendida tanto pelo público quanto por seus realizadores, que o reinventam e discutem sua função social até hoje. Em 1899, Méliès produziu *Viagem à Lua*, tornando a produção uma das primeiras a trabalhar com a representatividade cênica, característica até então exclusiva do teatro.

Foi em 1908, dirigindo uma série de filmes de 10 a 20 minutos que o cinema nos apresentou D. W. Griffith, "o pai da montagem cinematográfica no sentido moderno", como afirma DANCYGER (2007). Sua contribuição atinge uma série de conceitos fundamentais na construção da carga dramática existente no cinema até hoje. Griffith é o responsável por demonstrar que as cenas podem ser captadas por diferentes planos, alterando a proximidade da câmera em relação a ação, criando planos gerais, médios e próximos. Isso permitiu que o público se envolvesse emocionalmente de forma gradativa. Além do envolvimento emocional por parte do público, gerado a partir da contribuição técnica da produção, o cineasta também abriu possibilidades de narrativas e linguagem que até hoje podem ser exploradas através de suas técnicas.

Para ilustrar esta importante quebra de paradigma na forma de fazer cinema, construída por esse diretor norte americano,

destaco um frame do filme *The Birth of a Nation*, produzido por Griffith, em 1914, obra na qual o autor se utilizou de suas novas técnicas de linguagem cinematográfica.



Imagem 001: Frame do filme *The Birth of a Nation* (1914) - D.W. Griffith

Com o passar dos anos, ganhando espaço, popularidade e força política, o ato de fazer cinema passou a também cumprir um papel social. Nos anos seguintes da Primeira Guerra Mundial, colonizadores franceses admiradores da arte organizavam sessões de cinema na África, como explica CARRIÈRE (2006):

CARRIÈRE

O objetivo, é claro, era divertir, proporcionar o entretenimento da moda, mas também demonstrar às populações africanas subjugadas a incontestável supremacia das nações brancas (...) assim, ajudava a exaltar as qualidades da civilização branca de classe média que lhe deu origem (CARRIÈRE, 2006. p. 11).

Os avanços técnicos do cinema, ainda com a ausência de som, se deram no aspecto da edição. O que surpreende, associado ao período mudo, é justamente que os pilares da montagem visual básica, que podemos ver hoje, foram desenvolvidos em apenas 30

anos, no início do cinema. A narrativa que hoje é compreendida por todos causava estranheza aos telespectadores da época. Nas primeiras experiências de linguagem cinematográfica não era claro, como é hoje para nós, o sentido narrativo gerado pela continuidade de uma imagem ligada a outra, nem o tipo de representação já que tão próximo da realidade. Para isso, era necessária a presença do “explicador” – um homem posicionado em pé, próximo à tela que apontava e explicava a ação com o auxílio de um bastão, como relata CARRIÈRE (2006).

Um dos nomes mais importantes na história do cinema, da montagem e da linguagem cinematográfica, o cineasta russo Sergei Eisenstein, na década de 20, percebeu a força da composição de imagens. Ele a utilizava, de maneira artística, para realizar seu discurso político, e suas convicções marxistas.

Se por um lado Eisenstein já compreendia o poder da montagem e da manipulação de imagens com objetivo de provocar determinado sentido à cena, por outro, o também russo, Dziga Vertov, defendia que apenas a verdade documentada poderia ser honesta o bastante para levar à verdadeira revolução. Em *Um homem com uma câmera* (1929) o cineasta grava cenas sem roteiro, encenação ou intertítulos, deixando que a produção fosse escrita diretamente no filme, enquanto a narrativa e a linguagem eram criadas e captadas sem qualquer pré-produção ou roteiro. Vertov dá,

então, os primeiros indícios do cinema-verdade, com o objetivo claro de desmistificar o cinema representativo e sua manipulação da história ou o não-realismo. A partir daí ele se torna o precursor do cinema experimental, particularmente importante para inspirar, mais tarde, o trabalho de reconhecidos cineastas como o ucraniano Alexander Dovzhenko e o espanhol Luis Buñel.

Podemos concluir desta época, que o cinema criado há cem anos atrás ainda mantém seus pilares técnicos de montagem. Isso graças ao “período do cinema mudo, de 1885 à 1930. Uma época de grande experimentação e criatividade (...) quando a montagem, sem as amarras do som, chegou à maturidade, oferecendo várias alternativas aos cineastas”, conforme afirma DANCYGER (2007). Concebi meu primeiro trabalho sem som, apenas imageticamente, o que diz de minha percepção fortemente visual, apesar de viver imerso em um mundo audiovisual.

3.2 INT. COMPUTADOR DO PESQUISADOR. NOITE - **VÍDEO, CINEMA**

Se o cinema nasceu voltado à contemplação da possibilidade tecnológica de conceber imagem em movimento, o vídeo, por sua vez, nasce da necessidade de expressão, possibilitado também, pela avanço da tecnologia. No fim da década de 1960, a possibi-

lidade de pessoas que não fossem profissionais especializados adquirirem equipamentos como câmeras de vídeo para fins pessoais se difundiu. Isso possibilitou e incentivou a produção de vídeos ao redor do mundo. Com uma infinita gama de caminhos para o desenvolvimento da manifestação artística, o vídeo ganhou potência junto a um público posicionado entre o cinema e a galeria de arte.

Junto a isso, a videoarte, reproduzida em qualquer tela ou mesmo inserida em galerias de arte, causou uma ruptura nos meios convencionais de reprodução das produções. Se antes essas eram garantidas às limitadas telas televisivas e cinematográficas, agora o espaço desempenha fundamental papel junto a obra. A videoarte leva em conta a importância do uso do espaço como elemento de percepção, principalmente por necessitar do olho do observador e de sua sensibilidade para produzir significados a obra, colocando o telespectador, algumas vezes, até mesmo como o criador de sentido da peça.

RUSH

Uma ideia fundamental defendida pela primeira geração de videoartistas era que, para existir uma relação crítica com

a sociedade televisual, era preciso primeiramente participar de forma televisual (HILL apud RUSH, 2006, p.74).

Assim, imagens que antes eram apenas transmitidas nos noticiários apresentados em cinemas, estavam sendo, na década de 60, introduzidas nos lares americanos, tanto em preto e branco, como em cores.

Apesar de não existir um registro que seja preciso quanto à origem da vídeoarte, credita-se ao artista e músico coreano, Nam June Paik, o primeiro trabalho de vídeoarte. Em 1965, ele comprou uma das primeiras filmadoras Portapak da Sony e apontou em direção à comitiva do Papa que, naquele dia, passava pela 5a Avenida, em Nova York. Paik, mostrou o resultado de suas gravações em um ponto de encontro de artistas, o *Café à GoGo*, efetivando, assim, a primeira apresentação de vídeoarte.

Aproximadamente 50 anos após as primeiras experimentações da vanguarda dessa nova linguagem, o estadunidense Bill Viola se tornou um dos mais reconhecidos vídeoartistas da atualidade. O artista citado por RUSH (2006) cria grande variedade de instalações e vídeos desde a década de 70. O nova-iorquino considera suas produções como “poemas visuais”, nos quais aborda a temática

da identidade e da significância espiritual no mundo moderno. Em entrevista ao canal *Louisiana Channel* (2013), no Youtube, Bill Viola comenta que sua inspiração nasceu de um acidente, quando, aos seis anos de idade, o artista caiu em um lago. Ainda submerso, Viola compreendeu certa beleza estética e espiritual diferente das propostas mundanas.

MARCELO (AUTOR)

Essa beleza estética não comum ou, pelo menos, não trabalhada como uma estética do cotidiano, é o que procuro apresentar em O QUE NÃO VI[VER] DOS 30. Por diferentes tragédias, me aproximo de Bill Viola no âmbito de sofrer na carne para compreender uma outra forma de enxergar. Em ambos os casos, o processo de quase morte que, de formas distintas, nos atingiu foi o gatilho para essa percepção.

É possível encontrar um forte envolvimento do artista com a água em grande parte de seus trabalhos, como *The Messenger* (1996), *The Crossing* (1996) e *The Stopping Mind* (1990). Viola utiliza-se da poética visual, elaborada por técnicas de captação e edição de imagens, e de recursos de projeção para tornar significativa não só sua produção como também o espaço físico onde projeta suas imagens.

Abaixo, um frame da obra *The Raft*, de 2004, na qual Bill Viola provoca um grupo de pessoas com jatos d'água.



Imagem 002: Frame do vídeo *The Raft* (2004) - Bill Viola

No trabalho ele se apropria e explora a notável violência quando d'água. O resultado pretendido, segundo o artista, se dá justamente no fim do desconforto, quando o grupo, ao se recompor, demonstra interesse sobre o bem estar alheio. Desta forma, é possível perceber o interesse do artista na reação do outro e nas relações afetivas e interpessoais geradas através do desconforto.

Assim como Viola nos presenteia com suas produções desde os anos 70, no Brasil, a mesma década foi crucial para o avanço da vídeoarte através do cinema experimental. Essa frente possibilitou aproximar-se "das propostas do anti-cinema de Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Carlos Reinchenchach, Ivan Cardoso, Neville D'Almeida, entre outros. A ideia de um quase-cinema, proposta pelo artista plástico Hélio Oiticica, sintetiza esse momento de passagens e contaminações em que as artes plásticas cruzam com o cinema experimental, criando o audiovisual", afirma BENTES (2007).

Na época, o diálogo entre vídeo e cinema, no Brasil, acontecia menos como um reforço das possibilidades poéticas e estéticas, e mais como uma discussão de autenticidade e hierarquia por parte do cinema frente ao novo campo. Ainda segundo a autora, o cinema já havia provado um pouco da linguagem do real e do "aqui e agora", apesar de o vídeo se apropriar da linguagem

representada pelo cotidiano, agindo, muitas vezes como um “bloco de notas” mental.

A ousadia crítica do vídeo também desafiou o padrão de produções cinematográficas, principalmente com o documentário experimental, que em alguns casos, por exemplo, ressaltava propositalmente a presença do diretor dentro da cena, como comenta BENTES (2007):

BENTES

O cinema como fabulação e performance já apontava para uma das vertentes mais produtivas do vídeo, o documentário experimental, e sua ancoragem no presente e no aqui e agora como ato de intervenção. Vertente que vamos encontrar na obra de Glauber Rocha, combinando procedimentos híbridos, vindos da ficção e da fabulação, com o documentário, como *Câncer* (1972), *Di* (1977) e *A Idade*

da Terra (1981). Filmes experimentais que exploram o fluxo audiovisual, os limites da encenação e colocam o próprio diretor, seu corpo e voz, em cena ou em off, tornam a câmera personagem participativa e se abrem ao acaso do ato cinematográfico (BENTES, 2007, p. 113).

Apesar de pontos em constante movimentação que a todo tempo interagem entre as diferentes formas de produção dentro de videoarte, o resultado final desses trabalhos se diferenciam frente ao público, também, por padrões que são inerentes a qualquer discussão, como afirma DUBOIS (2007):

DUBOIS

O vídeo nasce e se desenvolve numa dupla direção. De um lado, chamamos de vídeo um conjunto de obras semelhantes às do cinema e da televisão,

roteirizadas, gravadas com câmeras, posteriormente editadas e que, ao final do processo, são dadas a ver ao espectador numa tela grande ou pequena. Mas, de outro lado, vídeo pode ser também um dispositivo: um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria, que implicam o espectador em relação ao mesmo tempo perceptivas, físicas e ativas, abrangendo portanto muito mais do que aquilo que as telas mostram (DUBOIS, 2004, p. 13).

Com o passar dos anos, as duas vertentes de produção (cinema e vídeo) foram se alimentando mutuamente de linguagens e técnicas. O vídeo, por exemplo, apesar de abranger uma enorme variedade e possibilidade técnica de produção, aproveita-se dos avanços tecnológicos desenvolvidos, grande parte, para a produção cinematográfica, para dar vida a sua manifestação. Por

outro lado, segundo BENTES (2007), o cinema utiliza-se hoje da “aceitação do olho ‘amador’, não adestrado, não profissional”, ou seja, a similaridade com as imagens privadas, com as imagens domésticas e o com vídeo caseiro, são absorvidos e reproduzidos pela grande indústria. Isto significa uma quebra de paradigma na linguagem da indústria cinematográfica: o fim do desejo pela perfeição técnica. Isto não significa, de maneira alguma, que não exista o planejamento e o controle técnico. Ele existe e é minuciosamente executado para que possa existir essa nova linguagem cinematográfica. Uma linguagem que dialoga com mais proximidade com seu interlocutor.

3.3 INT. LOCADORA DE FILMES. DIA - **QUAL É O MEU CINEMA?**

Durante minha formação pessoal e, inclusive, acadêmica, o cinema tradicional sempre foi minha arte.

Dentro desse cinema, que adorava e devorava, pude conhecer diretores que até hoje me deixam perplexos com suas formas de narrar o mundo, suas histórias e representações. Diversos produtores que através da arte interligada à cultura me ensinam, me emocionam e de alguma forma me tornam mais sensível às mais diversas narrativas.

Também existem os diretores que com sua originalidade discursiva e posicionamento político frente à sociedade me deixam provocado com suas obras. Incomodado e pensativo. Principalmente quando as produções suprem a tarefa de tornar a realidade palpável, nos tirando a confortável venda social que carregamos diariamente junto dos olhos. Uma tarja preta que impede qualquer raio de luz indesejado de penetrar nossas vistas, e junto com a luz, nos impossibilita de perceber a escuridão que permeia nossa doentia e desigual realidade. Esses discursos podem ser observados nas obras de Walter Salles, Bruno Barreto, Luiz Fernando Carvalho, Fernando Meirelles, Eduardo Coutinho, Laís Bodansky, Hector Babenco, Kleber Mendonça Filho e Cláudio Assis, por exemplo.

Além desses, um importante nome do cinema brasileiro é o escritor e diretor Hilton Lacerda que nos encanta, com uma estranha beleza, através de suas histórias. Contos que transmitem uma organicidade cultural da sociedade. Essa experiência, pouco maquiada do ponto de vista social, é notória nas obras *Amarelo Manga* (2002), *A Festa da Menina Morta* (2008) e *Tatuagem* (2013), todos filmes premiados no circuito nacional e internacional.

Tomarei como exemplo aspectos do filme *Amarelo Manga* (2002). O longa-metragem em sua abertura apresenta, logo nos primeiros minutos, um discurso que norteia o sentido da obra, neste caso,

um dia na vida de uma comunidade heterogênea, formada por pessoas e grupos que se diferem quanto ao estilo de vida, tipo de trabalho, estrutura familiar e gênero sexual. Como agravante, seus personagens carregam o peso e a responsabilidade de viver em condições precárias de estrutura social.

Um dos cenários onde se desenvolve a história é um antigo hotel. Lá habitam marcantes personagens. Alguns com problemas de saúde, outros com caráter questionável, mas todos vivendo em uma funcional harmonia. Da mesma forma como acontece na vida real.

MARCELO (AUTOR)

Um dia na vida de uma comunidade. Puxa, eu fico impressionado com o quanto isto é carregado de expressão artística e poética. A vida sendo representada para gerar uma própria crítica a vida. A vida que simplesmente acontece. Isto é tudo, a representação acontecendo no limite da realidade.

Essa fascinação pelas pessoas cotidianas e por suas realidades, ou ainda, um deslumbramento por qualquer realidade, independente de sua notoriedade, é sem dúvida o que me cola junto a terra, me cola junto a vida. Explorar dramas pessoais de seres que representam nosso cotidiano é a forma mais genuína de criticar e refletir sobre a vida. Em minha obra, representar o cotidiano de uma vida em particular, a minha, é o próprio ato do cinema, de minha primeira experiência autoral com o cinema.

Sem a pretensão de me posicionar como videoartista ou cineasta, passeio livre pelas áreas e seus conceitos, e bebo de diferentes fontes para a produção de O QUE NÃO VI[VER] DOS 30. Assim como me aproveito da linguagem cinematográfica para pensar movimentos de câmera, velocidade de edição e elementos que irão compor meus planos e quadros, também me aproveito da liberdade narrativa, da subjetividade pessoal, da mistura técnica, da possibilidade do choque visual e auditivo através das trilhas sonoras ou simplesmente dos sons, ou ainda, do silêncio. Mais ainda, exploro minha produção considerando a inevitável percepção do próximo, do sentido que o outro dá a obra, uma das características que mais me atraem dentro da videoarte, a comunicação.

Para tanto, me calço em dois grandes videoartistas da

contemporaneidade. Além de Bill Viola, o artista brasileiro, escritor e também cineasta, Cao Guimarães. Essa influência direta nasce da visão de ambos frente ao cotidiano. Viola e Guimarães enxergam o mundo de maneira peculiar e intensa, e isso é refletido em seus respectivos trabalhos.

Apesar da forte identidade visual que Bill Viola desenvolveu por utilizar o elemento água em seus trabalhos, o que me prende ao trabalho do artista, nessa altura de minha produção e pesquisa, é a forma como ele representa a vida e a morte. Em um de seus trabalhos mais reconhecidos, *The Passing*, de (1991), Viola trata justamente dessa questão. O autor capta imagens de sua mãe acamada, perto da hora da morte. Essas imagens são contrapostas com o nascimento de uma criança, sugerindo a ideia de uma relação cíclica de existência. Para colaborar com a ideia de passagem, ele usa como fundo sonoro sons de vento, sons água corrente e sons de trens em seus barulhentos trilhos, provocando justamente a ideia do movimento, de continuidade, de não-ruptura.



Imagem 003: Frame do vídeo *The Passing* (1991) - Bill Viola

Além da forte referência pela percepção da vida (e da sua constante evolução) que encontro na obra do norte-americano, outros conceitos desenvolvidos por ele próprio o tornam de suma importância para este trabalho reflexivo, como a forma com a qual o autor compreende o poder da imagem, o arquivo pessoal e a força espiritual do dispositivo câmera a partir do momento da perda.

BILL

Eu estava de um lado da cama de mãos dadas com minha mãe. Do outro lado da cama, estava meu irmão também de mãos dadas. Nós estávamos lá na hora em que ela morreu. Foi possível sentir a alma dela indo embora e o corpo virando apenas um peso.

MARCELO (FILHO)

Eu entrei na UTI do hospital Santa Casa de Porto Alegre e encontrei meu pai lá, deita-

do. Ele estava quente, com os batimentos cardíacos estáveis. Estava até corado, como não o via a muito tempo. Demorou dias para eu sentir o que tu sentiste em poucos segundos. Mas no fim, sabia que ele não estava mais ali. Sabia que ali existia apenas um corpo ligado a máquinas. O engraçado é que no velório, livre das máquinas, pude novamente sentir o pesar da perda. Apesar de saber que ele não estava ali há um bom tempo, só nessa hora percebi e enxerguei isso.

BILL

Quando minha mãe faleceu, pude sentir na hora sua partida. Por outro lado a imagem captada na câmera mantinha a

alma dela viva, coisa que o corpo não tinha mais a capacidade de fazer.

MARCELO (FILHO)

Por algum motivo, durante alguns meses eu evitei visitar imagens captadas do meu pai. Não conseguia compreender a relação de sua morte com a memória real e palpável que as imagens me submetiam. Agora, frente a tuas palavras, consigo, pelo menos, criar uma alternativa para compreender o receio que sentia quanto a ideia de visitar aqueles vídeos. Eu, na verdade, não estava pronto para vivê-lo novamente. Obrigado por me alertar disso. Funciona, agora, para mim também.

Se é junto à obra e às ideias de Bill Viola que me inspiro para tratar do tão delicado tema da morte e da pós-morte, são as pequenas e potentes manifestações de vida, tratadas por Cao Guimarães, que me fazem perceber as possibilidades de explosão dramática que presenciamos todo o dia, todos os dias.

Em entrevista ao programa *Jogo de Ideias*, produzido pelo Itaú Cultural, em 2011, o autor reforça seu conceito intitulado “microdramas da forma”. Nesse conceito, Cao expõe sua fascinação pela potencia dramática encontrada em cada pequeno movimento do universo. Ele ressalta a potencialidade existente em cada pequeno detalhe do cotidiano, desde o universo existente em uma bolha de sabão até a mais complexa galáxia. O autor se utiliza desse conceito, valorizando as possibilidades ilimitadas de histórias oferecidas pelo trivial, para se vincular à realidade. Para ele, cada uma de suas produções é uma tentativa de voltar-se à realidade e valorizá-la.

Em um desses trabalhos o artista, através de instalações, consegue explorar e provocar novas experiências sensoriais de maneira única e conceitual. Em 2002, o artista produziu a obra *Rua de Mão Dupla*, um exemplo dessa forma destemida de se posicionar fora da área de conforto. No trabalho, selecionado para a 25º Bienal Internacional de São Paulo, Cao documenta a troca de casas, por 24 horas, entre pessoas de diferentes meios sociais.

Segundo ele, o trabalho possibilita um desejo comum a muitas pessoas, o de poder viver a vida de outro, o que para ele também funciona como outra forma de conexão com a realidade.

Ainda, as imagens projetadas durante a exibição do trabalho foram captadas por essas mesmas pessoas durante a experiência de viver a intimidade do outro, e confrontadas com depoimentos dos participantes enquanto os mesmos tentavam formalizar uma leitura da personalidade do "anfitrião", através de seus bens pessoais.

Assim como as obras de Cao e Bill Viola revelam suas respectivas formas de pensar o audiovisual e o mundo, meus valores e meu cinema também podem ser observados em minhas produções, mesmo as que possuem finalidades jornalísticas. Em 2015, como bolsista do projeto Rede BioFORT, uma iniciativa de melhoramento nutricional de alimentos tradicionais de algumas regiões onde a subnutrição seja mapeada, tive a oportunidade de visitar dezenas de famílias indígenas que habitam o noroeste gaúcho. O projeto ligado a Empresa Brasileira de Pesquisa e Agropecuária, EMBRAPA, permitiu que eu gravasse e registrasse um pouco do cotidiano daquelas pessoas e também possibilitou gravar um pouco de suas histórias.

Tive a oportunidade de perceber a espessura da mão de cada produtor com quem tivemos contato naquela região. Mãos calejadas, grossas, que pareciam ser indiferentes a sensibilidade do

calor ou até mesmo do afeto com o outro. Por outro lado, essas mesmas mãos eram capazes de criar e manter lavouras inteiras, com todo o capricho e delicadeza proveniente de um trabalho braçal e manual.

Pude perceber ainda, agora utilizando o conceito “microdrama da forma”, a narrativa dramática presente no olhar dos adolescentes indígenas. Rapazes que possuem a identidade original afetada pelos costumes do homem branco, e que ficavam completamente fascinados com os dispositivos tecnológicos que eu transportava para realizar os registros. A curiosidade e o anseio por compreender o equipamento os deixavam completamente expostos em suas personalidades que transpareciam ingenuidade, desejosos frente ao desconhecido aparato tecnológico. Minutos depois, eram os próprios adolescentes quem me ensinavam sobre o cultivo de diversas espécies de plantas e alimentos.

A figura a seguir foi retirada de um dos vídeos produzidos para a EMBRAPA. Ela apresenta, mesmo que indiretamente, as condições estruturais que cercam a vida desses indígenas do noroeste gaúcho: duas mulheres caminham com uma criança pela mesma via em que passam os carros; a pista é de areia com pedregulhos colocados estrategicamente para dificultar a formação de buracos na estrada; ao redor das mulheres, campos secos e pouca vegetação.



Imagem 004: Frame do vídeo *Ações no noroeste gaúcho junto a comunidades indígenas* (2015) - Marcelo Borges

Minha produção é ligada e alimentada por diversas questões profissionais, culturais, familiares e acadêmicas, que me carregam até este trabalho. Uma trajetória que conta com exercícios do olhar e da manifestação espontânea da realidade. Para perceber essas nuances que marcam minha produção, revisito trabalhos anteriores em busca de evidências que dialoguem e sustentem a formação desta poética que apresento agora.

Para repensar ainda sobre o meu cinema, seja ele o cinema que me alimenta ou que me paga os alimentos, proponho a reflexão sobre outra trabalho produzido por mim, o videoclipe *Carta aos desinteressados*, música do cantor Esteban Tavares. O trabalho surgiu, pois, de uma reunião informal em janeiro de 2017, período em que as questões que permeavam a morte e a vida já se faziam fortes em minha poética pessoal. A música, ao ser apresentada durante a conversa, tratava do controle e da pressão externa que impactam a vida de um homem comum, ao mesmo tempo em que exprime a real necessidade deste mesmo personagem, a necessidade de liberdade.

Em pouco tempo chegamos ao consenso de que o videoclipe representaria a último noite de vida deste homem. Consigo lembrar de, na pré-produção, escrever sobre os quadros fechados e planos detalhes que expressassem a angustia do personagem, reforçando a difícil tarefa que é viver. Esses planos são a

espinha dorsal da produção que também utiliza de planos mais abertos para descrever a ação. A câmera na mão e a busca pelo foco também auxiliam em uma angustia visual. Quanto a produção, tivemos de improvisar a última e principal cena da narrativa, já que a locação prevista para o desfecho da história estava interditada, um trapiche na praia do Laranja, na cidade de Pelotas. Com isso, o compositor e também protagonista da narração entrou caminhando na água da Lagoa dos Patos, aumentando a carga dramática de sua morte.

O videoclipe foi gravado em uma noite inteira, percorrendo diferentes locações. Aqui resgato a organicidade das produções que tanto me interessa. O clímax da produção se deu durante os primeiros sinais do amanhecer, na beira da praia, conforme a imagem a seguir. Foi justamente ali, em que, como diretor, alcancei um elevado nível de satisfação profissional, quando o ator cansado de uma noite inteira de gravação e o personagem exausto de uma vida infeliz, se tornaram um só. O semblante exaustivo arrepiava meu corpo durante a ação do, agora, ator.

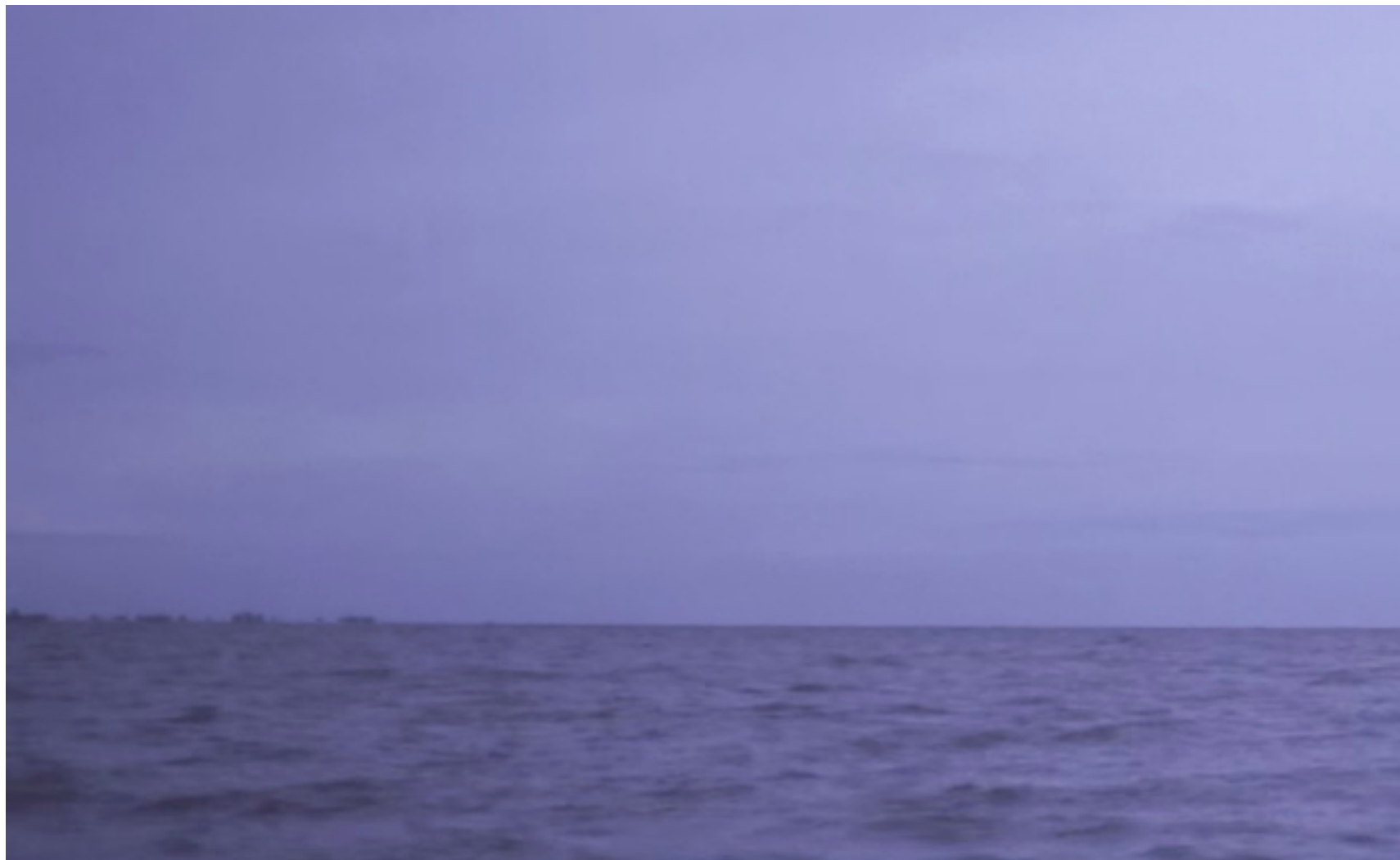


Imagem 005: Frame do videoclipe *Carta aos Desinteressados* (2017) - Marcelo Borges



Frente ao relato dessas duas isoladas produções percebo a miscelânea de características do cinema e do vídeo que contam o meu trabalho. A possibilidade de produzir audiovisual independentemente da indústria, com, por exemplo, luz natural e descontrolo dos fatores externos, características das produções de baixo custo, que se fazem presentes em praticamente todas as minhas obras, o que proporciona um tempero de realidade que muito me satisfaz como diretor/realizador. Por outro lado, a técnica do cinema, da linguagem e da narrativa, que são pensadas previamente à obra, proporcionam uma proposta de sentido que direciona a leitura visual do telespectador, conforme pretendido em grande parte das produções cinematográficas.

Compartilho aqui do posicionamento de Cao Guimarães, em entrevista para SCOVINO (2009), que é radicalmente contra a ideia de delimitações como: cinema experimental, documentário, ficção, videoarte, curta, longa e etc, devido ao receio de que essas imposições possam acarretar em partições de questões físicas e geográficas. Afinal, é no particular que mora o universal, portanto a nomenclatura, neste exato momento, serviria apenas como um limitador da compreensão, uma espécie de antecipador da produção (SCOVINO, 2009, p. 55).

Considerando o percurso profissional que sustenta a produção de O QUE NÃO VI[VER] DOS 30, penso que a obra se posiciona

em um ponto onde se mantém livre de uma possível limitação de compreensão oriunda de uma específica nomenclatura. Principalmente, por se tratar de uma obra autoral, livre de pré-definições ou linhas editoriais. O trabalho que apresento é resultado do desempenho de projetos variados que treinaram o olhar e a sensibilidade do jornalista, do diretor, do autor.

3.5 - EXT. GALERIA DE ARTE. DIA - **PENSAMENTO SOBRE O AUDIOVISUAL**

Quando paro para refletir sobre como funciona a técnica básica de reprodução do vídeo em si, percebo quão simples e ilusória é, aos olhos, a ideia de que estamos enxergando imagens em movimento. O olho humano não consegue distinguir como imagens estáticas se forem postas 24 imagens sequencias no período de um segundo, ou seja, 24 *frames* por segundo. Esse é o segredo da imagem em movimento: pelo menos 24 fotografias sequenciais captadas dentro de um mesmo segundo. Isto facilita também compreendermos as câmeras lentas, que conseguem paralisar, por exemplo, a bala, em movimento, disparada por um revolver, coisa que o olho humano não consegue.

O efeito ilusório vai, inclusive, para além das questões

técnicas da confecção da imagem. Assim como nos deixamos crer que uma série de imagens sequenciais ganham movimento, também passamos a acreditar que esse movimento corresponde a realidade, como afirma CARRIÈRE (2006). O autor ainda propõe que essa representação, por nós tomada por realidade, vem transformando nosso interior e a maneira como olhamos o mundo de forma inimaginável.

CARRIÈRE

Até que ponto o cinema mudou nossa forma interior e, em consequência, nossas relações com o mundo? Essas mudanças são hereditárias? É impossível dizer. Sem dúvida, isso varia de um indivíduo para outro.(...) Como os filmes nos moldaram, e continuam diariamente a nos moldar, realmente não sabemos. Embora, sem dúvida, devamos nos fazer essa pergunta e não a ignorar, mesmo que a resposta esteja perdida em algum lugar na

escuridão dentro de nós (CAR-
RIÈRE, 2006, p. 194-195).

O que o autor percebe, com isso, é que o cinema, por se tratar de uma representação da realidade, inevitavelmente é uma auto-representação. A proposição do fazer cinema e ainda da realização do audiovisual, baseia-se justamente em fazer com que fiquemos cara a cara com nós mesmos. Se antes tínhamos uma ideia de que éramos inatingíveis às produções cinematográficas, hoje percebemos que o cinema é um reflexo de nossos hábitos, costumes e até medos (CARRIÈRE 2006).

Esse exercício de se enxergar nas produções pode ser de extrema importância para uma evolução social, um movimento necessário, segundo GUATTARI (1990). Para o autor, esse importante momento de enfrentamento pessoal e de reflexão é considerado de extrema importância frente a existência de uma sociedade doente que necessita urgentemente se reinventar e se fortalecer.

Ele enxerga nas micro-relações, por exemplo, a possibilidade de uma retomada da saúde social.

GUATTARI

A questão será literalmen-

te reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções “comunicacionais” mas também por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade. Nesse domínio, não nos ateríamos às recomendações gerais, mas faríamos funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microssociais quanto em escalas institucionais maiores (GUATTARI, 1990, p. 16).

Como prevê GUATTARI (1990) quanto ao movimento da sociedade tocada por ações microssociais, utilizo-me tanto de minha produção textual, como fílmica, para provocar essa inquietude, e vibro com a possibilidade da existência de uma conversa íntima dentro de cada indivíduo, remoendo tensões éticas que não dizem respeito a mais ninguém, transformando-o em um ser que transforma o ambiente, desencadeando, assim, uma real intervenção.

Direcionando a discussão à poética da partida, essa provocação a nós mesmos, que pode ser encontrada no cinema, faz com que O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 ganhe uma enorme carga de responsabilidade artística. Responsabilidade porque, tratando do tema delicado e pouco discutido que é a morte íntima, a produção expõe, em nós mesmos, uma de nossas maiores fraquezas, o enfrentamento da perda pessoal. Isso significa que a obra, por seu sentido amplo, pode provocar diferentes tipos de interpretação, tanto positivos e acolhedores, quanto tristes e desagradáveis. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma poética que atinge a todos, torna-se uma peça de potência e relevância artística e cultural.

Das conquistas da terminologia de registro visual, destaco dois importantes papéis no campo das produções visuais: o fotógrafo e o diretor. O papel do fotógrafo e do diretor caminham em estradas paralelas muito próximas, e se cruzam a todo momento. O mesmo olhar que percebe um quadro e capta a imagem em movimento, também pode perceber esse mesmo quadro para um fim fotográfico. Esta percepção visual que possibilita paralisar o movimento e comunicar através desse fragmento é discutida por BARTHES (1984), que define dois conceitos através da sua experiência com a fotografia. Ele usa a imagem do fotógrafo Koen Wessing para tentar dar conta desses conceitos. Nela, percebe-se um homem e uma mulher que encontram seu filho morto no meio da rua, na Nicarágua.



Imagem 006:
Nicarágua, Pais
descobrem o cadáver
do filho (1979)
- Koen Wessin

O primeiro conceito ao qual se refere, BARTHES (1984) dá o nome de *studium*, que vem do latim e significa "o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular" (BARTHES, 1984, p.45).

BARTHES

O primeiro (conceito), visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos

índios. Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política (BARTHES, 1984, p. 45).

O autor através do exemplo deixa claro que independente do quão envolvidos, ou não, ficamos com uma imagem, sendo ela fotográfica ou fílmica, estamos a todo momento submetendo esta produção a uma série de filtros culturais e éticos que começamos a arrecadar ao longo da vida, desde o dia de nosso nascimento. ROLNIK (1997) confere a essa habilidade do olho ser tocado pelo que se vê de "vibrátil". Ela acredita que essa erupção acontece através de gatilhos subjetivos ligados ao meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc (ROLNIK, 1997, p.26). Corroborando com essa interpretação de subjetividade, GUATTARI (1993) afirma por subjetividade "o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou relação de delimitação

com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1993, p.19). O autor ainda apresenta três principais componentes heterogêneos da subjetividade:

GUATTARI

1. Componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. Elementos fabricados pela indústria das mídias, do cinema, etc; 3. Dimensões semiológicas asignificantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas (GUATTARI, 1993, p.14).

Considerando essas questões em torno da categoria da subjetividade, tratadas por ROLNIK (1997) e GUATTARI (1993), persigo o conceito proposto por BARHTES (1984), o *studium*.

MARCELO (AUTOR)

Barthes, esse conceito pode ser utilizado nas mais diversas áreas, tu deves imaginar. Já o vi sendo adaptado, inclusive, para trabalhos sonoros, como no do artista pelotense André Barbachan. Em sua dissertação, BARBACHAN (2016) mapeou a ambiência de um lugar baseada no som que esse espaço gera. Bom, se é isso que o *studium* se refere - a ambiência que o lugar gera, meu trabalho não passa de representatividade, de encenação, posso concluir.

Essa diferença de leituras imagéticas que cada um de nós, subjetivamente, realiza é aprofundada por BARTHES (1984) em seu segundo conceito sobre imagem. Afinal, ele está em busca das razões que fazem com que toda a foto não exista apenas para contextualizar um local e um momento histórico, assim como nem todo o vídeo seja apenas a única representação possível de uma realidade existente. Logo, a questão do autor gira em torno de: por que vemos o que vemos?

BARTHES

A esse segundo elemento, que vem contrariar o *studium*, chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p. 46).

Para o autor, então, existem elementos subjetivos da imagem, além das referências contextuais claras que os olhos enxergam, que dialogam imediatamente com nossos subconsciente e, a partir daí, provocam nossa sensibilidade enquanto experiência imagética.

Lembro de um exercício em sala de aula, durante a graduação, que fez com que pousássemos nossa atenção, por alguma razão, em determinadas imagens.

MARCELO (PESQUISADOR)

Mas afinal, o que nos leva ao impulso de pararmos uma ação física (de folhar páginas de revista, por exemplo) para fixarmos olhar em determinada imagem? Que elementos são capazes de provocar conexão tão imediata ao ponto de nos fazer refletir em milésimos de segundo? Que condição subjetiva é trabalhada para o armazenamento de tal emoção? Seria a arte,

então, uma redução a propostas de *punctuns* que se sucedem a cada produção? Remeto-me novamente o artista BARBACHAN (2016). Dentro dos ambientes sonoros captados, ele destacava sons que pudessem trazer sentido e emoção aos ouvintes, mas apenas propondo, pois o *punctum* é obrigatoriamente pessoal. Nessa obra que apresento juntamente a essa reflexão textual, não imagino quais podem ser os possíveis pontos de contato com o espectador. Para mim, em O QUE NÃO VI[VER] DOS 30, tudo é *punctum*, tudo punge, tudo fere.

Quando definitivamente iniciei a pesquisa para este trabalho, encontrei elementos de grande valor para esta discussão em diversas produções de outros artistas. Dada a proximidade com meu maior motivador neste percurso, a morte de meu pai, o *punctum* foi imediato frente às imagens de OPPENHEIM (1971) na

obra *Two Stage Transfer Drawing*. Nesta obra, o homem representa o próprio filho, usando seu corpo como suporte, quem sabe na mediação de um diálogo. Olhando para esse registro, o *punctum* para mim está no toque despretensioso do filho nas costas/superfície/pele do pai. Toque que força o pai a agir. As questões de certa hereditariedade são para mim fundamentais aí. O pai que gera o filho, o filho que marca o pai. O filho que existe pelo pai, e o pai que existe pela ação do filho.

A obra acontece em três etapas. A primeira com o filho desenhando as costas do pai, que simultaneamente refaz o desenho através de sua sensibilidade. Em um segundo momento, as posições se invertem, ficando o filho com a tarefa de reproduzir os traços do pai. E em um terceiro momento os registros são realizados simultaneamente, com o filho desenhando as costas do pai, enquanto o pai rabisca as costas do filho. Essas ações provocam uma ideia de mutação íntima e constante. O pai que provoca o filho e que é provocado pelo filho, em um sentido não definido de direção, intensidade nem tempo.



Imagens 007, 008 e 009: *Two Stage Transfer Drawing* (1971) - Dennis Oppenheim

A lembrança e a presença de meu pai, a quem tanto provoquei e quem tanto me provocou, é acionada diretamente por essa obra. Eu, como Oppenheim ou seu filho, represento o outro em minha obra, a imagem projetada na ação do pai, em mim. Se, como qualquer filho, sou a herança, também sou a continuação. Sou o valor deixado, mantido, cultivado, e posso sentir não em minhas costas, mas em meu corpo, marcas que não posso identificar intensidade ou o sentido, mas que insisto em apresentar e representar em O QUE NÃO VIVER DOS 30.

Recorro a outras obras que contemplem pai e filho para dar conta de mim e de minha poética. Na narrativa *A Terceira Margem do Rio*, do livro *Primeiras histórias*, envolvendo a infância frente aos valores da sociedade dos homens, ROSA (1994) coloca seu personagem-narrador-menino frente ao limite da perda. O sofrimento do filho é a constante da história. Seu pai, um homem “cumpridor, ordeiro, positivo”, sem claras motivações para o afastamento, encomenda uma pequena canoa, com a qual entra, sozinho, rio adentro. Nessa narrativa de Guimarães Rosa em tom de parábola, o filho relata o tempo passando com essa ausência do pai, através de alguns fatos. Passa-se o tempo, o pai nunca mais retorna à terra. A família cresce, a vida dos irmãos se dá “no devagar depressa dos tempos”. Só o filho, personagem-narrador fica preso, sem desejos próprios, no pai desaparecido. “Eu permaneci,

com as bagagens da vida". Há, na peculiar narrativa, uma suposta heroicidade em torno da figura desse pai que parte sem aviso prévio. O tempo passa, uma parábola é sempre uma narrativa em torno das ações do homem no tempo, nas conversas que antevêm em nosso personagem-narrador, já não mais menino, com o chegar da meia-idade, a velhice do pai. Como se, incapaz de superar o pai, de construir outra história que não a do pai, o personagem-filho ficasse, mesmo adulto, fulgurado pela culpa da ausência do pai. Guimarães repete narrativas fundadoras de nossa psiquê.

MARCELO (FILHO)

Eu, sem culpa, me coloco no lugar do outro filho e chego à conclusão de que também correria. Mas isso porque acredito que nós, filhos, ainda não entendemos o objetivo de se expor à deriva, e assim então cumprir seu papel, inventar de ser.

Mas é à linguagem, ou às linguagens do audiovisual que retorno, pois é nessa produção que me conforto. É através dela

que consigo me manter isolado em mim mesmo e ao mesmo tempo me comunicar com o exterior. Penso em minha trajetória, no caminho percorrido, nos passos sem descanso ou intervalo. Essa obra, afinal, que me faz, sou eu, ainda em movimento.

Volto a Cao GUIMARÃES (2009). Em seu conceito de "microdramas da forma", o autor afirma a possibilidade de toda e qualquer partícula de vida possuir potencial dramático, suficiente para comover. Feito linguagem, tudo tem potencial para impactar, para tocar, desde a produção como um todo, até a tipografia que revela um nome, o som ambiente ou a trilha que é composta, e essa ligação, quando acontece, é reflexo de uma conexão pessoal com a poética, o que dá sentido à obra.

Frente a tantas possibilidade de formas prontas aguardando um olhar atento que provoque em suas partículas certa potência e sentido, destaco uma peça que trabalha como cerne o próprio olhar. O documentário *Janela da Alma* (JARDIM e CARVALHO, 2001) apresenta como questão principal a relação pessoal entre diversos artistas e o mundo visual. Tanto como forma de produção de imagem quanto forma de percebê-las. O documentário traz grandes nomes das artes visuais, música e cinema. Destaco entre eles Hermeto Pascoal, Carmela Gross, Walter Lima Jr., João de Barros e José Saramago. Construído através de depoimentos pessoais, onde cada um dos artistas-personagens apresenta sua percepção e rela-

ção visual com as imagens, em sua experiência visual cognitiva, íntima.

Entre eles, está o escritor e neurologista Oliver Sacks, que também participa da produção. Ele apresenta uma leitura científica da relação que desenvolvemos com as imagens. Isto não tira, de forma alguma, a beleza poética da relação que, como explica o médico, ligamos a nossos sentidos e sentimentos.

OLIVER

As imagens são ligadas diretamente aos sentimentos. Quando isto desconecta pode causar uma série crise nervosa.

Para ilustrar a explicação, Sacks comenta o caso de uma paciente que enxergava o rosto do marido, mas não o reconhecia como tal. De alguma forma, apesar de se familiarizar com os traços faciais do homem com quem era casada, a doença pela qual sofria se responsabilizou por desconectar qualquer relação afetiva entre a imagem do marido e o sentimento de paixão ou carinho que ela nutria. Isso, como era esperado, chocou a paciente.

O escritor José Saramago, autor do romance *Ensaio sobre a*

cegueira, também presente no documentário, contribui com a construção, ou desconstrução, afetiva que a imagem carrega. O escritor considera o vasto volume de produção visual com que somos bombardeados diariamente, tanto na mídia escrita, como televisiva, nos outdoors, nas telefonias, e tantas outras formas de propagação da informação. No meio desse volume desordenado, segundo ele, acabamos por deixar de enxergar as coisas mundanas, ou seja, vimos tudo, mas enxergamos pouco. Além disso, o trivial, o simples, é deixado de lado. Para Saramago, se uma história quer ganhar nossa atenção ela necessita ser extraordinária. Assim, corremos o risco de encontrarmos a nós mesmos com os próprios sentidos partidos, perdendo o sentido da emoção e até o sentido da vida.

MARCELO (AUTOR)

Saramago, é inevitável que ao falar de morte, não tragamos para a discussão o pensamento sobre a fragilidade da vida. Eu me percebo, muitas vezes, questionando sobre tudo, inclusive sobre a responsabilidade de se

manter vivo, de estar vivo. Teorizo para mim mesmo que apenas quem teve a oportunidade de viver uma outra relação com esse volume de informação, em uma época em que o capitalismo ainda funcionava como uma proposição de mercado, sabe o qual congestionado nossos sentidos estão e como isso prejudica nossa qualidade de vida (qualidade?). Não vou me aprofundar em questões de geração, mas preciso registrar que eu venho de uma época onde simplesmente se aceita como trivial esse volume de proposta visual exorbitante. Por tanto, por mais que vislumbre a alternativa que tuas palavras subentendem, de uma vida menos poluída visualmente, isso soa para mim apenas como uma ideia utópica de paz e tranquilidade.

A partir disso, reafirmo a convicção de que minha obra, frente a tanta produção fílmica, é necessariamente uma manifestação audiovisual, de que essa é minha linguagem mais íntima, na qual que me sinto mais seguro.

Assim como GERBASE (2012) descreve as inspirações que resultaram na linguagem cinematográfica convencional, me utilizo das mesmas referências para afirmar que O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 é “uma forma de expressão que mistura elementos de diversas linguagens (...) é fotografia, pintura, teatro, música e, é claro, literatura” (GERBASE, 2012, p. 26). Meu trabalho advém da poluição visual recebida diariamente pelo televisor, pelo celular, pelo *tablet*, computadores, cartazes, panfletos, empresas, nomes, logos, cheiros, texturas, sabores, formas, tecidos, sons e tudo o que, marcadamente, o mundo do capital produz e me entrega diariamente com cirúrgica precisão. É também o resultado da referencialização semiótica acumulada em anos de vivência e que, agora, convergem em uma única proposta de poética visual.

Esta obra é o que me aproxima da vida, de viver a vida. Esta obra é o que me cola junto à realidade.

FADE OUT

FADE IN

CAPÍTULO 04

“A COISA POR SI, SÓ”

4.1 - EXT. DESERTO. DIA - **A POÉTICA DA PERDA**

Para esta etapa da escrita, que discute e aprofunda sobre a poética desenvolvida na obra audiovisual, retomo a referência da cegueira ocasionada pelo volume incontrolável de informações as quais somos submetidos a todo instante, anteriormente ressaltada por Saramago na obra de JARDIM E CARVALHO (2001). Também rearticulo aqui a fragilidade das relações propostas por BAUMAN (2004) e GUATTARI (1990). Envolvido por um tema tão íntimo, tanto em minha produção audiovisual, quanto teoricamente, é difícil não perceber o paradoxo que se cria entre a força cada vez mais delicada das relações interpessoais e a potência de uma poética

proposta. BAUMAN (2004) sugere que busquemos, nos dias de hoje, o que ele chama de "relacionamentos de bolso". Segundo ele, nas relações preferimos usar o tema "conectar-se", em vez de "relacionar-se", dada a possibilidade de não-comprometimento que pauta as relações contemporâneas.

BAUMAN

A palavra "rede" sugere momentos nos quais "se está em contato" intercalados por períodos de movimentação a esmo. Nela, as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha. A hipótese de um relacionamento "indesejável, mas impossível de romper" é o que torna "relacionar-se a coisa mais traiçoeira que se possa imaginar". Mas uma "conexão indesejável" é um paradoxo. As conexões podem ser rompidas, e o são, muito an-

tes que se comece a detestá-
-las (BAUMAN, 2004, p. 12).

A modernidade líquida, considerada por BAUMAN (2004), é marcada pelo consumismo de bens materiais, que exige velocidade e obsolescência. Isso se refletiria também nas relações humanas. Na era do descartável, a troca interpessoal deve ser lucrativa para todos os lados da relação. Ainda segundo o autor, as forças da globalização dissolvem as relações íntimas, fazendo com que nos agarremos a nós mesmos. Essa característica faz com que busquemos sentido e identidade. Como exemplo, BAUMAN (2004) cita a cidade de São Paulo, rodeada de condomínios fechados e protegidos, símbolos da atual mixofobia (medo ou aversão ao diferente), como o próprio autor classifica.

MARCELO (FILHO)

Pensando nessas estratégias de proteção e formação de identidade, e principalmente nesse status individual em que enxergamos o mundo e que acaba por nos afastar das relações ínti-

mas e pessoais, reflito sobre
minhas condições para avaliar a
profundidade de intimidade que
disponibilizei ou que privei de
estabelecer com meu pai. Fazia
ele parte da minha rede íntima?
O que define essa rede, afinal? É
hora de lamentar? Deveria?

É frente a este tipo de reflexão que acabamos por perceber a fragilidade de nossos filtros éticos e humanos. A banalização das relações faz com que o olho “vibrátil” de ROLNIK (1997), responsável pela manifestação subjetiva ao confrontar o mundo, pare frente aos fatos, e banalize e enfileire temas de diferentes densidades em um mesmo padrão confortável de receptividade. Esta inercia, por muitas vezes cômoda para nós, receptores, se alastra por campos e questões que transcendem nossa própria forma de encarar temas triviais à vida, como a morte, por exemplo, responsável pela existência da obra O QUE NÃO VIVER DOS 30.

Desde o início da pesquisa, pude perceber os diferentes graus de morte que nos atingem, e deposei minha energia na compreensão da minha própria perda, da minha própria morte. Isso não fez, em momento algum, com que eu parasse de enxergar cons-

tantemente o sentimento de perda nos outros, pelo contrário, fez com que eu desenvolvesse uma empatia pelo outro, próximo a mim, ou não. Contudo, agora interessado por essa delicada temática da partida, pude presenciar também a real morte de muitos, que gerou sentimento de perda em poucos, corroborando com BAUMAN (2014) nos baixos graus de intimidade existentes e nas fracas relações interpessoais, posicionamentos que provocam o desinteresse no bem-estar social.

MARCELO (FILHO)

Eram 7h15 de uma manhã de outubro, em 2015. Eu me encontrava sentado no ônibus que me levava diariamente para o trabalho. O rádio, dia após dia, se mantinha ligado, informando e descontraindo os 40 passageiros que se deslocavam naquele específico carro. Eu estava de cabelos úmidos e ainda carregava o cheiro agradável do banho quente que havia tomado minutos

antes de ingressar no transporte. Assim como eu, outras pessoas apresentavam indícios de uma manhã de banho quente e um certo conforto. O trajeto demorava em torno de 30 minutos até meu destino final. Nesse específico dia, após o término de uma das músicas que compunha a programação, a familiar voz do locutor deu início a uma série de manchetes, acontecimentos que, como nossos banhos, ainda estavam frescos. Eram informações sobre o tempo, banalidades esportivas, política nacional, até que uma notícia literalmente me paralisou: duzentas pessoas haviam sido mortas assassinadas, na Síria. Isso aconteceu naquela mesma noite onde, do lado de cá do oceano, dormíamos com o calor de nos-

sos corpos aquecidos e alimentados. Duzentas pessoas foram mortas em um único ataque. Eu, que na época ainda sentia o pesar de uma única morte, escutei com máxima atenção aquela notícia que me deixou perplexo. Do lado de fora do ônibus a cidade acontecia naturalmente. Casais caminhando pelas calçadas, alunos se dirigindo para as escolas, carros por todos os lados levando filhos, maridos e esposas para seus trabalhos. Duzentas famílias seriam afetadas e iriam chorar a morte de um ente, na Síria. Seres humanos que tiveram a infelicidade de nascer nesse exato período, nessas condições políticas, em um determinado país, delimitado por uma questão geográfica. Quando procurei algum colega

de estágio ou algum funcionário disposto a comentar o ocorrido, percebi a indiferença no rosto de quem me cercava. Não se tratava de pessoas más, ou pessoas que eram indiferentes a condição humana. Se tratava de pessoas cegadas frente a uma realidade de alienação e banalidade. Duzentas pessoas estavam mortas em meio a uma guerra civil e ninguém, pelo menos naquele ônibus, sequer percebeu. Nós seguimos viagem, limpos e de banhos tomados, com o agradável cheio de sabonete e shampoo.

Ainda chocado tanto com a manchete noticiada, quanto com a reação que ela provocou, procuro, agora, concentrar minhas reflexões sobre algumas questões que me tocaram e, principalmente, colaboraram para este fazer autoral. O que levanto aqui é a difícil tarefa de existir quando tocado por este evitado tema mor-

te. Me refiro aos duros e sofríveis acontecimentos do cotidiano, tratar das perdas que, em um determinado período da vida, passam a compor com larga espacialidade a nossa realidade.

MARCELO (PESQUISADOR)

Por que um homem sofre mais a dor de uma específica perda do que a dor de uma catástrofe não natural de duzentas mortes? Afinal, o que faz com que a minha perda doa tanto frente a outras centenas de mortes diárias?

É me deparando com tal fissura, marcadamente construída por uma perspectiva cultural, associada ao capital, ao pensamento burguês e ao território nacional, que retorno aqui às reflexões sobre o específico de meu trabalho poético. Ressalto uma questão importante para o que veio a ser minha experiência com tal pensamento. Uma experiência nascida da proximidade da perda, pois minha questão envolve a íntima convivência entre o morto, meu pai, e o enlutado, eu, seu filho.

Um exercício já durante os estudos de minha orientadora do

mestrado, me levou a XAVIER (2001), um dos primeiros artistas apresentados durante o programa, com quem tive imediata empatia. Esse sentimento se deu pelo fato de sermos dois filhos sem pais que produzem a partir da perda.

Em sua narrativa intitulada *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, XAVIER (2001), já com idade avançada, revisita sua infância e as memórias que adquiriu ainda jovem. Lembranças apresentadas no formato de um livro, um romance contemporâneo. Na riqueza de sua experiência poético-literária, o autor constrói uma narrativa da perda. Expõe fotos de sua mãe e de seus familiares, apresenta imagens de mapas, quadrinhos, rabiscos, figuras, *cartoons*, propagandas e as mais diversas referências visuais que constituíram sua infância. Entre imagens e relatos, narra.

VALÊNCIO

minha mãe nua
corpo grande firme e branco
que nem folha de papel
sem pelos
nos braços nas coxas lisas
mais brancas mais lisas
ainda que os azulejos

água transparente alfombra
na branca banheira branca
flutuantes cabelos soltos longos
ruivos quase ruivos
mancha ruiva imóvel
no meio das coxas
quase ruivos
os não róseos mamilos
minha mãe nunca me amou
o tempo que fiquei olhando
pela porta aberta?
o tempo de uma foto
(XAVIER, 2001)

Na passagem, o autor descreve, poeticamente, uma lembrança de sua própria infância. Valêncio, com certa ingenuidade, descreve o corpo de sua mãe durante o banho, e revela que apesar de olhar sua mãe por um pequeno instante, tal cena o impactou e o marcou. A obra se desenvolve com outras manifestações da memória do autor sobre a mãe. As palavras cruzadas e repetidas, e as frases de cunho explicativo dão o tom da escrita, que permite compreender uma necessidade de revisitar as memórias da mãe, de revive-la. Ao mesmo tempo em que o autor, ainda criança, volta

para as memórias de sua própria mãe, o menino a cada página se despede de Valêncio pela bruta necessidade de crescer.

MARCELO (FILHO)

Pois fique sabendo, Valêncio, que eu sinto por ti e te sinto também, principalmente agora. Tive a oportunidade de te ler antes e depois. E se já era fascinado pelo formato cativante e a maneira natural com que te comunicavas, agora te sinto como se bem fosse tu. Sinto também a necessidade de reviver a memória, reviver meu pai. Valêncio, eu te entendi e te compreendi. Lamento a morte da mãe e principalmente lamento a morte do menino.

Como ressalta Cao Guimarães em seus "microdramas da forma", a vida é feita de pormenores e XAVIER (2001) parece ter conhe-

cimento disso. Seu livro dá potência para velhos encartes de propaganda, cartazes diversos e até para um pequeno mapa de seu bairro. Eu, me percebendo nos hábitos do escritor, ainda preservava frases vindas de um papel de bala, me perco refletindo na etiqueta do blusão herdado e ainda mantenho os velhos comprovantes de apostas da Mega-sena guardados comigo.

MARCELO (FILHO)

Minha mãe morrendo é duro.
Faz repensar. Como pode uma
criança carregar e aguentar
tanto? Como posso eu me sentir
uma criança desprotegida a essa
altura da vida? Valêncio homem,
eu criança, Valêncio criança,
eu valente.

Se os temas da morte, da vida e da trajetória individual, são de extrema importância para a vida civil, e, em decorrência, para as Artes Visuais, a "poética da perda" seria uma variante desse tema. Como nos casos de Bill Viola, Cao Guimarães, Clarice Lispector e Valêncio Xavier, em suas várias abordagens, o

assunto também se apresenta com notável frequência nas produções cinematográficas.

Destaco três diretores que, de formas distintas, representaram a perda/partida ora do ponto de vista pessoal, ora do impacto social e humano: LANZMANN (1985), KOREEDA (1985) e HANEKE (2012). O primeiro diretor destacado é o alemão LANZMANN (1985). Em sua obra documental, intitulada *Shoah*, provoca um choque com o conforto do espectador ao trabalhar com um tema delicado da história recente, o Holocausto. O diretor o faz através de pontos de vista íntimos e pessoais, construídos pelos depoimentos de sobreviventes, incidindo sobre nossa forma de conhecer a história.

Trata-se, pois, de depoimentos brutais que recolocam sobreviventes em cenas e locais já vividos por eles, durante o real período dos fatos. Dessa forma, a história é recontada, de maneira única e carregada de densa carga emocional, por pessoas reais.

Ao longo das 9 horas e 26 minutos de duração do documentário, é possível perceber a dor constante que envolve a locução de cada acontecimento. Nota-se também a tentativa de negação, que se ressalta através da hesitação na fala, percebida em certos momentos. Destaco aqui a fala de um dos personagens que, além do ofício de descarregar os corpos de pessoas mortas, como se

fossem mera mercadoria, reconheceu, na pilha, sua esposa e filhos. No documentário, o personagem relata que, frente a tal dor, implorou por sua morte.

MARCELO (FILHO)

Ao sentir cada um dos relatos, pude, de alguma forma, viver, no conforto e na segurança do meu lar, essa nauseante realidade. Vivi o sofrimento que se manteve em vida, vivi o suplício desesperador pelo fim. Mas, acima de tudo, vivi.

SONTAG (2003) me permite justificar essa empatia sofrida por mim, espectador, a um longo processo de infiltração desse tipo de imagem (imagem da morte), comandado por larga demanda comercial proposta pelos meios de comunicação. O mercado do horror, na televisão, segunda a autora, tornou-se "um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico" (SONTAG, 2003, p.22). A autora credita à imagem

o poder de sintetizar a informação e entregá-la de maneira contundente ao espectador.

SONTAG

Criar, para determinado conflito, um nicho na consciência de espectadores expostos a dramas de toda a parte do mundo demanda uma difusão e redifusão diária de imagens filmadas desse conflito. A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens (SONTAG, 2003, p.22).

MARCELO (PESQUISADOR)

Isso significa que minha emoção frente à produção de LAZMANN (1985) só se dá pelo

fato de previamente eu ter tido conhecimento imagético da guerra, por exemplo? Confesso que fico um pouco sem norte ao cogitar a possibilidade de escutar os relatos expostos em *Shoah* sem sentir a mesma comoção que senti por não ter tido uma experiência prévia imagética desse horror.

O filme de LANZMANN (1985) é lento, pesado e exige empenho do espectador, mas provocou em mim uma espécie de hipnose, responsável pela difícil e longa tarefa de o seguir acompanhando. A cada novo personagem, uma nova emoção, um novo sofrimento, novas páginas na história. Ao mesmo tempo em que tento esquecê-los, me questiono por qual motivo sigo remoendo internamente sua narrativa. A história reapresentada através do olhar do diretor é de tão intensa seriedade e importância que me equilibro na tênue linha das palavras para tentar ligar meu trabalho ao dele sem desrespeitar as proporcionalidades dos temas.

Reconhecendo esses brutal peso histórico que separam nossas produções, avalio que o que me toca, efetivamente, no trabalho

de LANZMANN (1985) é forma de representação da vida que o diretor deposita em sua narrativa. É o formato como *Shoah* é apresentado ao público, permitindo que através de palavras e imagens descritivas, possamos nos deslocar, de certa forma, à outra realidade. É restrito a esse quesito, que enxergo em O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 a tentativa reviver uma memória afim de ressignificar o seguir da vida, e assim tentar dar sentido à partida do outro, através de uma representação imagética.

Se é a brutalidade da vida que me liga a obra de LANZMANN (1985), no filme de ficção *Depois da Vida*, de KOREEDA (1998), a proposta que converge com minha poética é tratada de maneira excepcionalmente lúdica. Na produção japonesa todos os personagens, ao morrer, vão para um limbo. Lá, cada pessoa dispõe de um determinado prazo para escolher a lembrança mais importante de sua vida. Uma vez escolhida, os mortos descrevem, com detalhes, essa importante lembrança. No final do prazo é feita uma gravação correspondente a essa memória. Essas imagens passam a ser, então, o único registro restante da vida dos mortos em suas memórias.

MARCELO (AUTOR)

Não tenho a obrigação de me
ater a uma só lembrança de minha

vida para definir meus próximos passos. Inclusive, não consigo imaginar qual momento de minha vida tomaria para representar ou para ser minha única memória disponível. Procurei, hipoteticamente, tantos momentos importantes em minha vida, mas nenhum compreendia toda a importância dos outros, para mim. Acabei, já que posso fazer, por desistir desse momento. Por outro lado, começo a perceber cada momento como de importância e potência única em minha vida. A partir daí, os detalhes se destacaram e as cores ficaram mais nítidas. Não consigo viver com esses olhar predador a todo momento, mas seguramente me percebo mais atento à vida depois desse encontro com KORE-EDA (1998).

Em O QUE NÃO VI[VER] DOS 30, faço uma seleção de momentos marcantes que percebo como constitutivos, e os divido como capítulos, na produção. Esse resultado nasce de uma seleção de textos e anotações escritos durante o luto, que posteriormente, se transformaram em roteiros da produção.

Durante o processo de desenvolvimento do trabalho de pesquisa, processo que envolve a escrita dissertativa e projeto de uma obra audiovisual, realizei, como exercício para descobrimento do que viria a se constituir como minha poética, uma aproximação aos fatos que me impulsionaram para este trabalho. Aquilo que vim a chamar de poética da perda.

Desse modo, tateante, foi tomando forma a narrativa verbal que corresponde ao segundo bloco desse trabalho, aqui apresentado como um apêndice, mas que poderia ser uma configuração verbal da poética, a qual chamo de *A narrativa da perda*. Nela, me esforço por dizer a "experiência da partida", da separação, do desligamento. Para esta etapa de envolvimento recorro a obra de HANEKE (2012), *Amour*, na qual ele traz a público, em linguagem sem retoques, uma narrativa sobre os tempos finais de uma vida a dois. Um casal, bastante idoso, chegando ao limite da vida útil de um ser humano, ambos em torno dos 80 anos, protagonizam a história. Necessariamente a despedida e o tempo são o ponto central do filme. Anne, a esposa, após uma operação mal sucedida, perde

os movimentos do lado direito do corpo, o que os obriga, a ela e ao marido, a adequarem, naquele momento, suas vidas, convivendo com as naturais limitações físicas.

O filme, em longos planos sequenciais e com poucos cortes, é ditado pelo ritmo de vida do casal, o que aproxima o espectador do próprio tempo da narrativa. A ambiência criada pelo diretor é marcada pelo ritmo, pela experiência temporal do momento delicado da vida do casal. Frente às irreversíveis limitações do quadro clínico da esposa, o marido, inicia, intuitivamente, um processo de despedida de sua companheira, enquanto a acompanha em seus dias finais. Com os embates morais desse marido frente à eminência da morte real, o cineasta nos oferece questões importantes. Hoje, parece, queremos "extraditar nossos mortos", como diz Jean Baudrillard.

MARCELO (FILHO)

Desejei que meu pai descansasse. E não me senti culpado.

Outro ponto importante no trabalho desse diretor é o papel da personagem filha do casal, como coadjuvante da trama. Coube a ela, na visão do diretor, propor alternativas que priorizassem

seu próprio bem estar, desprezando a peculiaridade dos desejos e do momento de vida dos pais, ação que encaro como uma forte crítica a nossos costumes culturais.

Os trabalhos desses diretores foram fundamentais para que eu pudesse afinar características em minha poética e ser capaz de sintetizar, com interseção das obras citadas, questões da representatividade imagética e da narrativa da perda. Provocações nascidas da palavra falada e da memória revivida.

Ainda tratando de memória, pude definir a importância da memória afetiva e da definição de quem somos a partir de nossas lembranças. Afinal, eu sou o filho, e só poderei seguir cumprindo esse papel através da presente memória do pai em mim. Por fim, ainda colado a essa discussão, pude me aprofundar junto ao difícil ato do desligamento da vida. Isso possibilitou com que eu fosse, de certa forma, novamente tocado pela experiência angustiante e incoerente de acompanhar o fim de uma vida, contrastado com uma espécie de alívio, consequente do fim de uma incerteza provocada pela eminência da morte.

Destaco, ainda, pontos em que os filmes influenciaram diretamente minhas escolhas na elaboração de minha obra audiovisual. De LANZMANN (1985), pude me apropriar da lenta velocidade, isto é, longos planos, respiros e manutenção do tempo necessário para a formação de sentido por parte dos depoentes. Além disso, me am-

paro na densidade da linguagem, no ânimo do diretor em explorar afundo o drama pessoal por trás da grande história. E ainda me inspiro na escolha por tratar de duros fatos históricos, íntimos e pessoais na vida de cada um de seus personagens. Um trabalho que nasce, principalmente, da dor de uma perda real (me referindo exclusivamente ao exercício de tentar dizer uma perda, e de com esse dizer, preencher o vazio da perda, e construir uma narrativa).

O longa-metragem de KOREEDA (1998), tratando do resgate da memória afetiva e da transformação dessa memória em vídeo, aponta para uma leveza que também me interessa nesse processo. Leveza traduzida na alegria de reviver memórias e lembranças, e na revisitação a si mesmo, seja como lembrança ou como imagem que estimula a memória. Também me ligo à produção japonesa quanto ao ato da memória que vira escrita e que, posteriormente, vira imagem. Frente à morte de meu pai, registrei lembranças, sob a forma de narrativas verbais, as quais serviram de roteiro para serem transformadas em imagens, por mim captadas, num processo de registro tanto de cenas factuais quanto de cenas encenadas.

Por fim, bem como é presente no filme de HANEKE (2012), pretendi propor em O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 uma relação de aceitação da morte, vinculada à vida. Percebi em *Amour* a lentidão como o tema é tratado. A falta de pressa e a incerteza que angustiam ao

personagem e a mim, traduzidas em longos e lentos planos cinematográficos, além das poucas ações e os poucos diálogos durante o processo do fim.

4.2 - INT. SET DE FILMAGEM. DIA - **A VIDA, A MORTE**

O *topos* vinculando morte e vida, envolvendo a finitude, a continuidade, a hereditariedade e o legado, está presente em obras artísticas de diversos lugares, épocas, e culturas. Eu, entretanto, nunca imaginei estar vinculado a um trabalho explorando tal temática.

Contudo, uma vez tocado pela potência poética que o tema proporciona vivenciar, me encontrei mergulhado em suas complexas ramificações. A partir daí, dei início a produção de textos e imagens de maneira sensível e impulsiva, desconsiderando qualquer ordem ou organização. Ao retornar ao ateliê (ilha de edição de vídeos/meu apartamento), pude novamente ter a oportunidade de experimentar o resultado desses exercícios, experimentar imagens, suas formas e cores.

Recorro ao curta-metragem *Caixa de Sapato* (2008), desenvolvido pela Cia de Foto. Na produção são exibidas imagens íntimas de membros da companhia. As imagens estão publicadas em um de-

terminado website destinado ao armazenamento de fotos. O curta-metragem imita uma espécie de caixa de sapato virtual, cheia de fotos, replicando um hábito comum, popular, para armazenamento de fotos de família, em tempos de fotos de papel. Nesse trabalho temos acesso a certa cronologia do cotidiano em registros fotográficos. São imagens postas em sequência que registram e provam que a vida segue.

Minhas visitas a meus textos e anotações são uma espécie de retorno para dentro de minha própria caixa de sapato.

MARCELO (FILHO)

O que me marcou do homem que perdi? Quais são as fotos que contam minha jornada com ele, a partir dele? Que imagem marca a jornada dele? Busquei revirar fotos guardadas e remexer em memórias, provocando o pulsante revigoramento de questões, dos sentidos.

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 é uma obra montada a partir de si-

tuações da crise da perda, reconstruída no encontro de alguns registros, nas lembranças de acontecimentos marcantes. Trata-se de um apanhado de imagens de momentos vividos, revividos na lembrança, montados em sequência reconhecidamente de apelo audiovisual. A adoção de capítulos para um trabalho audiovisual não tem outra função além de pontuar um acontecimento. Produzir sentido poético. Um acontecimento selecionado entre milhares, encadeado por seus apelos estéticos e poéticos a outro acontecimento.

Os textos, que virariam roteiros, foram escritos ainda como desabafos, durante o decorrer dos acontecimentos, sem a pretensão de se tornarem qualquer outra coisa. Posteriormente foram resgatados para a composição do audiovisual. Esses escritos partiram de imagens, de memórias e de contos, vivenciados e descritos por mim no apêndice 2 deste trabalho dissertativo, que tratam do duro enfrentamento da perda.

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 é uma compostp de cinco momentos distintos, na seguinte ordem: *Sonâmbulo*, *Combustão*, *Pequeno Território*, *Shave e Brutas*. As narrativas, escritas e produzidas separadamente, quando unidas formaram um bloco narrativo cheio de particularidades, uma única obra audiovisual.

Considerarei cada capítulo como uma produção independente, me utilizei de linguagens visuais distintas, como fazem tantos diretores em tantas obras contemporâneas. Em minha concepção, os

cinco capítulos podem ser apresentados sem hierarquia narrativa. Foram pensados em paralelo. Cheguei a conceber uma exposição em que todas estivessem rodando ao mesmo tempo, em distintos aparelhos. Fiz aqui uma escolha cronológica, numa sequência relativizada pela sequência dos fatos, o que para mim parece ainda definidor de algum sentido. Durante a apresentação de cada uma dessas narrativas, é possível acompanhar o nome do capítulo e o tempo de distância entre a ação e os 30 anos. Compreendo esta demarcação de tempo como de grande importância em relação a data que completa os 30 anos, por situar, na obra, a relação de afetividade e densidade de cada narrativa.

A narrativa da poética audiovisual começa com *Sonâmbulo*, fixando-se em uma noite. Passa à queima de um arquivo pessoal, associada ao desaparecimento de um homem perante a burocracia da vida social, na narrativa *Combustão*. Em seguida é visitado o pequeno e íntimo ateliê do autor, onde ele se apercebe de si como criador, lugar onde, pela primeira vez, produz suas próprias coisas - incidindo sobre o conceito de *Pequeno Território*, desenvolvido por pesquisadora Renata Requião. Em *Shave*, a narrativa volta-se à perda, na memória afetiva como objeto que cola o filho ao pai, em ação cotidiana específica. Por fim, a sequência *Brutas* conflagra o choque com a realidade possível, através de imagens de arquivo, registros em movimento de uma vida eterniza-

da pelo vídeo. Ao longo do trabalho fui afunilando as imagens em meu pai, retratando, de certa forma, o mesmo caminho percorrido por mim mesmo para chegar neste trabalho final.

4.3 - INT. SET DE FILMAGEM. DIA - **LEMBRANÇA, ROTEIRO**

Nesta etapa final da escrita, preparo uma autoanálise de cada uma das narrativas, apresentadas como capítulos, que compõem O QUE NÃO VI[VER] DOS 30. Trata-se de uma reflexão textual, do diretor, sobre o vídeo, em sua montagem final. Reforços da interpretação do texto escrito para produção do vídeo e da nova leitura do vídeo que gera um novo texto, uma nova compreensão.

Quando existente, o texto que deu origem ao roteiro do capítulo se apresenta em *itálico*, antecipando a análise do vídeo sobre a mesma parte.

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 - A COISA POR SI, SÓ

_SONÂMBULO

17 horas e 40 minutos

As imagens noturnas de *Sonâmbulo* são, para mim, como solicitações da poética. Eu, que penso e produzo melhor pela noite, não poderia pensar e produzir em um momento de busca durante a luz do dia, que expõe a tudo, que ilumina e ofusca o olho. Para essa produção, a pupila dilatada provocada pela baixa luz era a mais confortável situação para mim, antes de tudo, um *videomaker*.

Curiosamente, após a produção dessas imagens e da montagem, assisti ao documentário *Janela da Alma* (2001), que, para minha surpresa, inicia a obra com imagens noturnas da cidade captadas de dentro de um carro. O documentário expõe as diversas formas de se enxergar o mundo através do posicionamentos de autores e artistas. As imagens internas de carro seguem ao longo de minha narrativa visual, buscando diferentes formas de percepção. As imagens noturnas me dão paz. Meu pai era motorista e nos relatava da paz que sentia ao viajar por todo o país. Eu, que talvez tenha herdado parte deste sentimento ligado ao deslocamento pelo espaço, nas vias e nas estradas, sinto esta tranquilidade - talvez pela possibilidade de percorrer o mundo todo, junto à terra, sem necessitar movimentar o corpo. Um exercício de treinamento para os olhos, através da tela que é a janela do carro. Exercício exigente, que também pode cegar a percepção visual, frente a um cotidiano sobrecarregado de imagens.

O longa-metragem *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis,

também tem o início próximo do meu audiovisual. Desta obra, além da série de imagens internas de um carro, destaco a maneira orgânica e próxima da realidade que a narrativa se apresenta. Tratando-se de uma produção cinematográfica, a obra apresenta questões do cotidiano com extrema naturalidade visual. Em diferentes partes do filme não se sabe se as imagens captadas são ficção ou se são fragmentos de uma determinada realidade.

Busquei este tipo de captação para minha obra. Parti exatamente de dois pontos de convergência entre a minha vida e a de meu pai para dar início ao O QUE NÃO VI[VER] DOS 30: a estrada e a noite. Captei imagens reais, das ruas. Imagens comuns aos trajetos cotidianos percorridos por meu pai, percorridos por mim.

O foco sem precisão proporciona uma imagem que a vista cristalina não oferece. Hermeto Pascoal, em *Janelas da Alma*, diz que de tanto vermos tantas coisas acabamos por não ver mais nada. Isso pautou minha decisão para o foco em *Sonâmbulo*. Pude ver o desenho das luzes da cidade, num cotidiano ignorado pelo ritmo do mundo.

No trajeto, busquei ver a cidade, a vida noturna, as placas de sinalização. Imagens com foco, sobrepostas pela total falta dele, mantendo o mesmo enquadramento, provocando o olho a se permitir sair da visão habitual para o borrão de cores que o mesmo quadro oferece. A mistura daquilo que os olhos enxergam

com o que poderiam enxergar. A falta de foco que apenas os olhos cansados conseguem nos apresentar.

Para o som do vídeo, busquei uma textura sonora que misturasse tons modernos e tecnológicos a um ritmo quase compassado. Uma espécie de som que pudesse indicar o aprisionamento dentro do carro. Ao mesmo tempo em que provoca um desconforto para que a atenção não se perca, esse som tem o papel de indicar uma mente distante, subsumida no burburinho e nos ruídos da cidade. A mente que se vai quando os olhos cansados perdem o foco, a mente cansada ligada no piloto automático ao dirigir pela noite. Tal textura sonora foi criada pelo músico e artista pelotense, Vinícius Albernaz.

Sonâmbulo é vídeo e é cinema. As imagens, sem foco, remetem a pinturas expressionistas, a mais pura expressão de sentimento. Quando me senti cansado, perambulei e gravei. Ainda sem saber exatamente o que estava captando, me satisfazia olhar através do LCD da câmera, me mostrando o que estava sendo gravado. A falta de controle do mundo que se eternizava em imagens, em minha mão. Imagens do cansaço, imagens da irreflexão. Imagens captadas que, quando editadas, criaram em si mesmas uma narrativa. A narrativa do deslocamento, temporal, que se passa conforme a noite também passa, que se esquece e se conforta neste lugar.

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 - A COISA POR SI, SÓ



— COMBUSTÃO
7 dias e 5 horas

Uma sacola grande e azul que mal cabia no porta malas do vermelho Uno Mille. Papéis. 59 anos de documentos. Queima de arquivo. A churrasqueira improvisada feita de tijolos mal encaixados no meio do campo, serviu. Ali eu vi ele sumir, ir sumindo. Um fósforo foi o suficiente para acabar com tudo. Contracheques, papéis, documentos vencidos, faturas de banco. 59 anos de documentos e um fósforo. Eu parei pra ver. A cada 5 minutos virava o fogo com um galho. E assim por uma hora. Até restar somente uma porção inimaginável de cinzas. Doeu. Queimava em mim. Não conseguia queimar tudo. Era como se existisse uma resistência do papel em não desaparecer. Mas eu insistia. Tinha que ser feito. Em uma das viradas um cartão com uma pequena foto fugiu do foco do fogo me lembrando do por que eu estava ali. Guardei e parti. O fogo acabou, mas segue queimando.

Combustão foi uma das mais difíceis produções deste trabalho, pois se tratava de uma sequência que dependia de mim como filho, personagem e diretor. Quando, na vida real, cumpri a tarefa de queimar os documentos encontrados no apartamento de meu pai, não imaginava a carga emocional que essa ação desprenderia em mim. Para gravar esta cena, e novamente revivê-la, precisei revisitar tamanho trauma e ainda acompanhar a combinação dos movimentos da câmera e da ação juntamente com o artista, Matheus Luz da Costa, a quem convidei para captar as imagens.

Combustão é o fim material de um registro de vida. Tantos registros, tantas instituições que te fazem existir socialmente através de papéis que ao primeiro sinal de fogo, somem. A fumaça desta cena era densa, parecia mais concentrada do que a do dia da queima, de fato. A nuvem preta tinha cheiro forte e fazia arder em meu olho. Para novamente dar significado à cena, optei por trabalhar com reais papeis, a maioria de exames médicos meus. A maioria de exames médicos que realizei na companhia segura dele. Queimar aqueles papeis era também acender um pouco da minha lembrança.

A imagem de céu, apresentada no título do capítulo, fazia parte de um acervo pessoal de imagens que nunca pensei em publicar. Esse ponto de vista das nuvens, em silêncio, que transmitem, para mim, tamanha paz, contrastam com a fumaça preta e barulhenta que o capítulo expõe ao decorrer da narrativa. Em um choque de ambiente causado pelo início da ação, assim como a imagem da narrativa, a trilha também entra no meio de acordes, em movimento, sem a cronologia representada por uma introdução sonora. Isto ocorre porque o que está sendo mostrado não tem um início específico. A ação não nasce com a entrada do vídeo, ela é apenas um recorte de um dia, ou ainda, de uma vida. O ambiente sonoro é uma busca pela aproximação do campo e por isso é carregado de sons que remetem a este lugar, compondo uma harmonia

entre áudio e vídeo.

A referência do cinema se dá pelos longos e planejados planos sequenciais. A representação se passou no mesmo lugar onde ocorreu a ação da queima dos documentos que originaram essa memória e, conseqüentemente, esse roteiro, daí o êxito pessoal em conseguir planejar previamente as ações que compõe a narrativa. Os planos mais abertos e com pouca exposição de luz foram pensados para provocar a sensação de um ar mais frio e solitário, tentando ser fiel ao ambiente real do dia da queima de documentos. O capítulo ainda conta com um tratamento de imagem que contrastou mais as cores e aplicou uma leve camada de verde sobre a cena, aumentando a carga dramática do ato.

An underwater photograph of a swimming pool, showing the lane lines and the water's surface above. The image is in shades of teal and blue.

_PEQUENO TERRITÓRIO

2 meses e 4 dias

Durante o primeiro semestre do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas, tive contato com a disciplina intitulada *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*, ministrada pela professora, pesquisadora Renata Requião, minha orientadora. Ao longo da disciplina, nos foi provocada uma visita ao nosso “pequeno território”, lugar de onde criamos. Ambiente de conforto pessoal, onde nos encontramos em nossa maior potência, sendo nós mesmos. Nesta seção, o vídeo registra, então, esse meu lugar pessoal e íntimo, onde posso refletir, produzir e pensar.

Depois de anos convivendo diariamente com minha família (mãe e irmãos), dividindo uma rotina caseira e de pouco espaço, decidi e fui morar com minha mulher. Alugamos um apartamento, e a partir do zero, como toda história começa, o transformamos em um local nosso, em um local sinceramente meu. Toda essa convergência de fatos, paralelos a disciplina do mestrado, me fizeram perceber que meu ateliê era meu apartamento. O lugar onde dividia, com minha esposa, minha total confiança, através de hábitos, rotinas, obras, caprichos, produções e etc. A partir disso, este lugar foi tema de um dos exercícios de representação íntima.

Desse exercício, apreendi o apartamento em seus diferentes enquadramentos; nas imagens resultantes, o mesmo apartamento explorado de maneira diferente, multiplicou minha relação com

cada cômodo, me levando à maior proximidade com o lugar, permitindo que eu o percebesse, quadro a quadro, em suas composições de luz, cor, textura, volumes, transparências. Em meio às filmagens, descubro em meu “pequeno território”, a presença de minha esposa (como não poderia deixar de ser). Acabo por expô-la, a seu corpo por entre a corporalidade dos objetos de nossa casa. Não há, neste vídeo, uma prévia produção de movimentos. Apenas me posiciono e registro.

Configura-se ali uma jornada, traçada pelo percurso da câmera, como se ela própria buscasse o registro absoluto desse lugar. Nessa representação videográfica, a figura da companheira, a presença de seu corpo, seus delicados movimentos marcadamente femininos, de certo modo organiza esta pequena narrativa. O corpo de mulher funciona ali como um *punctum* barthesiano, em meio ao pequeno lugar que se desvela não exatamente por sua espacialidade funcional. Esse lugar é constituído por seus valores plásticos, visuais. São esses os valores que me pungem fazendo de meu novo lar meu “pequeno território”.

Além dessa presença organizadora, destaco nessa narrativa íntima “_PEQUENO TERRITÓRIO 2 meses e 4 dias” o quarto, a cama, o televisor e o violão, como potências de ação. O som ambiente, nessa narrativa, é dado pelo som do violão, tocado por mim com certo ritmo, repetido. Isso é resultado de exercícios de con-

centração e de retorno ao meu pequeno território-lugar-ateliê, lugar de composição e criação, representado pelo apartamento.

A imagem subaquática da piscina, que serve de background para assinatura do nome do capítulo, busca dar conta da alienação necessária, de certo afastamento do ambiente externo, necessário à imersão numa poética própria. A sensação, uterina, de des-conexão com o mundo exterior se aproxima da sensação experimentada quando mergulhamos em uma piscina. A percepção do silêncio que nos permite escutar a própria respiração, das luzes exteriores que nos chegam em refração, a lenta coreografia dos movimentos do outro, quando muito próximo. Além do corte auditivo, existe a limitação visual que a água, mesmo cristalina, provoca. Este fato faz com que aumentemos nossa concentração. Sou obrigado a me perceber, sentir minhas sensações. Por isso a escolha dessa imagem inicial (a piscina) para esta narrativa. Na criação, no reconhecimento do processo criativo, não há outra opção: me deparo com a necessidade de mergulhar, intensamente, nos meus fazeres.

MARCELO (PESQUISADOR)

O exercício de verbalizar
o pensamento está muito lon-

ge de ser fácil. Construir um mapa de sentimentos, então, pode-se dizer tarefa impossível. Logo, o que apresento aqui é um apanhado, um recorte de lembranças, fotografias e bugigangas que me saltam a memória na busca de um caminho palpável do que é meu, agora um pouco menos desconhecido, "pequeno território". 2015, um ano de descobertas. É com bastante orgulho que digo ter vergonha do rapaz que entrou no mestrado em Artes Visuais. A visão simplória e pequena de mundo que me dava referencia não se apagou por completo, eu sei, mas se mostra frágil, transitória. Os muros que cercavam essa cidade de pensamentos hoje se transformam em grades. Isso significa que por mais que ainda não tenha

tocado fora desse confortável território, já consigo vê-lo com certa familiaridade. Mesmo com a abertura quase literal da cabeça, o exercício proposto na disciplina de Mapas Poéticos era exatamente o contrário de explorar o outro, mas, sim, o de olhar para dentro, para si. Não só olhar, mas experimentar e cutucar essa região que serve de alicerce de inspirações e emoções. Meu mapa poético, tão logo terminou, já não me satisfaz mais, não me representa por si só. Para falar a verdade nem sei dizer com precisão o que me representaria verdadeiramente, mas sei que este, que outrora me definia, não sustenta mais a confusão de ideias e sentimentos que resultam na cristalina motivação de pensar, acordar,

abrir os olhos e enxergar, que tira o peso da palavra trabalho, que me faz escrever essas linhas. Alias, possivelmente no final desse resumo, as palavras já não mais farão sentido. Assim como minhas ideias de ontem não são nem fortes o suficiente para se manterem vivas hoje, como o rapaz que entrou no curso no início do ano é um estranho para mim agora (texto apresentado à disciplina *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*, 2015).

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 - A COISA POR SI, SÓ

— SHAVE
25 anos dos 30

Shave. Eu definitivamente adoro essa palavra. Não barbear, shave. Existem imagens que inevitavelmente vêm acompanhadas de cheiro. Ou talvez só aconteça comigo. Dos poucos dias que dormi com ele - poucos comparados a uma vida inteira - pude, mesmo criança, perceber um ritual, shave. Foi-se o tempo, e a isso dou graças, que a barba imprimia significado negativo a personalidade do homem. Baboseiras de poucos anos atrás, inclusive. O banheiro nunca foi grande, nunca. Mas apesar do pequeno espaço, a metodologia desenvolvida para shavear era suficiente para alcançar a invejável pele lisa, popularmente chamada bundinha de neném. O chuveiro era o primeiro passo. Aquecia, acolhia. Eu pequeno, depois não tão pequeno, mas ainda sem pelos, admirava. A porta aberta, pelo menos quando na minha presença, impedia a fumaça de borrar o espelho. Esse era pequeno, com moldura laranja. O pequeno pincel de cabelos grossos girava e lambia os cantos da cumbuca. E o que era líquido crescia em merengue. Molhava o rosto e mal esperava a água escorrer para começar a pintura. Por vezes me deixava pintá-lo as bochechas. Era feliz. As mãos esticavam a pele do pescoço, já não tão elásticas, afim de facilitar o trabalho do delicado fio da navalha. Depois de retirar toda espuma, passava os dedos pela face a procura de tufo, falhas. Quase sempre as encontrava e repetia o procedimento até a perfeição.

O cheiro era de menta, de erva doce, de vaidade.

Para a produção de *Shave*, contei mais uma vez com o auxílio de outro. Porque ao mesmo tempo eu precisava ser eu, precisava ser a minha pele, a minha barba. Retomo novamente a obra de OPENNHEIN (1971), que trabalha a ideia de dar sequência e de deixar legado, que registra também o filho pintando na parede o que sente de seu pai lhe pintando as costas.

Assim, a memória de infância pensando em meu pai fazendo a barba, em mim, menino olhando-o, desde baixo, nós dois no banheiro, a umidade ampliando os cheiros, fiz a minha barba frente ao espelho. A câmera, na perspectiva do filho pequeno, registrava um olhar ingênuo e admirado, como o olhar de uma criança que admira o pai. Queria garantir no manuseio da câmera os movimentos, os tremores, do pequeno corpo infantil em estado de encantamento, talvez de alguma insegurança. Num dos poucos recursos técnicos desprendidos pela cena, o que a câmera mostrava replicava o olhar e a imagem vista pela criança.

Entreguei a câmera à minha esposa, Mariana. Ela foi minha parceira nessa narrativa, assumindo uma posição quase de alter-ego do diretor. Ela, conhecedora de todo o meu percurso, íntima de meus modos de pensar e sentir, tinha lido várias vezes a cena, fato que facilitou na compreensão da densidade emocional que eu procurava transmitir. Dei a ela as instruções para o manuseio da câmera, indiquei o botão *rec* e os limitados re-

curiosos de aproximação do objeto gravado e da clareza da imagem captada, encontrados, respectivamente, nos anéis de zoom e foco da lente junto a câmera.

Nesta narrativa, utilizei o recurso da falta de foco, por razões muito específicas. Buscava a imprecisão relacionada às incertezas experimentadas por qualquer garoto de 5 anos frente ao mundo, mesmo ao mundo que lhe é familiar. A escala dos fatos é enorme quando se é criança. Não há como aferir a exatidão dos detalhes que trago comigo. A visão turva, oferecida pela câmera, é mais uma aposta no apagamento de uma memória individual, para que ela deixe de ser apenas autobiográfica e pessoal, e possa ir se transformando numa poética compartilhável.

Por outro lado, a narrativa se mesclou com a captação de uma lente macro, que permite uma grande aproximação física ao objeto gravado. Essa linguagem, além de saltar aos olhos pelo contraste com a falta de foco predominante na narrativa, revela o que os olhos não conseguem perceber: os poros da pele, os pelos sendo navalhados e ocasionalmente o sangue causado pelo corte do barbear. Uma estratégia adotada para lembrar que represento uma memória, mas que ao mesmo tempo existo, que meus pelos ainda crescem, que ainda sangro, que estou vivo.

De volta ao documentário *Janela da Alma* (2001), o músico Hermeto Pascoal, limitado por sua visão extremamente reduzida,

diz que Romeu só se apaixonou por Julieta porque não possuía uma visão especial, como as das lentes de câmeras. Hermeto afirma que se pudéssemos ver com total clareza nunca desenvolveríamos sentimentos de afeto, pois sempre saltariam aos olhos as inevitáveis imperfeições do outro. Em minha narrativa visual "SHAVE 25 anos dos 30" quero explorar um ritual de infância, sinestésico, numa experiência visual em que não está em jogo uma ideia de "feiura" ou de imperfeições da pele. O que vem à tona em minhas lentes é a cor da pele de meu pai, sua textura, seus movimentos, seu ritmo. A duplicação de sua imagem no espelho, a antecipação de mim nele, através de elementos que mais uma vez não pretendem jogar com referencialidade, mas, desta vez, com traços de imagens guardadas na memória.

O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 - A COISA POR SI, SÓ

— BRUTAS

4 anos e 1 dia
23 dias e 4 horas



Uma visita proposital aos meus arquivos pessoais fez com que eu me deparasse com seu último registro de homem vivo. Um paradoxo que se deu junto ao primeiro registro do homem vivo, meu sobrinho, Miguel, em seu nascimento. Essas imagens não constavam em nenhum planejamento de trabalho além de um clipe de registro destinado a meu irmão, pelo nascimento do primeiro filho.

Foi revisitando a essas imagens que o trabalho O QUE NAO VIVER DOS 30 finalmente se impôs a mim. Eu olhava as imagens do nascimento de meu sobrinho, e via ali o último registro de meu pai, seu avô, sorrindo. Vida e morte, a vida por um fio, a vida em sua fragilidade e potência.

Na narrativa, a seleção de imagens do nascimento de meu sobrinho, homem, mais um nessa genealogia, se alterna com outro momento de vida, meu. Dos arquivos, imagens de minha formatura na graduação. Imagens amadoras, feitas com uma pequena gravadora portátil, que gravava apenas em cd, (um mini cd, na verdade). Eu ganhara de meu irmão a mídia com os arquivos da comemoração. O mini cd que desapareceu entre tantas outras pequenas bugigangas que acumulamos ao longo dos anos. Em 2015, já no mestrado, com uma reorganização de vida, dessas que começa por movimentar e reordenar os móveis da casa, me deparei com as imagens da celebração da graduação. Na primeira cena, meu irmão

narra e dedica a noite para o filho que só viria a nascer 4 anos depois, este filho cujo nascimento narro. Na narrativa “_BRUTAS 4 anos e 1 dia; 23 dias e 4 horas”, os dois registros de vida se encontram, aproximando momentos, cenas, pessoas, mais uma vez apagando pessoalidades, buscando texturas, cenas, luzes, movimentos, rituais - aspectos e questões compartilháveis, fortemente marcados por uma visualidade que é posta muito mais em valores pictóricos que propriamente fotográficos, audiovisuais.

Nesta narrativa, numa outra estratégia que não a de *Shave*, a proximidade da imagem, o acesso ao detalhe, na intimidade da filmagem garantida pela confiança do pai, meu irmão, e de sua esposa, liberando-me para ficar bem junto do bebê, seu primeiro filho, ao nascer. Essas imagens, nem sempre controladas dado meu envolvimento com o que ali ocorria, compõem a linha principal do capítulo e ambientam a narrativa secundária, de minha formatura, que é interpolada à narrativa do nascimento.

“Brutas” é o nome técnico dado às imagens captadas e ainda não tratadas ou recortadas. No caso desta narrativa audiovisual, tento seguir uma lógica de imagens captadas e coladas, sem buscar uma montagem narrativa cronológica convencional. “Brutas” também é um adjetivo que significa violento, irracional ou agressivo. Para mim, a palavra em suas duas variações compre-

endem a potencia poética que a narrativa contém em suas imagens e significâncias.

A imagem que apresenta o título do capítulo é cuidadosamente pinçada de meu arquivo profissional. Trata-se de um *frame* de cena gravada durante uma visita ao Maranhão (ainda como bolsista do projeto BioFORT, referido no capítulo 3.3). Frente à miséria no interior do município de Bagé, me deparei com a fotografia do Papa João Paulo II presa à parede da casa sem reboco. Sem água encanada ou sequer tratada, com o gado morrendo diariamente por sede, com o solo infértil para qualquer produção, o proprietário, um produtor rural, se prendia à força da fé para conseguir viver um dia por vez.

Ainda que eu nomeie este trabalho de narrativa audiovisual, o áudio não é aqui discutido como foco principal em minha produção poética. Nesta narração entretanto, ele é elemento perceptivo fundamental, pois através dele explorei, em mais uma camada, minha busca por construção de sentidos a partir de imagens obtidas com o registro de meu entorno imediato. Os valores pictóricos e plásticos dos espaços, dos objetos, dos variados elementos constitutivos de meu entorno, aqueles aos quais busco registrar, reter, estão aqui ampliados pelo trabalho com o áudio. Não exatamente palavras, mas minha voz atrás da câmera, um resmungar, um chorinho, um sussurrar em voz baixa, sons que

parecem frases direcionadas ao bebê, funcionam como a sonoplastia da narrativa, em tom de benção. Há também aí certamente, nessa espécie de ritual, um sentido religioso.

Como potência do fazer poético, co-dependente de acasos que constituem o processo, destaco uma inscrição na roupa do pequeno Miguel. Nas cenas finais se lê "O que você está escondendo?". A frase, nos últimos instantes da narrativa audiovisual, se impõe durante um movimento em que a câmera percorre dos pés aos olhos do bebê, mapeando, quem sabe, um futuro homem. Frente a essa pergunta, entendendo que seu autor possa ser o pequeno Miguel, respondo:

MARCELO (FILHO)

Se por um lado eu tenho poucas recordações da minha infância e principalmente dos meus primeiros anos, tu, por outro, tens registrado o momento em que chegaste a terra. Teu primeiro suspiro e teu primeiro choro teu tio gravou, captou cada detalhe, colado em

ti. Mais, teu nascimento significa tanto, que foi esse ato corajoso de viver que levou teu avô até o hospital, contrariando as prescrições médicas. Foi o amor que a ti foi dedicado, que me oportunizou realizar esse trabalho, que também deu norte a minha poética, e acima de tudo, deu norte a minha reflexão sobre a vida. "O que estou escondendo", Miguel? Nada. Eu estou aqui, tentando a tudo registrar. Na expectativa de que esses registros te ajudem a desvendar os segredos da tua genealogia. Como cineasta, nem sei se serei, como o homem atrás da câmera, eu estou aqui para te acompanhar. Estou aqui para junto contigo pensar e repensar do que é feita a existência de homens que expe-

rimentam perdas. O que eu ainda
te escondendo, Miguel? Nada.

São através de posicionamentos como esses relatados acima que O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 pauta sua própria produção. Na proximidade da realidade e da sua tentativa de representação, compreensão e aceitação. A obra (re)pensada, (re)vivida e (re)sentida, que se dedica a uma entrega pessoal minha, autor, em busca de minha própria potência poética e, conseqüentemente, de minha própria produção.

FADE OUT

Considerações Finais

As íntimas questões levantadas ao longo dessa dissertação afirmam que me relacionar com a produção da obra audiovisual O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 me permitiu, acima de tudo, uma potência de transformação pessoal. A pesquisa desenvolvida para este trabalho dissertativo é apenas uma pequena vertente que me ajudou a desvendar as possibilidades de compreensão de questões tão plurais e complexas oriundas de uma mesma poética. Encerro esse trabalho dissertativo com um consciente sentimento de apenas ter iniciado um trabalho de reflexão dentro do campo da pesquisa em Artes Visuais, um estudo que, não tenho dúvidas, me acompanhará por anos, se não pela vida inteira.

A cada vez em que revisitei a obra, que voltei a ela em seu emaranhado de imagens captadas, a cada nova visualização da narrativa visual que ali se fazia, afim de dar conta das questões que o trabalho me possibilitava refletir, me deparava com novas e amplas questões. Desta forma, o amadurecimento do percurso pessoal incidiu de maneira determinante na compreensão do significado que o trabalho gerou em mim. Consegui, dessa forma, delimitar questões que considereei como fundamentais para o desenvolvimento da poética e, conseqüentemente, da pesquisa.

Na difícil tarefa de comunicar verbalmente a partir de uma perda terrível, encontrei na escrita dissertativa um desafio, mas ao chegar nessas linhas finais, acredito que cumpri a tarefa de expor a construção de uma poética, questões pulsantes em minha poética. Para tanto, concentrei-me em conceitos desenvolvidos por escritores, filósofos, artistas visuais e diretores. Me apropriei de ideias e reflexões para dar voz a meus anseios e para ilustrar questões levantadas, tanto durante o fazer artístico, quanto durante a escrita dissertativa.

Consegui assumir certa função de um “eu autor” frente à criação e, a partir daí, me aproximei de minha própria linguagem audiovisual. Como afirma o diretor iraniano Kiarostami (2004), consegui, com minhas escolhas, dar vida e existência para o meu próprio objeto.

KIAROSTAMI

Nem todos creem que a imagem e o cinema sejam uma resurreição, (...) mas pode bem ser que a singularidade da fotografia responda à antiga ideia mística da necessária redenção

de tudo. Ter a própria imagem talvez permita escapar ao fluxo ininterrupto, ao magma anônimo do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem-nome desta terra. Assim como cada coisa, ao que se diz, espera que um poeta a nomeie para que, enfim, exista realmente, é possível que espere, ela também, a sua própria imagem (KIAROSTAMI, 2004, p.100).

Como Kiarostami e Bill Viola, acredito no poder da imagem captada e depósito nessa imagem uma relação atemporal, buscando manter ali o ser captado. Para mim, O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 são fragmentos de lembranças que agora existem fisicamente, mas acima de tudo, é a memória de um homem cuja vida me punge e pude transformar em linguagem audiovisual. Para estar aqui, nesta dissertação, é isso o que importa.

Ora memória, ora vídeo, ora cinema, não busquei limitar-me nesta busca por discussões inerentes a este grande campo de

produção audiovisual. Importou-me o fazer a poética da perda e de sua narrativa verbal.

Este trabalho se baseia em aproximações a obras artísticas de Clarice Lispector, Cao Guimarães, Valêncio Xavier, Bill Viola; aos trabalhos teóricos de Roland Barthes, Ivana Bentes, Felix Guattari, Philippe Dubois; também ao cinema de Haneke, Koreeda, Lanzmann, Walter Carvalho e João Jardim, mas acima de tudo O QUE NÃO VI[VER] DOS 30 se sintetiza através do percurso percorrido pelo homem e sua vivência pessoal frente a perda de seu pai. Com isso, esse volume, timidamente, dá voz à pesquisa e à produção autoral voltada para esta específica poética imersa no subjetivo campo das artes visuais.

"A NARRATIVA DA PERDA"

A inspiração sempre foi, para ele, um mistério. Ainda na primeira década de 2000 se perguntava de onde vinham as palavras que seus colegas de Canastra Suja, banda da qual fazia parte, apresentavam nos ensaios. Canções que depois de meses de ensaio transformavam em música, em sentimento. Ele, que na época trabalhava durante o dia e estudava a noite, pouco tinha tempo para pensar em seus anseios pessoais, já que levantava com o sol e dormia poucas horas. Isso o permitia conquistar seus primeiros reais, mês a mês, mas o privava da maturidade de perceber que a dor de se doar ao sonho, e pouco receber em troca, era a maior inspiração daqueles rapazes, colegas de banda. Ou, numa leitura mais restrita, a dor os inspirava. Não, não acreditava que todas as grandes obras, musicais ou não, nasceram da desilusão, mas acreditava que, sim, a dor inspira.

Até seus dez mil novecentos e quarenta e quatro dias de vida, ele não sabia exatamente o que era dor, não me refiro aqui a dor física, mas a uma dor de impotência, do descontrole, da limitação, da frustração. Até acreditava que poderia imaginar como seria o sentimento, e mais, no total conforto de ter tudo sobre controle, imaginava que conseguiria lidar com qualquer coisa. Ele não sabia de nada. Medo, remorso, raiva, amor, pai-

xão, tudo já havia experimentado, mas nunca havia sofrido de verdade, não desse jeito.

No 06 de julho, recebeu uma chamada telefônica no meio da tarde de seu irmão mais velho: "vem para o hospital, ele está tonto, não está muito legal". Calmamente se organizou, se despediu dos colegas, partiu. Chegando lá, ainda na porta, o clima era diferente de uma simples tontura, seus dois irmãos, o mais velho e a mais nova, com os olhos inchados, mas secos, confessaram que não tiveram coragem de falar o que realmente acontecia, ou que achavam que estava acontecendo.

Horas sem nenhuma notícia, invadiu, junto com o irmão, à malandragem brasileira, a sala de recuperação. Na mesma hora, seguiu a maca que se locomovia até a sala de exames para uma tomografia de urgência. Ficou ali, aguardando, minutos que demoraram semanas. Na saída do exame "nada para se preocupar", falaram os médicos que cuidavam do caso. Mas de concreto, realmente nada. Depois de horas, e horas aqui não é força de expressão, uma voz calma, em uma sala cheia, chamou seu nome e o de seus irmãos, que prontamente se apresentaram. Seu pai ia para a UCTI e ele para casa. Isolamento por pelo menos 4 dias. O motivo era um líquido criado no fundo do coração. Seria absorvido com tempo e medicamento.

O pai estava no banho, sozinho. Morava sozinho desde que

os seus filhos se reconhecem por gente. Dividiu a casa com algumas mulheres, mas sempre morou sozinho. No banheiro pequeno do apartamento pequeno sentiu algo como uma punhalada no coração. Dor forte, inimaginável. Era fumante. Todo fumante sabe que esse dia pode chegar e com ele não era diferente. Ainda com dor, saiu do banho, vestiu-se, chamou taxi e entrou em contato com um dos filhos, o mais velho. O mais velho ligou para ele e disse: "o pai me ligou agora pouco, vem para o hospital, ele está tonto, não está muito legal".

Quando no quarto, o pai errava nomes e datas, estava perdido, consequência dos dias no quarto sem janelas que o impediam de acompanhar o andamento das horas, agravado com a falta do tabaco. O filho teve paciência e junto dos irmãos cuidaram de tudo. Ficou lá, de maneira tão intensiva que os corredores do hospital perderam seu característico cheiro, se tornando quase familiares, quase agradáveis. "Não tem motivo para ele ficar aqui. Ele pode ir para casa desde que mantenha o mesmo repouso, é claro". Essa foi a primeira curta alegria. Mas foram todos, então, felizes. Com a disponibilidade de tecnologia, antes que chegassem na frente do hospital, os outros familiares já sabiam que o pai estava dando alta do hospital, voltando para casa.

Lá, outra tarefa: vigiar o agora sóbrio fumante em seus picos de abstinência, e ainda, controlar o homem que não recebia

ordens dentro do seu próprio território. Eram três filhos criados pela mãe. A mãe e o pai, separados há 25 anos, sempre tiveram uma relação consideravelmente amigável. Os filhos, também separados há 25 anos, não tão amigável. Contudo, nos últimos anos, talvez por todos os três filhos adultos criados, a relação se tornou sadia e mais amorosa do que nunca. Ainda assim, ordenar um homem, dono do próprio nariz, nunca será tarefa fácil.

Foram sete dias em casa até que no domingo, 20 de julho, chegou o fim da primeira curta alegria. O filho havia passado a tarde fazendo planos com os irmãos enquanto acompanhavam, no estádio, o famoso futebol de domingo. Um hábito criado, incentivado e cultivado com orgulho pelo pai. Ali, naquela leve tarde, imaginaram as risadas que todos dariam em poucos dias. Contabilizaram, como se fosse possível, o nível de emoção que o pai poderia sentir sem correr riscos, instruções médicas para uma recuperação sadia. Planejaram que o ideal para o seu pai seria que o seu time de coração, o Brasil de Pelotas, tivesse, dali pra frente, rodadas consideravelmente entediadas.

Ainda domingo, com a família reunida no início da noite, comemoraram, todos, o aniversário de 92 anos da mãe do pai, avó deles. O pai quieto, falava pouco, o necessário. Ele e os outros filhos procuravam compreender. Repouso é sempre um desafio.

Em um dos cômodos da casa, confrontando o que viu no jogo

com o que havia passado na rádio, o pai sentiu, o filho também. Uma dor abdominal que o impedia de caminhar. O filho pensou, e sem falar nada, junto de seus irmãos, fez. Enquanto ele abria as portas o irmão carregava o pai. Correram feito loucos e chegaram ao pronto socorro. A maca reservada ao pai praticamente não havia esfriado. O pai era um caso conhecido por todos, que prontamente o atenderam com prioridade.

Remediado, torceu para que fossem gases, já que o pai não tomava refrigerante a muito tempo e naquela tarde havia se permitido. De pronto, foi para casa se arrumar, pois, como tinha os melhores horários, iria passar a noite lá.

Quando retornou ao hospital, conversou com seus irmãos. Eles haviam encontrado com o médico, que alertou, dor abdominal pode ter, sim, relação com o coração. Era um aviso, o preparava.

Na manhã seguinte o pai foi encaminhado para o exame tomográfico e o que haviam descartado semanas antes, agora se confirmava. Um aneurisma da aorta é uma doença tão grave que qualquer alteração na pressão, trepidação ou movimento, poderia levá-lo a uma hemorragia interna e ao comprometimento do coração. Assim, uma cirurgia de urgência era o mais indicado. Com toda a pompa que carrega, ninguém na inflada cidade de Pelotas operava naquele grau de dificuldade. A solução então foi transferi-lo para a capital gaúcha. Seus irmãos e sua mulher saíram imedia-

tamente, de carro, para Porto Alegre. Ele esperou o transporte aéreo, o mais recomendado dada a gravidade do quadro clínico.

Naquela tarde ele ficou ao lado do pai. Ele estava com medo, mas o pai... difícil comentar. Durante a infância, juventude e idade adulta, o filho adquiriu um histórico médico que qualquer hipocondríaco invejaria. Não lembrava de uma vez em que, em alguma sala de recuperação ou de espera, o pai não estava junto, tranquilizando a situação. Ele poderia até temer, sentir pena do filho, mas estava ali, sempre ao lado, olhando confiante, feliz. Desta vez o filho estava com medo, mas o pai estava apavorado, como o filho nunca tinha visto ou imaginado. Seu pai, sua espécie de herói, estava ali, frágil, com medo.

O jovem já não tinha mais posição confortável para permanecer em frente a porta que o separava de tudo. Foi ordenado não apenas o repouso do pai, mas uma total inércia. Qualquer movimento poderia ser comprometedor devido a gravidade da situação. O filho, ali, vendo tudo. A última conversa consciente do pai foi com ele. Ele entrava na sala inúmeras vezes, mas nunca permanecia muito tempo, doía. Quando não sabia mais o que falar, saía da sala com o pretexto de organizar a viagem. Voltava, então, a ficar sentado do lado de fora em frente a porta fechada. Em uma das microvisitas, o pai o olhou, pegou da mão e pediu desculpas. Poucos dias antes, em casa, o pai, agitado, o dei-

xou preocupado. Brigaram pelo pedido do filho para que o pai se acalmasse, como haviam ordenado os médicos. O pai retrucou com certa violência. Ele tentou relevar porque sabia das condições pelas quais o pai sofria. Fragilidades físicas, psicológicas e químicas. Àquela altura ele já havia esquecido da discussão. O pai, não. Se desculpou com sinceridade e medo. Ele pode sentir as duas coisas. Se acertaram. Ele saiu novamente.

Às 18h a equipe médica responsável pelo traslado chegou na cidade, minutos depois no hospital. Ele, na porta do leito, não pode entrar para acompanhar a troca de maca. Um homem saiu da sala e se identificou como médico responsável pela operação da troca de hospitais. Ali mesmo, o homem praticamente colocou uma faca no pescoço do filho, e o forçou a tomar uma decisão que ainda enjoa relembrar. "Qualquer trepidação pode acarretar em uma hemorragia muito grave. Se isso acontecer nós teremos que operar seu pai durante a viagem mesmo, e possivelmente ele não aguentar. Tu tens consciência disso? Nós podemos prosseguir com a viagem?".

Sozinho e absolutamente despreparado, restou ao filho perguntar a única coisa que lhe veio a cabeça: "o que tu farias no meu lugar?"

Seguidamente escutava que eram iguais, ele e seu pai, tanto fisicamente quanto em relação a personalidade e ao humor.

Mas não foi apenas isso que havia herdado do homem. Ele, como o pai, morre de medo de avião, pelo menos achava que morria. O pai então, não conseguia nem imaginar estar dentro de um avião sem que as mãos comesçassem a suar. O filho alertou sobre essa fobia aos os médicos. Se o problema dele era pressão, qualquer desequilíbrio emocional como, por exemplo, estar em um avião, poderia agravar ainda mais o quadro, imaginava.

Não sentiu passar nenhum dos 36 minutos que levaram de solo a solo, Pelotas/Porto Alegre. Parecia que o dopado tinha sido ele. Viagem com pressão estabilizada, sem movimentos bruscos, um sucesso.

Na ambulância, ele se emocionava com a ajuda dos motoristas que prontamente respeitavam a sirene, diminuía a velocidade, abriam caminho. Era como se eles, motoristas, soubessem o que o filho sentia e fizessem questão de ajudar. Quase não sentiu o corpo quando viu os irmãos e a mulher aguardando em frente ao hospital. Tudo que queria era vê-los, dividir o peso que carregava desde a última conversa pré-viagem que tivera com o médico. Até ali, tudo havia sido um sucesso. Essa foi a segunda curta alegria.

Estava ele e os irmãos nos desconhecidos corredores da Santa Casa de Porto Alegre. Cansado de uma noite, de uma semana, de um mês. Quase quatro horas depois de estar lá, chegou

a renomada e recomendada médica da capital. Talvez, em outra circunstância, tivesse conseguido guardar o nome dela. Ela explicou que a situação era muito grave, que fariam uma cirurgia de alto risco. A equipe iria colocar uma prótese do abdômen ao coração que substituiria a aorta. O procedimento deveria durar aproximadamente sete horas, e o risco, como já imaginavam, era muito grande.

Ele não era médico e no máximo tinha uma prima médica, que inclusive os ajudava muito, pois trabalhava nesse mesmo hospital em Porto Alegre. Mesmo assim, não imaginava o que significava a expressão "cirurgia de alto risco". Logo, questionou sobre o assunto. Para a sua surpresa e dos seus irmãos, uma cirurgia de alto risco é considerada quando possui 20% de fracasso. "Nós já consideramos 5% como uma cirurgia de risco", disse a médica. 20% de fracasso? Isso para ele soava como música (de altíssima qualidade). Quase não acreditava. Até então, em sua cabeça, a chance de vida do pai era justamente de 20%. Estava estranhamente aliviado. Aquela foi a primeira não tão ruim notícia que teve no dia.

Com muita sorte, conseguiram com o primo de sua esposa, um apartamento emprestado, localizado precisamente em frente ao hospital. Assim, se acomodou, dormiu poucas horas, ou tentou se enganar que havia dormido. Retornou, agora mais esperançoso,

para a ala São Francisco, da Santa Casa de Porto Alegre. Chegou cedo com os irmãos, mas apesar do horário já havia movimento no local. Máquinas atravessando os corredores, enfermeiros, estudantes. Se aproximou da sala onde estava seu nada velho pai. Em questão de minutos o pai saiu. Ele acompanhou o trajeto. O pai estava acordado e ele conseguiu conversar brevemente durante o percurso. Perguntou o que ele queria comer depois que saísse do hospital, mas não guardou o que o pai respondeu.

A médica novamente se dirigiu até a ele e os irmãos para antecipar os fatos. Seriam 7 horas de operação. Usariam uma máquina que resfriaria o sangue dele a 15°C durante um determinado período, temperatura baixa suficiente para que diminuíssem ou praticamente parassem os batimentos cardíacos por um tempo, sem comprometer nenhum órgão. Esse tempo seria suficiente para que pudessem averiguar a verdadeira situação clínica do pai.

O filho teve tempo para rezar, dormir, conversar, refletir, tudo na mesma sala de espera. 6 horas e 30 minutos depois, foram chamados. "A situação do pai de vocês era mais grave do que imaginávamos, mas a cirurgia foi um sucesso. Nós implantamos a prótese e os sinais vitais dele, pressão e tudo mais, estão em perfeitas condições. Ele deve acordar amanhã de manhã já consciente. Em 2 ou 3 dias vai para o quarto, acreditamos". No fim da conversa o pai ainda passou por ele, entubado, a caminho da sala

de recuperação. Ele não sentia o chão. Uma leveza tomou conta de seu corpo de forma que ele não conseguia pensar com clareza, muito menos falar. Agradeceu a médica um milhão de vezes, e foi pouco. Mas essa era só mais uma curta alegria.

Dali, saiu para um restaurante. Havia voltado o apetite, o ânimo e o entusiasmo. Além do almoço, bebeu com os irmãos e a esposa. Brindaram à vida e levaram mais bebidas para casa. Ele conheceu, naquela situação, o verdadeiro “estado de graça” que tanto defendem os católicos, expressão que muito ouvia de sua mãe, uma mulher de fé. Estava no meio da tarde e ele apenas aguardava a manhã seguinte.

A noite chegou e o dia seguinte também, e junto com o sol veio um telefonema, acordando todos. Era antes do horário marcado nos alarmes. A prima, médica, como já mencionada, acompanhava o caso e o alimentava com informações. Ela pediu, na chamada, permissão para ir até o apartamento onde estavam. Passaram o endereço, ela atravessou a rua e em poucos instantes chegou. Quando entrou, já em prantos, não conseguia falar. Nem precisava. A cirurgia cardíaca havia sido realmente um sucesso, assim como todos os procedimentos, inclusive o de resfriar o sangue. Em alguns casos, pacientes podem ficar até 45 minutos sem os sinais vitais e isso não comprometeria a saúde deles, nos disseram. O pai dele ficou apenas 5 minutos sem respirar, mas foi

tempo suficiente para uma complicação. Uma isquemia na parte de trás do cérebro. Se sobrevivesse teria sequelas e possivelmente ficaria em estado vegetativo.

Seguidamente, nas sextas-feiras o telefone tocava e era o pai quem ligava. Praticamente convocava os filhos para um carreteiro, prato típico gaúcho. A comida pouco importava, de fato. A união, as atualizações da vida e as conversas eram os principais motivos para a reunião. Mais seguidamente ele os antecipava, durante o jantar, que não iriam até muito tarde, pois naquela noite teria alguma festa para ir. O pai saía praticamente toda semana. Era o que gostava de fazer: dançar, namorar, se envolver. Agora, se sobrevivesse, iria vegetar.

Ele e os irmãos correram para o hospital, sem esperança. Confirmou com os médicos que os reflexos de recuperação, durante a noite, não corresponderam ao estimado. Só era permitida a entrada de 2 acompanhantes por turno de visita, e separadamente. Mas abriram uma exceção para ele e seus irmãos. Ele entrou primeiro. Caminhou até o leito em que o pai se encontrava. Era inacreditável. O pai estava quente, corado, com batimentos perfeitos e pressão arterial estabilizada. Parecia que iria acordar a qualquer momento. O pai estava lindo, feliz, simpático. Mas não estava mais ali. Depois dele, entrou a irmã mais nova e por último o irmão mais velho. Todos saíram despedaçados em cacos,

em prantos, com a mesma impressão. Junto dos irmãos, pediu para que os 3 pudessem entrar de uma só vez. Permitiram. Ali, lançaram a melhor energia que podiam. Fizeram o mesmo procedimento de visitas individuais e coletivas nos 4 dias seguintes, duas vezes ao dia. Mas cada vez ele sentia menos a presença do pai.

Ele, filho, estava angustiado e carregava consigo a vergonha de não saber se torcia por uma sobrevida ou pelo descanso, o eterno. Na sexta-feira, dia preferido do pai, iniciou-se o protocolo de morte cerebral. Foram realizados testes e depois de determinadas horas foram repetidos esses testes. Caso os resultados não mostrassem qualquer alteração em relação aos reflexos, seria decretado a morte cerebral.

Não é possível descrever com precisão qual era o sentimento dele, o filho. Ele sentia uma espécie de alívio. Não queria por nada no mundo que aquele cara alegre, feliz e aproveitador passasse o resto da vida em uma cama. Ou talvez quisesse. Já faziam dias que ele e os irmãos estavam lá, longe de todos. Queria ir para casa, mas antes, sabia que passaria por muitos procedimentos, como, por exemplo, a doação de órgãos. Junto com os irmãos, resolveu: o pai doaria tudo que pudesse ser aproveitado. Isso facilitou a conversa com a mulher responsável pela aquisição e distribuição dos órgãos. Por dias ficou pensando sobre isso, e até hoje pensa.

Imagine estar em casa, com a televisão ligada, escutando os carros na rua, ambulâncias, risadas, bêbados, crianças. Está tudo nublado e o clima é de muito calor. O telefone toca. É alguém solicitando que você vá para Porto Alegre, pois encontraram um doador de córnea para você mesmo. Sai de casa escutando a televisão, as pessoas, os carros, mas sai sabendo que voltará para casa para enxergar com definição cada detalhe da vida. A ideia de que alguém passou por isso conforta ele, o filho, todos os dias.

Enquanto o pai era examinado para verificar as possibilidades de doação, chegou no local uma das indicações de serviço funerário. Um homem de camisa azul engomada e de gravata, calça e sapatos pretos. Um personagem que carregava a necessidade de ser prestativo, mesmo sem ter a certeza do que fazer.

Era pouco mais da meia noite do dia 02 de agosto e o carro deste desconhecido o guiava pelas ruas escuras de Porto Alegre. O destino era o único cartório da cidade aberto durante a noite. Na fila encontrou todo o tipo sujeito, mas o vazio era tão grande que não conseguia sentir nem preocupação, nem medo. Com cópias da certidão de óbito e contando o tempo para retornar para Pelotas, ele e os irmãos foram diretamente para a funerária. Uma fachada roxa ou violeta, nunca soube definir a diferença, gradeada, com uma caminhonete estacionada em frente, daquelas típi-

cas de funerária. O rapaz que até então o acompanhava, agora o entregava ao dono da funerária. Um homem de 50 e poucos anos, também usando uniforme, mas que deixava escapar indícios de que fazia pouco que estava acordado. Os dentes amarelos reforçava o cheiro a cigarro que o filho sentia. Ele nunca conseguiu, e ainda hoje não consegue, ser, sequer, simpático para com essas falsas palavras de conforto de um desconhecido que, coincidentemente, está ganhando com a dor alheia. É nojento e revoltante a forma como esses abutres tentam extorquir das pessoas quando em seus momentos mais desprotegidos.

Ele era 1 adulto acompanhado de seus irmãos também adultos e esclarecidos. Sabia onde estava pisando, mas pensava nas senhoras que perdem seus maridos, nos filhos pequenos que perdem seus pais. Ele só queria ir embora daquele lugar. Queria deixar para trás aquelas paredes roxas, pintadas com alguma tinta de baixa qualidade, decoradas com terços e portas de urnas (como eles nomeiam o popular "caixão"). Acabou de escolher tudo e saiu novamente à rua, entrou no carro e deixou rápido aquele beco escuro.

Como em uma prova sincronizada foi para o apartamento e arrumou tudo. Contava as poucas horas até a liberação do corpo do pai. Esse ainda iria para a funerária para só então regressar para Pelotas. Enquanto arrumava as coisas, a irmã recebeu

uma ligação. A mulher responsável indicava, pelo telefone, os órgãos aproveitados. Graças ao seu pai uma pessoa iria enxergar com suas córneas, beber uma cerveja com seu fígado e tapar queimaduras com sua pele. O curioso é que o filho encontrou um grande amigo de seu pai, dias depois. Eram companheiros de trabalho, bares e festas. O amigo contou que certa vez, como eram vizinhos, saíram para comprar cebolas e extrato de tomate para dar seguimento ao jantar. Eles foram até um bar próximo, desses que tem no interior e que vende de tudo um pouco. A volta para casa foi de taxi, às 3h da manhã, bêbados. O amigo também contou que durante a noite conversaram sobre a morte e que o pai dizia que doaria tudo que pudesse, inclusive o fígado. O amigo dele comentou que naquela noite ainda brincou: "Fígado? Quem vai aproveitar nossos fígados de bebum, Celso?". Outra curiosidade é que o filho soube, de maneira informal, que o receptor do fígado carregava seu mesmo nome e também era motorista, a profissão de seu pai. Ele realizou o transplante e em poucos dias foi para casa.

Tentando se confortar com o fato de que seu pai salvava vidas, adormeceu. Ainda na madrugada recebeu a chamada de que o corpo estava indo para a funerária e de lá iria direto para Pelotas, onde seria enterrado. Junto com os irmãos, organizou tudo e ganhou a estrada. Usou o tempo de viagem para avisar

amigos e familiares sobre o velório. Ele começaria as 12h e duraria até a hora do enterro, às 17h30. A tarde foi longa, triste. Sentia a dor de cada novo amigo que entrava e desacreditava que aquilo tivesse acontecido. Ficou firme, do lado do pai e dos irmãos, também firmes, até o último segundo.

Ele não tinha ido a muitos velórios na minha vida, acreditava que a partir da 4ª década de vida isso deveria aumentar, mas aquele era, naturalmente, especial. Porque era seu pai, mas também porque era de um homem querido por todos, um amigo de verdade. Às 17h30 ajudou a carregar o caixão do pai até um pequeno carro que faria o transporte até o local o qual ele seria enterrado. Depois de alguns metros caminhando resolveu olhar para trás. Apesar das lágrimas que o momento inevitavelmente provocava, não conseguia parar de sorrir. Eram centenas de pessoas caminhando juntas em uma energia harmônica e tranquilizante. A maior homenagem que o filho e os irmãos poderiam proporcionar o pai só recebeu graças a forma como ele mesmo viveu.

A dor e o sentimento de solidão deveriam acabar nesse mesmo dia, mas não acontece assim. Seria tão mais prático se pudessemos desligar o botão que causa essa coisa ruim e amarga, que seca a boca e dá esse gosto ruim, metálico. No meio da semana que começava, tinha muito para fazer. O pai era seu vizinho, morava a duas quadras de sua casa. Ele, que evitava ir a padaria

próxima daquela quadra, agora teria que entrar no apartamento onde o pai morava.

Marcaram, os irmãos e ele, de entrarem juntos, mas pela praticidade do trajeto acabou indo antes. Caminhou com as pernas fracas até a frente do apartamento. Entrou no portão, no prédio. Parou em frente a porta e recuou. Sentou na rua e esperou que os outros chegassem. Através da porta conseguiu sentir o cheiro de couro que marcava a presença do pai, pela carteira que usava, acreditava. Sentiu também o cheiro das roupas, do sofá, dos móveis. Era bom de olfato e sentia que cada pessoa tinha seu próprio cheiro. Seu pai tinha o próprio cheiro, mas nunca havia sido notado tão forte quanto naquele dia em que ele sabia que o pai não estaria lá.

Junto com os irmãos limpou armários, separou roupas para doar, elegeu móveis e seus destinos, e, de certa forma, resolveu tudo. Foi uma noite de lágrimas, de dor, de saudade, de nostalgia. O apartamento era pequeno, mas carregava 59 anos de histórias. Ele olhava para as fotos, as únicas 3 fotos que o pai tinha na sala, dos três filhos de toga. O pai nunca falou muito, mas naquela noite o filho percebeu o quanto eles eram importantes para o pai. Entre os milhares de documentos, esses sim, volumosos e trabalhosos de classificar, encontrou uma carta da sua irmã, de quando ela ainda aprendia a escrever: "Meu pai

fuma muito e está sempre nervoso. Eu já disse para ele parar de fumar". Quem dera meu pai tivesse prestado atenção.

Apêndice 2

Palavras Encontradas:

Anotações, rabiscos e lembranças de 01 à 13 de
agosto de 2015.

"PALAVRAS ENCONTRADAS"

Sumário

(sem nome), 96

(sem nome), 97

Florence and the machine, 98

Apetite, 99

Combustão, 100

Tatuagem, 101

(sem nome), 102

Los Abutres, 103

Shave, 104

(Sem Nome)

Noite longa, pesada. Sonhei que ele estava morto. Sofria como se revivesse tudo. O sonho era confuso e triste. Muitas pessoas que há muito não via, amigos de infância que nem lembro o nome. E ele. Sonho triste, muito triste. Eu não lembro das imagens exatamente, muito menos se existia uma narrativa, mas sentia a tristeza mais profunda que já havia sentido. Acordei rápido, ainda confuso, entendendo onde estava e o que estava acontecendo, e por alguns poucos segundos pensei que tu era um sonho. Foram segundos de alívio. Eu sonhava a vida e não a morte.

(Sem nome)

Não sei quanto mais eu gostaria que ele ficasse aqui. Não sei o que diria para ele. Esse é o tipo de pensamento que só surge para dar uma falsa sensação de alívio. Como se fosse possível consolidar esse pensamento maluco de revê-lo em alguma situação inusitada, mesmo que em um sonho. Talvez eu precisasse de mais um mês para falar tudo, ou um ano, ou 20 anos. 10 minutos estaria de bom tamanho. Ele estava deitado ali. Eu pegava a mão dele e falava o que estava pensando mesmo sabendo que não seria respondido. A mão quentinha, as unhas cortadas, os dedos levemente dobrados. Ele estava ali. Ele me sentia. Eu sentia ele.

Florence and the machine

Eu caminhava pelo centro. Na noite anterior sonhara com ele. Lembro que no sonho eu não deixava ele falar nada. Só o abraçava, beijava, falava da minha saudade... agarrado em seu pescoço. Nós estávamos no corredor estreito e pouco iluminado que dá entrada para a sala da casa da minha avó, mãe dele. Posso dizer que matei um pouco da saudade - e aumentei a dor da falta. Era 12 de agosto, um dia antes do meu aniversário. Era o melhor presente que poderia ganhar, um sonho. Era meu presente de aniversário até Florence and the Machine. Ali a saudade virou dor, as melodias angustiantes da voz da mulher me espancavam a memória. De um belo sonho eu não sentia nada além de vergonha. Vergonha de fazer aniversário no dia seguinte. Não quero parabéns, não quero um beijo, nem que me lembre que estou de aniversário. Não existe motivo para comemorar.

Apetite

Na hora do almoço, saio da minha sala de trabalho e cruzo com um homem. Ele é careca, alto e arrogante. Meu pai havia namorado a sobrinha do homem. Ele me olha, muda o semblante, mas nada fala. Não sei se ele sabe algo, mas já é o suficiente para eu perder a fome.

Combustão

Uma sacola grande e azul que mal cabia no porta malas do Uno Mille. Papéis. 59 anos de documentos. Queima de arquivo. A churrasqueira improvisada feita de tijolos mal encaixados no meio do campo serviu. Ali eu vi ele sumir.. Ir sumindo. Um fósforo foi o suficiente para acabar com tudo. Contracheques, papéis, documentos vencidos, faturas de banco. 59 anos de documentos. Um fósforo. Eu parei pra ver. A cada 5 minutos virava o fogo com um galho. E assim por uma hora. Até restar somente uma porção inimaginável de cinzas. Doeu. Queimava em mim. Não consegui queimar tudo. Em uma das viradas um cartão com foto fugiu do foco do fogo. Guardei. O fogo acabou, mas segue queimando.

Tatuagem

Acho que todo pai carrega uma tatuagem do filho, bem como todo filho do pai. Mas não literalmente. Penso em tatuagem como uma cicatriz fina, imperceptível, forjada com bilhares de cores, formas e cheiros que os olhos, ouvidos e nariz vão gravando em nosso winchester sensorial desde que abrimos os olhos e os pulmões pela primeira vez. Depois do divórcio, do qual nem lembro, se penso em momentos especiais que machucam essa cicatriz - a nossa tatuagem -, esses momentos são os nossos encontros. Desde o nervoso ao entrar no banho por pensar que logo estaríamos passeando. Essa ansiedade mais se potencializava quando nosso encontro tinha data e hora marcada para acontecer. Pode parecer bobo, mas existem tradições criadas que depois de alimentadas conquistam uma autonomia de sentido surpreendente. Eu consigo escutar a voz dele brincando ao dizer que "mais certo que a pensão alimentícia que recebíamos eram as idas ao estádio de futebol". Desde crianças, duas horas antes da partida eu e meus irmãos já estávamos prontos. Ele nos buscava, sempre nervoso com a partida e preocupado com a multidão. Nós debochávamos do

jeito dele. Imitávamos a risada, o jeito como segurava nosso braço para contar algo e a repetição dos nomes: "Carolina, tu viu isso? Carolina, tu viu aquilo? Carolina, viu aquilo outro? Que isso, Carolina, tu falando nome feio?".

Essa é minha tatuagem dele. Pensar é difícil, falar é quase impossível. O caminho ao estádio é carregado do cheiro dele, de energia, de alegria e de esperança que ficaram nesse rastro.

(sem nome)

~~O futebol naquele domingo nos levava para Porto Alegre. Sem a Ina, que estava em Encruzilhada do Sul, terra do namorado, meu irmão e eu rumávamos à capital. Quanto mais o tempo passa, mais tenho a impressão de que algumas tradições vão sempre fazer parecer recente a perda dele. Na viagem não estava sendo diferente. Tudo nos remetia à saudade. Ele, inquieto, tocava nossos ombros sempre que formulasse um comentário futebolístico — e ele tinha vários. Pegava a lapela do casaco do meu casaco e ficava alisando e me arrumando num movimento automático enquanto me contava alguma coisa.~~

~~Naquela tarde Renato Russo nos falou: "já que você não está aqui o que posso fazer é cuidar de mim. Quero ser feliz, ao menos. Lembra que o plano era ficarmos bem".~~

~~Imagens: Estradas ao pôr do sol.~~

Los Abutres

O homem nos recebia com uma cara amassada de quem acordou há pouco. Nenhuma surpresa, visto que passava das 11 horas da noite. Ele usava uma camisa de linho, cabelo repartido ao meio com a franja arrumada com água da pia, naquela velha tentativa de desamassar molhando. Tentava falar de maneira cordial, mas era um homem simples. A franja que deveria ser branca tinha tons amarelados do cigarro, hipótese confirmada pelo cheiro do tabaco forte que vinha do movimento das mãos, do corpo, da boca.

Tudo era fácil, possível e iria dar certo. Ele queria mais que tudo fechar negócio. Falava como se soubesse a dor que sentíamos e nós fingíamos que acreditávamos. Só queríamos sair de lá.

No lugar, uma casinha simples em uma rua escura e afastada do centro de Porto Alegre, um peso no ar. Era como se existisse uma neblina em toda a casa. Não sei como o homem conseguia enxergar lá dentro. Clima tenso. As paredes eram roxas, o perfume do lugar era barato e bagaceiro, ardido.

Não interessa como, é impossível evitar esse lugar. Esses mercenários de falsas lágrimas estão lá, parados, esperando. Eles compreendem bem o mercado da tristeza. Sorte nossa que somos fortes e simples. Saímos com uma urna, traje e flores brancas.

Shave

Shave. Eu definitivamente adoro essa palavra. Não barbear, *shave*. Existem imagens que inevitavelmente vêm acompanhadas de cheiro. Ou talvez só aconteça comigo. Dos poucos dias que dormi com ele - poucos comparados a uma vida inteira - pude, mesmo criança, perceber um ritual, *shave*. Foi-se o tempo, e a isso dou graças, que a barba imprimia significado negativo a personalidade do homem. Baboseiras de poucos anos atrás, inclusive. O banheiro nunca foi grande, nunca. Mas apesar do pequeno espaço, a metodologia desenvolvida para *shavear* era suficiente para alcançar a invejável pele lisa, popularmente chamada bundinha de neném. O chuveiro era o primeiro passo. Aquecia, acolhia. Eu pequeno, depois não tão pequeno, mas ainda sem pelos, admirava. A porta aberta, pelo menos quando na minha presença, impedia a fumaça de borrar o espelho. Esse era pequeno, com moldura laranja. O pequeno pincel de cabelos grossos girava e lambia os cantos da cumbuca. E o que era líquido crescia em merengue. Molhava o rosto e mal esperava a água escorrer para começar a pintura. Por vezes me deixava pintá-lo as bochechas. Era feliz.

As mãos esticavam a pele do pescoço, já não tão elástica, afim de facilitar o trabalho do delicado fio da navalha. Depois de retirar toda espuma, passava os dedos pela face a procura de tufos, falhas. Quase sempre as encontrava e repetia o procedimento até a perfeição.

O cheiro era de menta, de erva doce, de vaidade.

Bibliografia e Referências:

ARIÉS, P. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. **Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENTES, I. **Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo**. In. MACHADO, A (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

BUKOWSKI, C. **Ham on rye: a novel**. Nova Iorque: HarperCollins, 2002.

CARRIÈRE, J. **A linguagem secreta do cinema**. 1º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

DANCYGER, K. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, teoria e prática**. 4º ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GERBASE, C. **Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GUATTARI, F. **As Três Ecologias**. 11. Ed. Campinas, SP: Papi-rus, 1990.

_____. **Caosmose - um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

KIAROSTAMI, A. **ABBAS Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, A. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras - Itaú Cultural, 2007.

MILLERSON, G. **Técnicas da câmara de vídeo**. Lisboa: Gradiva, 1998.

ROLNIK, S. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura**. In: LINS, D (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. 3ª edição. Campinas: Papirus, 2002, p. 25-34.

ROSA, J. G. **A terceira margem do rio**. Ficção completa: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SCOVINO, F. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- STRAUSS, F. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- TARANTINO, Q. **Bastardos sin gloria**. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- TESLER, E. **Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz**. In: BRITES, B e TESSLER, E (Org.). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.
- RUSH, M. **Novas Mídias Na Arte Contemporânea**. 1º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- XAVIER, V. **Minha mãe morrendo e o menino mentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Dissertações:

- BARBACHAN, A. **QUAL O SOM DESTE LUGAR? Investigações poéticas acerca da paisagem sonora**. 23 de maio 2016. 110 pág. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2016.

Documentos eletrônicos:

BASSO, L. A.; WAINER, R. **Luto e perdas repentinas: Contribuições da Terapia Cognitivo-Comportamental**. Revista Brasileira de Terapias Cognitivas. São Paulo, v.7, número 1, jan./jun 2011. Disponível em: <http://www.rbtc.org.br/detalhe_artigo.asp?id=138>

Acesso em: 02 de ago. 2017.

MOSS, H. **Como formatar o seu roteiro**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247034/mod_resource/content/1/Hugo%20Moss.pdf>

Acesso em: 02 de ago. 2017.

OPPENHEIM, D. **Two Stage Transfer Drawing**. Disponível em: <<http://www.dennis-oppenheim.com/works/153>>

Acessado em: 02 de ago. 2017.

VIDEOARTE . In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>>.

Acesso em: 31 de Jul. 2017.

VIDEOS:

Alex Carvalho; GUAB - Caixa de Sapato (2008). Disponível em: <<https://vimeo.com/2982126>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Bill Viola - Louisiana Channel Entrevista (2013). Disponível em: <<https://youtu.be/uenrts2YHdI>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Bill Viola - The Crossing (1996). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bg6wW3EOY94>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

_____ - The Messenger (1996). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2qbcgq9Jo>

Acessado em: 02 de ago. 2017

_____ - The Passing (1991). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hb6mFwaC4YM&t=54s>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

_____ - The Raft (2004). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypdZ_7xw79Y&t=4s>

Acessado em: 02 de ago. 2017

_____ - The Raft Entrevista (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BwA2TrBzWWI>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

_____ - The Stopping Mind (1990). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xK_QWY-FOhk&t=161s>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Cao Guimaraes - Jogo De Ideias Parte 01 (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YNZvImHk8yA>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Cao Guimaraes - Jogo De Ideias Parte 02 (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nvJrKYjlW1Y>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Cao Guimaraes - Jogo De Ideias Parte 03 (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AjNZ-VrThQI&t=381s>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Marcelo Gafanha - Rede BioFORT: Ações no Noroeste gaúcho junto a comunidades indígenas (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i_Y9cqDiSpQ&t=219s>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Marcelo Gafanha - Videoclip Carta Aos Desinteressados (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lwXI-YseMRU>>

Acessado em: 02 de ago. 2017

Videografia:

- ASSIS, C. **Amarelo Manga**. [Filme-vídeo] Brasil, 2002, 1h43min. Color. Son.
- CARVALHO, W.; JARDIM, J. **Janela da Alma**. [Filme-Vídeo] Brasil, 1h13min. Color. Son.
- CHAPLIN, C. **Tempos modernos**. [Filme-Vídeo] Estados Unidos, 1936, 1h29min. Black and White. Son.
- EISENSTEIN, S.; ALEKSANDROV, G. **O encouraçado Potemkin** [Filme-Vídeo] União Soviética, 1925, 1h20min. Black and White. Son.
- GLATZER, R.; WESTMORELAND, W. **Para Sempre Alice**. [Filme-Vídeo] Estados Unidos, 2014, 1h41min. Color. Son.
- GRIFFITH, D.W. **The Birth of a Nation**. [Filme-Vídeo] Estados Unidos, 1915, 3h15. Black and White. Son.
- HANEKE, M. **Amour**. [Filme-Vídeo] França, 2012, 2h07min. Color. Son.
- KOREEDA, H. **Depois da vida**. [Filme-Vídeo] Japão, 1998, 1h58min. Color. Son.
- LANZMANN, C. **Shoah**. [Filme-Vídeo] Reino Unido, 1985, 10h13min. Color. Son.
- LARRAÍN, P. **No**. [Filme-Vídeo] Chile, 2012, 1h58min. Color. Son.
- LUMIÈRE, L. **A saída dos operários da fábrica Lumière**. [Filme-Vídeo] França, 1895, 1 min. Black and White.
- LUMIÈRE, A.; LUMIÈRE, L. **A chegada do trem na estação**. [Filme-Ví-

deo] França, 1895, 1 min. Black and White.

VERTOV, D. **Um homem com uma câmera**. [Filme-Vídeo] Estados Unidos,
1929, 1h20min. Black and White.

