

ÉRIKA BAUER DE OLIVEIRA

**A CONSTRUÇÃO DO AFETO NOS FILMES
“NELSON FREIRE” E “SANTIAGO”, DE JOÃO MOREIRA SALLES**

**Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre, no
Programa de Pós-graduação em Comunicação, na
linha de pesquisa em Imagem e Som, da
Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.
Orientador : Professor Doutor Marcelo Feijó Rocha Lima**

Brasília

2013

ÉRIKA BAUER DE OLIVEIRA

**A CONSTRUÇÃO DO AFETO NOS FILMES
“NELSON FREIRE” E “SANTIAGO”, DE JOÃO MOREIRA SALLES**

**Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre, no
Programa de Pós-graduação em Comunicação, na
linha de pesquisa em Imagem e Som, da
Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.
Orientador: Professor Doutor Marcelo Feijó Rocha Lima**

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Professor Doutora Laura Maria Coutinho

Professor Doutor Clodomir Ferreira

Professor Doutor Sergio de Araújo de Sá

Brasília 2013

Agradeço:

Às minhas filhas queridas, **Cecília e Victória**, razão da minha vida, pela paciência nos momentos em que não pude acolhê-las e sempre envolvida com livros e textos.

Ao meu companheiro de todas as horas, **José Marcos**, que me acolheu incondicionalmente com seu carinho, atenção, amor e palavras sempre sábias.

Ao meu querido orientador **Marcelo Feijó**, pela amizade, estímulos e diálogos tão interessantes.

À minha **família**, tão querida, que mesmo de longe sempre esteve tão perto.

Aos meus **colegas da UnB**, professores, amigos e parceiros nesta longa jornada.

RESUMO

A busca do olhar afetivo nos documentários de João Moreira Salles “Nelson Freire” e “Santiago” a partir da investigação de uma trajetória autoral no documentário mundial, tendo como referências, clássicos como Nanook of the Earth, de Flaherty, Primárias, de Robert Draw e Richard Leacock e Crônica de um verão, de Jean Rouch e Edgar Morin, além de O Fim e o Principio e Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho. Encontrar dentro da história, o percurso de um olhar mais afetivo, e elucidar o caminho de sua exclusão para entender a necessidade do seu retorno. Perceber que encontrar uma narrativa mais íntima e que se relaciona com o cotidiano e o homem comum, não esvazia o conteúdo, mas pode sim significar um resgate do homem, aproximando-nos melhor de um diagnóstico do mundo, desenhando uma micropolítica por meio do universo particular e a valorização do banal na trama cotidiana. Ou seja, perceber a força do imaginário que cabe dentro do cotidiano e o seu desenrolar, observando os espaços de silêncio que cabem nos acontecimentos diários, sem privilegiar apenas o tempo forte, mas sobretudo momentos sem importância.

Palavras-chave: documentário; afeto; narrativa; cotidiano; imaginário, olhar.

ABSTRACT

The search for the affectionate eye in João Moreira Salles's documentaries "Nelson Freire" and "Santiago", from the investigation of an authorial trajectory in the universe of documentaries, having as references classics such as "Nanook of the Earth" (Flaherty), "Primaries" (Robert Draw and Richard Leacock) and "Chronique d'un Eté" (Edgar Morin and Jean Rouch), as well as "O fim e o princípio" and "Jogo de cena" (Eduardo Coutinho). To find the path of a more tender look within the story and elucidate the course of its exclusion in order to understand the need of its return. To realize that finding a more intimate narrative that relates to the mundane life and the ordinary man does not empty the individual but rather rescues him, leading to a better perception of the world, designing micropolitics by means of a particular universe and by prizing the trivial in the everyday routine. That is, realizing the power of imagination that fits in everyday life, watching spaces of silence that pertain to daily events, without privileging strong tempo, but rather unimportant moments.

Key-words: documentary; affect; narrative; routine; imaginary; look.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 - O CINEMA DOCUMENTÁRIO E OS PRIMÓRDIOS DA AFETIVIDADE.....	12
2 - CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO AFETO: UMA METODOLOGIA.....	26
3 - EXISTE UM Esvaziamento da dimensão política do DOCUMENTÁRIO NO BRASIL?.....	33
4 - NOVA HISTÓRIA E DIÁLOGO COM O DOCUMENTÁRIO.....	38
5 - ANÁLISE DAS OBRAS DE JOÃO MOREIRA SALLES	
5.1 – <i>Nelson Freire</i> , ou “Tocar o Coração.....	44
5.1.2 – Análise de conteúdo do filme <i>Nelson Freire</i>	50
5.2 – <i>Santiago</i>	81
5.2.1 - Análise de conteúdo do filme <i>Santiago</i>	86
6 – CONCLUSÃO.....	109
7 – REFERENCIAS.....	114
8 – FILMOGRAFIA.....	116
9 – SITES.....	117

INTRODUÇÃO

O sentimento poético sustenta a sobrevivência do humano na sua permanência dentro do fluxo contínuo de informações, em meio às novas tecnologias que entram continuamente nos espaços de convivência e às cidades cheias de medos urbanos.

Neste projeto de civilização, como uma forma de sobreposição do homem sobre a natureza e uma tentativa de gerar o homem feliz, controlador e controlado, foi esquecido propositalmente o lado obscuro e fundamental da história, seus mistérios, o eixo espiritual, sagrado, que foi tirado de dentro do homem, desligando-o assim da sua unidade com todas as coisas, desenraizando-o. O Homem deixou de ser o centro do mundo.

De certa forma, o cinema espelha esse grito de retorno, da união do homem com o sagrado. Surge a pergunta: o que o hibridismo dos meios e a desterritorialização geram no documentário contemporâneo brasileiro? Primeiro, claro, observa-se uma oferta incrível de filmes documentários como nunca antes, e neles, o aumento de interesse pelos temas da nossa identidade e diversidade. Como se os anos passados, com os olhos voltados para fora, espelhassem justamente o oposto, a necessidade de gerar uma autoimagem que retratasse o país e sua diversidade, salvando-o da perda da própria imagem diante de um mundo cada vez mais globalizado.

Para me aproximar daquilo que me interessa como objeto de pesquisa, arrisco uma aproximação com o documentário intimista, por trazer o tema da afetividade, do presente vivido no presente, trazendo o multicultural para o lugar discursivo do passado e interagindo por meio da memória amorosa. E esse é o caso do meu tema de pesquisa: dois documentários de João Moreira Salles, *Nelson Freire* (2003) e *Santiago* (2006).

É importante resgatar a sombra que sucumbiu para que a luz pudesse acompanhar o desabrochar de uma sociedade que não deveria ter medo do desconhecido, pois a claridade era o seu destino.

A dimensão do afeto sempre foi ideologicamente tratada como o lado obscuro, senão selvagem, do que se apresenta como o rosto glorioso e iluminado do entendimento, ou seja, do principal procedimento da razão. Esta, entronizada pelo ascetismo judaico-cristão e pelo pensamento liberal-utilitário, proclama-se parceira do espírito e alheia ao corpo. (SODRÉ, 2006, p. 44.)

O cinema documentário, como o cinema de ficção, possui estratégias diferenciadas de produção de sentido e ambos apresentam práticas diversas de persuadir.

No cinema, temos o ponto de vista, movimentos de câmera, enquadramentos, recortes do quadro, profundidade de campo, foco, iluminação, campo focal das lentes, montagem. Na banda sonora, o som, música e ruídos ou som analógico.

São todos elementos dinâmicos que vão dialogar com o olhar do público dentro de uma narrativa. Enquanto a fotografia testemunha o acontecimento, e segundo Santaella, o cinema, fotografia em movimento, trabalha com a temporalidade que lhe é inerente para desenvolver a habilidade de contar histórias, rivalizando com a prosa literária – essa faculdade que até então era exclusiva desta última, para criar narrativas ficcionais (SANTAELLA, 2006).

Considero fundamentais, pois, os estudos narrativos do cinema, já que podemos daí fazer uma leitura da realidade humana. Um pequeno capítulo sobre o afeto nas narrativas de documentários brasileiros biográficos foi bastante esclarecedor para chegar aos filmes com os quais vou trabalhar.

As narrações mediam entre o mundo canônico da cultura e o mundo mais idiossincrático das crenças, dos deuses e das esperanças. Fazem com que o excepcional seja compreensível, reiteram as normas sem serem didáticas. Por exemplo, as biografias e autobiografias (narrativas do eu) fazem com que as formas ficcionais proporcionem linhas estruturais mediante as quais se organizam as vidas reais. (MOTTA, 2005, p. 10.)

A imagem, como método de pesquisa, vai exigir uma leitura da construção da narrativa dos filmes escolhidos – *Nelson Freire* e *Santiago*, ou seja, o espaço do personagem, a luz trabalhada no filme, o *mise-en-scène*, os silêncios, o carisma (identificação e projeção), o que está à sombra, o efêmero (sua representação). Analisar a imagem cinematográfica é, pois, um processo de distensão (ou não) do tempo, eclipse ou repetição, percorrendo espaços e diferentes ritmos de andamento da história.

Como num tubo de ensaio, diferentes memórias se misturam, se aglutinam, tornando o nosso mundo imaginário sempre um espaço de experimentação e, também, de saturação. O espaço de troca de experiências se tornou muito mais rico, com inúmeras possibilidades, mas também confuso e vulnerável ao tempo, ou seja, frágil.

Novas e diferentes formas de trocas foram criadas desde o advento da revolução tecnológica, e o homem se viu instrumentalizado como nunca para narrar sua própria história. Mas onde ficaram a experiência e as narrativas? Onde ficaram os contadores de história? Agora cada um pode protagonizar a

própria história, invertendo o processo do conhecimento, ou seja, escreve sobre si antes mesmo de perguntar sobre o lugar de origem e para quem fala.

Pergunto, então, se o que ocorre é um esvaziamento de conteúdo, já que as narrativas carecem de experiências reais. E a retomada da memória afetiva seria, talvez, um resgate daquilo que não foi trabalhado ao longo da história?

Também pergunto se esse esvaziamento político nos filmes de hoje – falo dos documentários contemporâneos brasileiros – não seria uma maneira de entrar numa zona de conforto para manter o *status quo* no poder? Para responder a essa questão, elaborei um capítulo, “A dimensão política no documentário brasileiro contemporâneo brasileiro e a nova história”, citando exemplos de documentários nacionais dos anos 1960-70 e comparando com o homem contemporâneo que não enfrenta mais desafios grandes, apenas os pequenos, surgidos no cotidiano (Nova História).

Como se constrói a delicadeza no documentário? Essa construção já estaria na escolha do tema? Quanto existe de autobiográfico na biografia contemporânea? E por quê? Existe, de fato, uma consolidação de busca e encontro no documentário contemporâneo? E como se constroem os espaços de sensibilidades amorosas no filme?

A cultura, vista como sinônimo de identidade e solidariedade, é um espaço que o homem tem para narrar sua própria trajetória e criar outra narrativa, a partir de certa autonomia, um olhar próprio, descolonizado, podendo gerar, assim, a percepção de futuro, ou seja, uma esperança em meio à desordem.

Vendo de forma positiva, percebemos uma construção do afeto, a partir da nova forma de ver o outro, homem simples, comum, que tem a sua significação por meio da amorosidade no seu cotidiano, registrado e transformado em acontecimentos de pequenas descobertas.

A assimilação da expressão da escuridão em troca de uma lógica da claridade, que esconde o que não deve ser visto, para não gerar confusão na mente do homem, poderá ser entendida a partir de alguns documentários levantados durante a pesquisa, a fim de perceber traços de empatia e afetividade ao longo da história do cinema.

Reanimar a narrativa na contemporaneidade é um desafio pela necessidade de começar de novo, no sentido de recuperar a experiência sensível e reavivar uma história em contínua construção: uma história que se faz de retalhos, de fragmentos, de passagens, e que conta agora com a mediação de novas tecnologias audiovisuais, estimulando que novos sentidos afluam e possam ser incorporados ao presente, trazendo ao cenário novas vozes e discursos que estavam silenciados e quase olvidados. Dessa forma, o ato de lembrar assume a conotação de arte e faculdade comprometidas em mobilizar o

potencial da experiência, da crítica e de revelação de sentidos ocultos e opacos.

Este trabalho propõe relacionar o filme-documentário com a afetividade, fazendo um percurso por meio da história deste gênero e encontrar uma ponte que ligue os filmes analisados (“Nelson Freire” e “Santiago”, de João Moreira Salles) a uma tradição. Diversas foram as formas de aproximação, variando desde a experimentação poética, o relato narrativo de histórias, à oratória retórica.

Alguns filmes foram fundamentais nesta análise, por introduzirem a voz do outro de uma forma mais atenta, mais afetiva, aproximando assim o realizador com a realidade apresentada. O desejo de muitos deles talvez seja o de espelhar no mundo construído, a possibilidade de acesso à verdade e ao conhecimento perdidos ou deixados pelo caminho da razão. Um certo olhar sensível, que vai se aproximar dos detalhes da vida do homem comum, partilhar seu cotidiano, sua intimidade, gestar um relacionamento afetivo.

O cinema atraiu os homens na sua curiosidade e necessidade de olhar para o mundo das coisas, apreendê-lo, torná-lo mais compreensível e acessível. E tudo isso misturado ao que vemos com o que apreendemos através do coração, quando a câmera do documentarista se torna cúmplice de seu tema e constrói o discurso do encontro, ou seja, dos laços afetivos que modificam a paisagem daquilo que os olhos veem.

Dos filmes dos irmãos Lumière, maravilhados com as possibilidades da câmera de cinema em registrar viagens de conhecimento pelo mundo e cenas do cotidiano às vanguardas modernistas, como passaram a ver o mundo a partir da poesia e de um apuramento do olhar para o mundo invisível e suas variadas possibilidades, chegamos ao neorrealismo, que documentou a vida simples, com uma linguagem que valorizou a iluminação natural e temas ligados ao presente que vai influenciar muito certa visão de mundo documentarista.

Mas como se apresenta esse modo de representação que se relaciona com as necessidades e objetivos do documentarista com o seu objeto e que diálogo vai se estabelecer a partir de uma visão de mundo própria?

Esta investigação partiu de um levantamento de filmes que emitem os sinais da empatia que busco, do humanismo e comprometimento, que seriam *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1922), *Primárias*, de Robert Drew e Richard Leacock (1960), *Crônica de um verão*, Jean Rouch e Morin (1960), *O fim e o princípio* (2005) e *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho (2005), além de *Essa não é a sua vida*, de Jorge Furtado (1991).

Busquei nos textos de Bazin e Deleuze a compreensão da imagem por um viés mais humano, mais filosófico. Em Humberto Maturama, quis entender melhor a

afirmação de que “o querer é de fato o que conduz as nossas ações, que são as emoções que constroem o espaço em que o ser humano se move.” Também recorri a Laurence Bardin, em seu *Análise do Discurso*, que diz que por detrás do discurso aparente, esconde-se um sentido que convém desvendar.

Por fim, desenvolvo uma análise minuciosa, quadro a quadro, das obras de João Moreira Salles, *Nelson Freire* e *Santiago*, fazendo uma leitura de texto, música e imagens, que traduzirão o afeto das pequenas coisas, do cotidiano, do silêncio, da performance do quase sem sentido, mas que toma formas que caem direto no coração do espectador, no coração da vida.

1 CINEMA DOCUMENTÁRIO E OS PRIMÓRDIOS DA AFETIVIDADE

O documentário pode ser considerado um ato de resistência contra o esquecimento, uma busca de memória e sentido no mundo em forma de engajamento que leva ao espectador um olhar gerado por uma consciência política e ética. Ou mesmo o deslocamento do olhar para um mundo que já não se embriaga com o ato fotográfico daquilo que é a coisa simples, pois já foi silenciado diante de tanto entorpecimento imagético. Mas o documentário, ainda resiste e vibra e faz tremer a “carne do mundo” com suas diferentes maneiras de apreendê-la ou mesmo de exprimir o sentimento a ser compartilhado.

Ele imprime rastros de memória, que serão revividos no presente do fluxo contínuo das imagens, recriando novos laços de história. Walter Benjamin (2011, p. 229) destaca que “a história é um objeto de construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.” E isto nos remete à força com que as imagens nos chegam, quando (des)ordenadas em formas narrativas que fixam um tempo que não se esgota (impureza intrínseca ao documentário).

Alguns filmes do cinema mundial são fundamentais para a história do documentário, pois introduzem a voz do outro de forma atenta e mais afetiva, fazendo uma aproximação entre o realizador e a realidade representada.

Desde cedo, o documentário tenta dissuadir uma visão de mundo, uma crença, “que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também.” (NICHOLS, 2005, p. 27).

O documentarista, assim como na democracia representativa, mostra o interesse de outros, pois, segundo Bill Nichols (2005), ele “assume o papel de representante do público”. Na verdade, as escolhas que faço aqui de alguns filmes documentários se justificam por trazerem o desejo dos realizadores,

daquilo que eles gostariam que fosse o mundo, um pedaço afetivo do imaginário deles, ou talvez mesmo a possibilidade de acesso à verdade e ao conhecimento perdidos, deixados pelo caminho da razão. Isso tudo e também o fato de trazerem junto aos filmes a mistura daquele mundo visto, real, com o mundo que nasce através do coração.

É aí que nos sentimos enlevados e envolvidos com novas dimensões acrescentadas à memória e a nossa história proporcionada pelo documentário e sua maneira tão diversa de mostrar a realidade.

Quando foi que o documentário passou a exercer a autoralidade? Surgiu com o nascimento do cinema ou foi uma construção ao longo do tempo?

Quero compreender, também, de que forma e quando a câmera do documentarista com toda sua linguagem se torna cúmplice do seu tema ao construir um discurso que nasce justamente desse encontro, criando laços afetivos que vão modificar a paisagem daquilo que os olhos veem, se aproximando mais do que eles sentem.

O mistério da vida acompanha toda a história da humanidade e, como uma maneira de desvendá-lo, o homem buscou sempre apreender a realidade e conformá-la em movimento contínuo, para assim entender a própria realidade e até mesmo reinventá-la, captando um pouco da essência da vida. O cinema, mesmo que assim não fosse no seu nascimento, atraiu os homens na sua curiosidade e na necessidade de olhar para o mundo das coisas, apreendê-lo, torná-lo mais compreensível e acessível. O “cinema de atrações”, nome dado por Tom Gunning (*The Cinema of Attractions: Early Film*) ao primeiro cinema, caracterizado por filmes exibicionistas, funcionando como um *show* de variedades, promovia a interação constante com o público, por meio de acenos dos atores e sorrisos, além das atualidades. As atualidades, muitas vezes empregadas como sinônimos de documentário, revelavam o novo sentimento de um mundo que crescia velozmente, urbanizando-se e expandindo-se, como se saciasse a fome do público.

Silvio Da-Rin (2004, p. 32) escreve: “O cinema, ao aportar neste ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de

forma privilegiada para construir tecnicamente a 'realidade', ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo.”

O cinema surge como parte de um longo processo de conquistas em torno da imagem e sua projeção, evoluindo desde a antiguidade para a lanterna mágica no século XVII, indo até as pesquisas ópticas. Foram avanços provocados pela busca científica incessante não só pelo registro e pela apreensão do movimento, mas também em torno do desejo de intervir no imaginário e nas fantasias do jogo de luz e sombras e encontros de magia que sempre fascinaram os homens.

No final do século XIX, junto às suas descobertas científicas e aos aparelhos que facilitariam a vida dos homens dentro da revolução industrial, as câmeras de Thomas Edison e Lumière viriam trazer novas atrações num *show* de variedades coerentes com o novo mundo.

Portanto, aos primeiros homens das câmeras, interessava menos como eles filmavam, e mais o que filmavam, pois era o mundo que lhes chamava a atenção. Era a reprodução do real o que fascinava, ou seja, apreender o mundo dentro do aparelho que fixava em sua emulsão e por meio da lente o movimento acelerado das cidades que cresciam.

Segundo Robert Stam (2010), esse movimento trazia as transformações da revolução industrial e a plena expansão do sentimento do nacionalismo, para o qual o cinema se encaminharia num primeiro momento, como instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais.

O cinema primitivo e seu circo de variedades, com pessoas, lugares e coisas recolhidas de todas as partes do mundo, serviam como uma forma de apreender o exótico e domesticar o que até então parecia selvagem, colocando em conformidade o que se apresentava como incontrolável. O momento histórico em que a ideologia de mercado em expansão necessitava fortalecer sua crença e suas metas fez que o cinema fosse logo cooptado para isso.

Os filmes de Lumière revelavam-se, sobretudo como documento, muito apoiados na crença e na urgência de uma sociedade quanto à fidelidade da imagem, pela necessidade de reter o instante e, quem sabe?, assim controlá-lo

– e ter algum controle do próprio correr das coisas. O progresso, o desenvolvimento e o extremo otimismo dos países que se industrializavam e enriqueciam diante também da expansão colonial, trouxe importância a esses filmes. Imagens de domesticação das colônias, de habitantes exóticos, acalmavam e traziam conforto aos brancos. Também os pequenos filmes causavam grande impacto como a saída dos trabalhadores da fábrica, a chegada do trem à estação, pequenas histórias como as do regador, e seu registro do cotidiano. Já naquele período, os filmes instauravam uma “fé nos acontecimentos” (NICHOLS, 2005).

Além da fé que as imagens geravam, havia também o maravilhamento dos pioneiros com suas câmeras e o poder de captar o que estivesse a sua frente, o que disponibilizou e criou novas demandas por imagens do novo mundo. Esse fascínio estimulou a realização de filmes que documentassem a vida em seu desenrolar, mais do que a preocupação por narrativas ou desenvolvimento de personagens.

Segundo Bill Nichols (2005, p.116), duas histórias descrevem o panorama inicial do documentário:

- 1) a capacidade incomum das imagens cinematográficas e das fotografias de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças à passagem da luz através das lentes, combinada com:
- 2) a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade.

Sem dúvida, são fortes indícios que combinam a paixão com as condições necessárias para concretizá-la, criando um novo olhar e sua expressão na filmagem do real. O campo propício para o florescimento do documentário e a aquisição de uma voz própria estava, pois, criado.

A fé na imagem, nascida já nesses primeiros filmes de Lumière, seguiria acompanhando os próximos nomes da história do documentário, com Flaherty e seu *Nanook* à frente, seguido por Grierson e seus filmes baseados em normas institucionais. Também nesta mesma década de 1920, Vertov já fazia

suas experimentações, chamadas de “a vida de improviso”, marcando a linguagem cinematográfica, que se adaptava às mudanças de um novo mundo que surgia com a Revolução Soviética.

A partir daí, na década de 1930, o documentário começava a dar os primeiros passos:

Se unirmos as duas tendências que remontam ao cinema primitivo – exibição e documentação – de um lado, precisamos também levar em conta outros aspectos para que o documentário surgisse como gênero: 1) experimentação poética; 2) relato narrativo de histórias; 3) oratória retórica. (NICHOLS, 2005, p.123.)

Mas pergunto novamente, e interessa aqui saber, quando tudo começou, ou seja, quando o sujeito da câmera apareceu e deu voz às suas impressões de mundo, para fazer uma análise geral daqueles filmes que mais se relacionam com certo olhar sensível, que se aproximam mais de um cinema que constrói, a partir de detalhes, a vida do homem comum, seu cotidiano, sua intimidade, que vai gerar um relacionamento afetivo, o envolvimento que desfaz a “apreensão do real”. Quero dizer com isso que o caminho vai sendo trilhado gradativamente, ora em direção a uma estética mais contida, em favor da revelação lenta da representação da realidade, ora a outra que se preocupa mais em seguir preceitos e normas ou romper regras.

Nos anos 1920, com o surgimento das vanguardas modernistas, a poesia passou a estimular realizadores, insatisfeitos com o mundo que se tornava cada vez mais armado para guerras e expansões colonialistas, que apuravam o olhar para o invisível, a dança da vida, as abstrações tão caras a Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, René Clair, além, também, de Joris Ivens, Man Ray e tantos outros.

No Brasil, tivemos o exemplo de Mário Peixoto, com seu filme *Limite*, no qual ele experimenta os sentimentos humanos de angústia e desespero diante da natureza e seu infinito, a pequenez do homem e o mistério que o circunda. Mesmo não trabalhando com a vida moderna, como os cineastas de vanguarda

européus, Peixoto exalta a relação homem-natureza não narrativa, abolindo o tempo e exaltando a poesia.

Na França, surgia o termo *fotogenia*, criado por Epstein (“qualquer aspecto, seja de seres, seja de objetos, cujo caráter moral é realçado pela reprodução cinematográfica”), enquanto a teoria soviética reforçava a montagem. Eram os desejos dos artistas de se comunicar em primeira pessoa, colocando suas impressões de mundo e reivindicando outras conformações que fizessem avançar o conceito de “realidade” da imagem fotográfica.

É nesse período, também, que se desenvolve a voz narrativa, com técnicas de construção para contar histórias, uma visão de mundo, um ponto de vista sobre determinados temas ou personagens. Aqui se apresenta o problema, a fim de ser discutido e resolvido ao final.

É importante ressaltar que a narrativa vai organizar uma visão de mundo até então confusa, sem regras. A linearidade traz um modo de representação que situa o espectador dentro de um ponto de vista mais direcionado, seguro. Eram necessidades não só ideológicas, mas também vindas da própria sociedade, que vivia sob um clima de pressão, avidez por progresso e enriquecimento que chegaram com a revolução industrial, e que solicitava, também, uma estrutura lúdica linear.

A narrativa favorece as técnicas de montagem que trazem continuidade às noções de tempo e espaço. O cinema neorrealista, apesar de ficcional, foi um estilo que se originou da voz narrativa, olhando para as coisas simples da vida, deixando-as transcorrer pelas lentes da câmera, com o mínimo de manipulação. A ênfase deste estilo no homem simples, na iluminação natural, na filmagem externa, nos temas ligados ao presente, principalmente naqueles vividos pelo pós-guerra, muito contribuiu para o desenvolvimento do documentário, pois proporcionou envolvimento emocional com as pessoas e fez emergir o humanismo, o comprometimento e a empatia.

A arte da retórica ou argumentação vai sustentar certa visão de mundo do documentarista, com enunciados que geram novas perspectivas de valores e sensibilidades por determinada causa ou ideia.

Assim, reunidos os elementos necessários, surge a voz do documentário: “Essa voz que adaptou a exibição de ‘atrações’ a narração de histórias e a poesia fílmica para falar do mundo social de maneiras expressivas”. (NICHOLS, 2005, p.130).

O documentário possui várias vozes, que são as asserções e intensidades que marcam a sua presença no mundo. É preciso distinguir as diferentes maneiras com que ele se apresenta, disponibilizando modos diferentes de fazer suas afirmações. Segundo Bill Nichols (2005), são identificados seis modos de representação no filme documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Pode-se mesmo dizer que cada modelo de documentário surgiu em determinada época, segundo a disponibilidade tecnológica e questões ideológicas e sociais. Mas cada modo de representação está relacionado com as necessidades e os objetivos do documentarista, com o seu objeto e o diálogo que vai se estabelecer a partir de uma visão de mundo própria. São maneiras distintas de expor ideias, às vezes teses, afirmações de um modelo ideológico ou mesmo de aproximações afetivas com o seu entorno. E é justamente essa tentativa de uma asserção afetiva que me interessa, especialmente para traçar uma trajetória que me levará aos dois filmes de João Moreira Salles, *Nelson Freire* (2003) e *Santiago* (2006), que são meus objetos de estudo.

Nanook of the North, de Robert Flaherty, é um clássico e fez escola. O tempo, neste documentário observativo, é fundamental e nos possibilita uma relação vigorosa entre o diretor e seu personagem, que ganha maior presença no transcorrer do filme. Foram vários e intensos meses observando a vida do esquimó Nanook, e Flaherty nos surpreende com uma narrativa cheia de imprevistos, densidade e aproximações com o personagem e sua família. A trajetória de um indivíduo ou evento observado no tempo implica riscos, mas efetivamente é inútil ter ideias prontas a respeito de algo que vai acontecer ao longo de um processo que é aberto ao imponderável. E essa é a riqueza da experiência deste documentário, que vai influenciar tantos outros filmes na sua generosidade abundante em seguir o personagem, ir às últimas consequências no que tange às dificuldades de realização, frio, esforço, mas a poesia da câmera e a relação que instaura ao percorrer todo esse tempo às agruras de

Nanook e sua sobrevivência com a família é tocante. Aqui, creio que se inicia um percurso afetivo, uma semente que vai germinar ao longo da história do documentário, um processo que instaura uma nova realidade, que diferencia entre o que a câmera vê e o que os olhos veem. E é essa afetividade que percebemos em *Nanook* na sua busca pelo personagem e certo desejo de encontro mesmo na adversidade.

Numa linha do tempo já avançada, ao final dos anos 1950, com os avanços tecnológicos surgidos no Canadá, na Europa e nos Estados Unidos, surgem duas modalidades de documentário que corresponderiam ao cinema direto norte-americano e ao cinema-verdade francês.

O cinema direto, que teve Robert Draw, Richard Leacock e D. A. Pennebaker como principais representantes, vai iniciar outro percurso até então cheio de expectativas quanto ao real, como se fosse possível, naquele momento com equipamentos técnicos menores e som direto, “a transparência diante do real”, apreender a vida em seu transcorrer. Este cinema se encaixava na forma de documentário observativo, sem interferências do diretor, que apenas acompanha o desenrolar da vida, dos personagens e dos eventos. Não se utilizavam entrevistas, apenas a observação.

Seguindo essa lógica do direto puro, afirma Callenbach (1961, p. 40):

Se outros cineastas seguirem o exemplo de Leacock, é inteiramente possível que surja toda uma nova tradição do documentário: a tradição de “ir ao encontro à realidade do país” de um modo mais íntimo, interessante e humanamente importante do que qualquer Grierson imaginou.

Primárias, de Robert Drew e Richard Leacock, é um filme que inspirou muitos cineastas para a questão da não interferência no desenrolar da história filmada. Kennedy, naquela época, já um senador com crescente prestígio, precisava derrotar o outro candidato do Partido Democrata para a Presidência, Hubert Humphrey, em Wisconsin. Os dois aceitaram a proposta de Drew para acompanhá-los durante a campanha e o resultado foi surpreendente. Neste filme, as interferências do diretor são suprimidas em favor de uma

representação espontânea da realidade, sem comentários em *voz-over*, música, efeitos sonoros, legendas, ou qualquer outra interferência.

Mas o que realmente chama a atenção são os momentos de intimidade que os diretores conseguiram retratar, até então pouco prováveis de acontecer, pelas características técnicas do período anterior – as imagens do senador Humphrey, enquanto cochila no carro de campanha, próximo da câmera, ou as mãos inquietas de Jackie Onassis, discursando num momento de campanha junto ao marido, trazem momentos de intimidade que a câmera registra e só ela eterniza, mostrando a fragilidade dos personagens.

São momentos que carregam instantes de empatia, momentos frágeis cheios de delicadeza e que trazem a sensação de que a vida é um sopro.

Se um filme é feito de escolhas de imagens e de sons, olhar para dentro da vida no momento em que ela é vivida, de maneira sensível e participativa, remonta ao cinema-verdade de Jean Rouch e a presença da verdade.

Estar presente como documentarista exige participação, sinalizando um modo visceral de olhar o outro, convivendo e entregando-se àquele que se quer conhecer ou dar a conhecer, e nos aproxima de nós mesmos. É o cinema do encontro, onde a ética entre o que controla a câmera e o que não controla, é fundamental. Nesse caso, a qualidade está no encontro, na verdade apresentada a nós, aquela que acontece frente à câmera e para a câmera, dando credibilidade ao que assistimos, pois a vida ali não aconteceria sem a câmera, e isso é fascinante.

No documentário participativo, a entrevista é muito utilizada justamente por ser uma forma de interação com o outro – a fala que revela ou encobre o que poderia ser dito. Acredito que nasce aí o envolvimento e o interesse entre o homem da câmera e seu personagem, servindo como ponte para a convergência entre os dois. É como se um dissesse ao outro: “Decifra-me e eu te devoro”. Nas palavras de Godard, “o cinema é verdade 24 vezes por segundo”, o que remete à verdade que se desenvolve durante o enquadramento, a verdade daquilo que a câmera enxerga.

Jean Rouch, cineasta com formação acadêmica no campo da etnologia e favorecido pelos equipamentos leves e sincrônicos, foi um forte representante do modo interativo de representação, ou seja, do cinema participativo. Ele dizia que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”.

Poderia aqui fazer um paralelo entre o filme de Jean Rouch, *Crônica de um verão* (1961), e a força da presença que marca um posicionamento mais afetivo entre o diretor e seu tema, para buscar novamente os rastros de aproximação com os dois filmes que vou trabalhar.

A relação entre ficção e documentário, entre o que é representação e o que não é, entre o que o diretor quer e o que o entrevistado diz ou reinventa, é a grande força daquilo que pode se tornar semente para perceber o ser humano e a realidade tão contraditória. Não interessa aqui a verdade única, mas a que se depreende no processo do encontro, a linha tênue que separa a ficção do documentário, a perda da ingenuidade com relação à possibilidade de uma representação da realidade.

Jean Rouch e Morin (1994) revelam:

Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar na tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica. “Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso”.

Crônica de um verão, de 1961, faz que as pessoas atuem e se engajem de uma forma quase pura, amparados talvez pela recente utilização de câmeras portáteis, possíveis de serem manuseadas para acompanhar os personagens com leveza, e o uso também inaugural do som direto, que contribuem para o surgimento de um novíssimo olhar e da sensibilidade participativa. Percebe-se que tanto os personagens e quanto os autores do filme são tocados pela filmagem; há uma delicadeza, um cuidado com cada um dos entrevistados,

demonstrando preocupação pelos pequenos gestos, seja um olhar que não participa da conversa, detalhes de mãos que se apertam enquanto outro fala, dedos que manuseiam o cigarro, ou uma longa cena de silêncio entre palavras de dor. Aqui não se privilegia o tempo forte, mas os momentos sem importância, que fogem até mesmo do assunto em discussão, buscando um extracampo para sair do esconderijo do enquadramento.

Este filme comove principalmente pela coragem dos autores em se colocar na cena do filme, abrir-se para os personagens e expor suas questões que vão surgindo além do que foi proposto. Em vários momentos, observamos a intimidade de cada um, sua solidão, desejo de sair de si mesmo, talvez por isso se entregando adiante da câmera, ou criando uma performance surpreendente e imprevisível. Encontro aqui mais um rastro de ambiguidade do mundo e da vida que se descortina e acontece ante às câmeras.

Nem o cinema poético, com seus movimentos de vanguarda, contrapondo a subjetividade ao mundo racional, nem o modo observativo, deixando transcorrer a vida que está sendo enquadrada sem a presença do diretor, trouxe uma mudança tão grande ao tratamento do personagem e às abordagens biográficas.

Silvio Da-Rin, (2004, p. 167), no capítulo sobre Verdade e Imaginação, escreve: “A palavra falada é o principal elemento propulsor de todos estes processos produtivos, através dos quais o mundo não é tomado como modelo do filme e, por conseguinte, o filme não se pretende espelho do mundo.”

O interessante é perceber que os indivíduos filmados não precisam necessariamente ser bons contadores de história. Acompanhá-los durante certo tempo lhes dá uma existência cinematográfica que não se restringe ao que eles vão dizer, mas àquilo que vamos apreendendo deles, sensivelmente. O envolvimento acontece à medida que penetramos na intimidade de olhares, de pequenos gestos que configuram uma forma afetiva de se relacionar com o universo dos personagens.

Na maioria das vezes, a preocupação com a forma e a estrutura não costuma estar muito presente nos trabalhos dos documentaristas. Seguindo na busca de

filmes que poderiam marcar um trajeto de construção de relato afetivo no documentário, não poderia deixar de citar o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, que tem o dom especial de conversar com as pessoas, retirar a essência a partir de entrevistas conduzidas, experimentando uma abertura que revela o real e o imaginário a partir de sua habilidade narrativa.

Cito dois filmes de Coutinho, *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007), que dizem muito quanto à realização e à aproximação dos personagens.

Em *O Fim e o Princípio*, Coutinho avisa desde o início que quer encontrar histórias e personagens. Reinventa à medida que avança, misturando-se aos moradores de um povoado no interior da Paraíba, a maioria, idosos, lançando-se a uma grande aventura.

O que mais me fascina neste documentário são as conversas entre o diretor e os entrevistados, falando da vida na roça, família, mas principalmente sobre o tempo e a morte. Coutinho é lançado neste novelo de histórias e se abre generosamente como um papel em branco, levando as pessoas a recontar suas histórias e lançar olhares cúmplices pelo avançar da idade. Coutinho expõe o processo do filme, tematizando e intervindo, para finalmente entrar em perfeita sintonia com o grupo, questionando o medo, a morte, respirando junto à câmera, vacilando em alguns momentos muito íntimos e sobretudo revelando que certos conceitos da vida se fazem junto ao processo do filme, na experiência do real. Aqui a memória é revivida no presente!

Em *Jogo de Cena*, ou “a verdade do artifício”, encontramos o afeto em sua forma minimalista – apenas a cadeira e a câmera, o olhar, a fala, o corpo e o silêncio. O mundo e a vida se fazem presentes ali, em cada rosto, em cada paisagem afetiva que apreendemos com as mulheres do filme que falam para nós e para si mesmas. A verdade se mistura a criação pura, a invenção que não é mentira, mas envolvimento, mulheres que trazem de volta toda a complexidade dos gestos mínimos, que é memória ancestral entre filhos, morte, amores e solidão, ou como cada uma se relaciona com esses assuntos. Ou seja, a realidade é justamente essa massa pulsante de emoções que vai de

um rosto a outro, ou de algumas palavras a outras, e tornam a vida cheia de vida!

Ainda gostaria de citar outro filme, de Jorge Furtado, *Essa não é a sua vida* (1991). Neste filme, que já foi apontado como releitura neorrealista no cinema brasileiro, por refazer um caminho em meio à gente simples, vivendo uma vida anônima e sem grandes expectativas, entendemos que não existem pessoas comuns, pois “qualquer vida é interessante”.

Noemi é escolhida aleatoriamente, em meio a tantas outras pessoas que transitam anônimas nas cidades e Jorge Furtado estabelece uma relação com uma pessoa qualquer, que não requer qualidades especiais ou notoriedade, mas envolve personagem, espectador e o processo de filmagem. Noemi declara que nunca se sentiu importante na vida, que é uma pessoa comum, mas que, durante a filmagem ela se transformou, ou melhor, o filme a transformou, e ela sabe agora que “essa não é a sua vida”. É o processo da metamorfose, a câmera passa a ser o espelho de Noemi, que encerra o filme dizendo: [...] “parecia que eu... que eu nasci de novo, que eu tenho que começar a minha vida de novo, que eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia, se Deus quiser”.

O cinema, segundo Laffay, é uma “aventura do mundo sobre o indefinido”. Visto sem a câmera, o mundo nos parece pouco estético, desenquadrado, e enquadrá-lo, dar-lhe forma, narrativa e ritmo, ajuda a reorganizá-lo e, principalmente, reintroduz o humano que não se sobressai na nossa realidade cotidiana. O documentário que se abre para o outro, seja observando, seja participando ou fazendo uma autorreflexão, aproxima o público e cria um novo olhar, sensível, que se diferencia do cotidiano opaco do real, tornando possível a identificação do espectador por meio de gestos, expressões, falas.

O que vivemos no documentário, sobretudo quando ele se entrega ao ritmo do personagem e daquilo que se desenvolve frente à câmera que absorve novos olhares, entregando-se ao tempo da narrativa que não grita, mas envolve, observa, interage, nada mais é do que a genuína briga contra o esquecimento – a eterna luta contra a morte, um traço que se quer fazer eterno.

Fazemos isso em cada filme, em cada obra que se edifica, mas creio que os documentários que levanto aqui silenciam o óbvio, criando, com base em ritmo próprio, cheio de leveza junto ao mundo, um fluxo que suspende o tempo para fazer pensar sobre ele.

O documentarista, cúmplice do seu tema, cria uma linguagem adequada para construir um discurso que nasce justamente do encontro entre o ele e o seu objeto.

2 - CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DO AFETO : UMA METODOLOGIA

Segundo Benjamin, o impacto da urbanização e do ritmo acelerado das grandes cidades na vida das pessoas, junto ao ritmo crescente de informações e a conseqüente mudança na relação com o tempo, provocou uma diminuição na tradição dos contadores de histórias, gerando dificuldades no homem contemporâneo para refletir seu lugar no mundo e de trocar experiências.

As cidades se tornaram ao mesmo tempo sobrevivência e risco, encontro e desencontro, oportunidade e fatalidade, potencializando tantas novas formas de convivência muitas vezes contraditórias.

Neste projeto de civilização, como uma forma de sobreposição do homem sobre a natureza e uma tentativa de gerar o Homem feliz, controlador e controlado, foi esquecido propositalmente o lado obscuro e fundamental da história, seu mistério, o eixo espiritual, sagrado, aquilo que foi retirado de dentro do homem, desligando-o assim da sua unidade com todas as coisas, desenraizando-o. Ironicamente o Homem, ou o humano, deixou de ser o centro do mundo, para dar lugar ao dinheiro, mercado e consumo e individualismo.

Em meio a isso, o cinema, que, desde que chamou a atenção dos países que se industrializavam no início do século XX tornou-se adequado ao “novo mundo” necessitado de uma imagem apaziguadora de conflitos, espelha cada vez mais esse grito de retorno da união do homem com o sagrado.

Em meio à avalanche de informações e ao avanço tecnológico, proporcionando o esvaziamento do espaço físico e a diminuição do tempo na comunicação, a virtualidade veio transformar ainda mais a vida, distanciando o homem do confronto com o outro e de sua própria realidade física, gerando certa apatia.

É preciso transformar esses sintomas num percurso que vai apontar uma estética afetiva no cinema documentário, com o tema da delicadeza mostrando a relação de busca e encontro entre diretor e retratado, o tema da alteridade e a construção da delicadeza no mundo contemporâneo.

Durante muito tempo, a claridade era o destino de uma sociedade que precisava da luz para desabrochar e para isso era preciso suprimir o medo do desconhecido. Hoje a sombra volta a fazer parte dos estudos filosóficos e o sagrado retoma o seu lugar – como se o homem fragmentado pedisse agora a sua totalidade e a arte nos levasse ao encontro do elo perdido!

A dimensão do afeto sempre foi ideologicamente tratada como o lado obscuro, senão selvagem, do que se apresenta como o rosto glorioso e iluminado do entendimento, ou seja, do principal procedimento da razão. Esta, entronizada pelo ascetismo judaico-cristão e pelo pensamento liberal-utilitário, proclama-se parceira do espírito e alheia ao corpo. (SODRÉ, 2006, p.44)

A busca de sentido e a redescoberta da esperança no homem me remetem também ao filósofo Martin Buber e seu livro *Eu e tu*, de 1923. Ele chamava a atenção à experiência cotidiana, vivida. Com ele, gostaria de transitar melhor na relação do documentarista com o seu tema, o diálogo estabelecido pelo olhar e o seu envolvimento.

A palavra-princípio EU-TU só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade. A união e a fusão em um ser total não podem ser realizadas por mim e nem pode ser efetivada sem mim. O EU se realiza na relação com o TU; é tornando EU que digo TU. Toda vida atual é encontro. [...] Entre EU e o TU não há fim algum, nenhuma avidez ou antecipação; e a própria aspiração se transforma no momento em que passa do sonho à realidade. Todo meio é obstáculo. Somente a medida em que todos os meios são abolidos, acontece o encontro. (BUBER, 1923, p.13)

Olhar para uma imagem e apreendê-la não são atos de simples fruição. Existe entre a imagem e o olhar do observador uma longa história. Analisar uma imagem requer um percurso que deve se iniciar na própria origem da sua feitura. Quem a fez, quando, para qual objetivo, por quê. Deve-se perguntar o que ela diz num primeiro momento, a sensação que ela provoca, para em seguida lançar um novo olhar e buscar a sua mensagem mais geral. Analisar com a devida atenção é saber buscar os elementos que a compõem, até chegar àquilo que está invisível, e a sua própria ausência. Saber buscar na

história da imagem, o seu contexto ideológico, econômico, social e fazer a leitura objetiva e subjetiva, falar do ponto de vista e a narratividade.

Sem esquecer da técnica com que foi construída, ou seja, câmera, lente, o tipo de manipulação, luz, lembramos que tudo nasce de uma proposta, de escolhas e decisões certas ou não. A verdade e sua representação têm inúmeras nuances e vozes; ela não vem sozinha, mas acompanhada de um contexto histórico, que lhe corresponde e que dialoga com o tempo. Acompanhar as posições de câmera, o olhar do personagem e do observador nos leva a vários lugares e tempos, pois, como num tubo de ensaio, diferentes memórias se misturam, se aglutinam, tornando o nosso mundo imaginário sempre um espaço de experimentação e saturação.

Há imagens por toda parte nos espaços públicos, ora nos vigiando, ora falando para plateias nem sempre atentas, e ainda as imagens que simplesmente perambulam e se fazem presentes virtualmente, invadindo os espaços privados.

Com o aprofundamento na compreensão do objeto, novos caminhos se abrem e percebemos a complexificação das imagens e sua constante metamorfose diante do nosso olhar.

Pergunto, então, como seria o espaço da delicadeza no documentário e quanto existe de autobiográfico na biografia contemporânea? Existe de fato uma consolidação de busca e encontro no documentário contemporâneo? E como se constroem os espaços de sensibilidades amorosas no filme?

Em que medida o aumento do espaço urbano e sua superpopulação e as novas tecnologias levariam o homem a buscar sua sobrevivência na relação afetiva com o outro?

A comunicação no mundo é feita de fluxos de informações que mantêm a história em movimento constante, mas é o sentimento poético que sustenta a sobrevivência do humano, a permanência do que não é transitório, a delicadeza e o sublime.

O documentário pode ser o espaço para um exercício de identidade e solidariedade, espaço que o homem tem para narrar a própria trajetória e criar novas narrativas a partir de uma autonomia, um olhar próprio, descolonizado, e gerar assim percepção de futuro, ou seja, uma esperança em meio à desordem. E essa forma de colocar ideias a partir da narrativa, olhando o mundo de uma maneira nova, inusitada, diria até inexaurível, com base em diferentes recortes, é o que vai fazer do documentário um lugar de experimentação e de novas abordagens do mundo de acordo com a sua época para, por meio dele, também reaprender a olhar, pois a realidade pode ser muito inventiva. Explorar o mundo com a visão do cineasta é formatá-lo, sentindo a sua subjetividade, e olhar para o outro na alteridade, na horizontalidade, aproximar-se de uma espiritualidade mágica, face a face – nem igual nem melhor, mas amoroso. Bergson (1999) sustentava, em *Matéria e memória*, que o mundo é apenas o conjunto de imagens que temos dele. Diria, então, que não há diferença entre imagem e mundo: apenas temos imagem-movimento. O cinema “não se confunde com as outras artes, que visam antes a um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo.” (DELEUZE, 1983, p. 2.)

Que estéticas vão favorecer essa construção afetiva?

No início dos anos 1950, com a Itália se reconstruindo em meio à destruição do pós-guerra, surgiu um movimento cinematográfico que iria voltar-se para o homem simples e gerar um novo olhar no cinema mundial. Eram imagens feitas sem artifícios, de preferência nas ruas, ou em meio às casas sem iluminação artificial, facilitadas pelo surgimento de equipamentos mais leves e de mais fácil manuseio. Ao mesmo tempo, a própria Itália estava em busca de sua identidade, perdida em meio à derrota e aos escombros da guerra e necessitada de ver-se novamente no espelho, buscar um novo sentido. Era o cinema neorrealista que nascia e iria inspirar teóricos como André Bazin e Krakauer, com uma estética “democrática e igualitária” (STAM, 2010). Em *The ontology of the photographic image*, diz: “a natureza objetiva da fotografia confere-lhe um estatuto de credibilidade ausente de todas as outras formas de retratação” (BAZIN, 1967, p. 13-14). Por retratar a realidade sem intervenções

artísticas, como um testemunho “das coisas como elas são”, Bazin fala do mundo e seu duplo, em que o realismo seria o modelo mais claro de uma representação completa da realidade. Robert Stam (2010, p. 94) argumenta:

Bazin distinguiu entre os cineastas que depositam sua fé na “imagem” e os que a depositam na “realidade”. Os cineastas “da imagem”, especialmente os expressionistas alemães e os diretores soviéticos da montagem, dissecaram a integridade do continuum espaço-temporal do mundo, segmentando-o em fragmentos. Os cineastas “da realidade”, em contraste, utilizaram a duração do plano-sequência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em múltiplos planos da realidade em relevo.

Essas colocações de Bazin, principalmente com o surgimento do neorrealismo, aproximam-se de um cinema mais afetivo, das coisas simples que transcorrem em um ritmo sem grandes acontecimentos, exaltações, com personagens vivendo seu cotidiano ambíguo e ao mesmo tempo comum. A fé na imagem ganha um aspecto quase espiritual, como se o divino estivesse presente em todas as coisas e a valorização da profundidade de campo, o plano-sequência e o *mise-en-scène* traz uma relação mais íntegra com o espaço-temporal, o que era vinculado por Bazin à democratização do olhar – o espectador livre para usufruir do campo da imagem e buscar seu sentido.

Ainda na busca de uma essência afetiva do cinema, o filósofo Deleuze é quem mais se aproxima desse pensamento pois, diferentemente do que foi predominante na teoria do cinema como representação, Deleuze o vê justamente como acontecimento, dinâmico e contraditório, traduzindo pensamentos em blocos de movimentos e duração. Deleuze se destaca com sua maneira revitalizante e ao mesmo tempo desconcertante de análise de filmes que conseguem ir além da forma, que expressam o sublime a partir do silêncio, das imagens-tempo.

Refazendo um percurso pelas obras e autores que me influenciaram, como Marguerite Duras, Agnes Varda, Robert Bresson, François Truffaut, Yasujiro Ozu, reencontro novamente os artistas que buscaram a primazia no poético, na

construção da amorosidade nas imagens e nas suas narrativas, como se o homem fragmentado pedisse a totalidade e a arte aqui cumprisse o seu papel como o caminho de reencontro com o elo perdido.

Para Deleuze (2005, p. 10), o cinema, mais que representação do real, é uma restauração, e o enquadramento, instável, se desmancha no fluxo do tempo. Ele vai falar da transição do cinema clássico (imagem-movimento) para o cinema moderno (imagem-tempo) a partir do neorrealismo, o novo paradigma.

Quando Zavattini define o neo-realismo como uma arte do encontro – encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fracassados –, o que ele quer dizer? É o que acontece nos encontros de *Paisá*, de Rossellini, ou de *Ladrões de Bicicleta*, de De Sica. E em *Umberto D*, De Sica constrói a célebre sequência que Bazin dava como exemplo: a jovem empregada, entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, uma situação comum ou cotidiana, o curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma situação ótica pura, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. Os olhos, a barriga: um encontro...

Reanimar a narrativa na contemporaneidade é um desafio pela necessidade de começar de novo, no sentido de recuperar a experiência sensível e reavivar uma história em contínua construção, que se faz de retalhos, de fragmentos, de passagens, trazendo ao cenário novas vozes e discursos que estavam silenciados e quase esquecidos.

Barthes já dizia, em seu *A câmara clara*, que a fotografia talvez tenha alguma relação com a “crise de morte”, que começa no final do século XIX. Ele lembra que é importante que a morte esteja em algum lugar já que se quer tanto preservar a vida contra o esquecimento, o esvaecimento da memória de um mundo que se amedronta diante do próprio silêncio e das pequenas

ranhuras cotidianas do percurso de cada indivíduo que luta por manter-se em harmonia com o grupo a que pertence.

Diante da única foto em que vejo meu pai e minha mãe juntos, que sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza. Este é um dilaceramento tão agudo, tão intolerável, que, sozinho, contra seu século, Michelet concebeu a História como uma declaração de amor: perpetuar, não somente a vida, mas também o que ele chamava em seu vocabulário, hoje fora de moda, de o Bem, a Justiça, a Unidade, etc. (BARTHES, 1984, p. 140.)

Penso que fazer leitura de imagens em documentários que trabalham com a memória afetiva é desconstruir e construir os sentidos daquilo que foi representado, descobrir o potencial da comunicação poética nas imagens e a importância da conexão estético-afetiva entre homem, mundo e imagem. Ter a compreensão do invisível, do onírico, do conteúdo sensível e das metáforas visuais, observando como a experiência do sagrado se revela e reconstrói imaginários, religando o homem.

Para tanto, utilizarei para a análise de conteúdo, a autora Laurence Bardin (1977), que apresenta as possíveis técnicas utilizadas na análise de conteúdo: análise categorial, análise de avaliação, análise de enunciação, análise de expressão e análise das relações e análise do discurso: “Por detrás do discurso aparente, geralmente simbólico e polissêmico, esconde-se um sentido que convém desvendar.”

3 DE QUAL AFETO ESTOU FALANDO?

“I am you and what you see is me”
Pink Floyd

Pretendo aqui criar um espaço de reflexão de sensibilidades amorosas.

É certo que o cineasta documentarista tem mais liberdade do que o historiador para a sua pesquisa e observação, mas esta liberdade estará sempre mediada pelo encontro com o “outro”, que vai gerar uma entrada na intimidade, com base em um olhar em que história e cinema dialogam e participam da construção da alteridade.

É necessário partir da legitimidade do gesto de aceitação do outro e criar novos discursos que nos aproximem, evitando, assim, o discurso da negação, como fomos acostumados desde a mais tenra idade, na educação centrada na competitividade.

Humberto Maturana, no seu livro *Emoção e linguagem na educação e na política* (1998, p. 13), argumenta:

A competição sadia não existe. A competição é um fenômeno cultural e humano, e não constitutivo do biológico. [...] O mais grave é que, sob o discurso que valoriza a competição como um bem social, não se vê a emoção que constitui a práxis do competir, que é a que constitui as ações que negam o outro.

Todos nós aceitamos algumas pessoas melhor que outras a partir de preferências, escolhemos nossos partidos políticos, nossas ideologias e essas são as nossas premissas na sociedade. Quando entramos em desacordo com outros, isso pode ameaçar a vida, pois negamos ao outro os fundamentos de seu pensar e a sua coerência nesta existência: a lógica não está presente, pois está ancorada na exclusão mútua. Nós nos relacionamos entre o emocional e o racional. O racional vai ser utilizado para a elaboração das argumentações que construímos na linguagem, a fim de defender nossas ações.

Se formos ainda mais longe, e baseados nas argumentações de Humberto Maturana (1998), toda ação humana está ancorada numa emoção que a torna possível como ato. Procede também a afirmação de que, para que chegássemos a um modo de vida comunitário de interações sensuais recorrentes fundadoras de uma linguagem, seria necessária uma emoção fundadora: o amor. A convivência no amor faz do outro um legítimo outro na convivência. Uma linguagem só poderia ter surgido assim, pois, do contrário, na agressão, estaria restrita.

E se o querer é de fato o que conduz as nossas ações, são as emoções que constroem o espaço em que o ser humano se move.

Para acontecer um fenômeno social, é preciso aceitar o outro, e a linguagem só poderá surgir diante desse processo de respeito. Podemos observar nos gestos de partilha, que remontam a 3,5 milhões de anos, quando vivíamos em grupos e articulávamos nossa sobrevivência baseados no afeto entre machos e fêmeas e os cuidados com as crianças, a nossa busca por contato corporal, a cooperação junto aos grupos, a troca de afetos – somos seres dependentes do amor!

A relação que podemos fazer entre linguagem e afeto, portanto, é aquela que “se constitui e se dá no fluir das coordenações consensuais de ação, e não na cabeça, ou no cérebro ou na estrutura do corpo, nem na gramática ou na sintaxe”. (MATURANA, 1998, p. 28.)

Aqui eu destacaria alguns documentários referenciados no afeto encontrado num nível mais profundo de linguagem, em que a informação é percebida por meio de pequenos gestos, como olhares, silêncios e meias palavras articulados entre entrevistado e entrevistador, permeados por imagens como um simples porta-retratos, mãos que se esfregam, um pé que se esconde debaixo da cadeira, uma longa tragada de cigarro.

Precisamos do outro na sua integridade para a utilização e a criação da linguagem e, enquanto atuamos e nos relacionamos, estabelecemos uma relação dinâmica de atos desenvolvidos no afeto; e esse aprendizado é um processo contínuo que dura a vida toda.

Se quisermos um mundo em que as pessoas se aceitem e se respeitem, é claro que queremos também filmes em que as pessoas se respeitam e se aceitam. Mas como construir esse espaço de convivência afetuosa no filme?

Nossa atuação no mundo é dinâmica, somos num devir e nada é absoluto, nem para sempre, e isso deve ser considerado em qualquer circunstância de um personagem que se quer retratado.

Se falamos em espaços de aceitação e da não competição, é porque nem sempre a história da humanidade foi feita de guerras, dominação e exclusão do outro. A isso se dá o nome de patriarcado. Antes disso, na Europa, vivíamos em harmonia com a natureza, sem exclusão, que era o domínio do matriarcado, sob o símbolo do feminino.

Quando se excluiu o feminino, gerando o mundo do patriarcado, a estética e o afeto também foram silenciados providencialmente por meio do domínio do racional.

O caminho silenciado da estética faz resgatar também o afeto e trazê-lo de volta dentro de uma sociedade midiática, mais especificamente no cinema. Uma estética da comunicação “mais centrada na experiência do que na identidade, que se traduz

numa poética do cotidiano, mediada pelos meios de comunicação. (LOPES, 2013, p. 22.)

Segundo Maturana (1998), é a partir do amor que o outro tem presença, ou seja, quando abandonamos o controle e aceitamos a noção de cooperação, de solidariedade. Quando nasce o diálogo e a alteridade.

Olhar para os nossos desejos e ser capaz de analisá-los, deixar que eles falem o que serve e o que não serve, ajuda a colocar ordem no caos, pois, segundo Maturana (1998), todo o fundamento racional está baseado no emocional.

Quando um documentarista busca no outro o seu objeto, observá-lo apenas não é suficiente; é preciso apurar o olhar, buscar o som no diálogo mesmo que silencioso, ver além dos olhos; é preciso buscar a densidade das relações humanas, costuradas através do afeto, presente ou não. Emoldurar a realidade e refazê-la em pedaços de afetos que serão montados no ritmo lento dos pequenos gestos e das palavras.

É justamente a ética nas palavras de Maturana (1998, p. 73) que gostaria de lembrar:

“A ética não tem um fundamento racional, mas sim emocional. Daí que a argumentação racional não serve, e é exatamente por isto que é preciso criar sistemas legais que definam as relações entre sistemas humanos diferentes fundados na configuração de um pensar social capaz de abarcar todos os seres humanos.

Os documentaristas brasileiros, até meados dos anos 1980, costumavam colocar o foco de seus filmes na política, para fazer “justiça aos danos causados pelo sistema”, denunciando e revelando caminhos de libertação. Ser documentarista no Brasil era adotar uma postura de engajamento político. Vários foram os filmes engajados, uma geração sessentista, setentista, como bem lembrou Jean-Claude Bernardet (2003), em seu livro *Cineastas e imagens do povo*. Criou-se uma relação estabelecida nos filmes entre os cineastas e o povo, que vai contra a “crônica dos vencedores”, tão característica dos cinejornais do período militar.

Destaca Jean-Claude Bernardet (2003, p. 253):

[...] a tensão ainda presente em documentários brasileiros entre uma postura de caráter sociológico que, por meio do particular, no caso, por meio da pessoa dos operários, visa ao geral, isto é, ao abstrato. Essa figura do candango vai contra o material de Feldman e até mesmo contra o projeto de Vladimir Carvalho e o próprio filme. O filme não se interessa pela figura do candango, mas pelos candangos, por sua vida, suas condições de trabalho.

Assistindo aos documentários brasileiros desse período, como *Trabalhadoras metalúrgicas* (1976), *Greve* (1979), *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978) e tantos outros, percebemos como a câmera registra os trabalhadores nos seus locais de trabalho, estabelecendo uma relação entre as máquinas e os homens. Em *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futema, por sua vez, os operários são entrevistados dentro de casa, porém isso não faz a menor diferença no filme, pois o que se pretende aqui é uma entrevista sobre as condições de trabalho, o que torna o cotidiano da casa algo muito politizado, apesar de já transparecer uma busca de intimidade.

Com o advento do som direto no Brasil, as entrevistas foram bastante utilizadas como método e até hoje continuam sendo muito importantes, trazendo como consequência a predominância da palavra. É ela que vai trazer as informações, o discurso é verbal, enfraquecendo a observação e até mesmo a delicadeza do olhar.

Com a queda do muro de Berlin, o fim da polarização ideológica, a crise política mundial em face da globalização junto ao crescimento das mídias sociais, a presença forte da internet na vida das pessoas e a profusão de imagens no dia-a-dia de ponta a ponta do planeta, surge também uma necessidade de estar-no-mundo a partir da beleza, com intensidade e reencantamento pelo mundo. Deixamos de pensar como unidade pertencente a uma Nação ou projeto de Nação, para seguirmos alguns grupos de pertencimento, por afinidades segmentadas, isolados em nossos lares, navegando em busca do elo perdido e criando a saga do homem comum.

“À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença. (LOPES, 2013, p. 40,)

Durante os séculos XVII e XIX, passou-se de uma sociedade centrada em Deus e na religião para uma sociedade laica. Os santos foram trocados pelo mundo material e hoje, no século XXI, exaustos, retomamos novamente a busca da fé.

Em meio à banalização do real, dos mergulhos diários no mundo das coisas, da transitoriedade, o exercício do distanciamento proporciona melhor compreensão para desmistificar o grandioso; a necessidade de acelerar e se tornar maior e melhor neste mundo torna-se relativa.

Tratar da questão afetiva no cinema torna-se também um movimento em busca da revalorização da narrativa. Gestos simples que podem valer mais do que um registro político, uma entrevista sobre determinado acontecimento. Um olhar

vago, um silêncio entrecortado junto a ruídos misteriosos, podem levar a um vazio que chega como uma oferenda, pois, afinal, estamos todos jogados nas profundezas de nossa solidão sem respostas diante das grandes questões da vida.

“O encantamento não é um privilégio de classe, mas traduz certa busca de equilíbrio, talvez um ideário contemplativo em meio ao frenesi da urbanidade. A busca é a procura de um outro ritmo em meio ao mundo do trabalho e da produção, dos afazeres, obrigações e horários marcados, como vemos em *Valentine*, tirando fotos, em aulas de ballet, desfilando etc. A busca é a procura de um outro olhar, de uma outra forma de vida. (LOPES, 2013, p. 57.)

O exercício de encontrar, nas pequenas coisas, naquelas mesmo insignificantes, como o detalhe de um simples piscar de olhos pode trazer de volta a beleza, na leveza que traz um mundo de discrição, das palavras suaves, da elegância na simplicidade das imagens.

A afetividade nos pequenos dramas, nas pequenas coisas, na experiência da memória reificada pelo filme, que surge nos relatos cheios de saudade, e a própria composição do espaço da cena, quando pouco iluminado, com portas semiabertas, janelas encostadas, uma meia-luz num canto da casa, traz em si os mistérios da narrativa humana, cheios de ambiguidade.

“*Einfuehlung* (‘sentir em’), ou *empathia*, que significa experimentar forte afeto ou paixão, oferecem acesso direto ao “outro eu” e Frans de Waal, em seu livro *A era da empatia* (2009, p. 93), esclarece:

“A sincronia fortalece a ligação entre os indivíduos. Pense na dança. Os parceiros complementam e antecipam os movimentos um do outro, guiando-se mutuamente. A dança transmite a seguinte mensagem: Estamos em sincronia! E é assim, por meio da sincronização de seus movimentos, que os animais vêm se ligando uns aos outros há milhões de anos.

E para empreender essa jornada rumo à empatia, necessitamos da identificação com um corpo de carne e osso, de um personagem que não é perfeito, quebrado por dentro, e que se revela em pequenas metades que vão se recompondo ao longo do trajeto da narrativa do filme. Suas emoções, dessa forma, podem repercutir dentro de nós.

4 A DIMENSÃO POLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A NOVA HISTÓRIA

Diferente do medo gerado pela guerra fria ou dos riscos da perseguição política dos anos 60/70, na contemporaneidade, mesmo com todo o conforto da democracia e dos avanços econômicos, os constantes riscos no nosso dia a dia, que vão desde as catástrofes ambientais às oscilações bruscas das bolsas de valores, vírus globais, esquinas vazias e cheias de medo nas madrugadas ou até mesmo a iminência de clonagem de cartão de crédito proporcionou um estado de insegurança no cidadão.

Entramos neste novo século submetidos ao jogo constante da política, das finanças, do marketing e da mídia, e confrontados com a necessidade de administrar nossas escolhas, frente às incertezas do futuro, e dispositivos audiovisuais atuam com forte incidência na exposição da intimidade, criando uma ilusão de autonomia e a criação de pequenas narrativas do indivíduo.

Neste novo cenário de exposição da esfera íntima do cidadão, a representação se torna performance para em seguida virar um jogo com novas regras - a responsabilidade cabe ao realizador, aos personagens e à mídia, e com isso autoria, participação e engajamento são esvaziados. Novos tempos que incidem diretamente no audiovisual e na discussão política e estética.

Na proposta político-estética do cinema moderno, uma imagem era produzida ao mesmo tempo em que se revelavam também os mecanismos de sua produção. Criava-se assim uma transparência a partir da revelação de toda a trama técnica. As imagens do espetáculo, por sua vez, assumem uma tarefa reflexiva e nos distanciam de um engajamento e uma atitude como falsa consciência esclarecida.

“É a revolução do cotidiano que toma vulto, depois das revoluções econômicas e políticas dos séculos XVIII e XIX, depois da revolução artística na virada do século XIX para o XX. Agora o homem moderno está aberto às novidades, apto a mudar seu modo de vida sem resistência – ele tornou-se cinético. [...]. Com o universo dos objetos, da publicidade, da mídia, a vida cotidiana e o indivíduo não têm mais peso próprio, anexados que estão pelo processo da moda e da obsolescência acelerada... (LIPOVETSKY, 2005, p. 85)

O homem contemporâneo não enfrenta mais desafios grandes, mas os pequenos surgidos no cotidiano. Nessa nova reconfiguração, numa conferência no Brasil, o historiador britânico Peter Burke, caracterizou a tendência de uma “nova história”, como um movimento situado entre a história total e a estrutural, além da relativização da distinção entre o que é central e o que é periférico na história.

Conseqüentemente, muitas reflexões foram feitas, experimentadas no âmbito do documentário a respeito da verdade e sua representação. Artur Omar, em seu ensaio “O antidocumentário, provisoriamente” de 1972, escreve que o documentário carece de “história própria”, “linguagem autônoma”, “independência estética”. Omar aponta para o desejo de ruptura, de desconstrução de uma realidade que não se encaixa mais com os modelos antigos, um filme que “se deixasse fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos”.

No Brasil, fazendo uma retrospectiva, os anos 1960 e até fins dos anos 70, foram marcados por uma geração de cineastas que vislumbravam no cinema uma forma de libertação da sociedade de seus mecanismos opressores, carregados de um sentimento de urgência onde havia sempre um intelectual por trás das câmeras diagnosticando o país. Esse grupo, marcado por vários documentários e longa-metragens, “definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira “descoberta do Brasil”. (Xavier, 2004, p. 27). Vários foram os filmes desse período que se tornaram clássicos da história do cinema brasileiro, como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *A Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, *Maioria absoluta* (1964-66), de Leon Hirszman, e tantos outros.

Viramundo apresenta um modelo sociológico, segundo Jean Claude Bernardet (2003), no livro *Cineastas e Imagens do Povo*, de vozes múltiplas, com migrantes, operários, mãe de santo falando na primeira pessoa sobre suas experiências de vida, e um locutor que fala em terceira pessoa, dando números, estatísticas, falando de todos de uma maneira geral. A voz “do saber” do locutor expõe ideias sobre os outros, que eles próprios desconhecem, pois são afirmações sociológicas que constroem discursos coesos, cuidadosamente elaborados, sem contradições, que não é uma representação, mas que coincide com o real. Os personagens são escolhidos de acordo com a “tese” que será desenvolvida, e são dirigidos para falar justamente aquilo que confirme as estatísticas, ajudados pela montagem e pela finalização do filme que organizam os diálogos de acordo com a locução, construindo assim sua personagem dramática, alienada, para responder à pergunta: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa?

Opinião pública, diferentemente de *Viramundo* e *O país de São Saruê*, fala da classe média brasileira, precisamente de Copacabana. Inicia o filme explicitando sua metodologia em cartela, mostrando uma visão negativa da juventude que “só pensa em subir na vida”. Como o mito da medusa, o diretor mostra imagens grotescas da classe média, revelando talvez sua dificuldade imensa em perceber a própria imagem: quem sou eu? Falar da própria classe e mostrá-la ao seu público não é fácil e isso faz que o filme ora mantenha uma postura mais científica, ora de identificação. O espelho perturba. Aqui não

existem fatos a serem contestados ou confirmados, as perguntas são genéricas e o que predomina é a subjetividade. O locutor diz: “A classe média é uma classe perplexa. Não tem um sistema de valores criados por uma ação histórica dela mesma [...]. Nunca teve a iniciativa do progresso. Sempre convocada por interesses que não são seus [...]”. Opinião pública não faz concessões à classe média, mas a condena duramente, com críticas ferozes de alienada e imagens grotescas. Mas o interessante é que o próprio diretor, Jabor, não se inclui na crítica, a não ser durante os poemas de Drummond, quando ele fala da solidão da classe média. É um filme de aproximações e distanciamentos, ora assumindo o espelho, olha jogando-o longe.

Maioria absoluta, de Leon Hirszman, retrata o cotidiano dos trabalhadores rurais analfabetos do Nordeste e começa com uma locução contundente : “o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos”. O filme colhe informações da classe média a respeito dos problemas do Brasil, que responde com desconhecimento e preconceito, e são essas justamente as pessoas para quem o filme se dirige, para quem todas as imagens sobre as más condições de vida do povo e do analfabetismo são dirigidas, sugerindo a partir da culpa uma atitude de transformação.

De forma geral, os documentários daquele período apresentavam personagens não individualizados, pertencentes a grupos sociais marginalizados, e traziam na sua narrativa a motivação de mudança a partir da conscientização e da transformação social.

Os anos de 1970 e 80, porém, segundo o historiador Giovanni Levi, foram anos de crise em relação às crenças de que o mundo seria transformado depois de revoluções, muitas das esperanças foram se apresentando inadequadas diante dos acontecimentos políticos, sociais e econômicos.

Em 1984, surge um documentário que vai mudar o ponto de vista do geral para o particular – *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho – que resgata pedaços de uma história interrompida para fazer a ponte entre o que ficou e o tempo presente, ressignificando o que já quase era esquecido. As sobras de *Cabra/64* vão construir o *Cabra/84*: a busca dos atores amadores que participaram do filme, Elizabeth e os filhos levam o filme adiante. Aqui tudo é fragmento, Elizabeth, que mudou de nome, os filhos, que se espalharam pelo país, os próprios camponeses, e o diretor, que vai reencontrando pelo caminho um projeto de filme que foi interrompido pelo golpe. Observamos como todos estão refazendo o caminho perdido a partir do filme, e o próprio diretor declara que não havia um roteiro, o trabalho que estava realizando era um processo que se construía à medida que juntava os pedaços da história estilhaçada. Particulariza cada fragmento, cada pequena trajetória para refletir sobre a reconquista daquilo que teria sido perdido para sempre, o sonho escondido.

Se tudo tem uma história, um passado a ser resgatado, reorganizado e novamente recolocado junto ao passado restante, poder-se-ia dizer que a maneira de olhar para esse mesmo passado também estava sendo revisto. Os historiadores começaram a se voltar para a política da família, a política da linguagem ou “as maneiras como o ritual pode expressar-se ou até, em certo sentido, criar poder” (Burke, 1996).

A micro-história se interessou pela experiência humana, estabelecendo como centrais em uma sociedade comportamentos e valores, onde muitos historiadores vão abordar as regras da vida cotidiana, aproximando-se assim tanto da história social quanto cultural.

“A questão é, portanto, como definir as margens – por mais estreitas que possam ser – da liberdade garantida a um indivíduo pelas brechas e contradições dos sistemas normativos que o governam. Em outras palavras, uma investigação da extensão e da natureza da vontade livre dentro da estrutura geral da sociedade humana. Neste tipo de investigação, o historiador não está simplesmente preocupado com a interpretação dos significados, mas antes em definir as ambiguidades do mundo simbólico, a pluralidade das possíveis interpretações desse mundo e a luta que ocorre em torno dos recursos simbólicos e também dos recursos materiais”. (BURKE, 1992, p. 136)

A partir de Cabra, e com a força de uma nova história fragmentada e dos movimentos migratórios, vários filmes seguiram os paradigmas que surgiam visando ao particular, ao personagem simples e às relações que estabelecemos em meio ao mundo das coisas

Santo Forte (1999) foi o primeiro filme de Coutinho, quinze anos depois de Cabra marcado, uma experiência minimalista estética onde ele filma a palavra do outro, concentrando-se apenas no “encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 18, Filmar o Real). Parte da escolha de um espaço específico e dali esboça um ponto de vista que leva ao “geral”.

Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho, O prisioneiro da grade de ferro (2006), e Estamira (2006), de Marcos Prado, são alguns exemplos desse novo ponto de vista agora voltado para as pequenas biografias, coincidindo em sua busca por um minimalismo estético. Pouca mudança de espaço, presença do encontro e da entrevista foca em momentos de intimidade.

Jogo de Cena trabalha apenas com mulheres e quando alguém pergunta a Coutinho por que só mulheres, ele responde que elas falam com mais facilidade e além de serem o que ele não é, o “outro” que busca em seus filmes. Todas estão num palco de teatro com refletores, e falam sobre o que fazem, o dia a dia, relações afetivas, filhos, separações, trabalho, dores e

sobretudo, superações. Mas o filme é mais complexo à medida que mistura a fala das personagens com a de atrizes famosas que dizem ter se perdido na interpretação daquelas mulheres, que não conseguem ser fiéis ao que estão interpretando. Um filme de muitas camadas, mas que traz sobretudo as pequenas histórias e as relações que são feitas entre verdade e suas ambiguidades.

O Prisioneiro da Grade de Ferro é um filme impressionante, uma radiografia de um pedaço da história que se dá com a implosão de seu gigantesco prédio, como se nos dissesse: não será esquecido tudo o que aqui foi vivido. Feito a partir de oficinas que o originaram, o diretor dá aos detentos mais do que a câmera, mas a confiança e a alteridade para reafirmarem sua identidade de homens que vivem encarcerados, mas não perderam a capacidade de sonhar ou registrar aquilo que deve ser mostrado. São pequenas histórias feitas como auto-retratos, cada um com sua singularidade e que passam de objeto a sujeito.

Estamira é uma mulher de muita força, mas localizada principalmente em seu delírio. Marcos Prado, fotógrafo, encontrou D. Estamira no ano de 2.000 durante um trabalho no lixão, quando ela lhe revelou que sua missão era trazer a verdade e ele, Marcos, revelar a missão dela. Durante alguns anos ele foi ao lixão para registrar o seu cotidiano, os discursos delirantes, sua história de vida, sua família. Estamira é um filme sobre esse encontro marcado por uma mulher que sobrevive aos desafios de seu destino, à sua própria loucura, que continuaria invisível aos olhos de todos, não fosse o olhar sensível do documentarista e, principalmente, a força da presença a partir da escuta e da humildade diante do seu personagem.

Com essas novas abordagens que o documentário brasileiro contemporâneo tem trabalhado, interessando-se por pequenas biografias de personagens comuns, dando-lhes voz e deixando-os livres para o exercício de um protagonismo imerso em trocas e observações, poderia também perguntar sobre a presença da política nestes filmes.

O tema da política no documentário já foi abordado por inúmeras escolas, e nos Estudos Culturais, por exemplo, investigaram a representação de grupos sociais marginalizados ou mesmo questões de política nacional e internacional. O Multiculturalismo, por sua vez, se baseia nos grupos minoritários como negros, mulheres e homossexuais. Ambos os modelos de investigação, Estudos Culturais e Multiculturalismo, trabalham com a ideia de representação e a de que todo filme se relaciona com a sociedade real.

Robert Stam (2009, p. 304), porém, comenta que “a priorização da representação social, da trama e da personagem leva com frequência a uma negligência das dimensões cinematográficas específicas dos filmes.

Política é o que fabrica o vestígio e a relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador); política é a cena em que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo (é o motivo narrativo que prevalece no cinema); como é também política a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sala de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social (COMOLLI, 2008, p. 13).

A política não deveria ser, portanto, o ponto de partida numa análise política de um filme, tomando-a apenas como representação, pois o cinema tem a capacidade de inventar novos gestos, que nascem dos modos próprios de uma produção política do documentário, não só daquilo que vemos, mas também do que foi deixado de fora – ainda que não fale de política.

Dentro dessa nova perspectiva, portanto, poderia dizer que se pratica assim um gesto de ampliação das “possibilidades estéticas a partir da experiência de uma poética cotidiana” (LOPES, 2013). O que poderia significar uma forma de fazer política com base em pequenas biografias, expressando, assim, maneiras diversas de como intervir no mundo, uma aproximação do sujeito contemporâneo com a vida cotidiana e o afeto. A valorização do banal na trama cotidiana, como intensidade e presença, oportunidade de compartilhamento de emoções. O homem e a serenidade madura do deixar-se viver, no fluxo dos dias que passam e se repetem sem deixar de serem únicos. Uma simplicidade “como uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a viver” (Bobbio, 2002, p.45-46).

É importante lembrar também que o documentário contemporâneo caracteriza-se pela multiplicidade, que não está preso a uma identidade. O filósofo Agamben diz que o Estado não sabe agir quando as reivindicações vêm de um lugar sem identidade, quer dizer, quando partem de um lugar definido. De outra forma, ele se confundem ao se definindo os sujeitos de direito, e conseqüentemente o poder não administra bem suas ações. Da mesma forma, o documentário, hoje, se reinventa com a própria existência. Ele se interessa pelo humano, uma maneira de abordar o mundo, de sujeitos banais, tão comuns, e tantas vezes espetacularizados com tantos e diversos poderes.

Através das várias e diferentes abordagens que o documentário hoje se atreve, podemos nos aproximar de um diagnóstico do mundo – “poder, mídia, Brasil, subjetividade e capitalismo está constantemente atravessando os filmes” (MIGLIORIN, 2010, p.12).

Os sujeitos destes novos documentários participam de uma micropolítica, a partir de suas relações cotidianas, seja consumindo, seja se relacionando no seu universo particular.

5 – ANALISE DAS OBRAS DE JOÃO MOREIRA SALLES

5. 1 Nelson Freire ou “Tocar o coração”

“A casa como estado de alma”

Gastón Bachelard

O documentarista quando realiza seu filme, aproxima-se do reino da invenção, relacionando-se com o corpo, com os afetos. Como bem lembra Jean-louis Comolli (2008, p.176, “Sob o risco do real”), “evocamos o reino xamânico”, onde os acontecimentos são imprevisíveis e não temos certeza de nada, e que se estabelece somente a partir do encontro com o outro, o abandono, portanto, de qualquer segurança:

“Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário”.

O documentarista se interessa por tudo aquilo que diz respeito ao “outro”, mesmo que o “outro” seja ele mesmo, a fim de fazê-lo buscar as razões que movem as pessoas – e com isso a ele próprio nesse mundo tão inseguro...

Se um espectador, além de olhos, tem uma competência visual e, se essa competência permite que se leia uma imagem como se lê um texto, que tipos de texto encontramos em um filme?

Ao assistir a um filme, nos despimos de nossas histórias para viver outra, projetada, e se a obra tiver maestria ela poderá nos conduzir aos misteriosos reinos internos, através da empatia, da identificação, ou até mesmo da transcendência o que Lacan chamava de “estádio do espelho” e que foi relacionado por Jean Louis Baudry à identificação do espectador de cinema.

O filme *Nelson Freire* de João Moreira Salles, é um filme sensível, que nos faz identificar com o sentimento de afeto, costurado através de silêncios e ternas palavras, conduzindo sutilmente o espectador ao universo íntimo do artista.

O documentário se inicia com o final de um concerto, quando somos levados aos bastidores do palco, acompanhando os passos do pianista Nelson Freire

que se despede do público e se recolhe com gestos de desconcerto e a manifestação de um simples desejo de fumar apenas “um cigarrinho”, proporcionando-nos um olhar privilegiado de espectador. Voltamos ao palco e vislumbramos um pouco do personagem que nos é apresentado, um homemsolitário.

Nelson Freire é um pianista virtuoso, sua carreira é consolidada internacionalmente, mas o que este filme nos mostra é o homem simples que vemos por trás do palco, suas caminhadas solitárias pelas coxias, tragando longamente seu cigarro e buscando refúgio. Aqui aprendemos a desconstruir o gênio, para iniciarmos um processo de humanização do personagem, tímido, avesso a festas e exposição, mas extremamente afetuoso na sua intimidade dos pequenos gestos.

O afeto é necessário na fixação do homem no mundo e leva-nos a buscar a essência, que nos conduzirá a uma produção de sentido, e é na arte que podemos encontrar o fundamento dessa busca. A música, por exemplo, dialoga em grau mais abstrato com a dor presente na alma do homem, do vazio insondável que é o desejo de transcendência, de certo desejo por imanência.

A arte e a técnica são inseparáveis, é o que percebemos neste filme de João Moreira Salles pois sem esforço, dedicação e coragem, não se faz arte. Pura inspiração é um sopro de Deus, mas o trabalho, o suor, é o que vai concretizar o que foi sussurrado no momento da criação, e “Nelson Freire” nos indica o caminho do artista, amorosamente.

Em vários momentos, ele é mostrado em plano geral, pequeno, sozinho num grande teatro, tocando, um exercício de eterno esforço para aprender a gostar da solidão. Aqui é criada uma temporalidade rara, conjugando diferentes planos como um plano-sequência, a várias outras observações que são privilegiadas na montagem, priorizando silêncios, suspiros, esperas, gestos, pequenas reações. Ao longo de dois anos reunidos sem cronologia, os momentos se repetem nesse filme, assumidamente revividos por uma busca solitária e repetições que desenham uma atemporalidade.

Imagens de espera em corredores de teatro e caminhadas em silêncio, como se não fosse possível comunicar esse sentimento antes de um concerto, são mostradas para antecipar o encontro com este personagem de olhos cheios de saudade. Aliás, esse filme é cheio de saudade, o tempo que anda em círculos, sem cronologias, que segue o percurso da memória subjetiva. O sentimento que não cabe em palavras, mas na expressividade do olhar, a luz que comunica intimidade a partir da ausência de excessos.

Somos apresentados à intimidade de Nelson Freire, um ambiente mais definido pelas sombras, onde ele esboça uma definição: “o trabalho também é solitário, você estuda sozinho, você e o piano. [...] você tem que fabricar um pouco

esse...” Aqui percebemos que só a música poderia definir a palavra, a palavra intangível, feita de notas que remetem ao indizível, e que tocam o coração.

Muitos são os temas que tangenciam o afeto no documentário e um deles é a amizade construída através do amor à arte entre Nelson e Marta Aegerich. Ela, austríaca, e ele, brasileiro, se conheceram num evento para jovens talentos havia muitos anos na Alemanha e desde então não se perderam mais de vista. Desenvolveu-se entre eles uma forte amizade que eles mesmos não definem muito bem em suas falas, mas em que a câmera mais uma vez consegue enxergar um afeto raro do qual somos partícipes e sonhadores.

Vemos imagens que aparentam certa instabilidade, gerada pela câmera no ombro, que traz subjetividade e também intimidade entre os dois pianistas e a própria equipe. Eles tocam a quatro mãos e cultivam um relacionamento de muita cumplicidade, sabem silenciar a amizade e combinar alguns momentos de memória compartilhados junto à câmera, conscientes da solidão, mas solidários no caminho da perfeição. Vê-los tocarem juntos no ambiente privado, errando e corrigindo, trocando olhares, envolvidos cada um nas notas e nos dedos ao piano, concentrados nas partituras e com um sorriso maroto nos lábios é pura fruição. Sabiamente o diretor intercala cenas caseiras dos dois tocando a quatro mãos com cenas da apresentação do mesmo concerto, levando-nos de um cenário ao outro, possibilitando uma aproximação através da poesia.

Por exemplo, o olhar de Marta antes do final da primeira cena em que eles aparecem tocando juntos é enigmático, e perguntamos se é dirigido a nós, espectadores, ou ao diretor... Estaria ela dizendo: somos felizes assim, loucos nesta solidão mútua... Ou encantada com a própria condução do diretor, que tão bem os percebe, na música ou no olhar?

Eles têm humor e amor um pelo outro, que nos dá margem para tecer uma relação amorosa: há ambiguidade na imagem, há cumplicidade nos detalhes revelados através dos planos que combinam ritmo e parceria.

E ela, Marta, nos olha mais uma vez, ou melhor, para alguém da equipe, ou para o diretor, um olhar que intriga, forte, e que não faz parte do ato de tocar juntos. Me lembra os olhares fugidios do primeiro cinema, os atores olhando para a câmera e eternizando o instante. Um olhar que escorre para fora do enquadramento, inusitado, o afeto que transborda e nos coloca a questão do real: este olhar é um olhar que questiona, responde ou busca o que não cabe na tela ...

“O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto

daquele que fala (veja, ele parece irritado, [...] ele não poderia ter dito isto, [...] você vê meu rosto quando eu converso com você...olhe bem pra mim). [...] O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELLEZE, GUATTARI, p.29, 1996)

São momentos como esse olhar de Martha, matéria-prima da realidade, que surgem sem ser anunciado, que vão colocar uma interrogação e dar nova vida ao documentário, pois carregam em si o imprevisível, o incontrolável, o mistério.

Agora Nelson Freire fala de Guiomar Novais, e novamente o tema é sobre paixão, paixão musical. No seu ambiente, mais uma vez quase em penumbra, Nelson escuta “Glueck” por Guiomar Novaes. Há algo de sublime nesta cena. Vemos fotos antigas de sua amada Guiomar e lentamente acompanhamos foto por foto, ao som da música, fixando lentamente no olhar dela, cheio de sentimento, um olhar intrigante, como uma abertura do fluxo da memória afetiva. Ele, como que mexido por esse fluxo, caminha e se deixa cair no silêncio.

Um close no cigarro, a fumaça, cd’s de Guiomar, uma pausa para a sagrada lembrança. Mas que lembrança, como ela é trabalhada?

Com o corpo construímos nossa relação com o mundo e com os objetos. Imagem é memória, pois dela extraímos os acontecimentos e o nosso envolvimento com o mundo das coisas e dos homens, sendo identificadas por Bergson como imagem-lembrança.

Por ela [imagem-lembrança] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certaimagem, a encosta de nossa vida passada. (BERGSON, 1990, p. 62).

O passado armazenado na memória, flui em temporalidades, sendo absorvido pelo presente e se refazendo nas subjetividades da história de cada um.

Em sua relação com a fotografia, o cinema incorpora a iconicidade, na tradição da mimésis, enquanto a dimensão temporal traz a narratividade. As fotos tecem fios afetivos ao longo de uma narrativa delicada, feita de memórias e musicalidade.

Aos poucos percebemos uma história marcada pelo destino: um garoto prodígio, vindo do interior mineiro, sem história musical, que sofreu preconceito por ser “diferente”.

Uma carta do pai de Nelson Freire é lindamente lida pela voz de Eduardo Coutinho, documentarista, que se mistura à história do documentário brasileiro. Ao ouvi-lo no filme, escutamos não apenas uma voz, mas “a” voz. Mesclando imagens da carta com fotos antigas, vamos entendendo a trajetória difícil do menino, ao mesmo tempo em que é afirmada também uma forte crença da família no seu talento e futuro do menino Nelson.

“E no quanto de mistério existe naquele correr do dia, no cotidiano que transcorre na cena doméstica, nos relatos que não são mirabolantes, quando o ser que relata fala de si e de seus objetos tão caros”. (LOPES, 2013, p.87)

Em seguida vamos a São Petersburgo, o mundo, e o menino cresceu e virou estrela.

Mas diz: “a música não é pra isso, o star system te distrai, te incomoda, fazer música não é uma competição. Você tem que estar tranquilo. Quando te põem acima da música, já distorce. Você precisa se proteger, se desligar, dizer não”.

Nelson se diverte também e traz mais uma mulher, Rita Hayworth. Delicia-se com uma cena em que ela dança com Fred Astaire. E volta a ser menino; o menino que permaneceu quando o prazo de validade do “menino prodígio” expirou.

Este homem/menino nos é mostrado em todo o filme. Como um mantra, escutamos ao longo da narrativa que, para entender a alma humana, para penetrá-la profundamente, é necessário estar presente, cultivar a paixão nos mínimos gestos, que vão construir uma história humana. Entre o menino e o homem pouca coisa mudou: os cabelos brancos, uma amizade madura, partituras mais bem tocadas, um cigarro, mais milhas percorridas pelo mundo. Mas o prodígio sobreviveu no menino que permaneceu no homem.

O filme é generoso, oferecendo abundantes imagens de Nelson, caminhando, pensando, lembrando-se de momentos vitais para ele, ou tocando peças inteiras, elevando nossos pensamentos e afetos ao nível de uma boa música, de inspiração quase divina. Toda obra tem sua história, seu preço, seu percurso. E as diversas temporalidades do filme, que repete cenas em momentos diferentes mostram que a vida muda, mas permanecemos os mesmos.

A alegria do jazz também surpreende Nelson. Errol Garner toca, Nelson vibra e diz: alegria de tocar! Uma alegria que vem do outro e encontra no menino toda abertura, que rompe a penumbra do sofá de seu apartamento. Um alento, pois ele sorri abertamente. Seu corpo balança, as mãos no ritmo e ele diz: isso me levou ao piano, o prazer, os pianistas clássicos tinham isso, Guiomar Novaes, Martha Argerich.

Do fundo, escutamos o diretor sussurrando: e você? Nelson para, olha, suspira, e a imagem desaparece sem deixar uma resposta...

Tão interessante é o desenrolar das imagens que, depois do silêncio, chegamos à limpeza do piano na casa de Martha. Empenhados e discutindo qual o melhor produto, a vida segue e nos orienta a permanecer na presença do momento, o que gera desapego, aceitação, equilíbrio. É preciso limpar, colocar ordem na memória, na vida.

Mas como é que todos esses conceitos são transmitidos neste filme?

A música está sempre presente e o piano aparece como uma entidade sagrada, semi-iluminado. Existe uma naturalidade entre o personagem e a câmera, que é suave, acompanhando o ritmo do pianista. Tudo acontece tranquilamente, como se o personagem confiasse em nós, e fizesse da câmera a sua confidente.

Numa situação de contraste, invertendo os valores do filme, assistimos a uma entrevista para televisão em que uma equipe francesa aborda Nelson Freire, de passagem pela França para um concerto. Depois de assistirmos a quase uma hora do documentário "Nelson Freire" deparamos com o repórter e suas perguntas que soam ridículas ante tudo o que vimos. A performance do diretor parece clichê – rosto para direita, rosto mais a esquerda, segura jornal, crianças fazendo figuração forçada na piscina, a frase em francês que ele tem que repetir. Nelson olha para fora de quadro, como que pedindo ajuda, depois que lhe fazem a última pergunta: "o fato do senhor ser de um país quente, não muda alguma coisa no seu jeito de tocar?" Imagem desaparece junto com o suspiro de Nelson e seu olhar para fora de quadro...

Novamente Moscou. E Nelson mantém um lindo duo com o violoncelo. Nada lembra a pergunta do jornalista francês, e mergulhamos no mundo mágico e profundo da música de Nelson, mais uma vez.

5.1.2 - Análise de conteúdo do filme “Nelson Freire

“Mensagens obscuras que exigem uma interpretação, mensagens com um duplo sentido cuja significação profunda só pode surgir depois de uma observação cuidadosa ou de uma intuição carismática. Por detrás do discurso aparente, geralmente simbólico e polissêmico, esconde-se um sentido que convém desvendar.” (BARDIN, 1977).

1 - O filme se inicia ainda sem imagens, em fundo preto. Ouvimos um primeiro acorde, com duração de 2'. A orquestra finaliza o concerto, em plano geral, onde está Nelson ao fundo. Ele agradece, volta para a coxia, escuta timidamente os aplausos, pede um cigarrinho, volta, retorna aos bastidores mais duas vezes, pede ao maestro para acompanhá-lo até que finalmente cede aos pedidos do público e ao final deste plano-sequência ele toca : 4:50:00

Análise: Aqui percebemos a timidez do personagem. Tudo gira em torno de alguém que não se envaidece diante de exaltações. Percorremos os espaços onde está Nelson, acompanhamos seus passos e a única coisa que não se altera é a sua expressão serena, de quem busca refúgio num canto qualquer, a música é maior que ele. Um pequeno prólogo do que veremos em todo o filme. A câmera próxima de Nelson, seu olhar buscando um apoio, um pequeno sinal de que o que precisa é silêncio.

Capítulo Um Cacoete

Plano-Sequência acompanha Nelson entrando para ensaio com orquestra, plano geral que vai se aproximando à medida que o personagem se senta ao piano e inicia um pequeno exercício que seria o “cacoete” antes de confiar totalmente no instrumento : 00:44:00

Plano aberto, Nelson de costas experimentando outro piano, desta vez na França, com um assistente de palco: 00:45 a 56

Plano próximo, em São Petersburgo, sozinho experimentando piano: 00:57 a 01:04

Plano Próximo em La Roque D´Anthéron (França), apenas o assistente: 01:05 a 01:08

Plano mais próximo, luz mais quente e ele mais alegre, no Rio de Janeiro: 01:09 a 01:11

Plano próximo quase frontal, ao fundo entra uma claridade, ele continua a experimentar piano, em Menton, França : 01:12 a 01:15

Plano Geral, sozinho no palco vazio, o piano grande, ele continua a experimentar, agora em SP : 01:16 a 01:18

Mais descontraído, junto a uma orquestra também descontraída, iluminação mais clara, em Etang des Aulnes, França : 01:19 a 01:23

Ambiente quase escuro, apenas uma luz suave ilumina o pianista, de longe, em meio a cadeiras no palco, o cacoete chega ao final com um acorde: 01:24 a 01:26

Análise: Neste capítulo, a música permanece a mesma, apesar da variação dos espaços, mantendo a sensação de que estamos no mesmo lugar, pois o cacoete é o mesmo e ele está sempre ao piano. Tudo muda menos Nelson e seu cacoete. Como se o mundo girasse, e o exercício diário rumo à perfeição segurasse a ordem das coisas.

Capítulo A Profissão

Plano geral, foco de luz apenas no piano. Nelson toca um belíssima música, solitário : 01:30 a 01:39

Plano mais próximo do mesmo ambiente, ele continua a tocar Chopin, Scherzo, opus 54 n°4: 01:40 a 45

Plano Próximo frontal de seu rosto com a mesma partitura: 01:46 a 01:50

Belíssimo plano de corredor, apenas com uma luz azul entrando suave pela janela, Nelson segue de costas para a câmera: 01:51 a 58

Seguindo, ele agora desce as escadas, pouca luz. A música continua e é cortante de tão bela: 01:59 a 02:05

Panorâmica que vai do palco com cadeiras vazias, corrigindo para a direita, onde Nelson toca a mesma partitura, visto de cima e em plano próximo : 02:06 a 02:11

Plano do palco com Nelson tocando, saindo dele e passeando pelas cadeiras vazias dos músicos a meia luz: 02:12 a 02:18

Plano Geral do palco, ele continua a tocar Chopin : 02:18 a 02:23

Plano mais geral, câmera fixa, ele toca sozinho, bem pequeno no meio do palco : 02:24 a 02:27

Plano mais geral, câmera fixa, ele toca sozinho, outro palco vazio. Ao final ele fala em off: 02:28 a 02:33 off: fui caçula 9 anos depois...

Primeiro Plano Nelson fala, pouca luz no ambiente que parece ser a sala de sua casa, câmera não está no tripé: ... e quando eu nasci meus irmãos estavam internos, eu não tive contato, podiam ser tios ... Essa solidão sempre existiu, de uma certa maneira, e até hoje existe.. mas eu aprendi a gostar dela, sinto falta também... preciso de ... 02:34 a 03:10 câmera instável

Nelson caminha num corredor, de fraque, aguardando algo: 03:11 a 16

Nelson caminha fora, atrás movimento de pessoas caminhando, fim do dia: 03:17 a 21

Nelson caminha aguardando numa ante-sala 03:22 a 03:26

Nelson é observado de fora, aguardando, em círculos : 03:27 a 31

Nelson fala (continuação entrevista anterior): “o trabalho é solitário, você estuda sozinho... claro, você pode fazer música de câmara, quando toca com orquestra nos ensaios, mas um solista, recitalista... porisso a Marta deixou de tocar tantos anos sozinha em público, ela já tinha feito tantas vezes isso... é uma coisa muito... é solitário, você tem de.... fabricar um pouco (a câmera vai pra suas mãos): 03:32 a 04:21 (entra off piano)

Fade

Plano aberto mais próximo Nelson tocando piano: 04:22 a 04:58

Plano próximo Nelson continua a tocar a mesma partitura : 04:49 a 05:17

Novamente o mesmo plano aberto mais próximo continuando a partitura: 05:18 a 23

Volta plano próximo Nelson: 05:24 a 26

Volta plano aberto : 05:27 a 33

Volta próximo: 05:34 a 05:39

Volta aberto: 05:40 a 05:47

Volta próximo : 05:48 a 52

Volta aberto: 05:53 a 56

Volta próximo: 05:57 a 06:02

Volta aberto: 06:03 a 10

Volta fechado: 06:11 a 06:22

Análise: Neste capítulo nos aproximamos da delicadeza do artista Nelson, de sua história de filho criado sozinho, uma solidão que, segundo ele, sempre

existiu. Ele hesita um pouco ao contar sobre sua infância, percebemos com a ajuda da câmera que não está no tripé. Existe uma luz de intimidade, suave, que nos aproxima mais ainda do personagem. As esperas de Nelson, em círculos, como o movimento da vida. A observação é feita como se espionasse os passos do personagem, buscando o tempo da intimidade, gestos de entrega.

Capítulo Marta Argerich (Rachmaninoff – valsa para piano a quatro mãos, opus II)

Câmera em movimento mostra ambiente com piano ao fundo e Nelson tocando numa sala arejada, feliz. Aos poucos câmera vai descortinando o ambiente e aparece tocando com ele a própria Marta, os dois sorrindo e se deliciando com a música: 6:24 a 6:57

Corte para os dois mais próximos, treinando movimento, ele concentrado e ela observando e voltando-se novamente para a partitura: 6:58 a 7:16

Nelson caminha enquanto fala, olhando próximo à câmera, bem humorado: a gente se conheceu em Viena 7:17 a 7:21

Fotos de Marta Argerich 7:22 a 7:27

Novamente Nelson e Martha, apenas os rostos, sorrindo e tocando: 7:28 a 7:30

Martha fala do encontro com Nelson: A primeira vez que eu vi ele tinha uns cílios fantásticos, muito compridos. 7:31 a 7:36

Nelson fumando: 7:37 a 7:38

Ela falando e olhando para ele, câmera mostra os dois juntos, ela pergunta a ele qual foi a primeira impressão, se ele a achou horrível, feia: 7:39 a 7:51

Foto dos dois jovens, ao fundo o diretor pergunta quando foi a primeira vez que ela o ouviu tocar. Ela responde: o Nelsoni? Isso foi a quatro mãos, não acho que foi um concerto, acho que você tocava um pouco do fá menor de Chopin: 7:52 a 8:02

Os dois juntos, discutindo o concerto que tocava quando se conheceram: Ela: ah o fá menor, sim eu gostei muito dele. Achei fantástico. Fiquei impressionada, porque eu só me impressionava com poucas pessoas. (ela caminha até o piano), a primeira pessoa foi o Bruno Gelber, que eu conhecia quando era pequena... depois foi o Maurizio Pollini, depois foi o Nelson: 8:03 a 8:18

Metade de uma foto dela, metade do rosto, e outra foto: 8:19 a 8:26

Ele conta sobre o que tocou. “Foi engraçadíssimo, lembra, era na sua casa, colocamos Brahms e a gente ficou tocando no Joelho, cada um né?: 8:27 a 8:36

Rosto dela ao fundo, lembrando: onde foi isso? Em Viena? Onde moravam meus pais?: 8:37 a 8:43

Ele olhando para ela e se recordando: Na janita: 8:44 8:45

Ela novamente, falando para ele : aí começou a verdadeira coisa: 8:45 a 8:46

Ele olha para o diretor: a amizade 8:47 a 8:48

Ela continua : porque antes em Viena não. Começou ai: 8:49 a 8:51

Ele: você tava sozinha, eu tava sozinho: 8:52: 8:54

Ela: sim, let's face it. Eles riem muito: 8:54 a 8:56

Ele rindo muito: 8:56 a 8:57

Ela também: 8:57 a 8:58

Ele rindo em pé com cigarro próximo a ela. Corte rápido para ela novamente: quando fizemos o primeiro disco foi uma coisa horrível: 8:59 a 9:02

Ele, de pé, agora olhando para ela, sem o piano: Não, o teu primeiro disco!
Ela: quando eu fiz o primeiro disco, sabe, e ele ia comigo, ele sabia todas as passagens e éramos muito parecidos em tudo. Ele tinha o que? Dezesesseis anos. Sim, então eu quanto tinha? Estava com dezenove... dezoito, dezenove. Depende do mês... ahahaha: 8:03 a 9:24

Ele, mesmo plano em que ri de pé: Sim, depende do mês. Ela: então, fomos lá: 9:25 a 9:28

Ela novamente em primeiro plano: Viajamos de noite, segunda classe, é claro que sozinhos, tomando café, etc...: 9:29 a 9:33

Ele, de pé novamente: Fumando, tomando café etc. Ela: e caiu, tudo caiu. Tinha a camisa: 9:34 a 9:38

Ela, novamente: Estava cheia de café, não tinha botão, lembra? Você tinha camisa assim, sempre assim, você estava uma coisa estranhíssima. Chegamos em Hanover e as pessoas pensavam "o que é isso"?: 9:39 a 9:47

Ela em plano próximo: Eu estava com dezenove anos, ele estava com quinze, uma coisa assim e pensavam que eu estava não sei o quê...: 9:48 a 9:54

Plano conjunto dos dois: ela: uma coisa estranhíssima: 9:55 a 9:56.

Ela: depois, eu não estava muito certa do que tinha que tocar, e eu dizia para o Nelson: se eu não sei, você toca, ninguém vai ver a diferença. Se lembra?: 9:57 a 10:05

Geral dos dois, ele de frente para ela, ainda fumando: Ela diz: depois a pessoa que fez o disco nos contou que eles ficaram assim. 10:06 a 10:08

Ela, próxima: Porque eu estava num canto estudando, tocando as coisas: 10:09 a 10:10

Conjunto, ele ainda com cigarro (mesma cena). Ao final, depois que ela fala, câmera corrige até ele, escutando, pensando. Dá uma ultima tragada no cigarro. Ela: e ele estava num outro cato tocando exatamente a mesma coisa. E eu não compreendida nada, você lembra? Estava muito igual. Depois ele me ensinou uma coisa com a Rapsódia de Brahms que eu não sabia, e você me deu um jeito, me disse umas coisas, lembra?

Depois de uma pausa, o diretor pergunta se eles desde então nunca deixaram de se ver. Eles dizem que praticamente não. Entra música tocada a dois: 10:09 a 10:41

Os dois, próximos, tocando juntos. Vemos somente os rostos concentrados. A câmera corrige para as mãos, depois se afasta e os apresenta em conjunto novamente. Fade: 10:10 a 11:30

Análise: São quase 5 minutos que registram uma amizade delicada, em que ambos se escondem, surgem, gargalham e compartilham de um encontro feliz e perene. Os fragmentos dessa amizade se apresentam a partir de gestos, em que a câmera sugere mais do que evidencia, com olhares, suspiros, tragadas de cigarro. Aqui nos é apresentado um sentimento de estar-no-mundo a partir de uma relação afetiva, que envolve a música, o silêncio e a fidelidade ao sentimento amoroso de uma amizade que só o tempo pode proporcionar.

Capítulo Primeira leitura

Ele, de pé para o piano,propõe leitura de uma nova partitura: e isso aqui, vamos ler?: 11:31 a 11:33

Ela, em primeiro plano, responde: é o Bailecito?:11:34 a 11:35

Ele : sabe como é?: 11:36 a 11:37

Ela: 11:38 a 11:39

Ele coloca partitura para ela que responde: Não sei, nunca fiz: 11:39 a 11:40

Plano próximo da partitura : 11:41 a 11:42 (off ele: vamo uma vezinha só)

Ele revira partituras, caminha pelo piano e conversam sobre como tocar, se encaminha para o outro piano: 11:43 a 11:47

Ela, próximo: mas você sabe ler bem e eu não: 11:48 a 11:50

Ela novamente, agora tocando em outro ângulo: 11:51 a 11:57

Ele, no outro piano, tocando com ela: não, você, eu?: 11:58 a 12:02

Ela, ao piano: 12:03 a 12:05

Ele, ao piano: 12:06 a 12:10

Música GUASTAVINO, bailecito para dois pianos

Ela: 12:11 a 12:16

Ele: 12:17 a 12:19

Ela: 12:20 a 12:21

Plano próximo dele, no rosto, ela fala: você não acha elebonitinho? Ela: quer tocar isso? Ele: pode ser não é?: 12:22 a 12:28

Ela, próximo: a ver com outro piano: 12:29 a 12:37

Ele, próximo: 12:38 a 12:44

Ela, próximo: 12:45 a 12:51

Ele, próximo: 12:52 a 12:57

Ela, próximo: 12:58 a 13:05

Ele, próximo: 13:06 a 13:08

Ela próximo: 13:09 a 13:25 (desce até os dedos e depois ela muda de partitura)

Ele, próximo: 13:26 a 13:37 (ele completa o movimento da mudança de partitura)

Ela, próximo: 13:38 a 13:39

Ele próximo: 13:40 a 13:43

Ela próximo: 13:44 a 13:49

Ela em close, no piano: 13:50 a 13:52

Ele em close, no piano: 13:53 a 56

Plano geral dos dois ao piano no palco, durante concerto: 13:57 a 14:44

Volta para casa de Martha, ela dá o ultimo acorde da música: 14:45 a 14:47 fade

Análise: Momentos de intimidade compartilhada, a câmera assume o lugar de quase “espião”, com movimentos sutis, observando o cotidiano dos amigos

pianistas, a afetuosidade do tratamento entre eles, a suavidade na convivência e o amor, sobretudo, pela música. Os planos aqui são mais curtos, cada suspiro, cada olhar de um para o outro, como para as notas tocadas ao piano, são realçados pela delicadeza do enquadramento e da montagem. Um olhar, uma pequena surpresa diante da descoberta de uma nota do outro ao piano se torna um acontecimento.

Capítulo Homenagem a Guiomar Novaes

Foto de Guiomar Novaes, câmera não está no tripé: a primeira vez que ouvi falar em Guiomar Novaes foi justamente... tava tendo aula com a Nise e ela disse, hoje nós vamos a um concerto da maior pianista do mundo e por acaso é brasileira e chama-se Guiomar Novaes. Guiomar Novaes também foi uma paixão para a vida toda, uma paixão musical desde pequenininho: 14:49: a 15:10

Nelson vai até o som e coloca CD de Guiomar Novaes Glueck: 15:11 a 15:44

Foto autografada de Guiomar Novaes e tantas outras, vemos até o durex amarelado: 15:45 a 16:35

Nelson novamente, como na cena anterior: 16:36 a 17:07

Cinzeiro com cigarro queimando: 16:08 a 16:18

Foto de Guiomar: 17:19 a 17:27

Nelson novamente: 17:28 a 18:15 (no finalmente ele diz, sorrindo timidamente: gostou?)

Análise: Esse trecho é marcado sobretudo pelo olhar de Nelson cheio de saudades...misturado a timidez! É um capítulo intimista, de muita introspecção e reverência que se revela a partir dos planos longos e olhares trocados entre Nelson e a câmera, diretor, equipe, cúmplices deste personagem silencioso. São 5 minutos de fruição do respeito que ele tem por Guiomar Novaes, sem muitas palavras mas alguns objetos que fazem valer o que ela representou para ele. Até uma foto amarelada com durex passa a ter um valor inestimável no filme, o valor afetivo que, sabemos, não tem preço. O afeto aqui está no silêncio, no cinzeiro com cigarro aceso, nos pouquíssimos planos, a luz tênue, na câmera que não está no tripé mas respira junto com o personagem, junto a saudade e homenagem a essa grande mulher que ele respeita tanto.

Capítulo Bis

Plano do público, com piano a frente, aplaudindo a entrada de Nelson. Quando ele se senta, todos também se sentam e a luz desce, ficando apenas ele e o piano: 18:18 a 18:44

Plano próximo do piano: 18:45 a 18:52

Novamente plano do público, mais próximo: 18:53 a 19:10

Plano próximo, com músicos atrás: 19:11 a 19:24

Outro espaço, continua mesmo trecho da música, mostrando em seguida público presente e até um senhor com olhos cheios de emoção: 19:25 a 19:57

Agora palco, com ele em outro concerto, música continua: 19:58 a 20:02

Volta com ele e orquestra ao fundo: 20:03 a 20:10

Público concentrado na música: 20:11 a 15

Close senhora escutando: 20:16 a 20:19

Casal escutando: 20:20 a 20:20:23

Mais público: 20:24 a 20:20:25

Volta a Nelson com orquestra atrás: 20:26 a 36

Nelson sozinho no palco: 20:37 a 20:42

Nelson sozinho em outro palco: 20:43 a 20:46

Nelson mais próximo no mesmo palco: 20:47 a 20:49

Nelson próximo: 20:50 a 54

Público escutando: 20:55 a 20:59

Público: 21:00 a 21:21:03

Nelson tocando de lado: 21:04 a 21:11

Público escutando: 21:12 a 21:16

Novamente o senhor com olhos de saudades: 21:17 a 21:19

Nelson com orquestra ao fundo, termina e os aplausos são efusivos: 21:20 a 21:42

Outro plano, Nelson de pé em outro concerto recebendo aplausos: 21:43 a 21:49

Outro concerto, agradecendo aplausos: 21:50 a 52

Outro concerto, mais aplausos e saindo do palco: 21:53 a 21:54

Saindo do palco e retornando para agradecer: 21:54 a 22:11

Mais próximo ele já no palco agradecendo: 22:12 a 22:18

Novamente agradecendo o palco: 22:19 a 22:26 (outro palco)

Público aplaudindo: 22:27 a 22:29

Ele no palco saindo com flores: 22:30 a 22:31

Sai do palco: 22:32 a 22:35

Em outro teatro, segurando flores, sozinho, entrega flores para assistente e retorna ao palco: 22:36 a 22:55

No palco (outro) agradece novamente e câmera acompanha sua saída: 22:56 a 23:14

Nelson é recebido no palco por assistente que o elogia e segue em frente: 23:15 a 23:16

Novamente é recebido por assistente em outro teatro: 23:17 a 23:19

Outro teatro, músicos o cumprimentam no corredor: 23:20 a 23:22

Segue corredor mais claro com moça atrás segurando flores: 23:23 a 23:24

Outro corredor, desta vez mais escuro sendo cumprimentado: 23:25 a 23:26

Novamente segue: 23:27 a 29

Segue cada vez mais apressado: 23:30 a 23:34

Caminhando em outro espaço, aqui aparece o diretor andando junto: 23:35 a 23:36

Entra numa sala escura onde toma água 23:37 a 23:45

Em outra sala toma água: 23:46 a 23:47

Tomando água em outra sala: 23:47 a 23:49

Tomando água em outra sala: 23:50 a 23:51

Tomando água em outra sala: 23:51 a 23:57 fade

Análise: Planos dinâmicos, mostrando suas andanças pelo mundo, tocando a mesma música que executa com maestria, os aplausos, a indiferença pela fama, novamente mostrando a importância da música e a desimportância do músico. Os aplausos chegam, mas ele permanece sereno, buscando apenas sua solidão que não vem sofrida, mas que traz o alívio. Mais um copo d'água, mais flores, e mais uma cadeira para sentar e olhar para o vazio.

Capítulo Partituras

Casa de Marta, Nelson mexe em partituras que estão em cima do piano, procurando algo: 24:03 a 24:14

Martha chega e pergunta onde está a partitura: 24:15 a 24:18

Câmera no chão buscando alguma coisa perdida: caiu alguma coisa no chão: achou?

Não, ainda não...: 24:19 a 24:27

Martha procurando em cima do piano “Mas eu acho que estava aqui sobre o piano. Parece que não: 24:28 a 24:29

Detalhe das mãos de Marta buscando partitura sumida “mas eu acho que estava aqui, sobre o piano. Parece que não: 24:30 a 24:32

Rosto de Nelson ajudando a procurar: 24:33 a 24:35

Conjunto dos dois continuando a procurar encima do piano: 24:36 a 24:39

Nelson coçando a cabeça, sem saber onde está: 24:40 24:43

Martha abre porta do jardim, olhando para fora: 24:44 a 24:46

Martha ainda procurando em cima do piano: 24:47 a 24:48

Câmera com Nelson ela grita: aí está, achei o Nutcracker!: 24:49 a 24:55

Nelson senta-se ao piano e inicia o Nutcracker: 24:56 a 25:12

Análise: Este capítulo é leve, acompanha a procura de uma simples partitura embrenhada em meio a outras, onde os dois pianistas bem humorados tranquilos se divertem. Pequenos detalhes, um olhar, mãos em meio as partituras, mostrados com uma câmera que pouco faz, apenas observa. Os cortes são também suaves, para não sobressair a esse doce cotidiano afetivo.

Capítulo Autógrafos

Os dois, no palco, tocando Quebra-nozes: 25:13 a 25:25:26

Público com bloquinhos de papel frente à câmera (música ao fundo): 25:27 a 25:29

Público agora de costas esperando autógrafo: 25:30 a 25:31

Público esperando autógrafo: 25:32 a 25:34

Outro ponto de vista do público: 25:35 a 36

Nelson e Marta dando autógrafos numa manhã: 25:37 a 38

Vários detalhes diferentes da assinatura de Nelson: 25:39 a 25:42

Público esperando autógrafo: 25:43 a 25:44

Assinatura de Nelson: 25:45 a 25:46

Público: 25:47 a 25:48

Novamente mãos de Nelson: 25:49 a 25:53

Mãos e público: 25:54 a 25:56

Vários pequenos planos que dão ritmo à música, com imagens de Nelson, autógrafos, pessoas diversas em fila, diferentes situações: 25:57 a 27:10

Análise: Neste capítulo, com uma trilha ao fundo, o Quebra-Nozes, temos um tom farsesco, temos o público cultivando os ídolos, cheios de honrarias e sorrisinhos, e do outro lado nossos já íntimos amigos, Nelson e Martha, se divertindo com tudo aquilo que não faz parte do que cultivam: aplausos e formalidades. Uma sequência que nos torna ainda mais cúmplices do personagem.

Capítulo Uma Carta

Imagens de uma carta antiga sendo lida, voz over de Eduardo Coutinho: 27:14 a 27:35

Fotos antigas de Boa Esperança sob a carta lida: 27:36 a 27:54

Carta novamente com diversas fusões para trechos diferentes: 27:55 a 28:13

Imagem antiga de estrada: 28:14 28:18

Carta novamente: 28:19 a 28:43

Fotos de Nelson bebê: 28:44 a 29:02

Novamente carta: 29:03 a 29:20

Foto de grupo de moças e manchetes de jornais do menino Nelson: 29:21 a 30:24

Carta: 30:25 a 30:33

Foto do menino Nelson ao piano: 30:39 a 30:45

Carta: 30:46 a 30:55

Foto de família e matérias de jornal: 30:56 31:30

Carta: 31:33 a 31:36

Imagens do Rio antigo: 31:37 a 31:54

Carta: 31:55 a 32:00

Foto do pai: 32:01 32:02

Análise: O pai de Nelson é amorosamente lembrado, em mais uma expressão de raro afeto. Neste capítulo nos envolvemos de uma forma profunda e sutil a partir da leitura de uma carta do pai de Nelson (é interessante observar que o leitor da carta é o documentarista Eduardo Coutinho). Imagem de uma estrada, que sugere a volta ao passado, foto do bebê Nelson, o prodígio, a melancolia de um menino diferente, o carinho do pai. Ao final, sua foto.

Capítulo Na Rússia, pela primeira vez (Rachmaninoff)

Imagens de carro de São Petersburgo coberta de neve: 32:08 a 32:23 (musica ao fundo)

Mãos de Nelson tocando o trecho que ouvimos na sequência anterior: 32:24 a 32:32:36

Plano geral ensaio com orquestra filarmônica de São Petersburgo, Nelson ao fundo: 32:27 a 32:36

Plano fechado Nelson e o maestro: 32:37 a 32:42

Plano da orquestra: 32:43 a 32:32:54

Outro plano da orquestra com Nelson ao fundo: 32:55 a 57

Mãos de Nelson tocando e ao final temos seu rosto: 32:58 a 33:06

Orquestra, plano próximo: 33:07 a 33:10

Rosto de Nelson: 33:11 a 12

Orquestra: 33:13 a 33:17

Orquestra: 33:18 a 33:22

Rosto de Nelson: 33:23 a 33:37

Maestro e depois as mãos de Nelson ao piano: 33:38 a 34:05

Musico tocando: 34:06 a 34:09

Rosto de Nelson: 34:10 a 34:11

Zoom no acorde final Nelson e maestro : esta bom para o Senhor? É difícil pra mim tocar aqui... primeira vez na Rússia. Estou nervoso. Está perfeito: 34:12 a 34:31

Músico do tambor: 34:32 a 34:36

Flauta: 34:37 a 38

Tambor: 34:39 a 40

Maestro: 34:41 a 45

Flauta: 34:45 a 34:46

Tambor: 34: 47 a 48

Flauta: 34:48 a 49

Tambor: 34:50 a 34:51

Novamente piano e maestro ao fundo: 34:52 a 35:53

Tambor: 35:54 a 36:09

Rosto de Nelson: 36:13

Tambor: 36:14 a 36:18

Mãos de Nelson: 36:19 a 36:25

Orquestra: 36:26 a 36:39

Novamente Nelson e o maestro próximos: 36:40 a 36:36:41 fim

Análise: É o capítulo que se segue à carta do pai. O menino-prodígio virou adulto e continuou a jornada, tocando e viajando pelo mundo. Ele e o piano, velhos companheiros, mantêm a mesma relação de respeito e novos desafios.

Capítulo Estrelato

Nelson fala: “muito estardalhaço, faz vc se sentir... te faz sentir muito star... e isso não é bom porque músico não ta pra isso: 36:45 a 36:56

Matéria de jornal “pianista tenta ser discreto, mas seu talento não permite “ off de Nelson : essa coisa de starsystem ...: 36:57 a 37:00

Nelson fala: “te distrai, te distrai, te incomoda, você ta ali pra... e música não é vc... não dá um concerto pra mostrar que vc... a finalidade não é essa... fazer música não é... não é uma competição...: 36:01 a 37:24

Foto de Nelson Off: sabe, você tem de estar tranquilo, entende?: 37:25 a 37:27

Nelson : “não ter nem menos nem mais responsabilidade do que... a musica... isso já basta, quando te põem acima da música, aí já distorce. ... acontece as vezes... mais nuns lugares, determinadas situações acontecem e vc precisa se proteger então, se desligar: 37:28 a 38:05

Jornal: “E, como de costume, Sr. Freire não atendeu aos pedidos de entrevista”: 38:06 a 38:16

Análise: Mais um trecho da entrevista de Nelson, agora falando de sua relação com a música. Novamente a descrição e simplicidade de suas palavras. A câmera, suave, acompanha seus movimentos. A princípio, não há nada revelador nestas suas palavras, mas contém toda a substância do filme.

Capítulo Homenagem a Rita Hayworth(Ao compasso do amor)

Nelson olhando para a tevê, depois para a câmera, se divertindo (som de tevê com Rita Hayworth). Câmera corrige para a tevê: 38:17 a 38:36

Close imagem tevê com Rita e Fred: 38:37 a 38:55

Nelson assistindo: 38:56 a 39:03

TV: 39:04 a 39:09

Nelson: 39:10 a 39:13

TV: 39:14 a 39:36

Plano da tevê para Nelson e depois TV . Entra OFF “Sou louco por cinema”: 39:37 a 07

Nelson falando e andando “principalmente esses filmes dos anos 40, 50: 40:08 a 40:12

TV: 40:13 a 40:14

Nelson fumado “uma vez fui dar um concerto nos estados unidos e liguei a televisão e aí tinha um filme maravilhoso com a Lana Turner e eu fiquei muito assim... e o concerto... naquela hora, estragou tudo... típico...: 40:15 a 40:36

TV 40:37 a 40:40

Nelson assistindo 40:41 a 40:46

Análise: Capítulo breve, um pequeno recreio, Nelson e Rita Hayworth. Ele feliz, divertindo-se com cenas da atriz dançando e cantando. Um bálsamo para nós, espectadores.

Capítulo Danuza (Villa-Lobos) Alma Brasileira

Plano conjunto Nelson ao piano e a cadela Danuza no colo “amada, você quer tocar a quatro mãos: 40:47 a 41:03

Plano mais próximo de Nelson tentando afastar Danuza: 41:04 a 41:35

Close de Danuza: 41:36 a 41:43

Nelson tocando: 41:44 a 42:12

Danuza: 42:13 a 42:18

Mãos de Nelson tocando: 42:19 a 42:24

Primeiro plano dos olhos de Danuza: 42:25 a 42:29

Análise: Sequência de pura delicadeza. Apenas o pianista e seu cachorro. Com todo o carinho ele tenta afastar Danuza, mas ela olha suplicante. A câmera, sempre na mão e suavemente, acompanha os movimentos de Nelson afastando carinhosamente a cadela. Uma relação de afeto é apresentada para nós, uma situação de extrema intimidade. A cadela é mostrada em close, atenta, escutando Nelson tocar Alma Brasileira, de Villa Lobos.

Capítulo Um Contratempo (Chopin Polonaise heroica)

Câmera na mão entrando em uma oficina que está revisando piano: 42:32 a 42:42

Plano de profissional trabalhando: 42:43 a 42:47

Plano próximo das peças do piano sendo arrumadas: 42:48 a 42:53

Profissional trabalhando: 42:54 a 55

Plano mais aberto dos profissionais levando o piano: 42:57 a 42:58

Plano aberto dos técnicos instalando piano no palco “a seis horas de um concerto beneficente”: 42:59 a 43:02

Nelson pergunta sobre o piano: melhorou o problema? Técnico: melhorou alguma coisa... Nelson: será que dá pra tocar? Sim, dá pra tocar: 43:03 a 43:21

Nelson prova piano: 43:22 a 43:30

Plano aberto Nelson experimentado piano no palco vazio com varias fusões: 43:31 a 44:04

Nelson levanta-se e sai: Entra o técnico: 44:05 a 44:13

Nelson mostra o problema ao técnico: 44:14 a 44:20

Nelson, em plano aberto, já com luzes no teatro, toca no piano, com várias fusões, mas ele não está satisfeito: 44:21 a 45:00

Plano conjunto, Nelson e o piano. Ele se levanta, desanimado. Chega o diretor do teatro e o cumprimenta: Como vai? Mal por que?: 45:01 a 45:15

Primeiro plano de Nelson explicando; pianos são como pessoas, criaturas, e esse aqui eu tenho antipatia, não gosta, ele não gosta de mim. Não sei porquê, não fiz nada com ele: 45:16 a 45:41

Plano geral Nelson ao piano tocando novamente, várias fusões. Ele para desanimado e olha para nós: 45:42 a 46:07

Plano próximo de Nelson, de pé e em silêncio: 46:05

Nelson, de costas, caminha pelo teatro acompanhado de uma moça, olha de novo pro piano: 46:06 a 46:20

Plano do piano sozinho: 46:21 a 46:24

Ele continua de pé e olhando para fora de quadro, piano: 46:25 a 46:27

Novamente o piano vazio: 46:28 a 46:30

Nelson caminha e ao final diz que não sai: 46:31 a 46:38

Corta para quase o mesmo plano, o moço fala que está bom e ele diz não está bom. Antes de sair Nelson ainda diz que vai descansar um pouco: 46:39 a 46:53

Nelson sentado e fumando, olha pensativo ou desmotivado. São três planos parecidos. No final ele diz: Deus do Céu!: 46:54 a 47:07

Plano geral do teatro cheio: 47:08 a 47:10

Nelson anda de lá pra cá antes do concerto: 47:11 a 17:16

Palco vazio, plateia atrás (musica de plano posterior com Nelson ensaiando): 47:17 a 20

Nelson ensaiando: 47:21 a 47:22

Geral do palco com público, menos o pianista. Escutamos Off do ensaio de Nelson: 47:23 a 26

Nelson ensaiando no piano, palco vazio, com mesma musica agora ON: 47:27 a 47:28

Nelson caminha pelas pilastras, preocupado, a espera do concerto e OFF ensaio: 47:29 a 47:34

Nelson ensaia com palco vazio: 47:35 a 36

Nelson caminha pelas pilastras: 47:37 a 47:41

Nelson passa pelo corredor, câmera acompanha e entra no palco (off concerto), com aplausos: 47:42 a 47:45

Geral e frontal de Nelson entrando no palco, escuro: 47:46 a
47:48

Nelson ensaiando com palco vazio: 47:49 a 47:51

Geral e frontal Nelson se senta ao piano: 47:52 a 47:57

Nelson ensaiando com palco vazio: 47:58 a 48:00

Nelson tocando no concerto, música off se mistura a on agora e finaliza: 48:01
a 48:25

Plano mais geral de Nelson agora terminando e recebendo aplausos: 48:26 a
48:30

Plano mais próximo, Nelson se curvando e agradecendo ao público: 48:31 a
48:37

Nelson de costas agradecendo e se virando para sair do palco: 48:38 a 48:43

Nelson abrindo porta sozinho e entrando da sala para o camarim. Ele pega uma
coca-cola, solitário, e suspira aliviado: 48:44 a 49:17

Análise: Essa sequência é longa mostra uma saga do piano que se indispõe com o pianista. Nelson diz: “pianos são como pessoas, criaturas, e esse aqui eu tenho antipatia, não gosta, ele não gosta de mim. Não sei por quê, não fiz nada com ele.” As cenas são dinâmicas, mais curtas, e revelam aspectos de um obstáculo que só o pianista sabe: divergências sutis entre o piano e sua afinação. Ele experimenta, toca, desiste, toca novamente, senta para fumar um cigarro, a câmera sempre silenciosa, acompanhando tudo e nada. Nada acontece de extraordinário, mas dentro do pianista, seu desânimo e seu desespero, uma ebulição que fica evidente nas imagens e na montagem que mistura diferentes momentos de tensão.

Capítulo Uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete Rachmaninoff

Nelson ao piano, maestro ao fundo, com orquestra de São Petersburgo: 49:23
a 49:36

Flauta: 49:37 a 49:41

Outro plano do flauta em conjunto: 49:42 a 49:46

Nelson ao piano: 49:47 a 49:53

Clarinete: 49:54 a 50:01

Rosto de Nelson ao piano: 50:02 a 50:08

Clarinete de cima: 50:09 a 50:18

Mãos de Nelson ao piano: 50:19 a 50:22

Clarinete: 50:23 a 50:27

Detalhe de mãos no clarinete: 50:28 a 50:38

Rosto de Nelson: 50:39 a 51:29

Análise: Leveza e ritmo. Rachmaninoff é acompanhado pelos planos suaves dos músicos e os dedos de Nelson ao piano. Uma sequência lírica e uma pausa depois da agonia sofrida junto ao piano.

Capítulo Infância OFF Rachmaninoff

Matérias de jornais “concertista de 9 anos exibir-se-á na capital”, “um caso espantoso de precocidade” “menino prodígio”: 51:31 a 51:49

Nelson fala (em casa) “a minha infância foi complicada, não pelo fato de ser prodígio, mas é que foi muito complicada. O mundo era complicado para mim, não podia pertencer aquele mundo que tava acontecendo lá... A única coisa que eu tinha era o piano e a música, então ali eu saía um pouco daquela realidade que eu não podia participar, porque eu não podia subir em árvore, não podia jogar futebol...: 51:50 a 52: 29

Foto de Nelson com sandálias e dois primos descalços “tem até uma foto minha com dois priminhos... existe um detalhe muito importante”: 52:30 a 52:33

Nelson fala: “os dois estão descalços e eu com uma sandalhinha: 52:34 a 52:35

Foto detalhe da sandália “vivia cheio de doença”: 52:36 a 52:43

Nelson fala: Eu acho que... tinha consciência que eu era... fazia um esforço enorme em ser igual, mas nunca...: 52:44 a 52:52

Foto de estudantes do colégio Boa Esperança “não queria que ninguém soubesse que eu era pianista: 52:53 a 57

Nelson fala: “seguia a aula do colégio, calhava que eu tinha que ir a aula de piano eu escondia as músicas: 52:58 a 53:07

Foto de Nelson com pasta da escola e uniforme “ficava escondido... não queria que ninguém soubesse: 53:08 a 53:10

Análise: Um pequeno trecho cheio de saudade, uma certa melancolia, o olhar na memória solitária de um menino prodígio, fotos de uma criança de sandália entre dois meninos descalços, outra foto de Nelson, criança, com as pernas tortas na rua encerrando esta sequência em fade, mostrando o desconcerto: “O mundo era complicado pra mim, não podia pertencer aquele mundo que tava acontecendo lá... A única coisa que eu tinha era o piano e a música, então ali eu saía um pouco daquela realidade que eu não podia participar, porque eu não podia subir em árvore, não podia jogar futebol”.

Capítulo 21 anos (Liszt Rapsódia Húngara 10)

Várias Imagens antigas de Nelson tocando aos 21 anos de idade: 53:14 a 53:53

Imagem corrige da TV com o filme antigo e vai até Nelson sentado, descalço, assistindo: 53:54 a 54:30

Novamente vídeo com imagem antiga de concerto de Nelson jovem: 54:31 a 54:36

Nelson escutando: 54:37 a 54:39

Vídeo: 54:40 a 55:04

Nelson escuta: 55:05 a 55:09

Vídeo: 55:10 a 55:13

Análise: Apenas o silêncio de Nelson se vendo e se escutando aos 21 anos. Uma cena lúdica, na intimidade da casa. A câmera, sempre na mãos, observa. Ambiente a meia luz.

Capítulo Um trecho difícil (Brahms concerto n.2 em si bemol maior, opus 83)

Plano geral de uma oficina com um piano de calda e Nelson se exercita com metrônomo: 55:16 a 55:48

Plano detalhe do metrônomo: 55:49 a 55:57

Nelson interrompe e passa pagina “um pedacinho que Brahms fez com oitavas... assim e no meio fica assim... (off trecho): 55:58 a 56:11

Concerto da música mãos de Nelson off “tem histórias terríveis desse pedaço, teve um pianista que...: 56:12 a 56:21

Nelson fala como na cena do início: “chegou na hora tocou muito bem e ficou tão calmo que esqueceu de entrar depois... e o Rubinstein uma vez simplesmente não tocou esse pedaço: 56:21 a 56:31

Nelson toca o trecho num ensaio com orquestra: 56:31 a 56:37

Outro trecho de Nelson tocando com orquestra descansando ao fundo: 56:38 a 56:40

Nelson continua tocando trecho sem som. Entra em off outro trecho que vai sair em ON no próximo plano: 56:41 a 56:47

Orquestra tocando trecho em ON: 56:48 a 57:05

Nelson tocando a mesma partitura em concerto: 57:06 a 57:15

Nelson tocando em outro espaço com orquestra: 57:16 a 57:22

Nelson fala, ao piano, “fica sozinho, para tudo pra fazer uma coisa pianíssimo...: 57:23 a 57:29

Nelson volta ao trecho difícil, treinando: 57:30 a 57:32

Nelson treinando em outra situação: 57:33 a 38

Nelson fala sobre o trecho novamente (ao fundo ouve-se o trecho): “todo mundo sabe que é difícil, fica todo mundo esperando”: 57:39 a 57:42

Finalmente o concerto em La Roque D’Anthéron (França): 57:43 a 57:53

As mãos de Nelson ao piano: 57:54 a 57:59

Novamente ele e orquestra se apresentando como na anterior: 58:00 a 58:01

Mãos e depois a expressão dele depois das oitavas: 58:02 a 58:18

Nelson e amigos comemorando as oitavas: “as oitavas saíram, ce viu? Sorri feliz olhando pra equipe, olhando pra câmera: 58:19 a 58:28

Análise: Pequeno exemplo da obstinação, do exercício para se atingir a perfeição do que se imaginar bom. Aqui a montagem é fundamental, pois intercala o trecho da música de Brahms que outros momentos do mesmo trecho e do empenho de Nelson. Embora tenso, ele está sempre leve e feliz.

Capítulo Homenagem a Nise Obino

Trecho de jornal “mais um precoce!” (off música ao fundo) Nelson fala: eu tinha 5 anos ou seis, já estava aqui no Rio há dois anos e ... 58:32 a 58:44

Nelson fala : “Meus pais estavam querendo até... pensando em voltar pra Minas porque... o prodígio tava acabando ne...: 58:45 a 58: 55

Imagem do programa da época “depois de ter passado por vários professores no Rio nenhum deu certo, pq ...: 58:56 a 59:08

Nelson fala: “não conseguia... NÃO HAVIA AMOR! Tinha de haver... essa coisa. Aliás, sempre foi assim comigo. Se há amor então... e é assim com a música, quando vou tocar uma obra nova eu preciso ta apaixonado pela obra, aí tudo funciona. Se não é isso eu viro uma toupeira, sabe? E isso que acontecia em geral...:59:09 a 59:39

Foto de Nelson tocando menino “eu era um pouco diferente de todo mundo, então quando eu conheci a Nise: 59:40 a 59:47

Foto de Nise “Nise era a minha primeira professora...eu era muito tímido: 59:48 a 51

Nelson fala: “mas na época mais ainda né, e ela não, ela era uma pessoa exuberante... :59:51 a 1:00

Foto de Nise: 1:00:01

Nelson fala: me lembro a primeira vez que ela foi lá em casa nós morávamos num apartamento na rua Redentor, eu tava na varanda e ela desceu de um táxi preto, fumando, desquitada e... chegou em casa falando de política, posições, escandalizando a família mineira. Eu fiquei fascinado: 1:00:2 a 1:00:29

Foto de Nise sorrindo “e houve uma paixão, não foi só uma relação de aluno-professor, foi uma relação de amor sobretudo: 1:00:29 a 1:00:37

Nelson fala: “inclusive há uma pequena carta que ela me escreve que ela fala desse primeiro encontro nosso”: 1:00:38 a 1:00:46

Imagens da carta e fotos de Nise: Nelson, descobri hoje que te amei desde aquele dia, logo que chegaste ao Rio, em casa da Amelinha. Foi assim, quisera que naquele tempo só quando fazia música o mundo era bom. Tocar, palco, palmas e o resto era bem o resto. Certo dia te conheci, pinguinho de gente, nem real nem criança nem bichinho nem pessoa. De pé na frente de um enorme piano e correndo as mãozinhas pequenas que nem os dedos apareciam com a velocidade dos movimentos. Era tão cômico, era tão comovente, era tão diferente. Era qualquer coisa fora desse mundo, não dava para classificar de feio ou bonito, nesse momento vendo bem tudo aquilo eu vejo que te amei porque disse para mim mesma: que bom, ele já tem o seu mundo e também para ele o resto será o resto: 1983 1:00:47 a 1:01:48

Nelson fala emocionado “não está mais aqui, mas não existe um dia que eu não falo com ela: 1:01:49 a 1:02:00

Análise: Linda declaração de amor de Nelson por sua professora Nise. O contraste entre eles, a fascinação, a paixão entre eles. Ele diz que foi uma relação de amor e sua expressão é linda. A carta de Nise para Nelson é também uma revelação suave do encontro. Entre a carta, as fotos de Nise e Nelson. Ele termina dizendo que não existe um dia que ele não fala com ela. Câmera continua na mão, talvez para marcar esses segredos tão delicados, que guardam tanta riqueza de registro que não cabe num tripé, numa imagem fixa.

Capítulo Descompasso (e seu acerto) Rachmaninoff - concerto n.2 (2.movimento)

Mãos de Nelson ao piano com orquestra: 01:02:03 a 01:02:22

Maestro: 01:02:23 a 1:02:25

Movimento rápido de câmera acompanha acorde final. Maestro: Atrasaram. Vocês não terminaram juntos. Vamos repetir: todos ao mesmo tempo. Um, dois, três, quatro... O violino... pizzicato... com toques leves apenas. Hum... eu acho que foi tudo ok. Foi tudo normal. Primeiro violino: toque o compasso 24... Toque com a pontinha das unhas... Ainda mais alto. Eu sempre peço mais suave, mas desta vez eu gostaria que fosse mais claro. Um, dois... Assim, assim... não se apressem, não acelerem. Vamos do 4 ao 23. Mais uma vez: 01:02:26 a 01:03:38

Plano geral frontal do ensaio da orquestra, câmera se aproxima e vai até os dedos de Nelson tocando: 01:03:39 a 01:04:11

Análise: Aqui percebemos apenas a dificuldade de estabelecer unidade e ritmo numa orquestra e a serenidade de Nelson, concentrado no seu piano, enquanto o maestro russo se dirige aos músicos.

Capítulo Um trecho da Fantasia de Schumann em dois países

Plano geral de Nelson ao piano no palco se apresentando no Brasil: 00:00:05 a 00:25

Plano próximo de Nelson ao piano: 00:26 a 00:39

Plano próximo do rosto de Nelson: 00:40 a 00:59 (França)

Plano conjunto Nelson e o piano: 01:00 a 01:07

Plano como no anterior próximo de Nelson: 01:08 a 01:14

Plano conjunto Nelson e o piano: 01:15 a 01:23

Close Nelson: 01:24 a 01:1:33

Mãos de Nelson: 01:34 a 01:47

Plano conjunto Nelson e o piano: 01:48 a 02:02

Frontal Nelson tocando: 02:030 a 2:09

Conjunto Nelson e o piano: 02:10 a 02:23

Close Nelson: 02:24 a 02:26

Análise: Nelson toca imerso na música do piano. Não importa onde, o mundo é a sua casa, para todos os lugares que vai ele leva sua alma, seu amor pelo que faz. Assim entendi este capítulo, onde o músico é visto em plano aberto, concentrado e envolvido.

Capítulo Uma frustração

Nelson fala em sua casa “olha, eu tenho uma inveja de quem sabe tocar jazz incrível. Sabe uma coisa que eu adoraria? Chegar assim e de repente: 00:02 a 00:17

Video do músico: 00:18 a 00:27

Nelson fala “ improvisar e tocar... tenho fascinação pelo Erol Garner: 00:28 a 00:34

Video de Erol Garner: 00:34 a 00:39

Nelson “eu nunca vi ninguém tocar com tanto prazer”: 00:40 a 00:46

Nelson rindo de prazer vendo o vídeo e câmera corrige para o vídeo: 00:47 a 00:57

Nelson rindo: 00:58 a 1:00

Vídeo: 1:01 a 1:07

Nelson e vários vídeos do jazz : “alegria! Foi isso que me levou ao piano, piano era o momento quando eu era pequenininho.. tinha o prazer! Eu não saio satisfeito de um concerto sem ter pelo menos um minutinho... Os pianistas clássicos antigamente tinham essa alegria! Rubinstein, Horowitz tinha isso também... Guiomar Novaes tinha isso... Martha Ârgerich tem isso! Ao fundo diretor pergunta: e vc? Ele fica olhado sorrindo: 1:08 a 02:27

Análise: Que alegria e despojamento encontramos nessa sequência. A luz de canto, quente, proporciona intimidade, em todas as cenas da casa dele é assim, a câmera suave na mão, como escutássemos uma confissão, de alegria, da vontade de tocar jazz e sua admiração por Erol Garner. Sentimos o

prazer do músico de jazz através do entusiasmo sincero de Nelson, a satisfação de tocar. Sentimos nesta sequência o apartamento cheio de música, de prazer. Ao fundo, se prestarmos bem atenção, o diretor pergunta se ele também tem o prazer de tocar. Ele olha pro ar, e deixa uma dúvida tímida, como se não quisesse admitir ou deixando que nós mesmos respondêssemos. Fade.

Capítulo Limpando o piano

Martha ao piano toca e para : quebrou uma corda: 00:01 a 00:03

Nelson do outro lado, ao piano, se levanta e senta de novo: foi né?: 00:05 a 00:06

Martha: olha, precisa sabe o quê?: 00:07 a 00:11

Nelson: 00:12 a 00:13

Martha: Limpar. O piano está uma coisa horrível. Uma sujeira horrível: 00:14 a 00:0019

Nelson Off Martha: sabe é muito desagradável. Vou trazer água de colônia... ok?: 00:15 a 00:24

Martha passando água de colônia no teclado : ahahah é uma coisa muito feia mas...tem que fazer de vez em quando: 00:25 a 00:32

Martha continua a passar agua de colônia e fala: está horrível . olha como está sujo. Uma cisa... espantosa! 00:33 a 00:43

Nelson deitado no sofá da casa de Martha enquanto ela limpa. Ela pergunta como ele limpa: 00:44 a 00:48

Martha continua a limpar . Ele responde: 00:49 a 00:50

Nelson se levanta do sofá respondendo: com água. Vai até o piano onde ela está limpando. Ela diz: tenho medo que fique úmido... Eles conversam: 00:51 a 01:18

Ele olha pra ela e conversam sobre a limpeza do piano: 01:19 a 01:24

Detalhe da limpeza das teclas: 01:25 a 27

Novamente conjunto dos dois falando da limpeza: 01:27 a 01:33

Ele se debruça sobre o piano: 01:34 a 01:36

Detalhe das teclas: 01:37 a 01:43

Plano conjunto dos dois limpando: 01:44 a 01:50

Mãos limpando as teclas 01:51 a 01:52

Plano conjunto dos dois 01:53 a 02:00

Dedos limpando 02:01 a 02:02

Plano conjunto com eles de costas terminando de limpar e câmera se afastando ...02:03 a 02:14

Análise: Cenas de um cotidiano vivido por amigos de longa data e parceiros na música. A intimidade aqui é mostrada a partir de situações corriqueiras como a limpeza das teclas do piano, ela querendo dicas, ele descontraído deitado no sofá. Ela se deleita com a água de colônia e a câmera que capta tudo silenciosamente, soltando gargalhadas doces olhando para a lente como cúmplice. Ele parece bem à vontade, acompanha tudo. A luz, como em todos os ambientes internos, é suave, aproveitando lâmpadas de canto, abajur, uma fresta de janela. Os detalhes das mãos limpando o piano, a câmera que tudo acompanha, sem se manifestar diretamente, mas sempre presente. O instante é o que importa, as mãos que se misturam e limpam o piano, a paixão de ambos. Uma amizade que é amor, ou como escreveu Guimarães Rosa “amizade dada é amor”. Nada acontece, mas o amor que é tudo e nada. Assim como se inicia, esta sequência é finalizada silenciosamente, a partir de uma câmera que vai se retirando depois de ouvir e presenciar o mistério de uma amizade.

Capítulo Chopin Estudo, opus 25 nr. 1

Mãos de Nelson tocando piano. Pouca luz, quase está no escuro (ele canta de prazer): 1:11:27 a 11:12:10

Nelson tocando na sala de sua casa: 01:12:11 a 01:12:29

Close de Nelson: 01:12:30 a 12:33

Mãos no piano: 12:34 a 01:12:42

Close Nelson: 01:12:43 a 1:12:51

Nelson ao piano plano médio: 01:12:52 a 01:12:59

Nelson ao piano, de costas, jardim ao fundo: 01:13:00 a 01:13:18

Mãos ao piano: 01:13:20 a 01:13:46

Análise: A luz que ilumina o ambiente vem do sol que entra pelas frestas, pelas janelas, incidindo sobre as mãos do músico. Uma sala, um piano que é tocado com toda a intensidade, como um delírio, como num sonho de alguém que está acordado. Ele acompanha sussurrando trechos da música. A sequência termina com a música e ele feliz.

Capítulo TV

Câmera faz uma panorâmica de um clube onde encontramos Nelson num canto e vemos diretor de TV e equipe trabalhando para uma entrevista. Diretor : “me encontre um jornal, por favor. Não importa qual. Criança: mamãe, o moço quer um jornal: 1:13:46 a 1:13:59

Câmera acompanha movimentação do diretor colocando uma cadeira para Nelson se sentar: você vai sentar aqui e segurar o jornal. Folheie-o negligentemente. Tem notícias ruins hoje. Eu tirei as notícias ruins: 1:14:00 a 01:14:09

Diretor dá indicações para Nelson : então você está lendo jornal e vamos fazer um planinho curto assim: 01:14:10 a 01:14:13

Câmera vai até Nelson, lendo jornal na sombra com piscina ao fundo. “vou pedir que você chegue um pouquinho pra lá”: 01:14:14 a 01:14:16

Diretor novamente dando instruções. “pode folhear sem olhar pra câmera, só vai durar um minutinho... vire um pouco o rosto, mas sem esconder muito o rosto: 01:14:17 a 01:14: 26

Entra câmera e grava Nelson sentado, bem próximo: 01:14:18 a 01:14:31

Close de Nelson lendo: 01:14:32 a 01:14:34

Nelson sentado lendo jornal e câmera o filme: 01:14:35 a 01:14:36

Diretor: agora você mergulha a câmera e sai da água: 01:14:37 a 01:37:41

Fotografo anda, vem diretor e dá novas instruções: “continue lendo o jornal, até agora não está difícil, ne?: 01:14:47

Diretor andando pela piscina e dando instruções às crianças: crianças, vou precisar de vocês! Crianças, ao trabalho. Podem brincar na água um pouquinho? Va mos para a água! Depois vocês ganham um doce. Não quero. Quer sim. O senhor está mandando. Ao trabalho. Só um pouquinho, assim vocês aparecem na TV: 01:14:48 a 01:15:14

Diretor corrige a posição de Nelson e sai de quadro: 01:15:15 a 01:15:18

Fotógrafo filmando piscina: você não quer aparecer na TV? Não: 01:15:19 a 15:24

Diretor dando instruções: primeiro vou pedir que você me diga... segure o jornal assim. Você vai me olhar e dizer “La Roque D’Anthéron” Como se pronuncia no Brasil La Roque D’Anthéron? La Roque D’Antheron... Pronuncia-se tão bem assim? Isso é porque você...La Roque D’Anthéron, La Roque D’Antheron.. Quem é brasileiro aí? Como vocês dizem ... Isso, exatamente, é o

sotaque que eu queria. Pronto, assim é perfeito. Bom, então segure o jornal e, quando eu disser, levante o jornal e diga La Roque... de óculos mesmo? Sei lá... pra mim tanto faz. Com o sotaque brasileiro? Com o sotaque brasileiro. Vamos ter uma série de nomes e cada um vai falar com o seu próprio sotaque. Entendi. La Roque... Até agora não ta muito difícil, né? Finja que está lendo... mais pra cima o jornal...Roda! E eu digo La Roque... Está bom? Perfeito. E agora a perguntinha: o fato do senhor ser de um país quente não muda alguma coisa no seu jeito de tocar? Nelson olha pra câmera e suspira com tédio: 01:15:25 a 01:16:47

Análise: Esta sequência foge do tom do filme, ou melhor, é feita num tom irônico para destacar a distância o modo de filmar da equipe francesa e a equipe do “nosso”documentário. O interessante é observar inicialmente como Nelson troca olhares com a nossa equipe. Ele se sente um tanto desconfortável com a maneira como o diretor francês e sua equipe elaboram o plano, criando diversos artifícios, encenações e trazendo crianças indignadas para dentro da cena. Aqui tudo é fake e Nelson entra na brincadeira porque tem a “outra” equipe como cúmplice. O diretor francês diz: folheie o jornal displicentemente. Eu tirei as notícias ruins. Nelson respira. Depois de muito insistir, finalmente vem a pergunta que traz o olhar de tédio e pouca paciência de Nelson para a equipe francesa. Mas ele olha primeiro para a nossa equipe e solta uma expressão de desagrado. Esta sequência revela toda a delicadeza do documentário a que estamos assistindo.

Capítulo Um conversa entre violoncelo e o piano (Brahms concerto nº2 (3º mov.)

Mãos de Nelson ao piano: 01:16:49 a 01:17:00

Clarinetes: 01:17:01 a 01:17:07

Close Nelson tocando: 01:17:08 a 01:17:14

Mãos de Nelson ao piano: 01:17:15 01:18:17

Close Nelson e em seguida corrige para violoncelista: 01:18:18 a 01:18:59

Mãos do violoncelista ao rosto: 01:19:00 a 01:19:12

Close Nelson tocando: 01:19:13 a 01:19:24

Mãos violoncelista: 01:19:25 a 01:19:36

Rosto Nelson escutando e tocando em seguida: 01:19:37 a 48

Do outro lado, Rosto Nelson tocando: 01:19:49 a 01:19:54

Mãos Nelson ao piano: 01:19:55 a 01:20:08

Violoncelista: 01:20:09 a 01:20:13

Mãos de Nelson descansando na perna enquanto escuta: 01:20:14 a 01:20:16

Close Nelson: 01:20:17 a 01:20:21

Violoncelo: 01:20:22 a 01:20:26

Close violoncelo: 01:20:27 a 01:20:33

Nelson ao piano: 01:20:34 a 01:20:43

Câmera em movimento vai mostrando lentamente a orquestra: 01:20:44 a 01:21:36

Plano conjunto ensaio: 01:21:37 a 01:22:13

Nelson sozinho no palco vazio a meia-luz: 01:22: 24 acorde final!j

Análise: Novamente a música vem preencher o filme. Uma sequência delicada com Brahms e os dedos de Nelson ao piano com orquestra. Câmera permanece na mão, nunca no tripé, pela mobilidade, pela sensação que é tocar, nunca a certeza, mas a presença do instante e o que mente, corpo e alma vão realizar juntos. Quando saímos do piano para encontrar o violoncelo, a passagem se faz com uma câmera que busca lentamente, sutilmente percorrendo o pequeno espaço em que podemos vê-lo, enlevados pelo som que nos chega. Nelson finaliza sozinho, no palco pouco iluminado, sem plateia. Um tom melancólico, a solidão do músico.

Capítulo Perigo

Plano bem aberto com Nelson folheando partitura no teatro. Ele fala: um homem ontem, foi me cumprimentar e quase esmagou minha mão: 01:22:26

Análise: Uma cena inusitada, Nelson pequeno no palco, plano bem aberto, fala do perigo de ter sua mão esmagada por um fã. Um grande perigo pequeno. Agora nós nos importamos! Suas mãos nos conduzem através do filme.

Capítulo Valsa Rachmaninoff - suíte para dois pianos, opus 17 n° 2 (2° movimento)

Análise: Este capítulo tem a duração de 3'29", com 34 planos que variam de 2 a 8", entre Martha de um lado do piano e Nelson, exprimindo através desta suíte toda a paixão, todo o prazer de tocar juntos esta valsa de Rachmaninoff. É bonito observar a delicadeza das expressões e da suavidade das mãos com que tocam o piano. Eles se comunicam, respiram sintonia. A casa é de Martha

e ele se sente em casa. Tudo é música no ambiente. Eles trocam olhares cúmplices também com a câmera.

Capítulo músicos (Bach Ária da 4ª corda)

Análise: Esta sequência tem 3 minutos e mostra músicos esquentando instrumentos no palco ainda vazio do teatro. No ritmo da ária, assistimos como cada músico chega ao teatro e afina seu instrumento. Alguns conversam, jogam dominó, tocam, ou ficam sentados, calados. São pequenos planos com duração de ca. 3s. totalizando 30 planos. É o momento da espera, solitária, em que cada um tem que buscar o seu foco, a sua maneira. Não há nada que saia do tom, a delicadeza de uma orquestra é a sua sobrevivência, pois desafinar é sair do caminho do grupo.

Capítulo Final de concerto (Rachmaninoff - concerto nº2 (3º movimento))

Nelson tocando (camisa lilás) com orquestra em ensaio: 29:14 a 18

Tambor e prato: 29:19 a 29:22

Outro ângulo de tambor e prato e rápido movimento para Nelson ao piano: 29:22 a 25

Piano de Nelson: 29:25 a 37

Acorde de Nelson: 29:38 a 39

Novo movimento junto à orquestra, plano geral (ensaio): 29:40 a 29:56

Orquestra: 29:57 a 30:04

Orquestra e piano: 30:05 a 30:18

Novo ângulo orquestra e piano ao fundo: 30:19 a 22

Novo acorde e novamente piano: 30:23 a 46

Tambor para orquestra: 30:47 a 30:49

Orquestra se apresentando com terno e público: 30:50 51 FIM

Análise: Encerramento, ritmo mais agitado, os acordes finais trazem uma montagem mais dinâmica. Pequenos cortes e um movimento rápido de câmera. Aproximamo-nos do final, mas também poderíamos estar no meio do filme, pois Nelson continua tocando e envolvido com o piano. Os espaços

apesar de diferentes são as salas de concerto, grandes ou pequenas, mas sempre o ambiente musical.

Capítulo Depois do concerto 53 planos e 2:43s de duração.

Análise: Aqui assistimos à rotina de Nelson depois de se apresentar nos teatros do mundo, sendo abraçado, elogiado, lembrado por algum amigo, encontros de todas as partes, pessoas que se aproximam cheias de emoção e agradecidas pelo momento compartilhado. Os olhares são ternos, às vezes tímidos, e ele os recebe sempre com sorrisos e enternecido. Alguns personagens sempre voltam a Nelson em outros planos, e o diretor deixa-os conversarem mais tempo. Nelson se diverte, lançando um olhar de impaciência leve para a câmera. Até o jornalista francês que apareceu no capítulo teve reaparece e pergunta: e como você vive o “logo após”? Nelson o olhar com interrogação, e depois lança mais um olhar para nós. Uma mesa com flores em ambiente escuro, encerra o capítulo, até o fade.

O filme termina com Nelson agradecendo, em meio a várias vozes. Uma senhora que apareceu anteriormente durante os cumprimentos, volta para pedir outra música.

Ao final, atendendo ao pedido, ele toca Tocata, de Camargo Guarnieri. Sobem os créditos.

5.2 –SANTIAGO

A música que introduz o documentário Santiago é a mesma tocada por Nelson Freire, numa das mais belas cenas em que Nelson relembra seu encontro com Guiomar Novais: Glueck, Sgambati Melodie de Orfeu e Euridice.

Em Santiago, ela inicia uma sequência de fotos que se relacionam com o sentimento da solidão de tempos remotos na mansão dos Moreira Salles, que poderiam ser os mesmos do personagem retratado ou do próprio diretor.

Num texto em off, o diretor fala de como filmou a casa, em seu estado de abandono. Nesta casa, ele morou desde que nasceu até os 20 anos... Aqui ele repete pelo menos três vezes a palavra lembrança, o que nos introduz no seu universo de memória, inclusive explicando que o filme se iniciou há treze anos, quando ele tentou fazer algo sobre o mordomo que colocava a bandeja na mão do diretor e ensinava a levá-la sem derrubar os copos. O diretor fala que este era o personagem do seu filme que iria realizar em 1992.

Entramos no apartamento de Santiago. Ele está em sua cozinha apertada, onde vemos algumas panelas penduradas, e no pouco espaço que sobrou está sentado num banquinho, de frente para a câmera, com sua máquina de escrever e apresentada por ele em grande estilo. Todo o filme se desenrolará neste espaço, pequeno, escuro, mas sempre pronto a se expandir com o discurso de Santiago, que busca o insólito, o grandioso, a dignidade que o fazia sentir-se bem servindo em grande estilo nas grandes famílias.

O diretor deixa-o falar, contar a “sua” história, aquela vivida para fora, enchendo de eventos uma vida passada nos bastidores. O diretor percebe isso e muda toda a montagem do filme, todo o roteiro original, então cheio de soberba...

E o filme recomeça... com as palavras que o descreviam desde o início: redenção, memória, eternidade, perene, contingente, inutilidade, despedida...

Em agosto de 2005, o diretor decidiu tentar de novo, a fim de se aproximar novamente da casa da infância e de Santiago. Mas agora mais maduro, com outro olhar: “certa noção de respeito, que aprendi de Santiago”.

Nesta nova tentativa, ou melhor, neste recomeço, o diretor deixa Santiago falar de si, sua vida junto às famílias nobres, ricas, e seu gosto e conhecimento de algumas operas, como o Barbeiro de Sevilha.

No filme ele é interrompido por um corte seco, com a ópera em fundo preto. Pausa para música.

Ele retorna com seu depoimento e o gosto por concertos e pelo boxe.

Santiago está num outro cômodo da casa, também apertado e com pouca luz, cercado de papéis organizados numa estante. Em off, a voz do diretor falando da intimidade de Santiago. Ao fundo, uma flauta, tocando a alma.

Santiago fala das dinastias e seu hobby, suas histórias e vasta coleção da nobreza do mundo inteiro. Acima dele, o relógio que não para, e outro à direita do quadro, onde vemos apenas os números 8, 9, 10 e 11. Santiago parece acuado na parede, em sua cadeira, falando com eloquência para o diretor, como se buscasse nas palavras alguma aproximação com a própria vida, com o seu passado abrigado em memórias feitas de imagens que ele descreve com tanta precisão.

Ele aparenta subserviência ao diretor, a quem chama de “Joãozinho”, e percebemos que ele não deixa de vê-lo como patrão, sempre muito respeitoso e com medo de decepcioná-lo.

Santiago diz: Não estou só porque estou rodeado dessa gente...

Quando estamos na casa da Gávea, para onde sempre voltamos no filme, percebemos a amplidão dos espaços em oposição ao apartamento de Santiago novamente, como se fosse preciso retornar a ele para respirar melhor. A casa que se transforma na casa de memórias de João, o diretor. Imagens coloridas em S-8 com a família na piscina se tornam um momento solene. A mãe do diretor, de maiô, cuidando dos filhos na piscina, junto com o pai. Parece uma personagem dos filmes citados por Santiago ou mesmo uma condessa. Não há som nestas imagens, nem um simples ruído, mas apenas o silêncio das lembranças. Essas sim, cheias de ruídos. São tentativas de João, o diretor, de fixar sua memória afetiva, tão dispersa, tão fugidia...

Santiago responde a João sobre as festas e a movimentação na casa da Gávea. Ele suspira e se delicia com tantas descrições cheias de detalhes. Em seus aposentos ele dança com castanholas. Ele, um mordomo argentino, um estrangeiro trabalhando para nobres, envolvido nos assuntos das famílias, servindo sempre. Uma música ao fundo dá o tom da distância temporal entre sua memória e o que vemos, como alguém que abriu os olhos assim que a câmera foi disparada, acordando de um sonho.

Santiago ama Fred Astaire, mas principalmente Cyd Charisse, e assistimos ao filme “A Roda da Fortuna” para percebemos junto com o diretor, o movimento sincronizado entre os personagens do filme e o paralelo entre a relação do realizador com o seu personagem – Santiago.

Santiago tem muita riqueza, gerada ao longo de sua vida, envolvido com reis e princesas, inspiração de seu mundo imaginário, tudo é *glamour* e quase belo, “a dança das mãos”, que ele apresenta para a câmera, num espaço mínimo,

uma coreografia de três minutos em claro e escuro, bailando sua sensibilidade e inspiração para resistir à morte.

Permanece o tom melancólico com o plano da piscina da casa em preto e branco, e onde uma pequena folha cai suavemente. O diretor questiona se aquela folha e outras mais que caíram foram colocadas propositadamente pela equipe do filme. Ou mesmo o balanço da água, o varal, e o pano branco em cima da cadeira no próximo plano. Ele nos alerta para o mundo do cinema, o relato selecionado que gera um novo mundo. Poderíamos fazer uma relação com o mundo imaginário de Santiago, onde tudo pode ser verdade ou mentira. Aqui o diretor se aproxima de seu personagem e de si mesmo, se abre, absorve as histórias de Santiago e reflete sobre as escolhas do relato que fazemos para construir nossas histórias, feito de pedaços afetivos e cheios de saudade.

Ele, o diretor diz: até onde íamos, atrás do quadro perfeito, atrás da fala perfeita.

Este não é um filme simples, nele dialogam várias vozes - a do diretor de treze anos antes e do presente, que refaz a montagem do filme e desenvolve com precisão seu questionamento sobre o ofício de documentarista, de Santiago, e dos objetos que marcam a memória ora de um, ora de outro.

Santiago exerce seu papel de mordomo e de morador de um pequeno e escuro apartamento, porém no Leblon (!), cercado por lembranças aristocráticas. Ele faz seu discurso, quer se apresentar com perfeição para ser aprovado pelo diretor, iniciando com um tom formal, mas se soltando junto a sua imaginação e mergulhado em seus arquivos copiados de outros arquivos.

O diretor pede a Santiago que fale sobre sua memória e ele inicia uma fala longa, mas o diretor não fica satisfeito e recomeça com novas perguntas, utilizando outras palavras, sem, entretanto se fazer compreender. É a memória do próprio diretor que ele deseja trazer a tona através das tentativas do mordomo. Santiago está marcado pela vida que levou, servindo e agradando os patrões aristocratas e muito bem relacionados. É um personagem que ritualizou sua trajetória em meio à literatura, a música clássica e seus inúmeros escritos. Um sobrevivente da história por ele criada.

“Deslocado e fora de lugar até nos sonhos. Sua imaginação

o levava a um mundo antigo e menos moderno. A um

mundo europeu e menos latino-americano, a um

mundo que julgava melhor. [...] Creio render-lhe uma

pequena e simples homenagem ao ler seus breves

passos por este planeta. Já completados os 40 anos

de idade, toda mudança é o símbolo detestável da

passagem do tempo. Minha atividade mental é

*continua, apaixonada, inconstante, e de todo insignificante.
Santiago me deixou um rastro de infinitas histórias”.*

Pergunto então, onde termina a realidade, onde começa a ficção? Aqui o filme transforma a vida de Santiago em obra de arte, onde o que menos importa são as revelações espetaculares da mídia jornalística ou o desvendamento de segredos, mas a desconstrução da relação entre patrão e empregado, a relação metafórica que vai recriar novas maneiras de olhar o outro e as aproximações delicadas de um percurso subjetivo que vai configurar novas ficções dentro do documentário, o mordomo que cresce a partir da liberdade em expor seu mundo imaginário, no seu espaço reduzido, seus escritos e pequenas biografias onde ele se reconhece um historiador de personagens hoje desconhecidos.

Enquanto Santiago se perde em meio a sua própria narrativa, com suas memórias de tempos tão longínquos, o diretor também se volta para sua própria história:

“Saí da casa da Gávea no início da minha juventude”. Sem que eu percebesse era a primeira grande mudança. O fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando pra trás. Tive vontade de voltar a casa, por isso retomei o filme. Gostaria que esse filme fosse de meus pais e também de meus irmãos, Walter, Pedro e Fernando”.

João questiona a si próprio ao refazer o documentário que havia filmado há treze anos.

Num depoimento dado a Thiago Camelo no blog Overmundo, João Moreira Salles diz:

Nas entrevistas, não queria ouvir o que Santiago tinha a me dizer. Queria que ele dissesse o que eu queria ouvir, que ele se parecesse com o Santiago da minha infância, com o meu Santiago. Daí as ordens, os planos repetidos. Essa relação de patrão e empregado é também uma alegoria do que acontece em todo filme, entre o documentarista e o seu objeto. É preciso ter consciência disso, mesmo quando se filma o presidente, a palavra final sempre será de quem está com a câmera na mão.

A questão do documentário é novamente colocada em foco; o documentário é, sobretudo, menos o questionamento sobre a verdade, e mais o encontro de

duas pessoas, ou seja, quem está realizando e sobre quem ele documenta, a maneira como se dá essa aproximação - o acontecimento de uma relação.

Na filmagem que foi realizada em 1992 e só finalizada treze anos depois, o diretor evidencia momentos equivocados de apresentar seu personagem, de abordá-lo, elaborando um filme novo, mas também extremamente organizado, apesar da experimentação autoral, se questionando e apontando falhas.

Mas algo parece não se enquadrar nesta ordem tão estabelecida, com seus limites e enquadramentos bem equilibrados – a simpatia e a entrega gradual de alguém atordoado que se relaciona e se identifica com várias personagens da literatura, da aristocracia e mesmo do cinema.

O apartamento de Santiago é feito dos resíduos de um período em que o Brasil vivenciava o entusiasmo desenvolvimentista da era de Juscelino, cheio de festas, recepções, opulência. A casa da Gávea, ao contrário, ficou vazia de lembranças, mas que foram preservadas nos espaços estreitos onde viveu o mordomo aposentado.

O relato é feito de afetos e saudades, de memórias e lembranças que vão tecer todo o filme, ora indo para o lado do diretor, ora indo para o seu personagem, ora tornando-se unificados numa só história.

5.2.1– Análise de conteúdo do filme Santiago

O filme se inicia curiosamente com a música Glueck, de Sgambati, uma melodia suave e profunda em fundo preto.

Surge uma foto que vai se aproximando, em preto e branco com uma iluminação quase suave: 00:46 a 01:10

Outra foto que vai crescendo na imagem com o mesmo fundo e música. Imagens da casa Moreira Salles: 01:11 a 01:31

OFF: *Há 13 anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: primeiro uma música dolente, não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido. Depois, um movimento lento em direção a três fotografias:* 01:32 a 01:586

Imagem da entrada de uma casa. Fotografo entra em quadro com fotômetro e sai. OFF *A primeira delas mostrando a entrada de uma casa muito grande, a casa em que eu cresci:* 01:57 a 02:03

Plano de uma quarto vazio: um espelho a esquerda e uma cama nua. Penumbra, onde entra uma luz a esquerda. OFF: *a segunda, de um quarto, o meu quarto que eu dividia com o meu irmão Pedro:* 02:04 a 02:12

Imagem de um pátio com folhas, vento e uma cadeira vazia. Imagem clara em preto e branco. OFF: *A terceira fotografia era de uma cadeira solitária na varanda e quando foi feita a casa já estava vazia:* 02:13 a 02:22

Imagem de um quarto coberto de baús, malas. OFF: *a última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora 5 anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada e foi assim que eu a filmei:* 02:23 a 02:35

Entrada para uma sala com jardim de inverno ao fundo. Lento movimento de câmera entrando no ambiente: 02:36 a 2:58

OFF: *morei nesta casa desde que nasci até os meus 20 anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe e além de nós os empregados, que eram muitos. Com frequência havia jantares de negócios e mais raramente bailes e grandes festas.*

Jardim com pilastras à direita. Travelling direita esquerda mostrando o jardim: 02:59 a 3:32

OFF: *Uma das minhas lembranças de criança sou eu meus irmãos vestidos de copeiro com uma bandeja na mão entre os convidados brincando de servir. Nessas ocasiões quem punha bandeja na minha mão e me ensinava a*

equilibra-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há 13 anos era sobre ele.

Dentro do elevador subimos. Chega no andar de Santiago: 3:33 a 04 33

OFF: *Santiago havia trabalhado durante trinta anos para minha família, agora estava aposentado, tinha 80 anos e morava num pequeno apartamento no Leblon. Em maio de 1992 fui casa dele e minha amiga Marcia Ramalho fazia parte da equipe, ela me ajudaria nas primeiras entrevistas. Este é o primeiro plano do filme.*

SANTIAGO: Você poderia começar, Marcia... Com este pequeno depoimento que yo voy a fazer com todo carinho... Você pode começar assim?

Marcia/ João: não, começar direto por cima...

Imagens de claquete que bate, cozinha ao fundo: 04:34 a 06:31

OFF: *Santiago, apresenta pra gente a cozinha!*

SANTIAGO : Bom, estoy em minha cozinha, com mi maquina Remington, minha velha metralhadora donde 40 anos escrevi, bati todos mis abortos mentales, abortos de barbáries ou seja sátiras. E... (ele faz um gesto interrogativo sobre como continua..). E aqui de manhã, quando me levanto, tomo mi café e quando vem a minha memória das lembranças da minha infância en el campo criado por mi abuelos em Argentina faz tantos anos, peço a Deus que me conserva esta memória para seguir vivendo no digo felicidade pero muy contento. Mais ou menos em 1925, eu tinha 15, 12 anos creio, quando chegamos a Genova uma tia minha morava com um empregado de banco, me levava a conhecer Gênova e eu sempre me lembro que os mármorees pretos pareciam espelho onde eu arrumava minha gravata. Foi aí que eu comecei a conhecer música, concertos musicais sobretudo ballet, Chopin... Depois Milão, Turin, onde passei vários meses com mis avós paternos (entra música)

Cartela com : ROTEIRO SANTIAGO * três carrinhos iniciais: 06:33 a 06:42

OFF Esse é meu roteiro de montagem. Nele aparecem os três primeiros planos do filme, os três movimentos da câmera em direção as fotografias.

Cartela com enumeração dos planos de montagem: 06:43 a 07:01

OFF Na época tentei montar o filme. Para me ajudar, reuni expressões que ouvi de Santiago durante a filmagem: grande roda da vida, redondo caminho, marionetes grotescas, mortos insepultos, paisagem tétrica.

Cartela santiagonismos e dicionário analógico: 07:02 a 7:12

OFF Fiz um glossário das palavras que de um modo descreviam o mundo dele. Redenção, memória, transitório, eternidade, perene, contingente, inutilidade, despedida.

Cartela com mais ideias: 7:13 a 07:25

OFF Tentei organizar o filme em torno de temas contrastantes: vida e morte, memória e esquecimento. Na época isso me parecia uma idéia original.

Imagens de um lutador de boxe: 07:26 a 07:30

OFF filmei inúmeras cenas em estúdio, elas me serviriam para ilustrar as histórias que Santiago me contou durante as filmagens.

Imagens de um trem elétrico: 07:31 a 07:37

OFF um trem elétrico, rolos de fumaça

Flor: 07:38 a 07:45

OFF um casal valsando, um vaso de flor, dois sacos plásticos voando no ar, um lutador de boxe.

Lutador de boxe: 07:46 a 08:00

Pedaços de película: 08:01 a 08:06

SANTIAGO ; Lo que me fascinava não era os mortos, era o caixão com dois homens que dirigiam aqueles cavalos, cartola e todo vestido de preto e todas aquelas cortinas em carros fúnebres... Era impressionante...El trem fantasma, depois eu fui crescendo e eu fui passar férias na casa de uma família amiga. Uns 4 quarteirões passava uma linha férrea e de noite, sempre às 9 da noite passava um trem rápido... : 08:07 a 08:52

imagens da película com alguns planos abortados: 8:53 a 9:00

OFF não levei muito tempo até interromper a montagem. No papel minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram... foi o único filme que eu não terminei...

Novamente ponto de vista do elevador que fecha a porta e desce de volta pro início de tudo: 09:01 a 9:25

OFF: Santiago morreu logo depois dessa filmagem. Dele restaram 30.000 páginas e 9 horas de material filmado, além de minha memória e da memória de meus irmãos.

Uma foto: 9:26 a 9:48

OFF Passei treze anos sem mexer nessas imagens. Em agosto de 2005 decidi tentar de novo, era um modo de voltar à casa de minha infância, e a Santiago.

Análise: As cenas escolhidas para o filme de 1995, quando o diretor desejava se aproximar da memória de sua infância, revelam suas tentativas ainda distantes de resgatar algo que não estava claro. Fotos, quartos vazios, corredores e o próprio Santiago, que repetia mecanicamente aquilo que o diretor pedia. Imagens vazias, sem alma, mostrando o abandono da casa e do menino que desejava jogar alguma luz no esquecimento de sua infância.

Entra música...

CRÉDITOS : SANTIAGO – (uma reflexão sobre o material bruto)

Imagem da casa, um corredor: 10:00 a 10:04

OFF me lembro que certo dia meus pais disseram a Santiago que iam jantar fora, que ele podia fechar a casa e se recolher.

Porta entreaberta com banheiro ao fundo: 10:05 a 10:10

OFF *eu era menino e dormia cedo*

Geladeira no canto: 10:11 a 10:14

OFF Por volta da meia-noite acordei com uma música.

Corredor da casa com jardim ao lado: 10:15 a 10:50

OFF: percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão no início dessa galeria que agora me dou conta talvez devesse ter filmado a noite. Levantei-me na ponta dos pés e fui até lá. A casa estava escura e quando cheguei no salão vi que era Santiago, ele usava fraque de dias de grandes festas. Não me espantei com a música, não era raro ver Santiago ao piano, me espantei com o fraque. Perguntei por que essa roupa Santiago? Ele respondeu apenas: porque é Beethoven, meu filho...

Fade música

Elevador novamente, subindo...ao final porta abre: 10:53 a 11:14

OFF não sei se contaria essa historia no filme de 92 ... Talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago... Hoje, sei que ela também é sobre mim, sobre uma certa noção de respeito que era dele e que talvez ele quisesse me ensinar.

Santiago sentado ao fundo, em sua sala, e João conversa com ele: 11:15 a 11:45

OFF aqui eu apareço ao lado de Santiago. De todo o material é uma das duas únicas imagens que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso, começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos cinco dias eu seria um documentarista e ele o meu personagem, ou ao menos naquele momento era assim que me parecia. Nesse primeiro dia pedi a Santiago que falasse de sua infância.

Santiago fala na cozinha de sua casa, frente a câmera: 11:46 a 12:53

SANTIAGO: também isso aqui neste pequeno laboratório donde de manhã quando tomo mi café me vêm las lembranças de mi infância lejana, longe, de mi tempo que me crié com minha avó querida em el campo. Aquela senhora piemontesa, que foi dama de companhia de uma marquesa de Piemonte, ella foi que me ensino las oraciones em latin, ela foi que me contava toda la historia de la família e essas coisas tan.. e yo era muy pequeno e foi la que ela ensinou las oraciones em latin e deixo algunas: pater nostra, ora pro nobis (fora de quadro ele recebe aviso do diretor para acabar).

Fade no branco

Branco:12:54 a 13:09

OFF aqui eu interrompo Santiago. Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim, aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre e de mãos postas que repetisse o que já disse. É o primeiro take 2 da filmagem.

Santiago de mãos postas, rezando na cozinha frente a câmera Pater Nostro.: 13:10 a 16:09

Santiago : e com esta oração me lembro la cancion de natal, uma picola cancion de natale ...Depois, quando eu ia já crescendo, minha tia me ensinou uma canção piemontês que dizia: ... Ele bate palmas. Corta. Fade e retorna Santiago

OFF me lembro num domingo, chovia quantidade. Botei um anúncio em la nacion...Entonces, tuve vários chamados telefônicos, me llamaron quantidade de señoras da aristocracia de Buenos Aires, ahora vale um pepino, todos estão mortos... Corta. Fade e retorna Santiago

Esta família de origem inglesa, la senhora era tan distinguida, elegante que de noite passava la sala de jantar com um vestido de veludo de cauda e solamente era la familia, três meninos e uma menina, el señor e la senhora. Quando eu decido de valer de chambre eu passei a la sala de jantar e entonces eu atendia a ela como mordomo e essas coisas. Entonces devia servi-la el vino el segundo mocamo e entonces la senhora era muy delicada e a veces ella decia "contengas la respiracion" porque o homem era meio bruto e

respirava em cima dela e ela não queria. Então o mordomo todo vestido de fraque e luvas brancas não podia ir a la cozinha, ficava em la copa e el ajudante de cozinha traía todas las fontes e travessas de prata preparada com peru, com galinha.... Cozinheiro italiano maravilhoso, Victor Colecta, que em paz descansa, estão todos mortos, la família, el cozinheiro, el peru, todos estão mortos!Aí eu fiquei 6 anos! Corta. Fade

Santiago: e... (Santiago faz gestos interrogativos se deve continuar ou não...)

Alguem ajuda fora de quadro sobre onde retomar...

Santiago: uma família de uma fortuna fabulosa pero nunca viajava nem sequer ao Uruguai, não ia a nenhuma parte. Agora sim, iam aos concertos e essas coisas. Tanto assim, íamos ao Teatro com o menino mais novo, na plateia estava o presidente... Foi aí que conheci o Barbeiro de Sevilha. OFF MÚSICA BARBEIRO SEVILHA e não escutamos Santiago, que mesmo assim continua... FADE: 16:10 a 17:05

Imagem escura, só escutamos o Barbeiro de Sevilha: 17:06 a 17:46

Corta. Fade

Santiago fala, na mesma posição anterior: 17:47 a 18:26

Santiago: El té, a las tardes, el primer copeiro se ponía a mesa a las 4 e era a las 8 e meia e ainda estava a la chá. Era um trabalho muito escravo. Como? (alguém fala no fundo). O jantar durava hasta 11, 11 e meia e assim mesmo eu tenia tanta voluntad porque era mis primeiros anos que estava em Buenos Aires e eu tenia muchas amistades e eu tomava um banho e saía diretamente, tomava mi ônibus e ia ao centro. Saía as confeitarias, aos cafés, havia cafés com orquestras de senhoritas, ou senão íamos ao teatro Colón... Corta. Fade

Mesma imagem anterior de Santiago: 18:27 a 19:25

Santiago: e foi depois aí também que aprendi a apreciar los concertos! (ouve-se de fora "corta" e "as lutas de boxe"). Foi nesse tempo também .. sempre me encantou o boxe, foi minha debilidade, el hobby, não gosto de nenhuma graça de esporte, quando era pequeno cavalo e bicicleta me encantavam, agora já não gosto mais disso mas com o boxe sempre senti uma fascinação!Corta. Fade. Então eu imaginava aqueles homens que era gladiadores romanos, não havia televisão mas eu conhecia aqueles corpos enormes pelas revistas e jornal e essas coisas, tudo isso sempre senti pelo boxe, até agora, apesar da juventude ainda sinto paixão pelo boxe. Entra a mesma trilha anterior.

Análise: Aqui percebemos, através de algumas tentativas do diretor, a insistência para que a sua memória seja clareada com as recitações de Santiago, as orações em latim que ele pede que seu personagem da infância

repita para que se pareça com as da infância ou pelo menos que o ajude a se lembrar... Longas explicações das famílias e da época em que Santiago servia em Buenos Aires, e a ópera do Barbeiro de Sevilha em longo plano escuro, ajudam o diretor a se orientar no percurso de seus primeiros vinte anos de vida naquela casa. Uma rota para o encontro da sua memória afetiva, que o levará a refazer seu filme como quem abre um grande baú de saudades...

Santiago se senta na sala, frente a uma estante onde guarda toda a sua pesquisa sobre a aristocracia. Ouvimos apenas uma trilha. Ele se muda de cadeira: 19:26 a 19:55

OFF Santiago não estava acostumado a receber pessoas no seu apartamento. Quando chegamos ele entregou a cada um de nós um guardanapo embebido em álcool e cânfora para que limpássemos as mãos. Ele vivia só, cercado de seus livros, a história dos Medici, a biografia de Lucrecia Bórgia, e da obra de toda a sua vida.

Plano das páginas escritas por Santiago: 19:56 a 20:00

OFF 30.000 mil páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares espalhadas por três continentes.

Primeiro Plano das páginas transcritas: 20:01 a 20:08

OFF No idioma do livro consultado, inglês, italiano, francês, espanhol e português.

Primeiríssimo Plano das páginas transcritas: 20:09 a 20:12

OFF Em 1992, não me interessei em saber o que essas páginas continham,

Outro plano fechado das páginas: 20:13 a 20:19

OFF e no entanto, ao longo quase de meio século, Santiago escrevera a história dos grandes homens.

Mais páginas: 20:20 a 20:24

OFF Nenhum duque era obscuro demais, nenhuma dinastia merecia o esquecimento.

Detalhe da página: 20:25 a 20:30

OFF Nobreza da Paphlagonia, Asia Menor, 6 páginas.

Outro detalhe da página: 20:31 a 20:34

OFF Nobreza da Etiópia, 73 páginas

Outra página: 20:35 a 20:338

OFF *Nobreza de Neuchatel, Suíça, 4 páginas reunidas ao longo de 38 anos.*

Outra página: 20:39 a 20:46

OFF *Pequena história eclesiástica dos santos, bispos e arcebispos, 466 páginas em trinta anos.*

Outra página: 20:47 a 20: 52

OFF *Os anti-papas, 44 páginas em vinte e nove anos.*

Outra página: 20:53 a 20:56

OFF *Nobreza dos Hititas, 44 páginas em trinta anos.*

Outra página: 20:57 a 21:00

OFF *Nobreza dos Hohenstaufen, 46 páginas em vinte e nove anos.*

Outra pagina: 21:01 a 21:06

OFF *Nobreza da India, 225 páginas em 30 anos.*

Outra página: 21:07 a 21: 11

OFF *Reinado de Agade, 249 páginas em 50 anos.*

Outra página: 21:12 a 21: 15

OFF *Nobreza da Bulgária, 100 páginas em 30 anos.*

Outra pagina: 21:16 a 21:19

OFF *O trabalho de Santiago não era apenas mecânico*

Outra página: 21:20 a 21:25

OFF *A medida que ia anotando fazia suas observações. Tinha amores e ódios*

Outra página: 21:26 a 21:33

OFF *De Lucrecia Borges, por exemplo, gostava. Lucrecia, grande mulher, bondosa, prudente e devota, escreveu.*

Outra página: 21:34 a 21:41

OFF *Chamou os historiadores que chamaram Lucrecia Borgia de desumana e cruel de escritores baratos.*

Outra: 21:42 a 21:45

OFF *Já da família Pazzi, Santiago não gostava. Haviam conspirado contra os Medici.*

Outra: 21:46 a 21:51

OFF *De Florença, a família que ele adora acima de todas as outras.*

21:52 a 22:00

OFF *Na ficha que acompanha a linhagem dos Pazzi está escrito: sucias de assassinos e também famosos miseráveis.*

22:01 a 22:06

OFF *Certos conjuntos indicam que Santiago passou mais de 50 anos preenchendo essas páginas.*

22:07 a 22:24

OFF *Durante a compilação das tribos universais humanas e desumanas, com seus chefes e nobreza pagã, por exemplo, lê-se no rodapé da ficha que ao longo do trabalho a cidade do Rio de Janeiro passou de Distrito Federal a Estado da Guanabara e depois a Capital do Estado do Rio de Janeiro.*

22:25 a 22:42

OFF *Santiago escreve: pequena história da nobreza romana, anotações feitas em Buenos Aires, no México, nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro de 1956 até hoje, junho de 86 e Deus dirá se mais adiante., 1.056 páginas.*

Detalhe do maço de cartas com fita: 22:43 a 22:46

OFF *As folhas são todas do mesmo tamanho, sem pauta.*

Detalhe da folha com "The Waldorf Towers" e mais aberto: 22:47 a 22:55

OFF *Quando acabavam, Santiago não tinha como repor por algum tempo o estoque, escrevia no verso do papel de carta dos hotéis em que meu pai se hospedava.*

Vemos as cartas organizadas em montes, pela porta entreaberta: 22:56 a 23:02

OFF *Quando dava uma determinada linhagem por completa, Santiago arranjava as páginas por ordem cronológica.*

Papéis amarrados por uma fita: 23:04 a 23:06

OFF *E amarrava o conjunto com uma fita vermelha que mandava vir de Paris.*

Santiago sentado junto a sua coleção: 23:07 a 23:47

Santiago: Trinta anos colecionando, mais de 30.000 páginas da aristocracia universal. Aristocracia durante quase mais de 6mil anos começando com as

primeiras dinastias de Ur, etc, etc, e depois os Assírios e Tita, os Egípcios e depois dos Chineses... Corte, Fade

Continua: 23:48 a 24:01

Santiago: Eu ia anotando, anotando a história dos Papas, por exemplo. Tenho tudo, porque está tudo em ordem alfabética. Corte, Fade

Continua: 24:02 a 24:40

Eu botei neles parte da minha vida, meu sentimento, porque a medida que eu ia tomando cor eu me transportava para aquela época então. Por exemplo, quando os Fenícios iam com os elefantes que cruzavam os Alpes, eu acompanhava aquele exército de cartagineses com suas maquinarias suas catapultas, seus elefantes, pois lutavam contra os romanos. E depois os gregos contra os persas, os reis persas que foram vencidos por Alexandre II de Macedônia. Corta e Fade

João, meio desesperado, com quadro em fade diz: fala, fala deles!

Mesmo quadro com Santiago: 24:41 a 27:05

Paro o relógio? (João: não, deixa rolar... a gente ta filmando, vai..) São 6mil anos, são personagens maravilhosos... santos de verdade que fizeram muito bem para a humanidade... por isso me pergunto por que morre essa gente? (João: mas eles estão mortos?) Sim, estão mortos, mas pra mim não estão mortos porque todo o tempo converso com eles, sobretudo nos fins de semana eu os ventilo, os ponho ao sol, tomar ar, não tenho nada mais que isso... E então converso com eles, apesar de ter tantas línguas, tantos idiomas extintos, eles me compreendem... Eu os adoro, porque durante tantos anos eu escrevi, os levei dentro de mim e levo ainda sobretudo as dinastias da idade média, os franceses, os ingleses, os italianos. A aristocracia francesa desde os galos, a nobreza de Borgonha, e depois em todas essas famílias aristocráticas da Itália quase nobre que foram meus queridos Medicis, os Gonzaga de Mantua ... (o relógio toca, ele mostra...) Este relógio de mais de cem anos ele dá vida, conserva vivos para mim. Ele com suas badaladas lhe dá vida, eles dormem ao pé da minha cama e como repito, uma vez por semana eu converso com eles, os ventilo, passeio pelo apartamento. Eu moro completamente só, mas não estou só pois estou rodeado de gente...

Análise: Temos aqui uma sequência com os relatos históricos feitos por Santiago das dinastias que tanto o encantaram. Ele as relata, e o diretor também, como reascendendo a memória dos “mortos-vivos” de cada um. Santiago inicia e o diretor completa, lentamente, mostrando um por um, os trechos por ele escolhidos. Eis um trecho bastante esclarecedor do intento do diretor em busca de sua própria memória :

“São 6mil anos, são personagens maravilhosos... santos de verdade que fizeram muito bem para a humanidade... por isso me pergunto por que morre essa gente? (João: mas eles estão mortos?) Sim, estão mortos, mas pra mim não estão mortos porque todo o tempo converso com eles, sobretudo nos fins de semana eu os ventilo, os ponho ao sol, tomar ar, não tenho nada mais que isso”...

O diretor quer seguir a trajetória de personagens que não morrem, nos dando pistas para a sua estrada subjetiva de volta a casa onde nasceu, a criança que lá ficou e que ele tenta resgatar para a vida. Cada carta lida neste trecho selecionado vai criando um novo filme. Nota-se que o diretor fala, através da voz de seu irmão, o narrador, que em todos esses anos de silêncio, com o filme parado, ele não havia lido sequer uma carta... Interessante perceber sua coragem e inquietude em torno de si mesmo e de sua história. Logo em seguida a este trecho, o diretor volta a sua casa da Gávea.

Casa dos Moreira Salles vista de fora. Mesma trilha de Santiago: 27:06 a 27:17

OFF *Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea,*

Placa “cuidado crianças brincando o jardim”: 27:18 a 27:24

OFF *ele sempre esteve lá, do dia em que nasci ao dia em que deixei a casa em 1982.*

Imagem de um pátio interno: 27:25 a 27:28

OFF *Meu pai deu início à construção da casa em 48.*

Dois leões de madeira: 27:29 a 27:33

OFF *Ele era um homem de negócios e mais tarde foi embaixador e ministro.*

Pés de cadeira de madeira: 27:34 a 27:43

OFF: *Era um homem público e a casa refletia isso. Santiago era o senhor dos salões, a pessoa que lhes dava vida nos dias de grandes jantares.*

Piscina em preto e branco TRILHA: 27:44 a 27:52

S-8 colorido da piscina com a família, a mãe, pai e os filhos: 27:53 a 28:32
SILENCIO

Análise: A volta, pequenos dados sobre o pai, uma imagem de cadeira, pátio interno, dois leões. Mas esta sequência prepara um abismo: uma cena diferente de todas as outras já mostradas e que virão em seguida. O S-8 da família do diretor na piscina, colorido e sem som. Sequer um ruído atravessa aquelas imagens, mas outros que surgem da imaginação e tornam tudo aquilo misterioso, repleto de vozes. O afeto do diretor se traduz naquelas imagens da

família na piscina, a mãe e os filhos, o pai, as babás, a toca na cabeça da mãe, os carrinhos de bebê. Como um clarão de memória, depois de tantos relatos sobre a nobreza descrita por Santiago.

FADE

Santiago sentado em outro canto do apartamento, apoiado na bengala e com uma luz suave: 28:33 a 32:12

João pergunta: descreve a casa em dia de festa, como é que ela ficava, descreve os salões, as flores, música...

Santiago: La casa da Gávea... Ao principio quando cheguei minha imaginação fazia desta casa o palácio Piti, somente que faltavam 2 andares, pq o palácio tinha dois andares! As festas, durante tantos anos as festas, as alegrias, os arranjos de flores, os hóspedes distinguidos, nobres e não nobres, aristocráticos, sobretudo os grandes jantares que davam naquele salão enorme, o salão de piano onde colocavam mesinhas e havia 60 pessoas sentadas, onde 20 a 25 garçons serviam. E ao terminar de jantar vinha a orquestra , tiravam todas aquelas mesas e dançavam 100 a 200 pessoas... até as 7 da manhã. E eu tinha que suportar tudo isso... rs, Então era uma beleza, tudo era uma alegria, a vida era outra coisa, FADE

Os hóspedes distinguidos,vinham os Rockefeller e ficavam hospedados 3 a 4 dias, Cristina Onassis, el presidente de México e ficaram hospedados uma semana com a família... E quando Juscelino Kubitschek vinha lá parecia que era meu amigo, pois chegava e me dava a mão e dizia assim: Santiago vc cuida bem do meu colega...Depois de Juscelino João Goulart porque o Sr. Embaixador foi Ministro da Fazenda e João Goulart não saía de la... FADE

E depois a parte do personal...Uma quantidade de quartos e dois andares, a cozinha do personal, a cozinha dos senhores, quando era um chefe italiano, ou era um chefe francês vinha da Europa, eram 22 domésticos. E tinha somente para os domésticos uma cozinheira e para os senhores... e eu comia a comida dos senhores a parte. FADE

E resulta que um ano havia um jantar e a senhora não sabia que era meu aniversário e eu tomava las férias, era 20 de novembro, e ela disse que gostaria que eu suspendesse a viagem pois havia um jantar importante de visitas de Europa. Então perfeitamente eu fiquei aí. Eram como 60 pessoas jantando, gente chique, e cheguei meia noite e vem o chefe dos garçons e disse: Santiago, Madame está chamando. Eu fui lá e ela estava arrumando as porcelanas. Ela disse: Este é Santiago, meu mordomo e hoje é seu aniversário a vamos a brindar a ele e todos se levantaram, tomei champagne com todos. Isso foi para mim o prêmio mais grande, eu havia suspendido meu aniversário e passei aí com champagne francês!

Análise: O diretor, agora empolgado e quase “desesperado” por trazer à tona tantas memórias agora já em andamento, pede com insistência:

“descreve a casa em dia de festa, como é que ela ficava, descreve os salões, as flores, música”...

Interessante observar como as lembranças de Santiago desencadeiam a memória de opulência da casa da Gávea, os convidados ilustres (como suas anotações das histórias da aristocracia), as festas, naquele período em que o diretor apenas se lembra como uma névoa. Tudo reascende, tudo é saudade, tudo são imagem e ilusão.

Entra OFF (Santiago parado em silêncio): *Santiago gostava de dançar.*

FADE

OFF *Uma das boas lembranças que eu e meus irmãos guardamos de nossa infância...*

Imagem de Santiago tocando castanholas. Ele segue a música e faz algumas exclamações: 32:13 a 33:42

OFF: *é Santiago tocando castanholas ao som de uma música que nós não conhecíamos mas que certamente não era espanhola. Nunca nos esqueceremos disso. O dançarino predileto de Santiago era Fred Astaire.*

Papéis com nomes de artistas: 33:43 a 35:14

OFF: *Astaire aparece aqui como artista do cinema mudo por ordem alfabética entre Fred MC Murray e Frank Morgan. O filme preferido de Santiago era The Band Weaken que por aqui passou com o nome de A Roda da Fortuna. Nele, Astaire contracena com Cyd Charisse. Charisse ocupa quase sozinha uma página da lista feminina das artistas do cinema mudo e falado de 1916 a 1992 por ordem alfabética. Santiago não discriminava, havia nobreza de Hollywood e também a da França. Ele gostava das duas. Vendo seus papéis tive algumas surpresas: encontrei listas com o nome de chefes Dakota e Txukarramães . Ao lado da ficha biográfica de Joana de Ibarbourou encontrei uma nota de Ibraim Sued anunciando que o Cônsul do Uruguai acabava de comemorar o 100º aniversário da poetisa com uma festa de gala. No conjunto dedicado a família dos Visconti, Santiago anexou um recorte tirado de uma embalagem de bolo no qual ficamos sabendo que os Visconti são responsáveis pela invenção do panettone. Tiveram a ideia no dia 5 de setembro de 1395. Santiago nunca foi previsível, gostava de Giotto e de Hebe Camargo, do Papa Inocêncio III e dos lutadores de tele Kéti.*

Santiago fala com os papéis da aristocracia ao fundo: 33:15 a 36:26

Santiago: Madona Santa, fati I agracia que ... (italiano). Ceta Boheme! El gran Puccini! Mas eu não a troco com Verdi, la traviata, quase sei toda de memória, já ouvi mais de 20 vezes... maravilhoso. A primeira vez que vi La Traviata tinha 12 anos em Buenos Aires com a grande Claudia Musi, Benjamin Nochili e depois na noite seguinte La Trovatori, também dele, de Verdi com a grande Maria Carilia... Todos mortos... Aqueles 10 anos que passei em Buenos Aires vi todos os bons concertos, até ópera russa, Nibelunos de Wagner, etc etc...
FADE

Só no preto: OFF *Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ele a executava todos os dias, era o seu exercício: 36:27 a 36:33*

Mãos de Santiago com fundo preto e luz suave encima delas: 36:34 a 40:13

OFF: foi assim que ele a interpretou em dois longos planos. Entra música.

Análise: Esse trecho começa com Santiago parado em silêncio e o narrador dizendo que Santiago gostava de dançar. Mais uma vez somos levados à infância de João Salles. Santiago dança com as castanholas e o tom é solene. Espremido próximo a janela, Santiago, solene, ensaia suas castanholas com desenvoltura. A música acelera e ele se solta, representando agora o seu melhor personagem. Neste momento não existe mais o diretor, mas apenas o personagem. Voltamos às suas anotações sobre a aristocracia e, diferente de outros trechos, lemos observações recentes sobre personagens de coluna social da Guanabara e algumas curiosidades. Mas o melhor está por vir: a dança das mãos, performance solicitada por Santiago para ser mostrada no filme. São 4 minutos das mãos, fundo preto e uma luz suave incidindo sobre suas mãos. Um momento de pura fruição, de pura poesia. Aqui está o afeto sentido pelo diretor por este personagem que é quase uma ficção.

Imagem estática da piscina: 40:14 a 40:51

OFF *essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora, 13 anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência, mas quais são as chances de logo no take seguinte outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar?*

Plano mais fechado da piscina com folha: 40:51 a 40:58

OFF: *nesse dia ventava realmente ou a agua da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro?*

Plano de cabides: 40:59 a 41:03

OFF: *Terá sido o vento que balançou esses cabides?*

Plano de cadeiras, com um lençol: 41:04 a 41:15

OFF: *Será que nesse quarto encontramos mesmo essas cadeiras cobertas por um pano branco? Na decupagem escrevi: sem a cadeira, só móvel coberto e cortina, bastante bom.*

Plano com mesa, abajur, cadeira e cortina ao fundo a meia luz: 41:16 a 41:27

OFF *e aqui, o que havia de fato, uma cadeira e um abajur, um abajur e uma garrafinha ou somente o abajur sem a garrafinha?*

Plano de fotos na parede com castiçal no meio, outro sem o quadro da esquerda, etc: 41:28 a 41:37

OFF: *hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita.*

Close do lutador de boxe: 41:38 a 41:43

OFF *a ponto de maquiar o boxeador, de exagerar o seu suor?*

Trem de ferro: 41:44 a 41:51

OFF: *assistindo o material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.*

Santiago fala, da cozinha: 41:52 a 43:09

Santiago: e aqui...em el canto mis queridas madonas. Aqui está Rafael... são todos del quatrocento, ao final da idade média. Lipi e el Grangiotto, que foi aluno de... el monumento de la pintura, como Bach na música. Ce tu! Outra vez el canto? Aqui estoy com mis queridas madonas, el canto de las madonas, não porque las madonas cantam, mas sim el rincón, o canto.Música ao fundo. Novo corte e ele repete tudo novamente.

Santiago meio de lado, com as madonas na parede, quase no escuro, escuta instruções do diretor. Ele fica confuso, tenta falar bem. João grita: corta: 43:10 a 43:55

Santiago encostado no vão da porta da cozinha. Tenta falar, é interrompido pelo diretor, que diz “encosta de novo, encosta, não olha pra gente não” . Santiago fala sem estar à vontade: 43:56 a 47:06

Santiago: às vezes penso, eu mesmo me assombro, esta memória que tenho, a minha idade, quase se pode dizer uma memória prodigiosa... (depois que Santiago fala e fica em silêncio o diretor grita para ele falar de memória). Memória... minha memória querida, e me acompanha, e tomara que assim seja, até a hora da grande partida! E aí vem a frase dos italianos: um bom morrer honra toda uma vida (?). Sobretudo essa memória depois dos 40 anos, todas as coisas que li sobre a nobreza de antes de Cristo ficou toda gravada na mente...fala até dizer stop!

Santiago novamente encostado no parapeito da parede da cozinha, plano mais aberto: 47:07 a 48:32

Santiago: recita em italiano...

Pedaços de papel escrito a maquina: 48:33 a 49:04

OFF *Santiago escreveu: scherzo bem sostenuto. Sonhei que pertencia somente por um dia, a França, a real nobreza. De pronto, acordei assustado. Trechos da famosa Marselhesa. Santiago podia se imaginar em qualquer época, em qualquer civilização, escolhe sonhar que é nobre durante a revolução francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos. Sua imaginação o levava a um mundo mais antigo...*

Porta da casa da Gávea: 49:05 a 49:10

OFF *... e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano, um mundo que julgava melhor.*

Outro ângulo da casa da Gávea: 49:11 a 49:19

OFF *... Lutadores de boxe viravam gladiadores romanos, a casa de meu pai, um palácio em Florença.*

Santiago novamente sentado na sua sala, ao lado de uma poltrona, escorado nela: 49:20 a 50:00

Santiago: (diretor pede que conte historia dos quadros que qdo fechava os olhos o monet...fale isso rápido!) sim... rápido? Fade . Nessa exposição de quadro, um Monet, um Van Gogh, Modigliani, um Cezanne, de repente quando eu passava por eles eu parava, fechava os olhos e imaginava que aquele era Rafael, Giotto e assim etc... Recordando aqueles artistas do renascimento italiano de 400 e 500, florentinos, maravilhosos!

Análise: Numa tentativa de refletir sobre o documentário e a desconfiança quanto a sua capacidade de representação do real, são mostrados alguns planos da casa da Gávea, e os questionamentos quanto à veracidade do momento. Novamente vemos a piscina da casa, uma folha caindo, e uma certa melancolia na condução dos planos. Todos cheios de vazio, soltos, empostados, na tentativa de significar alguma coisa que virou passado. Trazer vida aos fantasmas. O diretor, novamente aflito e impaciente por reter os retalhos das lembranças, enquanto Santiago permanece encostado no vão da porta da cozinha, submisso, o interrompe dizendo “encosta de novo, encosta, não olha pra gente não” . Santiago fala sem estar à vontade, pois fala ao patrão “Joãozinho”. Mas é ele quem vai dar sentido a tudo isso, e aparece novamente sentado, em sua cadeira num cômodo ainda mais apertado da casa, contrastando com os espaços vazios e amplos da casa da Gávea. A opulência,

porém, aparece apenas nas falas de Santiago. Nele tudo permaneceu, os tempos mudaram, mas Santiago conservou sua memória intacta. Neste trecho escolhido, perceberemos como os planos têm uma maior dinâmica, as falas de Santiago são mais dinâmicas e montadas com os planos da casa da Gávea. A saudade de um começa a se misturar às lembranças do outro.

Jardim com escada da casa da Gávea: 50:01 a 50:16

OFF minha mãe dizia: Santiago faz os mais lindos arranjos de flor que conheço. Hoje, já não sei por quê, mas pedi a Santiago que me falasse de flores de pé e olhando para a parede.

Santiago de pé, olhando para parede num canto do quarto: 50:17 a 52:38

Santiago: La casa da Gávea, que para mim não é casa, é o palácio Piti, onde durante 20 anos fiz tantos arranjos de flores, com tanto carinho que a entrada, primeiro o que fazia era um arranjo enorme, gigantesco, ao qual minha imaginação intitulava "la gran cantata", a boca chiusa de Bach. Boca Chiusa porque as flores estavam tão fresquinhas, fechadas, que paulatinamente chegava a hora da recepção e elas estavam todas abertas. A alegria que me dava... aí passava para a sala de jantar onde em ... do sec. XVIII, trazidas de uma velha igreja da Bahia eu fazia aí dois arranjos que intitulava oratório, graves oratório, de Haendel, e dois centros de mesa enormes que eram dois pastorais, daí passava a biblioteca, outros dois pastorais, passando ao salão de piano, steenboay, de uma calda tão comprida que me lembrava as longas caldas das 3 manolas de Garcia Lorca, sempre associava a isso. E em cima desse piano, um vaso de cristal de bacará, enorme, fazia um grande arranjo que intitulava um baile de máscara, porque estavam todas aquelas flores, todas as cores. E depois, nas festas, eu fazia pequenos arranjos em castiçais que intitulava squerzzos, etc. FADE

Plano mais fechado, igual anterior : Santiago à direita de quadro, janela com cortina ao fundo e porta na penumbra a esquerda: 52:39 a 53:30

Santiago (João fala em off pedindo para Santiago que falasse se ele buscava perfeição nos arranjos, fala, fala) : meus arranjos de flores eram quase perfeitos, mas nunca perfeitos porque falta uma flor ou uma folha, nunca era perfeito e me conformava assim, porque os via tão bonitos e como disse Michelangelo quando fez David: tão perfeito, mas porque não fala? E eu digo, porque não cantam? Todas as notas musicais, cantem, cantem para mim... FADE

Mesmo plano anterior: 53:31 a 54:09

Santiago (João: mas essa tua sensibilidade, te espanta, ela te espanta?): Claro, muitas vezes (João: fala isso pra mim): Claro, toda essa sensibilidade parece uma sugestão... (João: e as vezes você se pergunta porque vc é

assim?): Claro, porque eu tenho que ser assim? Porque tenho que gostar de Wagner, porque tenho que gostar dos Anéis de Nibelungos, etc. Porque tenho que interessar pela história de la Francesca de Rimini, das famílias da França, etc... E por quê?

Papéis de Santiago (trilha): 54:10 a 54:19

Papéis batidos a maquina (trilha): 54:20 a 54:36

Vários planos mais fechados das letras: 54:37 a 56:07

OFF foi de Santiago que ouvi pela primeira vez a história de Francesca da Rimini. De todos os personagens sobre os quais ele escreveu ela foi a sua predileta. Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta. Giovanni, de tão feio era chamado de João Aleijado. Ele tinha um irmão, Paulo, Paulo o belo. Francesca e Paulo se apaixonaram. Giovanni os surpreendeu quando eles se beijavam a primeira vez. Atravessou-os com a espada para que não pudessem morrer num abraço para o qual não pudessem jamais se desvencilhar. Determinou que fossem enterrados num mesmo túmulo. Sobre João Aleijado Santiago escreveu com indignação: foi acometido de rasgos bestiais e também é um monstro assassino. Francesca aparece na Divina Comédia de Dante confinada ao segundo círculo onde começa o inferno. Abraçada a Paulo sua pena será passar a eternidade fustigada por uma tempestade medonha. Ela diz: o amor nos conduziu a mesma morte. Francesca e Paulo jamais descansarão, jamais pousarão os pés no chão, viverão para sempre no ar...

56:08 a 56:59 Dois saquinhos de papel voando ao vento... (trilha sobe)

OFF é uma das grandes histórias de amor da literatura. Não existe praticamente nenhuma documentação sobre Francesca. Foi Dante quem a salvou do esquecimento, deu-lhe um nome, uma voz e um tormento. Talvez por isso Santiago gostasse tanto dessa história.

Santiago responde a diretor. Como no plano anterior: 57:00 a 58:59

Santiago (diretor: e Giotto? Túmulo pra vc? Fala Santiago!) sim, tudo isso é um túmulo para mim...Um túmulo alegre, cheio de vida apesar de ter toneladas de cinza, cheiro queimado... toneladas de cinzas, todas aquelas grandes marionetes... entre todas elas ajudaram a fazer história universal (diretor: e vc...) e graças a essa história devemos aos frades da idade média, copistas, copiavam todas as coisas e nós sabemos as histórias de toda essa gente.

Close das cartas. Trilha: 59:00 a 59:45

OFF: A menção aos copistas não deve ter sido gratuita, Santiago se considerava um deles. Tinha razão. Ao morrer ele me deixou seus papéis e para fazer esse filme selecionei centenas de páginas, fui pelos nomes que me

pareceram mais sonoros. Filmei-os ao longo de 3 dias. A cada Arphaxad ou Slavomir, a cada Panzidez ou Olof Hunger eu pensava em Santiago. No fato de que sem ele, pelo menos para mim, essas pessoas não existiriam.

Close de cartas: 59:46 a 1:00:12

OFF Santiago escreveu: alegre agittato ma no molto quase finale. Creio render-lhes uma pequena e simples homenagem, ao ler seus breves passos por esse planeta. Já completados os 40 anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo. Minha atividade mental é contínua apaixonada, inconstante e de todo insignificante.

Santiago na cozinha: 1:00:13 a 1:00:21

OFF: Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. FADE

Era uma guerra quase perdida. Ele sabia.

Close de cartas: 1:00:24 a 1:02:04

OFF: O numero avassalador de historias e de personagens acaba por trair a intenção de preservá-los, mas nem tudo se perde. Santiago me deixou restos de milhares de histórias. Alguém abdicou do troco, outro fundou um reino. Um homem tenía um hjo bastardo. Em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham com lenta hermosura. Em algum outro lugar, alguém morió em la primavera. Na palestina alguém foi feito prisioneiro, um marido e uma mulher viveran como dos Hermanos. Um homem foi cruel e bravo até a temeridade, outro fundou um grande número de igrejas. Alguém aparece também no primeiro livro do Ramayana e devido a certas circunstâncias, na Bósnia, uma mãe tentou em vão defender seu filho. No deserto, alguém se defendeu jogando areia num certo Houo K'iu, de quem nada sei. Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto o outro morreu tão novo. Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai. Em Portugal havia um homem honrado e de boa fazenda e também D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: pobre Julio.

Santiago sentado próximo as suas cartas: 1:02:05 a 1:02:51

Santiago: já posso começar? (diretor: fala!) E agora, para dar término a esta pequena declaração de barbárie, solo me resta pensar quando eu parta, la gran partita, em que mãos cairão todas essas páginas... Páginas que fiz com tanto carinho... com tano amor que ahi coloquei tudo a minha vista... Tomara que caia pra uma pessoa que gosta do contrário, que se queimem todas. E para punto final alegre vivati, moderato...

Análise: Esse trecho de cenas se inicia com o pedido do diretor para que Santiago falasse dos arranjos de flores que sua mãe tanto elogiava. Finalmente aqui o diretor fala da mãe, e através da descrição de Santiago sobre os arranjos e sua relação com as notas musicais, vamos penetrando nesse universo familiar que tanto representam. “De pé e olhando para a parede”, é como Santiago deve falar das flores, ou melhor, da sua mãe... A partir daí, a saudade aperta e João quer definir melhor os detalhes dos relatos, falando de perfeição dos arranjos, da memória de Santiago, pedindo “fala, fala” a todo instante. Também aqui percebemos o quanto a imaginação de Santiago extrapola os limites da tela, do espaço, do tempo. E o diretor pergunta, fulminante: a sensibilidade te espanta? Ao fim, ele fala dos túmulos que o rodeiam, com tantos personagens mortos, tantas histórias, como se a vida de Santiago fosse uma luta para que nada fosse esquecido. E ele pede para que todas essas cartas, todo esse material cheios de histórias, de memórias possam cair nas mãos de uma pessoa que goste... Está aqui a própria história do filme que será novamente montado, a última versão.

Detalhe de carta: 1:02:52 a 1:03:21

OFF: *Santiago escreveu: andante cantábile. Estamos na estação do outono. Os dias vão se tornando mais breves e parecem mais tristes. As árvores, da sua roupagem dourada e avermelhada, aos poucos vão se despojando, sentindo-se assim como que humilhadas na sua nudez quando se olha para elas com atenção. Tempo implacável por sua falta de consideração.*

Santiago sentado na beirada da banheira, com pia de frente a ele, e ele de frente a câmera: 1:02:22 a 1:05:06

Santiago: me vem en mente en esto momento la famosa frase del gran diretor Bergman, que dizia: somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu, cruel e completamente vazio. Claquete

Santiago: como dizia Bergman, somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu, cruel e vazio. Claquete

Santiago: sempre me lembro de la frase de Bergman que dizia: somos mortos insepultos... errou! Diretor grita

Santiago: somos mortos insepulto, apodrecendo debaixo de um céu, cruel e vazio. Claquete

Santiago: Recordo sempre la famosa frase de Bergman: somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu cruel e vazio, completamente!

Close de cartas: 1:05:07 a 1:05:30

OFF *Santiago escreveu: desgraçadamente, apesar de ter aumentado o cristal da minha lente, vai progredindo no olho esquerdo a catarata. Deu a essa passagem o título lento ma non troppo. É um bom título. Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta.*

1:05:31 a 1:05:42 Imagem de Santiago sentado, com cortina ao fundo

OFF Ao longo dos 5 dias de filmagem ele não falou de outra coisa. Eu, não entendi.

Imagens do musical: 1:05:43 a 1:08:08

OFF: só muito mais tarde assisti ao filme predileto de Santiago. Se o mostro aqui é porque ele me ajudou a entender que algumas transformações da minha vida aconteceram sem que eu percebesse. No filme, Fred Astaire faz o papel de um bailarino de vaudeville, e Cyd Charisse o de uma bailarina clássica. Os dois são convidados para estrear a mesma peça e claro, não se dão bem. Qdo tudo parece perdido Astaire convida Charisse para um passeio no parque. Meio sem jeito eles caminham lado a lado, não se falam nem se olham. E, então, acontece uma coisa linda e gratuita. Já assisti essa cena algumas vezes, sempre achei bonita a transição entre a caminhada e a dança. É uma transformação sutil e sem alarde. Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa.

Análise: “*Tempo implacável por sua falta de consideração*”. Frase lida de uma das cartas de Santiago. Aqui o filme assume um tom ainda mais melancólico. É hora de finalizar e superar o que não é mais possível revelar. Santiago, sentado no banheiro, espremido entre a pia e a banheira, repete cinco vezes uma frase de Bergman, já sem paciência. Parecia que era a hora de esperar o tempo que passava... Um plano de Santiago sentado, esperando, nada diz. O diretor comenta que não havia entendido os sinais emitidos por Santiago, o tempo que passava implacável para ele. Tanto assim, que exhibe o filme predileto dele, com a cena da dança, mostrando que há um momento na vida em que sincronizamos nossos passos com aquilo que parecia até então impossível, a aceitação de que mudamos de fase, e no caso do diretor, o fim da infância e da adolescência, e a serenidade. Percebo aqui o momento em que o documentarista acerta o passo com seu personagem, incorporando sua própria história com a dele.

Imagem da Casa da Gávea com travelling do começo: 1:08:09 a 1:09:19

OFF: mais tarde e aos poucos a juventude foi ficando pra trás. Tive vontade de voltar a casa e por isso retomei o filme. Trilha Gostaria que essa história fosse de meus pais, e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns

anos antes de Santiago, meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai – “dele hoje plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia de silêncio junto ao rio da minha infância e ainda, no orvalho do jardim cresce um pau-brasil. Pena, eu lá não brinco mais”.

Santiago no mesmo plano anterior, sentado encostado num poltrona: 1:09:20 a 1:10:19

Santiago: (diretor: fala sobre a casa da Gávea) Sim, e depois de 30, que isso que estou falando foi em 1986... foram 30 anos. Aqueles 20 anos foram maravilhosos, de alegria de flores... e depois vem a tristeza, o silêncio, progresso... ce tu... Tudo está mudado, é silencio, a gente se acostumbró a el silêncio, eu vivo solo há 20 anos, tenho meus mortos, meus amigos me acompanham e como vivo no passado a mi no me afecta para nada. Pode cair el céu que não interessa...

FADE e imagem de Santiago fazendo gestos: 1:10:10 a 1:10:44

OFF: num de seus filmes o cineasta Werner Herzog disse que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, o que acontece fortuitamente, de antes ou depois da ações, as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece...

Vários planos de Santiago sentado novamente, encostado na poltrona: 1:10:44 a 1:10:45

OFF Desses restos talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação: 1:10:46 a 1:11:24

Santiago em canto de quadro quase em penumbra: 1:11:25 a 1:11:33

OFF: e que seria para sempre o segredo do filme!

(diretor fala, manda... finge que começou agora. Santiago: vc me avisa quando... Diretor: qdo vc achar. Santiago recita em latim. Diretor: volta pra baixo, fazer de novo...fica lá embaixo.

OFF essa é a ultima filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final: não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto, está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi a entrevista me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele o nosso mordomo...

Diretor: Santiago, fica nessa posição, pensa na sua avó, minha mãe e repete em latim... Santiago: penso sim, que me acompanha em seu espírito... Requien pace, dominis domin... Disse duas vezes aí

OFF: e no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera:

SANTIAGO: agora escuta Joãozinho, Joãozinho.. (João: eu vou fazer uma última coisa aqui) , hay também um desses pequenos que é muy simpático, que eu pertencço a um núcleo de seres malditos ...(João: não, isso não precisa)...

João: conta história rápida do embalsamador...

Santiago: ah, eu senti tanta satisfação alegria que Joãozinho Moreira Salles....

João: não, não, sem a família

Santiago: estão preparando, me vão embalsamar...

POS-SCRITUM EDIFICANTE: essas imagens são de Viagem a tóquio, de Ozu, o cineasta cujos enquadramentos severos me influenciaram na época em que filmei Santiago. Ao fim da história a filha caçula pergunta: a vida não é uma decepção? Sua cunhada responde com sorriso franco e generoso: sim, ela é... Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu, se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque que gostava tanto. Com elas, quem sabe, pode sustentar a melancolia de que as coisas não fazem mesmo muito sentido: 1:14:00 até o final do filme

Análise: O diretor, através da voz do narrador, seu irmão, deseja retornar a sua casa na Gávea. Sentimos a força da família na voz do narrador, as lembranças através das imagens de Santiago em silêncio, esperando com o olhar perdido, cansado. Ele reúne aqui os “restos” de imagens que não entraram no filme, ou seja, as longas esperas, o tempo morto onde nada acontece. Refletindo ainda mais sobre esse trecho analisado, me pergunto o que aconteceu no filme? Aparentemente nada, Santiago continuará com suas cartas, sua solidão, suas lembranças, a casa da Gávea, vazia, sem nenhuma transformação. Mas, voltando a cena do filme em que Charlisse e Astaire dançam, o encontro, por fim, aconteceu. O diretor tomou consciência da distância com que tratou seu personagem, da impossibilidade de quebrar as barreiras sociais e permaneceu sendo o patrão e seu personagem o mordomo. Não encontramos planos fechados neste filme, e Santiago se manteve sempre numa atitude respeitosa e formal, se soltando nos momentos em que buscava na arte, na dança, a liberdade necessária para suportar a solidão.

6 - CONCLUSÃO

O pensamento da filósofa Maria Zambrano sobre a importância do encontro, da verdade que é fruto da vivência, do momento certo e da escuta, e o tempo como ajudante nesta transmissão, me encheu de coragem para continuar este trabalho de busca do afeto nos filmes analisados.

Chantal Maillard, em seu livro *La creación por la metáfora*, sobre a razão poética de Maria Zambrano, destaca (MAILLARD, 1992, p.115):

“Enquanto a razão me aconselhava a busca de uma via de trânsito adequado por um mundo ordenado, o sentir poético pretendia levar a um tempo e uma luz, certo tempo e certa luz” .

Quando este trabalho começou, tinha como objetivo desvendar novos horizontes dentro do documentário, que pudessem trazer aspectos que até então eu desconhecia em minha prática de cineasta. Não imaginava também que o reino afetivo pudesse ser considerado relevante para uma pesquisa em comunicação.

Humberto Maturama, no seu livro *Emoções e linguagem na educação e na política*, ajudou a compreender a importância da emoção nas relações humanas e como é definitiva. Ele afirma (MATURAMA, 1998, p.15):

“Ao nos declararmos seres racionais vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que constitui nosso viver humano, e não nos damos conta de que todo sistema racional tem um fundamento emocional”

Ao buscar elucidar melhor os caminhos da exclusão do afeto através da história e o seu retorno, encontrei autores como Lipovetzky, Gianni Vattimo, Nelson Peixoto Brissac, que me lançaram luzes para a elucidação da pesquisa.

Nelson Peixoto Brissac, em *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*, é quem melhor esclarece o percurso (BRISSAC, 2010, p.47):

“Localizar-se: maneira de se dar história e ser alguém num mundo em que tudo está em movimento. Saber quem alguém é implica saber de onde ele veio e para onde vai. A história de cada um é traçada pelos lugares por onde passou”.

No decorrer da pesquisa, e dos autores que foram escolhidos, e, guiada pela intuição selecionando outros, percebi que seguia o caminho de um novo fazer

do documentário, dos pequenos personagens, da observação do cotidiano, da criação dos detalhes, das coisas singelas que crescem na alma do espectador.

Foi preciso ir ao início da história do cinema e buscar uma trajetória autoral do documentário, baseada na relação estabelecida entre o diretor e o seu objeto, ou melhor, o seu sujeito. Foi escolhido como referência o clássico *Nanook of the Earth*, de Flaherty, porque mostra o envolvimento do diretor com a vida de Nanook, o esquimó que trava aventuras no gelo com sua família na luta pela sobrevivência. Neste filme as cenas do cotidiano encantam, por exemplo quando ele come com sua família, quando dormem e seguem juntos à caça do alimento. Sem uma relação afetiva, Flaherty jamais conseguiria as cenas de aproximação e entrega de Nanook às imagens feitas no esforço daquele pedaço de história longínquo em que as câmeras pesavam muito e tudo era mais difícil.

Outra película escolhida para investigação dos traços afetivos que iriam influenciar os filmes analisados, foi *Primárias*, de Robert Drew e Richard Leacock. Os avanços tecnológicos propiciaram câmeras mais leves, mais fáceis de manusear, o som direto, trazendo o cinema observativo, que possibilita acompanhar o personagem no seu trajeto cotidiano e uma maior transparência diante do real. Kennedy e Hubert Humphrey aceitam a proposta de Drew para acompanhá-los durante a campanha para presidente. Com pouquíssimas intervenções do diretor, sem comentários em voz-over, efeitos ou trilha sonora, o que sobressai são os momentos de intimidade do filme, quando por exemplo observamos o senador Humphrey cochilar no carro de campanha ou o detalhe das mãos inquietas e nervosas de Jack Onassis, discursando num momento de campanha junto ao marido. Mera observação? Aproximação, diria, a câmera olhando para o seu alvo, o seu objeto valioso, aquilo que chamará a atenção do nosso olhar. Instantes de empatia que, segundo Frans de Wall, seria a capacidade de um indivíduo de ser afetado pelo estado emocional de outro e se identificar com ele, adotando a sua perspectiva.

Outro filme importante nessa busca, "*Crônica de um verão*", de Jean Rouch e Edgar Morin, torna compreensível a importância do instante, da presença que exige participação, de olhar o outro, conviver e se entregar, ou seja, aquilo que faz o cinema ser a arte do encontro. Neste filme, a ética é discutida, trabalhada, indicada. A entrevista é importante também, pois faz surgir o envolvimento da palavra e as ambiguidades que surgem a partir dela, a verdade que vem do enquadramento, daquilo que enxergamos naquele momento. E a força dessa ambiguidade, surgida no envolvimento do personagem com a câmera, torna a realidade tão contraditória e abundante de riquezas, gerando um questionamento sobre a possibilidade de uma representação da realidade. Neste filme, valem principalmente os olhares e os pequenos gestos.

Uma referência relevante são os filmes de Eduardo Coutinho, especificamente “*O fim e o princípio*” e “*Jogo de Cena*”, quanto à ousadia na aproximação dos personagens. A preocupação maior do diretor é com as histórias contadas por cada um, suas fantasias, a empatia gerada pelas falas, olhares e gestos, o que cada um guarda de mais precioso e descobre ao encenar frente a câmera. Em “*O fim e o princípio*”, Coutinho se encontra com os antigos moradores de um povoado distante e se envolve em conversas que tratam do tempo e da morte. Ao mesmo tempo em que dirige, ele não controla, se envolve e acaba virando com eles também um personagem, revivendo a memória no presente. Já no documentário “*Jogo de cena*”, o afeto aparece em sua forma mais simples, em que o diretor faz uso apenas da cadeira, dos olhares, falas, corpo e silêncio. A verdade é encontrada em sua criação pura, na invenção que não se confunde com a mentira, mas na complexidade própria da vida.

Entregando-se a uma viagem no tempo, em busca da memória que confunde mas movimenta em direção ao próprio Ser, pois é sua definidora e o bem mais precioso naquilo que revela e guarda, os filmes escolhidos para refletir o afeto, silenciam o óbvio, criam um ritmo próprio cheio de leveza, no entanto levando-nos a lugares profundos de nossa própria memória.

Neste contexto, buscar a afetividade no documentário proporcionou também um reencontro com o cinema neorrealista e o seu vigor ressurgido das cinzas de uma Itália destruída do pós-guerra. André Bazin destaca nesta escola a duração do plano-sequência, que cria a sensação de múltiplos planos de realidade. Deparamos com a complexidade na simplicidade, a ambiguidade que é a característica da própria vida e a fé na imagem que vai ganhar aí um aspecto quase espiritual, a “imanência da imagem” (DELEUZE, 2005), com personagens vivendo seu cotidiano tão comum, mas cheio de poesia. O neorrealismo trouxe para o cinema uma aproximação com o homem pequeno, das ruas, e o fluxo contínuo do tempo, os longos planos que carregam o transcorrer da vida.

Falar de imagens que mostram aduração do tempo e a memória que nele se inscreve remete aos filmes analisados, “*Santiago*” e “*Nelson Freire*”, onde observamos segredos silenciados, a delicadeza de um suspiro, a suavidade que a fotografia pode proporcionar ao desenhar a luz como pintura numa sala de estar, olhares suspensos em qualquer memória perdida, um palavra mal pronunciada.

Por diversas vezes, tentei reconstruir algo nessas narrativas soltas, sem uma ordem cronológica, ou um começo definido, no qual a edição começa e termina com cada sequência e estabelece uma ordem voltada para dentro dos personagens retratados, e que cresce em intensidade à medida que nos envolvemos com a música, com as histórias singelas, com os encontros solidificados do tempo.

Em “*Nelson Freire*”, “depois de uma observação cuidada ou de uma intuição carismática” (BARDIN, p.9)), percebemos como o diretor abandonou o distanciamento e se “instalou” no cotidiano de Nelson, absorvendo cada momento e fazendo parte da rotina do músico. Criou-se com isso uma atmosfera de intimidade que não trabalha com o tempo linear, mas com a subjetividade da memória que resgata histórias, momentos e experiências afetivas costuradas no ritmo de um fluxo particular. Aqui a “imanência da imagem” faz-se perceptível, são fragmentos da vida de um homem que vive sua arte com toda a intensidade, com a espiritualidade que só a música pode demonstrar tão naturalmente.

Em “*Santiago*”, por sua vez, a montagem guia o diretor numa tentativa quase desesperada para buscar suas memórias da Casa da Gávea. Seu personagem, Santiago, no filme anterior que ficou parado durante quatorze anos, não tinha espaço para crescer, devido à distância com que foi filmado pelo “patrão Joãozinho”. Essa reflexão nasce com a nova tentativa de terminar o filme, refletindo o trajeto de retorno e a valorização da infância com base nas memórias do mordomo e a recondução à infância do diretor. Filmado em preto e branco, Santiago aparece como uma vestal, lembrando, guiando e acendendo a infância do diretor, apontando-lhe caminhos, iluminando o portal da casa. O apartamento do mordomo é pequeno, muito pequeno, apesar de ser no Leblon, bairro nobre do Rio, mas sua memória ultrapassa os limites da razão, contrastando com os espaços amplos da Casa da Gávea, vazia, triste e melancólica.

Os dois filmes fazem refletir sobre a intimidade e as possibilidades que uma leitura afetiva pode revelar para a aproximação do personagem com o tema retratado. No ritmo frenético da contemporaneidade, quando se percebe uma maior aceleração da vida em relação ao tempo cada vez menos perceptível, viabilizando o acesso imediato de pessoas de acordo com seus interesses, outro movimento acontece silenciosamente. O homem está mais só, apesar dos blogs, redes sociais, as palavras se perdem no vazio, não nos sentimos escutados.

Uma leitura afetiva dos filmes revelou a importância da intimidade, do tempo suspenso, da memória afetiva que só aparece quando abrimos a escuta interna, quando podemos criar um ambiente à meia-luz, com ruídos que podem vir de outros tempos, de outros espaços, uma nova trilha que permeia a vida. Cria-se assim um ritmo novo, um ensaio que é do fluxo afetivo, que eterniza o efêmero que gera um movimento eterno, envolvimento e êxtase.

Aqui percebemos também, a partir desse espaço afetivo criado nos dois filmes analisados e tantos outros que se relacionam nessa nova perspectiva das pequenas biografias, a singularidade dos pequenos gestos circulando de

maneira imprevisível, sem regras _ o que é uma dimensão política, essa liberdade geradora de uma estética.

Inversamente proporcional ao *reality show* onde se julga todo o tempo as ações dos outros, mas sabendo que ninguém vai decepcionar, pois tudo é previsível, aqui há o risco do encontro, tensão e transformação. Os corpos e os gestos se somam num desempenho silencioso e interno, onde o trajeto é desconhecido e o sujeito se redimensiona e se reinventa _ isso é um ato político.

7 - REFERÊNCIAS

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Almedina/Edições 70-Brasil, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- BOBBIO, Norberto. *Elogio da serenidade e outros escritos morais*. Unesp, 2002.
- BRISSAC, Nelson Peixoto. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva, 2010.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.
- BURKE, Peter. *A escrita da história*. Unesp, 1992.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELLEZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, Vol.3*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1994.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens de cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- _____, *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.

- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. São Paulo: Editora Manole, 2005.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2007.
- _____. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2007.
- MAILLARD, Chantal. *La Creación por La Metáfora*. Sorocaba: Editora Anthropos, 1992.
- MATURANA, Humberto. *Emoção e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.
- MONTORO, Tania; CALDAS, Ricardo (Org.). *De olho na imagem*. Brasília: Abaré/Fundação Astrogildo Pereira, 2006.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa; Porto: Relógio D'Água Editores, 1997.
- MOTTA, Luis Gonzaga. *Narratologia: análise da narrativa jornalística*. Petrópolis: Casa das Musas, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- SANTOS, Zunzunegui, *Pensar la Imagen*. San Sebastian: Cátedra/Universidade del País Vasco, 1998.
- SANTAELLA, Lucia, *Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade*. In: ARAÚJO, D. C. *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibernídia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SODRÉ, Muniz, *A dimensão do afeto*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2010.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.) *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- VATIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Sorocaba: Editora Anthropos, 1992.
- WAAL, Frans de. *A era da empatia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

8 - FILMOGRAFIA

A opinião pública, Arnaldo Jabor, 1967.

Braços cruzados, máquinas paradas, Roberto Gervitz e Sergio Toledo, 1978.

Cabra marcado para morrer, Eduardo Coutinho, 1984.

Chronique d'un été (Crônica de um verão), Jean Rouch e Edgar Morin, 1961.

Esta não é a sua vida, Jorge Furtado, 1991.

Estamira, Marcos Prado, 2004.

Greve, Leon Hirszman, 1979.

Jogo de cena, Eduardo Coutinho, 2007.

Maioria absoluta, Leon Hirszman, 1964.

Nanook of the North (Nanook, o esquimó), Robert Flaherty, 1922.

O Fim e o princípio, Eduardo Coutinho, 2005.

O país de São Saruê, Vladimir Carvalho, 1971.

O prisioneiro da grade de ferro, Paulo Sacramento, 2003.

Of time and the city, Terence Davies, 2008.

Primary (Primárias), Robert Drew, 1960.

Santo Forte, Eduardo Coutinho, 1999.

Trabalhadoras metalúrgicas, Olga Futema, 1978.

Viramundo, Geraldo Sarno, 1965.

9 - SITES

<http://labculturaviva.org/docsdownload/A%20dificuldade%20do%20documentario%20-%20Joao%20Moreira%20Salles.pdf>

<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/03/23/o-senhor-dos-saloes-51990.asp>

<http://overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreira-salles>

<http://pt.scribd.com/doc/15478658/MilPlatosVol3Gilles-Deleuze-Felix-Guattari>

<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf>

http://www.pacc.ufrj.br/literatura/emcena/analise_doc_santiago.php

<http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>

<http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>