



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

DANIEL DOURADO NOLASCO

**FRONTEIRAS FICTÍCIAS:
ESTRATÉGIAS DRAMÁTICAS PARA UM CINEMA *HIPER-HÍBRIDO***

Salvador
2016

DANIEL DOURADO NOLASCO

**FRONTEIRAS FICTÍCIAS:
ESTRATÉGIAS DRAMÁTICAS PARA UM CINEMA *HIPER-HÍBRIDO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Professor Doutor Raimundo Matos de Leão

Salvador

2016

N787f Nolasco, Daniel Dourado
Fronteiras fictícias: estratégias dramáticas para um cinema
hiper-híbrido / Daniel Dourado Nolasco. - Salvador, 2016.
106 f.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão.
Dissertação (Mestrado) – UFBA/PPGAC

1. Dramaturgia. 2. Audiovisual. 3. Ficção. 4. Documentário.
I. Título.

UFPB/BC

CDU - 792(043)

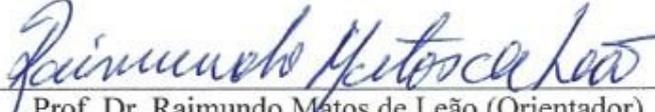
DANIEL DOURADO NOLASCO

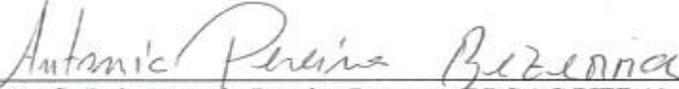
"FRONTEIRAS FICTÍCIAS, ESTRATÉGIAS DRAMÁTICAS PARA UM CINEMA
HIPER-HÍBRIDO"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 07 de março de 2016.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (Orientador)


Prof.^a Dr.^a Antonia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Guilherme Sarmiento da Silva (UFRB)

À Adahilton, *in memoriam*. Por ainda ser após ter sido.

AGRADECIMENTOS

Este estudo seria outro, do qual não poderia nutrir o mesmo sentimento se não fosse por:

João Sanches, pois sem início nada há. Raimundo Matos de Leão, pela paciência e atenção infinitas nas suas orientações. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA, professora Antonia Pereira e professor Guilherme Sarmiento, pela dedicação e auxílio a estes estudos. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio.

Bel da Bonita, compadre e comparsa. Ila Nunes, companheira motivadora que palavras não descrevem. Victoria e Emília, por iluminarem minha existência. Paula Príncipe, pelo apoio fundamental e imprescindível. Renata Dourado, amiga irmã em qualquer disposição. Ana Amélia e Antônio Sérgio, inspirações para a vida. Cúpula do Som, nas figuras marcantes de Marcos Sampaio e Kleyde Lessa, por acreditarem e possibilitarem a existência de *As pelejas de Zé Brasil*.

Os colegas do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas cujos conselhos transformaram o potencial em realidade, em especial Adriana Gabriela, Bianca Araújo, Carolina Mahecha, Cecília Retamoza, Daiane Fonseca, Edvard Neto, Fausto Soares, Fernanda Júlia, Hilda Lopes Pontes, Jones Mota, Laís Machado, Melissa Mardones, Poliana Bicalho, Ronaldo Magalhães e Thiago Carvalho.

Parentes e amigos que nos acolheram e cuidaram com alegria enquanto nos perdíamos e achávamos entre letras ou aventurávamos entre estádios de futebol. São tantos que, por não ser justo espremê-los entre tão poucas linhas, a eles reservamos espaço melhor para dedicarlhes nossas homenagens no capítulo final desta dissertação e nos créditos do filme *As pelejas de Zé Brasil*.

A todos, muito obrigado por enriquecerem esta experiência e torná-la ainda mais gratificante.

“A realidade se aproveitou da imaginação.”

Antônio Abujamra, entrevistando Jorge Bodanzky em 21/08/2012.

NOLASCO, Daniel Dourado. *Fronteiras Fictícias: estratégias dramáticas para um cinema hiper-híbrido*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, 2015.

RESUMO

Este estudo teórico-prático procura observar e experimentar estratégias para a composição dramática que intencionalmente apresente uma grande tensão entre as fronteiras da ficção com a realidade. Escolhemos nos ater à dramaturgia elaborada para o audiovisual na elevação do caráter híbrido de filmes ficcionais e documentários porque o audiovisual amplia esta dimensão, uma vez que contém traços e vestígios da realidade mesmo em produções às quais costumamos ver como meramente ficcionais. Como característica principal que nos possibilita procurar as diferenças entre documentários e ficções, temos a noção de *assertividade*, desenvolvidas por Fernão Pessoa Ramos e Noël Carroll. Analisamos, como obra referencial e modelar da criação dramática estudada, o filme *Iracema - uma transa amazônica* (SENNA; BODANZKY, 1975), que compõe uma trilogia, ainda formada por *Gitirana* (SENNA; BODANZKY, 1975) e *Diamante bruto* (SENNA, 1977). O teor prático desta pesquisa é representado pela realização do média-metragem *As pelejas de Zé Brasil nas terras da copa das copas*. Um filme-cordel de 40 minutos que observa o recorte para a hibridização proposta neste estudo.

Palavras-chave: Dramaturgia; Audiovisual; Ficção; Documentário.

NOLASCO, Daniel Dourado. *Fictional boundaries: dramatic strategies for a hyper-hybrid cinema*. 2015. Dissertation (Master's degree in Performing Arts) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, 2015.

ABSTRACT

This theoretical and practical study aims to observe and experience strategies for dramatic composition that intentionally present a great tension between the boundaries of fiction and reality. We gave special attention to dramaturgy for audiovisual because such drama is made naturally hybrid, considering fictional films and documentaries. We adopt such an option because the audiovisual extends this dimension, since it contains traces and vestiges of reality even in productions which usually is seen as merely fictional. As a main feature which enables us to look for the differences between documentary and fiction, we have the concept of *assertiveness*, developed by Fernão Pessoa Ramos and Noël Carroll. We analyze, as a reference work and modeling of the studied dramatic creation, the movie *Iracema – uma transa amazônica* (SENNA; BODANSKY, 1975), which makes up a trilogy, also formed by *Gitirana* (SENNA; BODANSKY, 1975) and *Diamante Bruto* (SENNA, 1977). The practical content in this research arises from the realization of the film *As pelepas de Zé Brasil nas terras da copa das copas (Zé Brasil's fights in the wordcuplands)*. A 40-minutes film that observe the proposed subject.

Palavras-chave: Dramaturgy; Audiovisual; Fiction; Documentary.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. REALIDADE OU FICÇÃO, UM DRAMA	16
2.1. O DRAMATURGO ESTRATEGISTA	16
2.2. O CINEMA CHEGA AO MUNDO HÍBRIDO	18
2.3. ENTREGA INTEGRAL ÀS PARTES	19
2.4. FINGINDO QUE É VERDADEIRA A VERDADE QUE FINGIMOS	21
2.5. REALIDADE FICTÍCIA, INVENÇÃO DOCUMENTAL E MAIS OUTROS CINEMAS	24
2.6. FRONTEIRAS MOVEDIÇAS NO TEATRO E NO CINEMA	30
2.7. O MUNDO INTEIRO É UM IMENSO PALCO	32
2.8. ASSISTIRMO-NOS, A QUE SERÁ QUE SE DESTINA?	34
3. A PRÁTICA <i>HIPER-HÍBRIDA</i>	36
3.1. IRACEMAS, GITIRANAS E DIAMANTES	36
3.2. O ESTATUTO DE REALIDADE QUE, NA VERDADE, HÁ EM TODO FILME	39
3.3. SE TUDO NA SOCIEDADE É IMAGEM, COMO FICA O CINEMA?	43
3.4. OS DISPOSITIVOS AUDIOVISUAIS	47
3.5. ÉTICA DE CADA UM	49
3.6. O NASCIMENTO DE UMA CRIAÇÃO	51
3.7. EIS QUE SURGE UM ZÉ BRASIL	53
3.8. O BRASIL E A COPA, UMA RELAÇÃO	54
3.9. O SERTANEJO É ANTES DE TUDO UM BRASILEIRO	55

4.	SOBRE UM EXPERIMENTO <i>HIPER-HÍBRIDO</i>	57
4.1.	POR QUE UM RELATO ASSIM?	57
4.2.	A FICÇÃO GANHA CORPO	59
4.3.	REESCREVAMOS NOSSA NARRATIVA	62
4.4.	AS ARESTAS SE APARAM	65
4.5.	BOLA COMEÇA A ROLAR	67
4.6.	BRASÍLIA É UMA ILHA	75
4.7.	COMO SE O FUTURO FOSSE LEGÍVEL	80
4.8.	SOBRE JUMENTOS E DEMÔNIOS	84
4.9.	AS RAÍZES DO BRASIL	89
4.10.	EM GAVIÃO, A FINAL	90
4.11.	ÚLTIMAS FILMAGENS	93
5.	CONCLUSÃO	96
6.	REFERÊNCIAS	98
7.	APÊNDICE	100

1. INTRODUÇÃO

Este estudo nasce da admiração por uma obra. Por um filme especialmente tocante, chamado *Iracema - uma transa amazônica* (1975). Rodado em 1974, foi financiado pelo canal ZDF, da televisão alemã. Orlando Senna assina o roteiro e divide a direção com Jorge Bodanzky que, por sua vez, também assume a fotografia.

Após alguns anos em uma trajetória internacional de festivais, em 1980 o filme é liberado para exibição no Brasil. Afinal, eram tempos difíceis, de muitas limitações das liberdades individuais e de expressão. Já se haviam ido dois longas-metragens realizados por Senna. O primeiro foi destruído bem diante de si, por um militar autoritário. O outro não sobrevive à luta por despistar a censura e termina desmembrado e perdido. *Iracema* é o terceiro filme de um diretor inédito. Já no letreiro inicial, anuncia claramente que o objetivo de contar a história da Iracema amazônica é “retratar a Transamazônica, de maneira realista”. E continua: “IRACEMA mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho de ‘Brasil grande’”.

Em princípio, o letreiro parece nos preparar para assistir a um documentário. Com efeito, há histórias factuais, personagens sociais, depoimentos, entrevistas, registros e tudo o mais que, do ponto de vista formal, costuma estar associado aos documentários. Acontece que a realidade que *Iracema* mostra está “empacotada” por uma história fictícia. Quando a história de Iracema se cruza com a de Tião “Brasil Grande”, tem início um percurso narrativo minuciosamente construído pelos encontros e desencontros que se deram no decorrer da execução da obra. Municado por estratégias específicas, a equipe promove um “deixar-passar para ver o que acontece”. A partir de então, arquitetase o drama com aquilo que *emerge* de cada instante, observando as possibilidades mais interessantes que então se abrem.

Tal tipo de composição perfura a fronteira imaginária entre real e inventado, impregna a obra com elementos diretamente coletados da realidade. Assim, ativa emoções variadas, oferece um inventário de ferramentas úteis na busca pela produção da catarse na dramaturgia. Quanto a essa variedade de sensações produzidas pela mescla de elementos ficcionais e documentais em uma obra, um conceito que nos ajuda a entendê-la é a noção de *postura espectral*, proposta por Noël Carroll (2005) para delimitar o conceito de

documentário sob a ideia de *cinema de asserção pressuposta*. Espera-se do espectador que se comporte de modos distintos acaso receba informações que deva considerar de forma assertiva ou não assertiva.

Entretanto, ficção não é mentira e documentário não é verdade. E a mescla intencional destes dois fazeres narrativos sequer é algo criado pelo audiovisual. As artes cênicas já trabalham as fronteiras porosas entre ficção e realidade há muitos séculos. Contudo, com o advento da *imagem-câmera*, imutável em seu movimento de perpétua repetição, esse hibridismo ganha um novo nível.

O audiovisual já perdeu há tempos seu *status* de reflexo fiel do mundo, embora ainda seja tenaz a percepção de objetividade que existe na *imagem-câmera*, especialmente pela herança do primeiríssimo cinema, um cinema exclusivamente de *traço assertivo*, tal como define Carroll. Um cinema que necessitava da luz para refletir sobre elementos reais e, assim, sensibilizar um filme através da captação de lentes acopladas a uma câmara escura. De outro modo não se formava uma imagem para ser projetada depois. O cinema dependia do que existia. Mesmo quando Georges Méliès multiplica suas cabeças em *Un homme de tête*¹ (1898), as cabeças existiam na realidade, todas sobre o mesmo pescoço de Méliès.

De lá para cá, a subjetividade que há em uma *imagem-câmera* – porque produzida por um *sujeito-da-câmera* – deve ser considerada no estabelecimento de um pacto entre a narrativa e o seu público que a permita ser interpretada pelo espectador. Para analisar se estes contratos obedecem (ou deveriam obedecer) qualquer conjunto de normas para orientar a produção de filmes que hibridizem o documentário com a ficção, deve-se ter em conta que também o código de conduta ética deve ser revisado. Filmar histórias inventadas, mas construídas com pedaços da realidade, realoca o compromisso ético, porque já não cabe o código estabelecido para a ficção, tampouco o estabelecido para o documentário.

De todo modo, não se pode apenas assistir a filmes com este recorte adotado e imaginar que se pode conhecer todas as questões que envolvem sua realização. Se quisermos ampliar a ideia do que envolve produzir as narrativas constituídas sobre fronteiras permeá-

¹ Disponível em youtu.be/E0dW_Z82Wro. Acessado em 09/05/2015.

veis, é preciso fazer um filme assim. Ainda na primeira metade do período planejado para este trabalho, proposto inicialmente para ser uma pesquisa teórica, surge a impulsion para que se transforme em um projeto teórico-prático. A intenção em realizar um filme que se utilize dos preceitos que elevam a um nível extremo a proposta de simbiose entre ficção e documentário é a de elaborar uma experiência que abra outras visões, originadas na atividade artística própria, impossíveis de serem encontradas nos livros ou mesmo nos filmes estudados. Para tanto, houve uma oportunidade com a aproximação do megaevento esportivo da Copa do Mundo da FIFA no Brasil, justamente em período hábil para sua utilização na pesquisa. Assim nasce *As pelejas de Zé Brasil nas terras da copa das copas*. Um filme-cordel de média-metragem.

Elaboramos uma premissa e um horizonte ficcionais. Zé Brasil é nosso personagem, e sua meta é cumprir sua promessa, a despeito das dificuldades. Todo o desdobramento das intrigas depende das eventualidades, casualidades e circunstancialidades que foram absorvidas ou repelidas pelo enredo de acordo com o interesse dramático da proposta em questão. A convivência harmônica das situações encenadas e situações captadas se dá em condição da constante readequação da trama para o desenvolvimento do conflito em direção à sua resolução (ou à desistência da sua resolução, tal como a aceitação da invencibilidade do processo entrópico).

É preciso, para este tipo de escritura dramática, estar atento para captar as ideias centrais, ou mais potentes, que motivam fazer o filme. Assim elas não se perdem ao longo do processo de execução dos trabalhos, independentemente de quão tortuosos sejam os rumos que a imprevisibilidade dos fatos dê ao filme. Desta forma, a meta estabelecida no ato de criação dos horizontes ficcionais do enredo permanece íntegra, se não em sua realização tal e qual planejada, ao menos em sua essência.

A realização de *As pelejas de Zé Brasil* corresponde a como compreendemos ser a proposta apresentada pela cinematografia de *Iracema*, na qual o filme, conforme descreve o professor Fernão Pessoa Ramos, “constrói uma ficção inteiramente absorvida no acontecer indeterminado da vida na tomada.” (RAMOS, 2008, p. 45). *Iracema* vem seguido pela realização de *Gitirana* (1975), rodado logo na viagem de volta da Amazônia para Bahia. Em 1977, agora sem a parceria de Bodanzky, Senna filma *Diamante bruto*. Os três filmes formam uma trilogia e qualquer um deles poderia ter sido tomado como refe-

rência. *Iracema* foi escolhido, embora façamos algumas referências também às outras obras. Por ser o primeiro dos três, conserva uma crueza do estilo que lhe dá vantagem sobre os outros, se consideramos os termos da análise que pretendemos.

No próximo capítulo, *Realidade ou ficção, um drama*, apresentaremos as características que entendemos fazer do audiovisual o “palco” ideal para a encenação deste drama composto por elementos arrecadados a partir do acaso. Cleise Furtado Mendes nos ajuda com a relevância que dá à produção da catarse em toda composição dramática. Então elaboramos um paralelo entre as práticas cinematográficas de Orlando Senna e os experimentos teatrais de Augusto Boal, nos quais ambos buscaram o rompimento e a simbiose da ficção com o mundo real. Utilizamos os recursos teóricos encontrados em Fernão Pessoa Ramos e Noël Carroll para limitarmos os estudos àquilo que queremos tratar quando falamos em ficção e documentário.

A seguir, no capítulo *A prática hiper-híbrida*, abordamos problematizações em que o sentido que queremos dar ao prefixo *hiper* não se refere à quantidade de elementos atravessados ou inter-relacionados na hibridização proposta, como se poderia pensar quando são tão comuns termos que definem a convergência de muitos elementos em um só, característica tão presente em nosso cotidiano digital, tais como hiperespaço, hiperdrama, hipertexto ou hipermissão. Referimo-nos à acepção denotativa do sufixo, qual seja o de elevar o sentido original da palavra a um patamar superior. O fazemos porque partimos da concepção de que não há audiovisual que não seja híbrido, no sentido em que toda produção se compõe de elementos da ficção e da realidade tal como somos capazes de percebê-la. Denominar o tipo de dramaturgia a qual queremos nos referir apenas como híbrida, assim como já pretende a crítica especializada em cinema, não nos basta para delimitar, da forma que consideramos mais adequada, os interesses deste estudo.

Partindo da percepção de que a mediação audiovisual é cada vez mais presente na sociedade e de que essa imersão profunda interfere nas artes em geral e no audiovisual especificamente, continuamos nossa abordagem entendendo que os cânones éticos constituídos também têm a tendência de se adaptar. Para experimentar estas problematizações na composição dramática, respeitando os elementos identificados nas obras tomadas para referência, passamos a explicar os princípios que nos levam a elaborar estratégias de composição de *As pelejas de Zé Brasil* como nosso próprio estudo prático.

O capítulo seguinte, *Sobre uma prática hiper-híbrida*, traz um relato em primeira pessoa dos acontecimentos vividos durante a elaboração do nosso filme, desde o planejamento até a sua montagem, destacando quais destes acontecimentos interferiram na direção que a produção artística tomou, e por quê. Nesse conjunto formado pela análise dos percursos percebidos em *Iracema, uma transa amazônica*, em complemento com a realização de *As pelejas de Zé Brasil*, procuramos aqui, através das ferramentas e capacidades ao nosso alcance, buscar entender em que viés esta *dramaturgia da emergência* desempenha papéis de prática artística e social, além de tentar estabelecer estratégias possíveis de tecedura dramática para o audiovisual.

2. REALIDADE OU FICÇÃO, UM DRAMA

2.1. O DRAMATURGO ESTRATEGISTA

Um texto dramático há de sempre ter uma intenção. É parte do que o define como uma obra de arte. É elaborado considerando os objetivos artísticos a que se dispõe. Em sua *Introdução à dramaturgia* (1988), Renata Pallottini descreve, analisa e inter-relaciona diferentes “leis” da dramaturgia, escritas no decorrer do tempo por diversos autores (Aristóteles, Hegel, Dryden, Brunetière, Goethe, Boal, para citar apenas alguns). Talvez isto nos dê uma percepção de que a dramaturgia é uma arte cheia de “regras”.

Acontece que o drama baseia-se em estratégias de composição para atingir seus objetivos artísticos e expressivos. A representação dramática tem este intuito de “refletir a vida do espírito humano”, como escreve Cleise Furtado Mendes em seu livro *As estratégias do Drama* (1995, p. 73). Mendes propõe pensar em uma “**função global da representação dramática**” (MENDES, 1995, p. 73, grifado no original) que esteja inequivocamente associada à produção do efeito da catarse. Essa percepção leva em consideração a noção de catarse como sendo um efeito nascido em um encontro de uma obra com um receptor no qual seja despertada uma empatia que é ao mesmo tempo de fundo afetivo e intelectual. “Disso decorre que não existe um drama anticatártico, como postularam os dramaturgos no início deste século [XX], salvo no insucesso de algumas obras atingirem o **verdadeiro efeito dramático**” (MENDES, 1995, p. 74, grifo não consta no original).

A representação dramática se utiliza da linguagem para ocultar a linguagem por detrás das ações representadas “chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador” (MENDES, 1995, p. 29). A ideia de elidir momentaneamente uma realidade para substituí-la por outra, fictícia, move o desejo de compor estratégias que um ou outro dramaturgo se utiliza para potencializar a identificação e empatia na comunicação com seu público.

Para o audiovisual, Ismail Xavier explica aquilo a que chama de *efeito de transparência*, em seu *Discurso cinematográfico* (XAVIER, 2008). Utiliza exemplos nos quais o espectador percebe as imagens projetadas na tela como um mundo paralelo ao seu, onde

é capaz de penetrar suavemente e experimentá-lo, suspendendo por instantes sua própria realidade. Um audiovisual chamado de *ilusionista*. Em contraposição à transparência, Xavier nos coloca diante do *efeito de opacidade*, notado sempre que o espectador — através da linguagem, da narratividade ou de qualquer ferramenta ao dispor do autor — é *desconvidado* desta realidade paralela, revelando-se enquanto obra, colocando o espectador como um observador *distanciado*², reforçando a percepção do filme como um processo autoral, uma vez que realça a figura de um criador. Um audiovisual chamado de *anti-ilusionista*.

Nem um nem o outro efeito reivindica o fim do processo de comunicação com o espectador, da produção de identificação empática. Portanto, em ambos os casos e bem como em qualquer construção dramática, a busca do efeito de catarse continua a ser desejado e as estratégias do drama não perdem espaço em um ou outro tipo de narrativa. Divergem nas ferramentas que se utilizam, embora sejam convergentes no “duplo compromisso com o mundo representado e a linguagem que o representa.” (MENDES, 1995, p. 37). Sem isto, ou o texto dramático abre mão destes compromissos, ou os cumpre de modo incidental, sempre dependendo de movimentos intuitivos dos dramaturgos.

As estratégias para atingir os objetivos dramáticos, por mais cambiáveis que tenham se apresentado ao longo dos tempos, têm autorizado estudos e análises sobre a dramaturgia em formatos canônicos. Em contraposição, a busca pelo efeito da catarse avança desobedecendo quaisquer cânones, porque leva em consideração o seu próprio tempo, o seu próprio público, formado por seres humanos em constante mutação, constituindo uma sociedade incansavelmente maleável.

A catarse é um circuito que vai de um sujeito a outro sujeito, de um desejo a outro desejo. Se a personagem deve funcionar como elemento catalisador nessa ação comunicativa, nessa comunhão, é porque o desejo não pode ser nomeado sem disfarces. Isto dispensaria o drama. Dispensaria também toda neurose individual ou coletiva que é objeto da imitação dramática. O que Aristóteles chama de “meios”, Brecht de “efeitos cênicos”, Freud de “desvio da atenção” e Nietzsche de “objetivação apolínea” — máscaras, simulacros — são os sete véus do jogo pelo qual o autor e leitor conhecem o próprio desejo. (MENDES, 1995, p. 60)

Nas artes cênicas as estratégias dramáticas dispõem da necessária relação que se dá entre os artistas e o público, ambos *presentes* na ocasião do espetáculo. Nas artes audiovisuais, a composição da obra artística e a sua fruição por um público espectador se dão

² Nos moldes que pretendeu Brecht postular com o teatro épico.

em momentos diferenciados, separados no tempo ou no espaço, simplesmente pela característica de ser uma arte mediatizada. De modo que as estratégias dramáticas que bem servem ao teatro podem, por vezes, serem inúteis para os objetivos dramáticos de uma obra audiovisual. Há também as estratégias que, criadas para a atmosfera necessariamente mediatizada do audiovisual, não prestam para serem transportadas para a composição dramática do teatro.

Dentre as inumeráveis diferenças entre audiovisual e teatro, relevantes sob o ponto de vista da dramaturgia, as que nos podem ser úteis nestes nossos estudos se condicionam à capacidade de perenidade ou, ao menos, de permanência da obra tal como é entregue, finalizada para ser apresentada e submetida à fruição de um público. Este aspecto é diretamente marcado pela presença ou ausência de mediatização, do registro em um suporte que possa ser acionado para ser exibido e reproduzido.

2.2. O CINEMA CHEGA AO MUNDO HÍBRIDO

Enquanto no teatro cada apresentação é única e indissociável da *presença* dos artistas, no audiovisual esta presença física é desprezada durante a exibição. No teatro o espetáculo é feito em cada instante vivido; no audiovisual, são inumeráveis reapresentações de algo que se fez passar uma única vez diante das lentes, porque as imagens se libertam dos objetos que, através de um processo técnico de registro, produzem-nas.

No teatro, qualquer registro técnico da obra não passa disso, de um registro que não substitui a obra. Um registro pode falar muito sobre uma obra, mas não pode falar *por* ela. No audiovisual, o registro fílmico *é* a própria obra; uma arte do registro, uma arte tecnológica.

O momentâneo e o instantâneo nitidamente têm valores diferenciados para estes dois fazeres dramáticos. No teatro, o instante está sempre sendo feito, realizado, acionado. A obra teatral baseia-se em um contrato milenar, entre o público e o ator, no qual fica estabelecida a presença de um artista a representar. E somente na ignorância de que há uma obra em andamento, como no caso do Teatro Invisível, do qual ainda comentaremos adiante, a realidade pode se confundir com o drama. Todavia, neste caso, a obra passa despercebida como tal, e sua importância se dá em outra esfera — qual seja a pro-

vocação ou questionamento de comportamentos, ideias ou hábitos — mas não existe fruição de obra artística sendo experimentada pelo público espectador, a menos que possamos aceitar que o público experimente uma fruição artística mesmo sem o saber.

No audiovisual, as matérias-primas da representação compõem um registro em um suporte manipulável da realidade. Pode ser tanto como a percebemos perspectivamente, nas dimensões espaciais, quanto no devir, sua dimensão temporal. Ao divisar a ideia de tempo e espaço gravados conjuntamente em um suporte físico e durável (película de celulose, fita magnética, armazenamento digital, etc.), remetemo-nos à ideia da *imagem em movimento*. Registrando através da câmera esta impressão de movimento, torna-se possível perceber que, em princípio, tudo ao que assistimos reproduz, repetida e fielmente, um momento que se sucedeu uma única vez, factualmente.

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. (TARKOVSKI, 1998, p. 71)

Este pensamento que requer uma fidelidade da imagem com relação ao fato que a gerou tem uma posição destacada nos estudos e críticas cinematográficas de meados do século XX, e desembocaram em movimentos como o italiano neorealismo e o cinema novo no Brasil, para citar alguns.

Ainda que essa pretensa objetividade tenha sido superada, pela primeira vez a ficção e a realidade têm tanto potencial de simbiose. Porém, nada mudou com relação à obra cinematográfica ser vista sempre posteriormente aos atos artísticos que a conceberam. Todos os avanços da técnica da representação e registro de imagens — talvez nascidas ainda nas sombras criadas pelas fogueiras nas cavernas — encontraram refúgio no audiovisual, fenômeno capaz de guardar os acontecimentos no decorrer de um tempo. Capaz assim de manipular a própria realidade.

2.3. ENTREGA INTEGRAL ÀS PARTES

Por seu perfil histórico, por suas características exploradas e por sua natureza primordial, falar sobre o audiovisual é falar um pouco sobre um conjunto de todas as coisas. “O cinema é a mais impura das artes, e seu destino é refleti-las todas” diz Paulo Emílio Salles Gomes (1981, p. 205). O audiovisual trata de literatura, artes cênicas, artes visuais,

da arquitetura, da fotografia, fala também sobre o movimento e sobre a luz. Sobre a tragédia e a comédia. Sobre o que aconteceu e sobre o que poderia ter acontecido. O cinema *mostra*.

Entretanto, não há quem assista a um filme observando estes elementos parte a parte, isoladamente, como se houvesse fronteiras nitidamente demarcadas com a intenção de separá-los.

O sujeito da percepção é um ser total, e o contato estético não o divide, atingindo-o apenas emocional, sensorial ou racionalmente, por mais que uma obra seja gerada/construída nesse ou naquele sentido. Quem está diante da imagem de um mundo que direta ou indiretamente representa o seu próprio mundo é um indivíduo à mercê também de suas ideias, predileções, preconceitos, crenças, e justamente porque a obra ganha força de verdade graças ao fascínio da *poiesis*, ele reagirá por inteiro ao contato, sendo sempre imprevisível o resultado desse embate. (MENDES, 1995, p. 74)

Contemplar uma peça artística é assistir a tudo de uma só vez, de modo completo, e pensar a sétima arte como uma zona repleta de fronteiras que a delimitam só faz sentido sob um ponto de vista didático e pedagógico, ou para nos fazermos entender no campo da análise crítica, ou ainda para as categorizações, indexações e catalogações com o fim de facilitar a organização de filmotecas, festivais, etc. Tratamos destes assuntos para que fique clara a observância de suas existências e para que se dimensione a exata importância que damos aos limites impostos pelas fronteiras, qual seja a dos campos teóricos e organizacionais. Gostaríamos de evitar que, com isso, essa importância avance para ser considerada no ato de criação, na execução artística ou para a percepção espectral em si. Este raciocínio considera que os limites existem, mas a rigor não servem para separar nada, de fato. São abstrações que nascem na mente criativa do homem e que hoje residem nas tradições teóricas das ciências que nos permite estudar o assunto com base naquilo que já foi estudado, sem partir cada vez de um eterno início.

O dramaturgo que pensar em criar uma obra audiovisual, se quiser conhecer os recursos que tem ao seu dispor para o trabalho, deve ter em vista que um filme é um retalho de fragmentos da realidade que existiram fora do filme, mas que passam a pertencer a ele. O cinema mostra aquilo que está objetivamente diante das câmeras quando elas fazem registros através de suas lentes. As lentes cinematográficas, a propósito, são chamadas de objetivas, embora de muitas formas sejam capazes de estabelecer entendimentos subjetivos na linguagem consolidada pela cinematografia.

O olhar sobre algo pode ser subjetivo, mas continua sendo o olhar sobre algo que está diante das objetivas. Assim, cada imagem de um filme foi registrada a partir da realidade que se apresentou diante da câmera, em um momento determinado, em um exato instante; e é aquele momento e aquele instante que conformarão o filme para todo o sempre. A sua exibição não refaz, não realiza o instante, mas o reapresenta. E é aquele mesmo momento, e não outro, que está e estará a ser atualizado, reproduzido. Assim, vemos o cinema através de imagens confinadas em um perpétuo movimento estático, no sentido que, em sua repetição, não muda nunca. Dentro da montagem, quando ganha um contexto no encontro com o espectador, chamamos estas imagens de *imagem-câmera*, recorrendo ao conceito de Fernão Pessoa Ramos (RAMOS, 2012).

Já em 2005, Ramos se utiliza do conceito de *imagem-câmera* para tratar da identificação do público com a intencionalidade autoral, a partir das circunstâncias em que se encontram as imagens que compõem o filme. "Na *imagem-câmera*, espectador e cineasta são envolvidos em uma relação siamesa, dentro de uma caixa de repercussão de alta sensibilidade". Mais a frente, continua:

Interessa-nos explorar uma dimensão, singular à *imagem-câmera*, a partir da qual tentaremos determinar a particularidade da questão ética no documentário: a dimensão da tomada. A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a *imagem-câmera* é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera. (RAMOS, 2005, p.159)

O leque de possibilidades interpretativas que nascem desta relação assenta uma inquestionável carga de subjetividade. Ainda assim, a percepção de que o olhar da câmera capta a verdade de um momento ainda é deveras potente, ao que se pode perceber.

2.4. FINGINDO QUE É VERDADEIRA A VERDADE QUE FINGIMOS

O encontro da *imagem-câmera* com o espectador amplia a questão incipientemente discutida a respeito do *olhar verdadeiro* que ao longo do século XIX seduziu os observadores das evoluções técnicas que a fotografia experimentava. A sensação de estar diante *daquilo que de fato aconteceu* colocava o público espectador dos primeiros anos do cinema diante de uma realidade nova para todos. No livro *O espetáculo interrompido, literatura e cinema de desmistificação* (1981), Robert Stam digressa sobre este simples fato, dizendo:

A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder e, simultaneamente, a seu defeito congênito. [...] Sigfried Kracauer dizia da “preferência do meio cinematográfico pela natureza bruta” e de “sua vocação para o realismo”. Para Bazin, o cinema avançava inexoravelmente em direção a um realismo cada vez mais bem acabado. Para ele, a grande tradição cinematográfica começa com Lumière, prossegue com Flaherty e Murnau, fortalece-se com Welles e Wyler e, com o neorealismo italiano, alcança sua realização quase absoluta. (STAM, 1981, p. 24).

Esta tentativa de genealogia da tradição cinematográfica tem como raiz o nascimento do aparelho cinematográfico pelo engenho dos irmãos Lumière, apresentado em 1895. Depois passa por Robert Flaherty, considerado por seus filmes *Nanook do norte* (1922) e *O homem de Aran* (1934) como o pai³ dos filmes documentários, antes mesmo deste termo vir a ser consagrado por John Grierson, produtor inglês responsável pela popularização dos documentários a partir da máquina pública do real British Broadcasting Corporation, a BBC de Londres. A genealogia continua em seguida com autores de obras da máquina ilusionista de Hollywood e finaliza com o neorealismo italiano, escola cinematográfica surgida logo em seguida ao fim da segunda Guerra Mundial, de onde brotaram clássicos do cinema como *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Ladrões de bicicleta* (Vitorio de Sica, 1948). Esta era uma ocasião em que encontrávamos um país completamente arrasado por bombardeios e devastado pela derrota do fascismo de Benito Mussolini, onde, naturalmente, qualquer coisa seria prioritária frente à produção de um filme. Nestas circunstâncias, sem recursos para filmar simulando a realidade, os cineastas de então se adaptaram o mais que puderam, utilizando ruínas, escombros e cortiços como cenários para suas histórias, filmadas até com películas vencidas, estreladas por não atores em dramas inspirados ou mesmo retirados dos conflitos de suas próprias vidas cotidianas (situações difíceis, como seriam de se esperar). É uma verdadeira ode ao realismo que encheu de satisfação críticos miméticos da linha de André Bazin. Contudo, Stam segue afirmando,

a realidade pró-filmica pode ser encenada, arrumada: não é totalmente extraída da Natureza. Além disso, é mediatizada por todos os processos e códigos da fotografia: ângulo, distância focal, quadro, e assim por diante. E, para completar, as imagens já mediatizadas são montadas em um discurso que não pode ter qualquer conexão com “o que aconteceu”. (STAM, 1981, p. 30).

³ Cabe ressaltar que a historiografia cinematográfica nacional considera que os mesmos elementos que conferem a Flaherty o título de primeiro documentarista podem ser identificados na obra *Rituais e festas Bororo* (1917), executada pelo baiano Major Luiz Thomaz Reis durante as expedições lideradas pelo coronel Cândido Rondon, anos antes da existência dos filmes do cineasta estadunidense.

Stam reconhece o debate a respeito da realidade e da invenção nas teorias cinematográficas. Sua intenção ali é introduzir elementos que lhe permitam estabelecer uma dialética entre a arte *ilusionista* e *anti-ilusionista*, mas neste momento nosso interesse aqui vai à outra direção. Mais adiante retornaremos à dialética proposta por Stam, quando abordaremos questões ligadas ao momento da execução das filmagens, o que diz respeito ao comportamento, à apresentação e às relações da equipe no set com as *personagens sociais*, ou *atores sociais*, como Bill Nichols (NICHOLS, 2012) se refere às personagens dos filmes representadas por não atores nos papéis deles mesmos.

Fernão Pessoa Ramos, em seu livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008) estabelece a problematização de três espécies de encenação, presentes tanto em um filme ficcional quanto em um documental. Não é a presença ou a percepção de encenação, repetimos, algo fundamental para esta indexação entre ficcional e documental e, conforme Ramos, afirmar o contrário é ir de encontro a toda a tradição da teoria dos documentários clássicos, desde as realizações do major Luiz Thomaz Reis (*Rituais e festas Bororo*, 1917), Robert Flaherty (*Nanook do norte*, 1922; *O homem de Aran*, 1934) e John Grierson (*Drifters*, 1929). Os tipos de encenações aos quais nos referimos são definidas por Ramos conforme apresentadas brevemente a seguir:

- a) *encenação construída*, na qual existe uma ruptura geral e inequívoca das atitudes do personagem em frente à câmera com relação ao seu cotidiano;
- b) *encenação-locação*, na qual o personagem se encontra em seu ambiente de costume, em uma atmosfera reconhecível, mas suas atitudes são propostas para terem significação fílmica, e;
- c) a *encenação-atitude (ou encen-ação)*, que compreende as posturas adotadas pelo personagem em si, interpretando a si mesmo, assim como fazemos todos, a todo tempo, com nossa *persona*, nossas máscaras sociais, sem que haja uma provocação exterior intencional a não ser a própria consciência da existência do dispositivo técnico de produção cinematográfica.

Nenhuma destas definições encerra-se no uso exclusivo de uma ou de outra espécie de narrativa. De modo inventivo, as três podem habitar tanto filmes associados mais comumente às ficções ou aos documentários.

2.5. REALIDADE FICTÍCIA, INVENÇÃO DOCUMENTAL E MAIS OUTROS CINEMAS

A matéria motivadora do fazer cinematográfico pode ser constituída por acontecimentos presenciados por acaso ou então orquestrados previamente. Podem-se fazer filmes com fatos capturados da realidade, e podem-se fazer filmes com fatos minuciosamente elaborados. Usualmente costumamos chamar os filmes do primeiro caso de filmes documentários, enquanto ao segundo tipo damos o nome de filmes ficcionais. Ambos dispõem historicamente de suas estratégias próprias de construção narrativa, além de um desenvolvimento particular de linguagem. Ao longo do tempo o cinema dá contorno a seus próprios referenciais. Logo que começam a se inter-relacionar, os estudos sobre essa jovem expressão artística que antes segmentavam a compreensão do cinema (ou do ponto de vista da estética, ou da montagem, ou da narratividade, ou da semiologia, etc.) misturam-se para construir uma compreensão mais holística.

Em diversas ocasiões, palestras, cursos, debates, conversas, oficinas, etc., vivemos a experiência de discutir sobre a diferença entre ficção e documentário. É comum ouvir, resumindo bem as pequenas variações, que o primeiro trata de filmes que abordam algo do campo das mentiras e o segundo, algo do campo das verdades. Um tipo de obra estaria sob a alçada do entretenimento e da arte, enquanto o outro sob a tutela da informação e da educação. São definições que desmoronam logo aos primeiros questionamentos, mas não nos é possível desconsiderar que habitam bastante fortemente o inconsciente espectral.

Foi neste contexto que apareceram cineastas rompendo intencionalmente os limites narrativos nos quais os acontecimentos presenciados se misturam a ações elaboradas premeditadamente. Temos como referencial para este trabalho os filmes *Iracema - uma transa amazônica* (1975), *Gitirana* (1975) e *Diamante bruto* (1977) que, em conjunto, formam uma trilogia de filmes com fronteiras difusas entre realidade e invenção. As *estratégias de composição dramáticas* que nestes filmes se utilizam de acontecimentos do mundo histórico para criar suas histórias ficcionais são a inspiração para um estudo prático que será descrito mais adiante. Antes, um breve histórico do surgimento desta trilogia.

Iracema, uma transa amazônica tem início quando Jorge Bodanzky e seu sócio na Alemanha, Wolf Gauer, convidam Orlando Senna para a produção de um filme sob encomenda do canal de televisão alemão ZDF. Um filme que aborda os acontecimentos do período na região amazônica, onde se desenvolveu um dos principais projetos integratistas do auge do regime militar que governava ditatorialmente o Brasil: a rodovia Transamazônica.

Para completar a missão de fazer o filme atingir a pretendida eternidade do audiovisual, tomaram diversas precauções. Com a ajuda de Gauer, produtor executivo do filme, a equipe era comumente identificada como estando a serviço de empresas alemãs, filmando banalidades para estrangeiros. No entanto, se construía uma peça cinematográfica que desmentia perigosamente o discurso oficial da época, exibindo a violência, devastação e exploração laboral e sexual que não apareciam nos jornais.

Para escapar da censura, cada rolo filmado era enviado à Alemanha o mais rapidamente possível. Somente lá era revelado e copiado. Ao receber tal material, o interesse foi tão profundo pelo que poderia se transformar aquele filme que o canal alemão financiou outra produção, antes mesmo da montagem de *Iracema* ser iniciada. Daí surge *Gitirana*, obra ainda hoje inédita nos cinemas brasileiros.

Logo em seguida Bodanzky e Senna seguem rumos distintos e Senna resolve retornar a sua cidade natal para uma vida mais simples, longe das atribulações das capitais e em menor evidência frente aos olhos dos militares, que o tinham sob vigilância. Em Lençóis, organiza uma equipe formada quase exclusivamente com pessoas nativas da região para criar o filme *Diamante Bruto*, adaptação do romance *A bugrinha*, de seu conterrâneo Afrânio Peixoto. Como revela em diálogos pessoais, Senna fez tudo da forma que considera a mais coletiva experiência cinematográfica da qual já participou.

Nestas três obras, de modos diferentes, a percepção espectral quanto ao caráter assertivo ou não das imagens que se sucedem em tela é sacudida. No campo da cinematografia — ou do audiovisual, termo que temos preferido utilizar porque tem alcance mais abrangente — os parâmetros, intuitivos em princípio, que definem, na noção do espectador, se aquilo ao que assiste é uma obra ficcional ou documental estão associados à percepção de que a narrativa retrata recortes de uma criação real ou de uma inventada.

Acontece que, em determinados aspectos, e embasados pelos diferentes pontos de vista já expostos, respeitáveis teóricos como Jacques Aumont, Christian Metz, Bill Nichols, entre outros, tentam definir o cinema dentro de um aspecto generalizante que, evidentemente, não escapam de uma divergência peremptória a respeito desse caráter geral do cinema — e que podemos estender ao audiovisual — no que diz respeito especificamente ao seu aspecto ficcional ou documental⁴.

Cabe explicitar o que, em princípio, queremos dizer quando falamos sobre cinema documental e que diferença guarda do cinema ficcional, baseado nos trabalhos que acolhemos neste estudo. O principal fator que nos leva a poder classificar uma obra enquanto ficcional ou documental está atrelado à percepção do espectador (que também não deve ser abordado como sendo único, uma única entidade atomizada, já que os espectadores são muitos e, portanto, tornam-se um ser múltiplo). Ramos define documentário como “uma narrativa [...] que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22). Quando a percepção espectral observa uma obra enquanto uma asserção sobre o mundo histórico, classificamo-la como documentário e, quando a percepção espectral observa uma obra enquanto uma asserção inventiva sobre uma realidade criada, classificamos a obra como sendo da alçada ficcional.

A noção da *assertividade* é ainda mais destacada por Noël Carroll (2005), quando sugere que o termo *documentário* seja compreendido de forma revisada e atualizada. Para Carroll, quando aplicamos o termo *documentário* em nossos estudos, queremos falar sobre uma expressão artística específica que tem relação com o termo criado por Grierson, porém com significado ampliado em relação à sua famosa definição que explica o documentário como “*the creative treatment of actuality*” (“tratamento criativo da realidade” em uma tradução livre, lembrando que *actuality*, em inglês, representa um termo mais abrangente do que *realidade* pode representar na língua portuguesa, referindo-se também a elementos que de algum modo se percebe qualquer relação com algo da reali-

⁴ Enquanto uns mais ligados aos estudos semiológicos acreditam que **toda obra cinematográfica é uma obra de ficção**, porque trabalha a montagem, o corte, a linguagem, independentemente de se a matriz das imagens são extraídas de um contexto da realidade fenomenológica tal como encontrada, sem intervenções premeditadas (matéria-prima por excelência dos chamados filmes documentais); outros percebem **toda obra cinematográfica como uma obra de documentário**, uma vez que tudo o que se possa ver projetado em tela, de fato, em alguma medida, passa a existir, alternando-se, conforme Bill Nichols (2012; p. 26), entre os *documentários de representação social*, com personagens sociais, e os *documentários de satisfação de desejos*, com personagens criados pela invenção artística.

dade, sendo assim uma tradução necessariamente limitada). Carroll toma a questão da assertividade do ponto de vista da intenção do autor e da interpretação espectral a respeito da leitura desta intenção, e assim trata o documentário mais precisamente como um *cinema de asserção pressuposta*. O público observa um filme como documental — e adota a *postura* de que o autor toma a obra como um documentário — quando envolve uma intenção de sentido que o espectador entende, a partir das bases fornecidas pelo autor para a sua compreensão, como uma realidade que deve ser tomada assertivamente. Ao contrário, as ficções determinam uma postura do público que tome a obra como parte de uma realidade não assertiva.

Em resumo, tanto para Ramos quanto para Carroll, documentário é aquilo que se nota como documentário, e ficção é aquilo que se percebe como ficção a partir da intencionalidade autoral e dos recursos utilizados na comunicação com o público espectador. É preciso admitir que esta não seja uma definição rigorosa e está sujeita a muitas objeções, entretanto os conceitos que se balizam pela *assertividade* têm maior preocupação ontológica que epistemológica. “*Uma coisa é dizer que a ficção é constituída por uma intenção ficcional do autor, outra é dizer como somos capazes de reconhecer tal intenção.*” (CARROLL, 2005, p. 82). Mesmo com tal ressalva, Carroll ainda argumenta que o convívio social seria impossível se não fôssemos especialistas em reconhecer as intenções alheias com alto grau de acerto, e que o fato de, por vezes, nos enganarmos não invalida toda a questão. Um filme será ficcional ou de asserção pressuposta quer saibamos ou não.

Qualquer tentativa de se elaborar uma definição com mais rigor, embasada em fatores manifestados na obra, como forma, linguagem, temática, etc. tem fracassado em algum ponto, de modo que é o melhor a que se pôde chegar até então e, por ora, nos serve bem. Afinal, classificar uma obra entre ficcional e documental não é um debate central aqui, onde preferimos observar toda obra cinematográfica como uma criação. Entretanto, é bom reforçar, há tradições teóricas que não devem ser ignoradas. Ramos, pois, trata da ficção e do documentário como “duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem. O fato de autores singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los” (RAMOS, 2008, p. 22).

Por vezes pode haver divergências de opinião entre espectadores a respeito de se uma determinada obra se trata de uma ficção ou de um documentário, especialmente se não comungam de formações culturais semelhantes. Contudo isto não deslegitima a ideia de que o espectador estabelece uma espécie de contrato com uma obra audiovisual ao percebê-la como ficcional que é diferenciado do contrato que firma ao percebê-la enquanto documental. A ideia de que o documentário destaca o mundo cotidiano e histórico na sua composição ativa mecanismos de representação que são experimentadas como inicialmente reais, em vez de icônica ou simbolicamente elaborados. Então, ao que parece, a interpretação da representação é alterada, influenciando nos caminhos pelos quais o drama deve seguir, se quiser obter êxito na busca pela produção catártica. Portanto, documentário e ficção se comunicam conosco de um modo que nos desperta sensações distintas, ativando percepções de realidades compreendidas como sendo ou não sendo compartilhadas. Aqueles que assistem a um filme só poderão entendê-lo como um documentário se têm a noção de que devem considerar que compartilham da mesma realidade observada na tela, por mais insólita que lhes pareça.

Para desenvolver sua teoria do *cinema de asserção pressuposta*, Carroll lança mão do conceito do *cinema de traço pressuposto*, que requer o reconhecimento de “*que as imagens do filme originaram-se, fotograficamente, exatamente da fonte de onde o filme alega ou implica que se originaram.*” (CARROLL, 2005, p. 91). Este conceito é para nós bastante útil, apesar de acessório para a explanação de Carroll, porque é mais restrito que o conceito de *cinema de asserção pressuposta*, do qual ele tem mais interesse em destrinchar. O *cinema de traço pressuposto* exclui filmes que usam atores para reconstituições dramáticas, animações e computação gráfica, fatores que certamente não podem, sozinhos, determinar a ficcionalidade de uma obra. Contudo, o *traço pressuposto* é exatamente sobre o que queremos tratar quando falamos da ficção constituída dramaticamente com elementos retirados da realidade. Então, quando falamos em arrecadar os fatos acontecidos espontaneamente diante da câmera e obter elementos para elaborar uma composição dramática ainda por ser construída, referimo-nos justamente ao que descreve Carroll sobre o *traço pressuposto*, elemento cuja compreensão torna-se crucial para nosso estudo.

Ao perceber, mesmo em um nível subconsciente, que há na narrativa ficcional elementos diretamente extraídos da realidade, o espectador lança sua comoção, sua capacidade

de ser tocado ou emocionado pela narrativa, a um novo patamar. Um acontecimento experimentado como pertencente à realidade compartilhada pelo espectador e pelo filme – e que portanto repercute na vida de pessoas reais – potencializa sentimentos baseados na empatia, essencial na promoção do efeito de catarse. De outro modo, uma chacina em um bairro popular da cidade, quando noticiada pelos jornais, teria a mesma capacidade de sensibilização de uma cena de algum filme violento de gângsteres. Felizmente não vivemos tempos assim.

Dessa observação, percebemos que fatos identificados pelo espectador com um estatuto confiável de pertencer à realidade têm o poder de ativar mais vividamente os impulsos de terror e piedade ou outras sensações inefáveis em busca da catarse. A partir da dedução, racional ou instintiva, de que existe no drama ficcional algum estatuto fenomenológico de verdade, o espectador potencializa sua percepção, não mais de mera verossimilhança, mas da própria realidade que o envolve. Porque, então, se relaciona com personagens sociais que têm existência fora da tela, assim como ele mesmo. São ferramentas para a composição dramática que, apesar de não terem sido inauguradas pelo advento do audiovisual, têm um papel renovado com o registro perene da obra. Bem como diz Mendes,

o efeito catártico da representação pode ser produzido por meios muito diversos dos que os teóricos e críticos modernos pensavam haver fixado, ou seja: empatia provocada por uma ilusão de verdade, adesão emocional inconsciente ao *pathos* do herói que teria sido a fatalidade do drama, de Aristóteles ao naturalismo. (MENDES, 1995, p. 63-64)

De fato, quando obras rompem expressamente e de modo profundo as fronteiras entre a ficcionalidade e a realidade, estamos diante desta intencionalidade que, longe dos tais extremos definitivos da obra fictícia ou documental, conforma uma obra comumente chamada, nas críticas cinematográficas da atualidade, de obra *híbrida*⁵. Todavia, como foi dito, se a realidade e a ficção já estão firmemente imbricadas na dramaturgia audiovisual, e se apenas por convenção conseguimos distinguir a maior parte dos filmes entre ficcionais e documentais, então toda obra audiovisual pode ser considerada híbrida. Assim, convém para nós, nesta pesquisa, associar ao termo *híbrido* algo que o torne super-

⁵ (Cf.) DANTAS, Itamar. *É ficção ou documentário? Disponível em* <http://www.culturaemercado.com.br/mercado/e-ficcao-ou-documentario/> Acessado em: 09/05/2015.

(Cf.) GUIMARÃES, Cao. A era do híbrido: documentário ou ficção?. Disponível em <http://contraplano.sesctv.org.br/2013/09/05/cao-guimaraes-a-era-do-hibrido-documentario-ou-ficcao/> Acessado em 09/05/2015.

lativo, se quisermos delimitar, com maior exatidão, de qual estilo de narrativa particular se quer tratar aqui. Vamos chamá-las de obras *hiper-híbridas*, às quais é permitido tudo inventar, com base em um contexto real, tal como ele se apresentar diante da câmera.

2.6. FRONTEIRAS MOVEDIÇAS NO TEATRO E NO CINEMA

Os recursos que comportam o *hiper-hibridismo* no cinema na verdade têm raízes muito anteriores ao próprio cinema, e não se constituem em nenhuma grande novidade. Já estavam presentes em diversos experimentos das artes cênicas, como no Teatro Documentário, desenvolvido por Erwin Piscator. Todavia, a perenidade dos registros que, ao fim, distingue as artes audiovisuais, confere-lhes características que merecem nossa atenção, porque são capazes de potencializar as matizes de sensibilização das quais o drama em um filme pode se valer.

Para traçar este paralelo de como a realidade contribui para a dramaturgia tanto nas artes cênicas quanto nas artes audiovisuais, podemos recorrer ao artigo que publicamos na revista Cadernos do GIPE-CIT⁶ da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, tratando sobre como Augusto Boal, no teatro, e Orlando Senna, no cinema, se utilizaram dos recursos do *hiper-hibridismo* em suas obras.

No artigo, dizemos que Boal e Senna, ambos inquietamente, buscaram através da arte se expressar fora do corriqueiro, a partir do fervilhar de suas imaginações. Imaginar, para Boal, requer o instante, o imediatamente passageiro. *O quando viu, já foi*; esta crua realidade na qual nos calhou viver. Nada é tão humanamente *desde sempre* quanto o Teatro. Imaginar, para Senna, é como esculpir ideias em janelas-telas, registrar a mobilidade constante dos imortais. Nada é humanamente tão *para sempre* quanto o Cinema.

De Boal, observamos sua técnica de encenação chamada Teatro do Invisível,⁷ na qual se pretende libertar o espectador, transformando-o em protagonista; enquanto em Senna, vamos analisar sua obra como ressonadora das vozes inauditas, que não possuíam meios

⁶ NOLASCO, Daniel Dourado. *Dramaturgia como prática social: Orlando Senna, Augusto Boal e as estratégias do hibridismo*. In. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – nº 33, novembro, 2014. Salvador, Bahia: UFBA / PPGAC. Pp. 63-79

⁷ Melhor tratada no capítulo que Boal se dedica a descrever as experiências da aplicação desta técnica pela Europa, em *Stop: c'est magique!* (1980).

para produzir informação. São trabalhos cuja leitura buscou interferir politicamente na sociedade, de modo a provocar debates e reações a partir de pontos de vista e de fala invisíveis e inaudíveis até então: os dos mais fracos em uma relação qualquer, os dos oprimidos em relação a seus opressores.

Ambos, Senna e Boal, elaboraram estes trabalhos em meio a uma época de poucas liberdades de expressão e de muita perseguição ao pensamento que estimulasse qualquer forma de debate progressista, ou mesmo que pudesse ser interpretado como uma provocação rumo à transformação da situação estabelecida. Tiveram problemas para produzir arte em território brasileiro. Suas obras incomodaram o governo ditatorial e repressor que comandava a República com violências. Portanto, precisaram traçar estratégias para alcançar seus objetivos. A necessidade tornou-se, para eles, matéria de invenção.

Neste caminho, os dois artistas flertaram com a simbiose entre a realidade e a ficção. Afinal, se em tempos opressivos era bastante comum que obras artísticas inteiras fossem embargadas pela censura oficial, mais difícil seria proibir a realidade de acontecer. Experimentaram, ambos, meios de burlar o comportamento social que se impõe em circunstâncias específicas do fazer artístico, previstos em códigos tácitos estabelecidos como hábitos e costumes, ao longo do tempo. Tinham o objetivo de criar uma verdade *assertiva* sobre a sociedade. Boal desloca o espectador teatral da passividade à atividade, enquanto Senna torna as personagens sociais típicas do documentário em agentes de suas ficções. São apenas dois exemplos de artistas que em direção aos seus objetivos contornam as adversidades que se lhes aparecem, seguem os mesmos pressupostos da leveza proposta por Ítalo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990).

A leveza, para Calvino, está associada à ideia de precisão. Não ao que é vago ou aleatório. Com este pensamento, inicia com a leveza suas propostas para um novo milênio. Definiu sua literatura de ficção como a intervenção que fez para buscar a leveza, retirando das coisas seu peso de pedra. Assustava-o ver o mundo como se tudo houvesse sido tocado pelo olhar da Medusa, petrificado. Não por acaso, Calvino utiliza-se do mito de Perseu, algoz da terrível górgona, que apenas pode derrotá-la ao agir com leveza. As ações de Perseu são frutos de um raciocínio que lhe permite enfrentar a criatura tremenda de forma indireta, jamais encarando Medusa de frente. Sempre que seu desafio

mostrava-se intransponível, seu orgulho não lhe trouxe peso, sua vaidade não lhe ofuscou o pensamento e sua astúcia o abrigou a buscar outro meio.

Assim como Calvino utilizou-se do mito grego, utilizamos de Calvino na incapacidade de retratarmos de modo mais bem acabado tudo aquilo que poderíamos dizer a respeito desta opção de construir a obra, descobrindo-a enquanto vai sendo feita.

2.7. O MUNDO INTEIRO É UM IMENSO PALCO

Boal, com seu Teatro Invisível, busca fundir (ou confundir, mesmo) a realidade e a ficção, misturando em um mesmo momento a apresentação daquilo que foi minuciosamente elaborado dramaticamente e está ensaiado (ou, melhor dizendo, treinado) pelos atores com as reações espontâneas do espectador. Boal procura oferecer ferramentas para que este espectador se liberte da situação que, segundo ele, é de opressão dentro das relações que se travam no teatro clássico, onde enquanto os protagonistas falam, a plateia escuta; os artistas se exprimem e ao público cabe fruir o espetáculo.

Resumidamente, o Teatro Invisível é uma técnica — que compõe a miríade do Teatro do Oprimido — cuja proposta é a criação de uma cena teatral em que se aborde uma opressão sobre a qual se queira debater ou tratar, preparada e ensaiada tal qual qualquer peça, mas que seja encenada nos locais onde a cena poderia se passar na realidade, sem avisar a quem quer que lá esteja. São espectadores casuais que não têm como perceber como obra teatral o que se passa ao seu redor. É por isso que este teatro lhes é invisível.

Isto, presume Boal, inibe o sentido de que o espectador se comporte à maneira habitual dos espectadores. Ou seja, mantendo-se passivos, empreendendo seus esforços para compreenderem o que a cabeça privilegiada de um artista tem a lhes dizer. Com todo este sentido espectral inibido, soterrado afinal pela ignorância de que a situação que transcorre ali se trata de um espetáculo premeditado, o espectador tem a possibilidade de interferir e, assim, assumir um papel de protagonismo na cena, agindo ou se omitindo, não importa. O que interessa é que, faça ele o que fizer, será por sua livre vontade, por seu próprio arbítrio, não condicionado aos rigores dos rituais das apresentações de trabalhos artísticos, em especial das artes cênicas. A ação livre e autônoma é colocada por Boal como sendo imprescindível para que o oprimido possa se desvencilhar das re-

lações de opressão às quais está submetido, não sendo lícito a ninguém libertá-lo, pois esta é tarefa do próprio oprimido. Agindo assim, Boal lega aos presentes naquela experiência do momento uma reflexão que deverá reverberar na sociedade como um todo, pois “o teatro é o lugar onde se ensaiam atos futuros, atos reais, atos de liberação” (BOAL, 1980, p. 84).

A apresentação de uma cena do Teatro Invisível traz à baila da situação, montada secretamente, as discussões mais polêmicas, e conta com a participação de pessoas que estão no mesmo local, por qualquer razão, exceto para assistir a um espetáculo teatral. Pretende tratar de opressão racial, religiosa, econômica, patrimonial, de gênero ou qualquer outra, implícita ou explícita, corriqueira ou incidental, fraca ou forte; seja qual for a cena, tem de se reportar a uma opressão. São apresentadas a espectadores incidentais que não se prepararam para fruir a encenação, muito menos para atuar em uma. Portanto, se o fazem, atuam unicamente contando com seu repertório racional e emotivo prévio, a se manifestar sem a mediação de qualquer intenção artística que vise à espetacularidade. São reações — mais do que ações — tão sinceras quanto podemos esperar de uma situação social cotidiana, que não passa por este crivo da análise artística ou simbólica; nem antes nem depois da apresentação. São o que são.

Após cada apresentação, Boal reunia sua trupe para celebrar o feito e refletir a respeito de como a experiência havia se sucedido. A experiência de deslocar os espectadores para o centro da cena, enquanto os atores e atrizes reagem às circunstâncias que surjam conforme reagiriam suas personagens compostas, de fato, desvela camadas e camadas de possibilidades para teorizações de ordem psicológica, sociológica, antropológica e de muitas outras das ciências sociais; mas apenas para quem, de alguma forma, participa do projeto conhecendo-o, seja antes ou depois de ter sido montado. Entretanto, como os espectadores do Teatro Invisível não têm o conhecimento do projeto nem antes nem depois da apresentação, ficam privados de participar, senão involuntariamente, tanto da elaboração e preparação — dimensões anteriores à apresentação do projeto — quanto da crítica, análise e avaliação — dimensões posteriores à apresentação.

Boal procura um modo de minimizar esta questão quando impõe, dentre as regras da sua técnica de aplicação do Teatro Invisível, a característica de que “a cena deve ser a mais teatral possível, e deve ser capaz de se desenvolver mesmo sem a participação dos es-

pectadores” (BOAL, 1980, p. 85). A identificação de que ali se faz um Teatro estaria, assim, à disposição do olhar mais atento. Todavia, esta regra não está livre de controvérsias na medida em que não define claramente o que quer dizer com o termo “teatral”, que pode ser entendido de inúmeras formas diferentes. Em outros termos, o Teatro Invisível é invisível apenas a quem seria mais interessante poder vê-lo.

2.8. ASSISTIRMO-NOS, A QUE SERÁ QUE SE DESTINA?

Ver-se em cena, assumindo um protagonismo, é requisito para refletir-se nessa condição de protagonista de uma obra artística. E por mais que nos interessem os estudos comportamentais, estamos tratando aqui de *estratégias dramáticas* para a arte. É por este propósito que vamos agora nos referir ao *cinema verdade*, modalidade documental em que o documentarista se coloca como elemento catalisador das ações do filme. Guarda semelhanças em alguns aspectos com o exercício *hiper-híbrido*, contudo, enquanto no *cinema verdade* prevalece a percepção de cinema documentário, ou seja, de asserção pressuposta, na prática *hiper-híbrida* lidamos com cinema do qual não se exige assertividade. Esta diferença não é sutil.

Crônicas de um verão (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, é tido como um modelo precursor e modelar disto que chamamos *cinema verdade*. O filme aborda pessoas na rua, como um entrevistador de televisão costuma fazer para alimentar suas matérias com a opinião de populares. Pergunta se elas são felizes. Aos poucos se aprofunda em algumas relações. Esta montagem forma um discurso fílmico que é exibido em uma sala de cinema às mesmas personagens que participaram do filme. Assistem ao filme em que elas mesmas aparecem, onde se reproduz as respostas dadas e as situações vividas naquele momento passado. As pessoas têm a oportunidade de se observar em um momento diferente daquele em que participaram das filmagens, mediadas pela projeção das suas imagens na tela e do som de suas vozes nos alto-falantes. Revisitaram aquilo que disseram, rememoraram o que pensaram enquanto diziam e foram colocadas à avaliação de si mesmas, na condição de se reconhecerem, ou não, no discurso que proclamaram e, através do processo de montagem cinematográfica, também na relação de seu discurso com o de outras personagens. A elas foi dada uma chance de refletir, dentro do próprio filme, a sua participação no filme.

Crônicas de um verão não se encaixa no perfil dos filmes *hiper-híbridos* de que temos tratado aqui, por faltar-lhe um drama conduzida por personagens fictícias. Contudo, Morin, já ao fim da película, em sua análise final do *experimento*, nos diz algo que abre espaços para a reflexão que se pode fazer a partir da utilização deste recurso na obra de Boal. Diz Morin: “Esse filme, diferentemente do cinema habitual, nos reintroduz para a vida. As pessoas reagem como na vida real. Nem elas são dirigidas, nem são espectadores”. Trazendo ao espectador do Teatro Invisível uma possibilidade de avaliar o quanto seu papel de espectador foi remodelado, levando-o posteriormente para uma camada espectral mais externa, a do filme, é permitido a ele compreender que participou, sem o saber, de uma obra audiovisual que se utilizou das técnicas do Teatro Invisível para ser realizada.

Evidentemente, qualquer transposição automática tem a tendência de falhar automaticamente. A simples presença da câmera nos experimentos audiovisuais interfere na premissa básica do Teatro do Invisível, que é se manter invisível. São parte inerente da produção audiovisual os dispositivos técnicos que possibilitam sua existência. Se não é possível esconder a intencionalidade artística da obra audiovisual, denunciada pela presença do aparato técnico necessário para a realização audiovisual, resta ao modelo de produção *hiper-híbrido* esconder as circunstâncias da filmagem, podendo se apresentar e se comportar como uma equipe de cinema documental. Desse modo, a relação que as personagens sociais estabelecem com as personagens da ficção e com o próprio filme é uma relação de personagens casuais de um documentário, e não a de personagens figurantes ou secundários em uma obra ficcional. E essa diferença é notável no set, embora sutil na tela, como se observa nos filmes *Iracema - uma transa amazônica*, *Gitirana* e *Diamante bruto*, trilogia cujos roteiros contam com a criação de Orlando Senna.

3. A PRÁTICA *HIPER-HÍBRIDA*

3.1. IRACEMAS, GITIRANAS E DIAMANTES

É, por vezes, um evento inadvertidamente corriqueiro como uma simples gripe capaz de abrir portas de percepção que jamais poderão ser fechadas novamente. Em sua biografia sobre Orlando Senna, chamada *O homem da montanha* (2008), Hermes Leal conta um episódio em que Senna, adoentado quando criança, foi impedido de comparecer à apresentação da peça *Guerra e Paz*, montada por sua mãe em uma praça da cidade de Lençóis, na Bahia, em celebração do fim da segunda Guerra Mundial. Na cabeça das crianças e também de alguns adultos, a guerra foi vencida não pelos aliados, mas pelo Brasil, e somente pelo Brasil. Não poderia o pequeno Orlando perder a peça que celebraria esta grande façanha nacional. Precisou assistir a tudo da sacada do sobrado onde vivia. De lá tinha a perspectiva invertida do espetáculo, vendo em primeiro plano os bastidores, depois o palco, e a plateia ao fundo. Podia ver, então, que enquanto a menina que interpretava a Paz era uma malcriada nas coxias, a atriz que em cena fazia o papel da Guerra, fora de cena era uma doçura. Esta contradição marcou o menino. “A ficção e a realidade se mesclaram diante de meus olhos naquele teatro tão absolutamente transparente e, para sempre, no meu espírito, no meu entendimento do mundo” (SENNA apud LEAL, 2008, p. 33). Senna, ainda bem cedo, percebeu como à arte dão permissão para tudo inventar sem jamais ter de faltar com a verdade. No fundo não se trata de entender as coisas como verdade ou como mentira, mas sim, repetimos, através da percepção de que tudo é *criação*.

Com esta percepção, foram cunhadas as obras já citadas, que formam uma trilogia na qual a ficção e a realidade se confundem de modo intencionalmente arraigado. São três películas que contam com a participação (às vezes contam mesmo é com a co-criação) do acaso, do prosaico, do mundano em sua realização. São três produções que dão voz ao trabalhador braçal pobre, às tradicionais manifestações da cultura popular, à opinião — ora veemente, ora claudicante — daqueles que não têm o hábito de se notarem percebidos, de se perceberem interessantes e de se interessarem por si.

(1) *Iracema - uma transa amazônica*, dirigido e roteirizado por Orlando Senna juntamente com Jorge Bodanzky, retrata o encontro do caminhoneiro gaúcho Tião “Brasil

Grande” (Paulo César Pereio) com Iracema (Edna de Cássia), a adolescente descendente de índios que, para conhecer o mundo, prostitui-se depois de chegar a Belém, no Pará, durante a festa popular do Círio de Nazaré.

(2) *Gitirana, também* dirigido e roteirizado por Orlando Senna e Jorge Bodanzky, narra a história de Ciça (Conceição Senna), que nasce menino e, ao tornar-se órfão, é encontrado por Padre Cícero. Com a finalidade de simplificar sua jornada entre os sertões brasileiros, transforma magicamente o menino em mulher e a envia em busca da terra de Miramar, onde não há sofrimento, dor, fome ou doença.

(3) *Diamante bruto*, dirigido e roteirizado por Orlando Senna e produzido coletivamente pela população da cidade de Lençóis, conta o retorno do famoso ator de novelas José de Castro (José Wilker) a sua Lençóis natal, após vinte anos de ausência, quando partiu em busca do sucesso no Rio de Janeiro. Vem em busca de reviver a história romântica que começou, quando menino, com a Bugrinha (Gilda), mas se envolve com Rita (Conceição Senna), esposa de um vaqueiro bruto, valente e perigoso.

Todos os filmes têm temáticas que se põem às claras e facilmente são descritas em breves linhas, como feito acima. Porém, há também temáticas abordadas enquanto apenas plano de fundo, mas que são, em alguma medida, daquilo que o filme realmente trata.

(1) Entre encontros e desencontros, Iracema e Tião transitam pela rodovia Transamazônica, símbolo do desenvolvimentismo dos anos de chumbo; seguem conhecendo a realidade dos brasileiros que por ali vivem, formada por muitas belezas naturais (tais como a representação da terra pura do novo mundo no romance *Iracema, a lenda do Ceará*, de José de Alencar), mas, principalmente, por violência, escravidão, contrabando, desmatamento, prostituição e pobreza. Tudo invertido com relação ao discurso oficial do governo.

(2) Ciça segue pelo seu caminho (ora como operária, ora como guerrilheira do cangaço, ora como ninfomaníaca que desafia o Diabo em nome do amor, ora como fugitiva da morte, além de outras personagens típicas do sertão e do universo cordelista) e vai percebendo o trabalho do povo no interior nordestino, nas fábricas, nos rincões, nos canteiros de obras das megaconstruções da época do governo militar; anda a conhecer as manifestações culturais, as histórias, lendas, danças e canções dos lugares por onde passa.

(3) Já na tragédia antevista através do imbróglio amoroso entre José de Castro, Bugrinha, Rita e o vaqueiro, inspirada no romance *A Bugrinha*, do também lençoense Afrânio Peixoto, o ator procura reconhecer o lugar em que nasceu. Ali paira a situação em que o garimpo, atividade fundadora da cidade, está sendo substituído na economia local pelas fazendas de criação de gado, o que traz muitos problemas para uma cidade formada por garimpeiros desiludidos, explorados, repletos de lendas, superstições e fantasias que envolvem a pedra de diamante e seus encantos.

Estes enredos subterrâneos têm potência e um papel significativo na condição simbólica das obras. Para conquistar esta condição, Senna procura não recriar, não mimetizar a realidade, mas retratá-la a partir das próprias personagens sociais. Faz-se necessário não representá-los a partir de um olhar forasteiro, mas deixar que a sua própria existência se registre, mediada pelo audiovisual. Percebe-se fortemente este viés em cenas como a do Tião Brasil Grande conversando com extratores de madeira e comerciantes da beira da Transamazônica, ou de Ciça conhecendo o trabalho nas obras da Barragem de Sobradinho (como a Transamazônica, outra obra faraônica que representa o desenvolvimento econômico à custa do social) e as festas dos canceiros populares, ou ainda de José de Castro questionando os garimpeiros por que não deixam a vida dura da bateia, do frincheiro e do almocafre, para se dedicarem à vida de vaqueiro nas estâncias que se instalavam na região.

Muito embora os filmes se apresentem tais quais descritos, as personagens sociais destas cenas (os lenhadores, os sertanejos, os lavradores diamantinos, etc.) provavelmente se reportavam aos atores, e não às personagens interpretadas pelos atores profissionais à sua frente. E, por vezes, nem essa presença do ator se faz notar, como no caso dos discursos dirigidos à câmera pelos garimpeiros de Lençóis em plena lavra, sequência que poderia ser transposto tranquilamente, sem o menor assombro, para um filme cujo estilo seja o do mais clássico dos documentários. Como estratégia para compor o drama destas cenas, é plausível especular que Bodanzky e Senna construíram a situação de modo a que seus *entrevistados* se vissem em um diálogo imediato com os atores, de modo que, se eles próprios não estavam interpretando um papel alheio (ao contrário, estavam externalizando a fala a partir de seu próprio lugar social), poderiam supor que seu interlocutor também fazia o mesmo, dotando o diálogo de maior naturalidade.

3.2. O ESTATUTO DE REALIDADE QUE, NA VERDADE, HÁ EM TODO FILME

Na constituição de um drama ficcional no qual se deixam tamanhas brechas para que o fortuito aja, não é possível que impere a inflexibilidade de uma produção tradicional, onde o roteiro sofre alterações (porque o roteiro quase sempre sofre alguma adaptação) em uma escala muito menor. Para a composição de roteiros deste tipo de filme é necessário um constante exercício de reescritura, adaptação e adequação. Devem-se reservar espaços abertos ao imponderável, para que seja arquitetado na medida em que for se apresentando. Exige-se do dramaturgo, antes de tudo, um estado de atenção que o permita acolher, no seio da trama, qualquer intervenção imprevista que se mostre pertinente ao enredo ou que o possa mover em direção às metas estabelecidas pelo conceito da obra.

Aí está um potente mecanismo de elaboração de produtos audiovisuais: estabelece-se uma premissa para uma trama e se joga com o acaso para obter instrumentos que possibilitem catapultar o enredo adiante. Recortam-se, dentre todas as possibilidades apresentadas, aquelas nas quais é possível investir; selecionam-se as mais promissoras, excluem-se as desviantes e se executa a montagem quando, enfim, atreve-se a tentar entender como acomodar a história. Senna fez, assim, um cinema em que não interessa rotular quanto ao seu caráter ficcional ou documental.

Há diversas razões que podem motivar a realização de uma produção com estas características. A simulação da realidade sempre é valiosa para o controle das condições de operação do dispositivo tecnológico que é imposto à existência do audiovisual. Entretanto, em certas construções dramáticas ficcionais, mais vale substituir a simulação da realidade pela realidade mesma. Dependentemente da intencionalidade autoral, uma produção *hiper-híbrida* pode ter o papel de abordar temáticas sociais com a mesma intensidade dos documentários, embalando a realidade pela fantasia de modo a reacomodar o compromisso da *assertividade*, que como vimos distingue a postura do espectador. Ou, ainda, o papel de se utilizar, a propósito de diversos critérios, cenários e panos de fundo *sui generis*, cuja simulação seja impossível ou simplesmente inconveniente.

É importante salientar o quanto os elementos retirados da realidade têm relevância para as amarras da composição dramática, quando falamos em uma obra *hiper-híbrida*. Não

nos referimos a eventos sociais ou prosaicos como algo acessório à construção narrativa, mas como um de seus condutores. Quando, por exemplo, Roberto Pires filma a feira de Água de Meninos como cenário em *A grande feira* (1961), ou os jogos lotados no Maracanã para *A máscara da traição* (1969), utiliza cenários cujas simulações são, de fato, desnecessárias, uma vez que já estão prontas. Contudo, as narrativas não estão abertas para as eventualidades. O que ocorreu durante a gravação na feira detrás da câmera interessa à intenção autoral de Pires tão pouco quanto o resultado das partidas entre os clubes cariocas. Aconteça o que acontecer, a narrativa segue seu percurso predefinido.

Em Preto sai, branco fica (Adirley Queirós, 2014), a história de um viajante do tempo em missão especial aborda personagens sociais que foram vítimas da violência policial na abordagem de uma festa de jovens da periferia de Brasília-DF. É dada voz às pessoas que tiveram suas vidas transformadas pelo evento real através de mecanismos narrativos da ficção científica. Em *Satyrianas, 78 horas em 78 minutos* (Daniel Gaggini, Fausto Noro, Otávio Pacheco, 2013) tem lugar um drama complexo que envolve metalinguagem de um documentário, em formato de *making of*, onde a equipe real de documentaristas são atores interpretando que são equipe. *O sanduíche* (Jorge Furtado, 2000) é uma brincadeira com as fronteiras que se abrem no decorrer da narrativa, revelando camadas cada vez mais externas à narrativa. No fim, até mesmo a camada mais exterior, onde as pessoas presentes expressam suas opiniões pessoais, é sabotada, perturbando a ideia de fim, deixando ao espectador o exercício de desbravar camadas cada vez mais exteriores.

A intensidade da realidade compartilhada com o espectador, quando inserida na obra, contagia sua percepção. Empréstimo à narrativa uma verossimilhança herdeira da imagem reflexa de um mundo existente. Todavia, aquilo que se filma de modo aproximado ao convencional do documentário deve passar, durante a montagem, por um tratamento criativo do campo dramático expressamente ficcional para que estas tomadas possam integrar a proposta que estamos definindo. Toda essa intensidade da realidade transborda para a imagem e desta para a narrativa. Para esta situação, Ramos aborda conceitos que nos são úteis neste estudo.

Toda imagem-câmera é, em princípio, a imagem-qualquer do mundo que transcorre para o sujeito-da-câmera. Dentro do transcorrer ela é absolutamente singular, na medida em que é única em sua sucessão. Não há jamais duas imagens-câmera iguais

e a medida de sua absoluta singularidade é a expressão de sua presença no presente. (RAMOS, 2005, p. 197).

Uma imagem de câmera de vigilância se trata de uma *imagem-câmera*. Mas, a rigor, é quando o fora do comum se revela na *imagem-qualquer* que ela se transforma em *imagem-intensa*.

A eclosão do extraordinário tem o poder de sobredeterminar a singularidade do instante qualquer, fazendo com que, à singularidade, se sobreponha a dimensão da “unicidade”. (RAMOS, 2005, p 197).

A depender do grau de proximidade que o espectador tenha com o assunto abordado, e de acordo com a definição que temos admitido de que documentário é tudo aquilo que se nota enquanto documentário, é possível que este espectador seja tocado pela atmosfera das cenas, percebendo a seu critério se foram retiradas da realidade ou construídas nela. Não há qualquer razão para admitir que este estatuto de ficção ou de realidade seja compartilhado universalmente, pois isto seria negar a constituição da individualidade. Nossas experiências são particulares e formam nosso pecúlio, nossa bagagem. Não nos parece racional imaginar que em culturas muito diferentes qualquer filme será visto, compreendido ou analisado de maneiras semelhantes. Todavia, o que poderia se configurar como um intransponível problema epistemológico será completamente deixado de lado, uma vez que nos é irrelevante analisar se esta é uma impressão generalizante ou não em cada filme. O que nos interessa mais é que esta é uma impressão possível a qualquer pessoa, mesmo sendo acionada por mecanismos diferentes.

E, uma vez que esta impressão de “cena real” é ativada na percepção do espectador, ele possivelmente não deverá mais se relacionar com a cena do mesmo modo que faria se a tivesse entendido como fictícia. Afinal, quando nos deparamos com cenas retiradas do cotidiano, o que se busca é o entendimento de uma realidade através da obtenção de informações oriundas da realidade.

Em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), temos um caso emblemático, por se tratar de um filme mundialmente conhecido. Em entrevista publicada na revista *Cinemas*, de fevereiro de 1998, o próprio diretor ressalta como o processo de filmagem documentária penetra esta obra:

Ivana Bentes: Onde começa a entrar na ficção a parte documental que você vai montando...

Walter Salles: A parte documental entra desde o início, mas é mais presente a partir da estrada. E nisso foi muito interessante levar o roteirista para a filmagem, porque na medida em que encontrávamos situações que eram orgânicas à história, íamos incorporando essas situações ao filme, documentando.

Carlos Alberto Mattos: Por exemplo?

Walter Salles: Pessoas que existem de verdade, que estavam ali, viam o que estava acontecendo e pediam para ditar as cartas. A primeira carta do filme é ditada pela Socorro Nobre⁸. A partir dali, a segunda carta já é uma carta verdadeira, a do sujeito que agradece a outro por tê-lo traído. Há uma injeção constante da coisa documental no filme. Aquela senhora que canta a melodia das Candeias dentro do caminhão, ela começou a cantar ali, assim, de repente. Esses encontros foram incorporados ao filme. Mas não havia uma busca obsessiva pelo documental, o que houve foi uma incorporação do documental, na medida em que algo espontâneo se integrava organicamente ao filme. Isso é interessante porque funcionou paralelamente à questão do filme ensaiado. Temos o filme improvisado e o filme ensaiado. O filme foi exaustivamente ensaiado durante dois meses antes de ser filmado. (...)

Ivana Bentes: Você pegou, então, uma situação de laboratório, super ensaiada, e jogou no cenário real...

Walter Salles: Esse confronto, essa possibilidade dialética, esse estado de coisas ajuda a improvisação. Porque você sabe exatamente o que pode atingir com a cena tal como ela está escrita, e deixar um certo espaço para aquele milagre fílmico que existe sempre no momento que se coloca a câmera. Colocada a câmera, as coisas mudam, deixam de ser como era e, de alguma forma, surge a possibilidade da improvisação – e o interessante é que se improvisa com muito mais prazer e com muito mais segurança quando temos uma base comparativa. (CINEMAIS, 1998, PP 10-12).

No enredo filme *Central do Brasil*, Josué (Vinícius de Oliveira) fica órfão e fragilizado, o que o aproxima de Dora (Fernanda Montenegro) e engatilha a situação dramática que conduz o filme até o seu fim. Apesar das considerações de Salles sobre os aspectos documentais da obra, não importa ao filme, por exemplo, quem resolveu a burocracia da retirada do defunto da frente da estação Central do Brasil, ou que implicações decorrem da possibilidade da mãe de Josué ter sido sepultada como indigente. Na verdade, não houve qualquer burocracia ou sepultamento. Não há parentes não citados. Não há história pregressa, nem pendências obscuras. Não há segredos levados para o túmulo. Não há nada e nada houve a não ser as desventuras de Dora e Josué em busca do pai distante.

Podemos nos comover com episódios trágicos que sejam absolutamente dos campos ficcionais, e essa comoção é, justamente, da natureza da dramaturgia. Apesar disto, a comoção a respeito de eventos considerados reais por quem toma conhecimento deles

⁸ Ex-presidiária cujas correspondências com o artista polonês radicado na Bahia Frans Krajcberg deram origem ao documentário *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995), obra que inspirou a criação de *Central do Brasil*.

leva em consideração alguns aspectos que seriam absurdos se fossem levados em consideração em obras ficcionais.

Assim a tragédia no bairro não possui função dramática. Apenas consequências, como todo acontecimento real. Sentimentos como pena, raiva, simpatia, etc., que repercutem em pessoas reais, que reverberam em personagens da sociedade, são similares àqueles que se refletem em figuras imaginadas cuja vida e corpo estão aprisionados à existência dentro apenas da própria obra fictícia. No entanto, essencialmente não são da mesma natureza. E por isso, podem ser explorados de maneira diversificada na dramaturgia audiovisual.

3.3. SE TUDO NA SOCIEDADE É IMAGEM, COMO FICA O CINEMA?

Como vimos, no audiovisual a própria realidade é responsável por representar artisticamente a si mesma, seja a intenção do filme registrar acontecimentos factuais ou contar uma história inventada. E muitas vezes estas intenções estão indissociavelmente conjugadas em uma mesma obra. Assim, chega-se a uma dramaturgia que é enredada, que é tramada com os tecidos do acaso. Abre-se espaço para uma narrativa costurada com os elementos que se vão apresentando a partir do estabelecimento de situações e premissas que balizam a obra, que permitem nos dizer o que pertence ou não ao universo do filme. Fabula-se um enredo a partir do que *emerge* das circunstâncias que se apresentam no momento da composição do filme, e temos trabalhado sobre esse conceito chamando-o de *dramaturgia da emergência*. O drama composto por elementos que *emergem* na ocasião em que ocorrem as filmagens.

Como já tivemos a oportunidade de abordar, o compromisso com a *assertividade* é eticamente imprescindível nos filmes documentais, e os filmes *hiper-híbridos* repactuam este compromisso a partir de outra posição. Estabelecem um questionamento sobre o qual é relevante refletirmos.

Afinal, o audiovisual mostrou-se, ao longo do tempo, uma arte complexa, resistente às crises com que se defrontou em seu curto percurso de apenas doze décadas. Sobreviveu à crise causada pela sabatina que sofreu no caminho de ser reconhecido como arte; sobreviveu às crises trazidas pelas suas constantes evoluções tecnológicas que muitas ve-

zes despertam o debate a respeito das linhas limítrofes a partir das quais, uma vez ultrapassadas, transformariam o cinema em algo oriundo do cinema, mas diferente dele. Resistiu às crises enfrentadas pela dramaturgia, irmanada com o audiovisual desde o princípio, como se tivesse sido inventado para servir à dramaturgia. A própria dramaturgia, aliás, passa por constantes e contínuas crises. A dramaturgia é em si uma crise. É isto que a traz viva por incontáveis épocas; o que a faz vigorosa na humanidade até os dias de hoje, sem haver sinal visível de que venha a perder sua força. Ao contrário, vai ganhando cada vez mais espaço na sociedade ocidental contemporânea. E os avanços tecnológicos em direção a uma convergência ainda mais acentuada das atividades cotidianas com o audiovisual têm intensificado o papel da dramaturgia na vida das pessoas, pois cada vez mais tudo se transforma em representação, reforçando as premissas contidas nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997).

A espetacularização da sociedade, conforme Debord, é um meio do qual a superestrutura social se vale para manter sob controle a ordem vigente e assegurar a sua perpetuação; um modo de dominação, enfim. Neste processo, existe o afastamento do ser social de todas as suas atividades vitais, um destacamento destes seres de suas necessidades reais, que estariam subalternas às necessidades da representação, da aparência. Ocorre das pessoas tornarem-se desnaturadas do mundo, aprisionadas, por assim dizer, a outro mundo de convencionalidades distrativas, no qual mais valeria aparentar ser do que ser sem parecer.

Debord considerou estas observações nos anos 60 do século XX, época em que se experimentavam os primeiros sinais da profundidade que a industrialização poderia conferir à expansão das comunicações no planeta. Atualmente vive-se com a possibilidade de cada pessoa tornar-se, sem mediadores, um produtor de conteúdo audiovisual. E também, é claro, um consumidor. Consumimos tantas imagens que nos habituamos a elas, de modo que se nos conformam noutra realidade, em um segundo mundo. Um mundo paralelo no qual as linguagens e os conceitos vêm sendo criados e estabelecidos através das gerações. Um espaço adequado, portanto, para acomodação dessa sociedade espetacular. Um lugar de aparências onde sombras e simulacros se equivalem à realidade na busca por despertar sensações estimulando, até então, apenas dois sentidos humanos: audição e visão.

Se, por seu lado, as premissas das quais Debord partiu para tecer seus comentários sobre a sociedade espetacular se confirmam e se acentuam, por outro a postura que eclodiu no pós-estruturalismo, relativizando a realidade a partir da sua substituição pelo simulacro, não consegue amortecer a sensibilidade nas condições de observação de realidade compartilhada. Debord diz que a espetacularização dos sentimentos (bem como de tudo), através da reprodutibilidade, é capaz de reduzir sua intensidade, esvaziando os sentidos das coisas, substituídas por suas representações. Não conseguiremos sustentar este nosso estudo se embarcarmos nessa visão. E mais uma vez recorremos a Ramos:

As imagens que permeiam a mídia contemporânea sofrem de modo particular o efeito da reprodutibilidade técnica e da proliferação imagética. São imagens que denomino 'imagens-intensas paradigmáticas', compondo o núcleo da dimensão imagética de nosso tempo. Unem reprodutibilidade técnica, em escala antes inimaginável (de Benjamin a Baudrillard), com as características indiciais da intensidade, detonadas pela presença do sujeito-da-câmera na circunstância da tomada. (RAMOS, 2005, PP. 212-213).

Segundo costuma contar a tradição histórica, foram causa de confusão e apreensão as primeiras projeções cinematográficas nos últimos anos do século XIX. Os primeiros filmes eram registros cotidianos, dos quais se sobressaem os relatos da exibição dos operários que saíam da fábrica pertencente à família Lumière, além da chegada de um trem à estação ferroviária. Outros registros foram feitos pelos inventores do cinema, que o apresentaram ao mundo com pequeno entusiasmo. Contudo, a invenção conheceu depressa os lugares mais distantes, de onde há registros cinematográficos datados desde os primeiros anos do cinematógrafo.

Mesmo com todo o interesse que os filmes despertavam, as películas normalmente se limitavam a registros de procedimentos, de números artísticos ou de paisagens colhidas em viagens. Era comum a presença da figura de um explicador nas salas de exibição, alguém com conhecimento prévio do filme e responsável por fazer as conexões necessárias para que os espectadores pudessem compreender o sentido de imagens que se sucediam. Com o tempo, a tradição de técnicas oriundas do teatro de sombras e da lanterna mágica, a repetição e a sistematização de convenções acabaram por criar um costume que dotou as pessoas de uma capacidade de decodificar os produtos audiovisuais. E dispensaram a figura do explicador. De tanto vemos *imagens-câmera*, aprendemos a linguagem que habita as trilhas bastante batidas, abertas por pactos firmados, e que hoje nos parece bastante natural.

Quando, por exemplo, uma personagem sai pela direita da tela e, no próximo corte, em cenário ligeiramente diferente, ressurge a partir da esquerda da tela, compreendemos imediatamente que está se deslocando da esquerda para a direita e que o cenário da segunda tomada representa um local logo a seguir do cenário da primeira tomada, no caminho seguido pela personagem. Estes são elementos básicos de uma suposta linguagem audiovisual que, de tanto assistir a cenas que utilizam estes elementos desde que nascemos, acostumamo-nos a “saber”, como se fosse naturalmente, algo que, em princípio e sem esse ou qualquer outro código ainda estabelecido, era necessário um explicador para que houvesse compreensão. Do mesmo modo que podemos apreender um código de linguagem audiovisual, capacidade inimaginável para aqueles que assistiram ao cinema nascer, é de se esperar que os jovens de hoje venham a ter o hábito e a naturalidade que lhes permitam lidar com tudo o que convivemos atualmente como grandes novidades. E não parece ser pouca coisa.

Com pleno domínio do código, quando o espectador já não precisa mais pensar no código para que consiga decodificá-lo, é quando o audiovisual oferece sua maior potência ilusória. Criar produções audiovisuais que quebrem este efeito ilusório, que destaquem a artificialidade da linguagem audiovisual, é de certo modo um comportamento questionador, subversivo tanto ao espetáculo ilusório da arte cinematográfica defendida por Bazin, quanto à própria sociedade espetacular.

O próprio caminho que o audiovisual, como arte tecnológica, vem trilhando reforça esta característica que privilegia o ilusionismo. As imagens em princípio eram sombras e luzes em escalas de cinza desacompanhadas de som (quando muito uma apresentação musical ao vivo que mudava quando a película era exibida em uma ou outra sala de projeção). Os avanços técnicos de captação e exibição permitem que assistamos a filmes com banda sonora sincronizada, com simulação de tridimensionalidade ou outros recursos especiais.

Retomando o que diz Robert Stam (1981), anular o ilusionismo e qualquer efeito de ilusão é como fazer as vezes do “desmancha-prazeres”, aquele que grita ter visto o coelho na cartola antes do mágico puxá-lo para fora. Também é aquele que não aceita, conhecendo a farsa, participar dela. Este cinema anti-ilusionista foi sistematicamente feito a partir dos anos 60 por autores transgressores como Jean-Luc Godard e Glauber Rocha.

Contudo, como também faz parte da sociedade do espetáculo absorver, enquanto espetacular, tudo aquilo que mobilize certa visibilidade, ela traz para dentro de seu espectro qualquer tentativa de enfraquecê-la, conforme Debord. E assim também ocorre com o cinema anti-ilusionista, embora se mantenham guardadas as desconfianças de que esta absorção seja capaz de reduzir a intensidade dos sentimentos, esvaziando seus sentidos.

3.4. OS DISPOSITIVOS AUDIOVISUAIS

O cinema, como arte tecnológica, tem seus movimentos diretamente influenciados pelos percursos traçados através de sua evolução técnica. O advento de recursos novos possibilita a criação de novas ferramentas para linguagens surgirem, como aconteceu quando a banda sonora começou a ser registrada na mesma película onde se registram os fotogramas ou quando as imagens passaram a ser registradas em cores, por exemplo.

Embora o major brasileiro Luiz Thomaz Reis realizasse trabalhos com características de encenação dirigida, como no registro das cerimônias fúnebres montadas pelos indígenas Bororos no Mato Grosso, alguns anos antes de Flaherty viajar às terras geladas dos esquimós, já comentamos brevemente que a trajetória do cinema documentário, segundo a tradição dos estudos, tem início com *Nanook do norte* (1922) de Robert Flaherty. Depois ganha fôlego com recursos estatais que tinham o objetivo de produzir material educativo em diversos países, especialmente na Inglaterra, sob os cuidados da BBC coordenada por John Grierson. No Brasil, os recursos foram aplicados na criação e manutenção do Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE, que funcionou da década de 1930 até os anos 1960.

O desenvolvimento técnico que permitiu a captação de som diretamente no local onde se filma, com o surgimento de aparelhos gravadores e microfones mais leves e portáteis – substituindo as condições de gravação que só podiam ser realizadas em grandes estúdios ou com o suporte de equipamentos carregados por caminhões –, modifica bastante a linguagem corrente na produção documentária a partir do fim dos anos 50. O mundo passa a ser registrado de um modo mais ágil, acompanhando os acontecimentos onde eles ocorrem. Esta é uma inovação que permite o nascimento do chamado *cinema-direto*, cuja presença de todo o aparato técnico pertencente à produção é escondido no local mesmo onde os fatos ocorrem. O filme visa a uma ausência de intervenção, uma

presença imperceptível com o fim de permitir ao espectador ler autonomamente o que assiste. Pretende transmitir a ideia de que o filme é capaz de captar uma realidade sem interferir nela. Mas esta corrente tem vida breve.

Na realidade, o verão do cinema-direto foi curto por ter sido tardio. Traz para a cena, já na antevéspera da traumática eclosão da tematização pós-estruturalista da subjetividade em 1968, temas caros à contextualização ética do imediato pós-guerra, com colorações existencialistas sartrianas (liberdade, responsabilidade, ambiguidade). O discurso que valoriza a estilística do direto não está muito distante dos parâmetros através dos quais Bazin valoriza a estética neorrealista. A proximidade é evidente na elegia do recuo do sujeito que enuncia, movimento necessário para sustentar uma ética que o documentário educativo desconhece. (RAMOS, 2005, p. 176)

Este lapso que separa o surgimento do neorrealismo (na tradição do cinema ficcional) do nascimento do *cinema-direto* documental não se repete no que diz respeito à superação temporal de ambos, coincidentes por volta da segunda metade da década de 1960. Inclusive, sobre este momento, já falamos mais cedo a respeito de *Crônicas de um verão*, obra precursora quando queremos nos referir ao *cinema verdade*, no qual o documentarista toma parte no próprio filme e conduz a narrativa abertamente, destacando sua autoralidade. São as linguagens que se utilizam da *opacidade* do dispositivo cinematográfico passando a atuar também no documentário, desenhando um rumo pelo qual a representação perseguirá outras experimentações.

Os conceitos de *opacidade* e *transparência* do dispositivo cinematográfico se referem aos dispositivos técnicos que, evidenciados ou ocultados, aproximam ou afastam o espectador do efeito *ilusionista*. Para além deste tipo de dispositivo técnico, também podemos falar de outra espécie de dispositivo, um dispositivo dramático. De fato, na teoria dos estudos documentais, tem-se falado recentemente sobre filmes de dispositivo, que são determinados por uma assertividade da realidade enquadrada em uma espécie de jogo, cujas regras essencialmente são o dispositivo. Assim, filmes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2003) são narrativas que não partem de uma alteridade a ser (re)tratada, mas da subjetividade de uma busca pessoal onde, no primeiro a autora procura obter a cidadania húngara herdada de seus avós e no segundo o autor busca sua mãe biológica, ambos obedecendo a regras autoimpostas. Eles não sabem de início como o filme se desenvolverá, mas o dispositivo escolhido determinará a condução da narrativa. E o dispositivo é aqui entendido como “um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas, o que nega diretamente a ideia de

documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (MASCARELLO; BAPTISTA, 2008, p. 168).

3.5. ÉTICA DE CADA UM

Uma perspectiva histórica do desenvolvimento destes movimentos documentais torna-se relevante porque é a partir de uma visão sobre como a representação é experimentada nos filmes documentais que baliza os debates éticos neste campo. O cinema documental, por tratar de realidade compartilhada entre realizador, espectador e as personagens sociais, tem a questão ética ligada à da representação, suscetível à intencionalidade do realizador e às interpretações dadas pela audiência.

Neste tipo de debate, é levada em consideração a relação da situação circunstancial que gerou uma tomada com a sua utilização na obra editada, tratando das formas que, intencionalmente, um autor pretende determinar como o espectador vai passar pela experiência do filme.

Para os primeiros documentários, a missão educadora prescinde de uma ética relativa à fidedignidade de um documentário, ou seja, da espécie de "honestidade" que rege a relação estabelecida pelo autor, como um enunciador, com aquilo que enuncia na sua narrativa. De que ferramentas se utiliza para constituí-la e de como elas influenciam na percepção do espectador. Os documentários deste período trabalham sem constrangimentos com cenário e encenação para registrar culturas, ritos e hábitos em vias de extinção, por exemplo. Este documentário se coloca a serviço de uma enunciação que procura o melhor meio para informar.

O *cinema-direto* nega o princípio ético educativo do cinema documental inicial. Entende que o saber não pertence ao enunciador de um discurso audiovisual documental, mas deve ser construído pelo público espectador, de modo que a leitura da realidade não fique submetida aos limites daqueles que fazem o filme. Para tanto, o *cinema-direto* valoriza uma ética do recuo do enunciador no limite da ausência, quando busca observar e expor, sem jamais participar, justificando sua imagem metafórica da "mosca na parede".

Já a dinâmica que traz, logo depois, o *cinema verdade*, apresenta um contexto ideológico em que a ética não pressupõe mais nem a responsabilidade do enunciar, tampouco a abstenção ao enunciar. Traz assim o caráter participativo/reflexivo, do qual Ramos afirma "que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação" (2005, p. 178). Em outras palavras, deve ser observável no discurso fílmico qual visão de mundo o cineasta se utiliza para enunciar seu discurso documental. E este caráter participativo/reflexivo rege as relações da ética no documentário ainda nos dias de hoje (RAMOS, 2005).

Há também outros tipos de debates no campo ético que se referem a como abordar temáticas específicas, tidas como tabus. Vivian Sobchack, por exemplo, propõe "uma fenomenologia semiótica da morte tal como é representada" (SOBCHACK, 2005, p. 127), considerando o evento da morte como um problema especial para a representação, especialmente em qualquer filme documental, porque ali "traz para primeiro plano aquilo que é verdadeiro em qualquer visão, pois envolve o mundo e os outros" (SOBCHACK, 2005, p. 127). Deste ponto de vista analítico, abrem-se entradas para que a *alteridade* seja encarada como uma preocupação que ultrapassa o discurso ético exposto até aqui, onde se cuida do compromisso do enunciador com o enunciado e com o receptor. Agora, também a personagem social documentada é vista com um cuidado específico, como alguém que compartilha de uma existência real, fora do filme, tal como compartilham o enunciador da obra documental e o público espectador.

Este entrelaçamento da dimensão ficcional com a realidade compartilhada pelo público espectador, por ser uma obra *hiper-híbrida* arbitrariamente parcial e descompromissada com a realidade que compartilha, tem a potência de amplificar o efeito de realidade sem, contudo, tornar-se um filme documental. A *dramaturgia da emergência*, ao produzir filmes mirando um *hiper-hibridismo*, aborda nuances a respeito desta discussão ética no documentário porque também trabalha com a alteridade de pessoas reais representando a si mesmas, por vezes até mesmo sem saber que atuam. As personagens sociais inclusas nas filmagens podem ou não assistir ao filme. Mas isso não chega a importar nesse cuidado com a exploração da imagem alheia.

No caso do filme que tomamos como referência, como do restante da trilogia, o aspecto da alteridade pode ser descrito a partir do que já foi dito no segundo capítulo, quando

falamos sobre a ideia de dotar de voz aqueles que jamais puderam se expressar nos meios tecnológicos de comunicação. Não se pode atingir este objetivo sem amplificar o sentido da representação do outro, da *personagem social*. Em *Iracema*, os realizadores penetram no universo amazônico e com *Gitirana* avançam para o território sertanejo. Em ambos os filmes desmente-se o discurso oficial que costuma minimizar os problemas enfrentados nestas regiões. Em um período histórico de regime ditatorial, estas sem dúvida foram realizações arriscadas, especialmente considerando os antecedentes de Orlando Senna, que já havia tido um longa-metragem destruído e outro desmembrado e perdido por conta dos militares que não apreciavam suas "subversões". Com *Diamante bruto*, Senna dá passos menos audaciosos com relação à negação de um discurso do orgulho nacional, embora não abandone suas críticas a um modelo de desenvolvimento que em seu caminho não se atenta ao valor do aspecto social.

3.6. O NASCIMENTO DE UMA CRIAÇÃO

Como ressaltamos, em princípio esta pesquisa foi apresentada com uma proposta meramente teórica, produto do cruzamento de análises bibliográficas com dramas cinematográficos. Contudo, no decorrer do estudo, foram tantas as circunstâncias que se colocaram diante do trabalho de modo a favorecer a realização de uma produção de escrita dramática audiovisual com os preceitos definidos aqui, que tal realização acabou por se impor. E é notável como a própria pesquisa foi modificada e amadurecida por esta vivência.

Acreditamos que faz uma grande diferença relacionar-se com este tipo de dramaturgia, a das fronteiras fictícias, se escolhemos estudar uma produção já realizada, com toda sua trajetória de imprecisões bem sedimentadas em um filme completo, ou se lidamos com uma obra em criação. A obra que criamos intitula-se *As pejejas de Zé Brasil nas terras da copa das copas*, nome que faz referência ao discurso oficial do governo, que dizia estar organizando a "copa das copas". Quando nos referirmos ao filme, passaremos a chamá-lo, por economia de fôlego e de paciência, apenas de *As pejejas de Zé Brasil*.

Na proposta de realização do filme *As pejejas de Zé Brasil*, percebemos outra espécie de *dispositivo audiovisual* que não é como os que já citamos. Nem *dispositivo dramático*, nem o *dispositivo técnico*, ficando a meio do caminho entre ambos e com implicações

em posturas da equipe do ponto de vista ético. Ao chegarmos a uma locação com a equipe, nossa interação com toda a gente que se encontrava no ambiente dependeu do interesse que tínhamos, cênica e dramaticamente, no que determinamos como meta para cada sequência. Por vezes era conveniente que nos reconhecessem como uma equipe de produção documentária, por vezes como uma equipe ficcional. Desse modo, a relação que as pessoas estabelecem conosco e com o próprio filme variou entre a relação de personagens casuais de um documentário sobre um sertanejo em uma viagem insólita, e a de personagens figurantes ou secundários em uma obra ficcional. E essa diferença é notável no set, embora sutil na tela. Diversas outras situações foram experimentadas e serão mais cuidadosamente descritas no quarto capítulo que discorrerá sobre como estas estratégias funcionaram para nossas filmagens. Antes, segue um panorama da situação que possibilitou tornar este estudo em teórico-prático.

Tudo começou como começa boa parte da produção artística — com uma inquietude. A proximidade da Copa do Mundo no Brasil, um evento de proporção ímpar, acendeu vividamente a necessidade de expressão artística. Esta sem dúvida não é uma ocasião à toa, pois são incontáveis os impactos sentidos por uma população quando é decidido sediar um evento como este. Seja pela quantidade de recursos aplicados, pela expectativa que gera ao redor de todo o planeta ou pelo encontro de toda uma variedade de culturas que circulam pelas cidades-sede através da presença de habitantes das mais diversas origens, tudo aponta para um acontecimento que merecerá, sobre si, uma atenção duradoura. Vide todas as consequências políticas, sociais, econômicas e culturais que persistem desde o ano de 1950, quando da primeira Copa realizada no país, até os dias atuais, às quais, passado algum tempo, já podemos agregar as consequências, nestes mesmos campos da observação, da Copa do Mundo de 2014. Os efeitos atuais, comparativamente aos de seis décadas e meia atrás, estão potencializados por um expressivo crescimento da relevância que a competição passou a ter sobre os países organizadores.

Por tudo isso, a Copa do Mundo no Brasil, promovida convenientemente em intervalo hábil para sua utilização nesta pesquisa, mostrou-se uma excelente oportunidade de experimentação daquilo que temos tentado demonstrar no decorrer deste texto. Para tomarmos este megaevento como uma chance de produção que sirva aos propósitos desta pesquisa, colocamo-nos diante do mesmo desafio que propomos estudar aqui.

Assim como Orlando Senna e Jorge Bodanzky criaram narrativas como as que nos referenciam nesta pesquisa, seja do caminhoneiro que encontra uma prostituta e, juntos, seguem desbravando a Transamazônica, ou do órfão transformado em mulher para encontrar uma terra misteriosa, ou ainda de um famoso ator voltando a sua terra natal após vinte anos de ausência; nós também precisamos agora estabelecer uma premissa para a trama que nos permita trabalhar em sintonia com o acaso e assim selecionar, dentre as possibilidades que surgirem, as que nos possibilitem investir dramaticamente.

Podemos identificar nas obras citadas uma intenção em fazer asserções criativas sobre uma realidade específica. Em *Iracema, uma transa amazônica, a realidade* da Amazônia sendo penetrada pela civilização; em *Gitirana*, o sertão experimentando um desenvolvimento excludente do milagre brasileiro da ditadura; e em *Diamante bruto*, as transformações vividas por uma cidade mineradora cujo garimpo se proibiu. Em nosso caso, vamos procurar a Copa do Mundo vivida do lado de fora dos estádios, vista por quem teve a entrada barrada.

3.7. EIS QUE SURGE UM ZÉ BRASIL

Um dos primeiros problemas com que qualquer realizador tem de lidar é a busca por recursos que possibilitem a existência da obra artística. No audiovisual, isto representa conseguir, no mínimo, equipamentos de captação de imagem e uma estação de edição de vídeo, além de alguma equipe. O desenho de toda produção tem muitas variáveis, contudo nenhuma pode renunciar a estes recursos básicos. Conversando entre conhecidos sobre a intenção de criar uma obra que documentasse os impactos da Copa do Mundo nas cidades-sede a partir de aspectos periféricos ao futebol e ao evento em si, quem mostra grande interesse é Bel da Bonita, um músico percussionista com experiência no cenário nacional. Aqui cabe um pequeno interstício no qual Bel da Bonita precisa ser introduzido, pois sem dúvida nenhuma este interesse se configurou como uma daquelas circunstâncias que favoreceram decisivamente esta produção.

Berlindo Souza Silva é nascido na fazenda Queimada Bonita, no sertão da pequenina cidade de Gavião, Bahia. Logo cedo se torna Bel da Bonita, mais um dos músicos de uma família fortemente ligada às tradições dos sambadores sertanejos. Cresce conhecendo o samba bruto da roça, muitas vezes tocado sem os instrumentos de harmonia,

apenas com o batuque da percussão do pandeiro, da caixa, do triângulo e da batida no metal da própria enxada, ou o arrastar de uma faca em um prato esmaltado. Observa e respeita os ritos e festejos de seus antepassados, tais como os “digitórios” e as “festas de santos”, por exemplo. Calcados na ideia de vida comunitária, de família grande e de compadrio, métodos aos quais as povoações sertanejas do semiárido são habituadas e que os perpetuam como melhor forma de sobreviver às dificuldades trazidas pela seca prolongada e pela falta de atenção de sucessivos governantes, Bel desde criança demonstra interesse por estas tradições. Manifesta um talento musical que chama a atenção dos sambadores mais antigos da região. Sua ligação com a arte é tanta que Bel chega a trabalhar carregando carrinhos para os compradores da feira da cidade só para que possa juntar algum dinheiro, usado na aquisição de seus discos de vinil prediletos. Com poucas oportunidades de estudo, Bel trabalha ainda como vendedor de picolé, agricultor, pecuarista, cozinheiro e muitos outros “bicos”, até poder constituir uma carreira de músico profissional.

Ao cabo de tantas desventuras, conquista um lugar no palco de artistas de renome nacional, além de embarcar em turnês com os grupos de Dominginhos e, depois, de Geraldo Azevedo. Conhece neste período um país diversificado, com diferentes costumes e identidades, mas que apenas lhe trazem, cada vez mais fortemente, a noção da particularidade de suas próprias raízes.

Esta breve apresentação se faz necessária porque Bel da Bonita traz um entusiasmo tão contagiante ao empreendimento, encontrando inclusive pessoas interessadas em investir no filme, que acaba por tornar-se a própria personagem da narrativa. Portanto, sem conhecer Bel da Bonita, não se poder entender Zé Brasil. As histórias de ambos convergem na premissa de narrativa que vai se desenhando a partir dos elementos que se mostram disponíveis. Temos agora uma Copa do Mundo e um percussionista sertanejo. Não é muito, mas já o bastante para misturar os diversos elementos com os quais podemos associá-los.

3.8. O BRASIL E A COPA, UMA RELAÇÃO

A competição será realizada justamente no país que a conquistou mais vezes. Entretanto, estão presentes na memória do desporto, tão marcadamente quanto as cinco conquistas, dois fracassos improváveis.

Em 1950, o Brasil jogava em casa como franco favorito. Chegou à final com apoio das multidões que lotavam os estádios na primeira vez que organizava a Copa do Mundo em seus domínios, fazendo uma campanha vertiginosa. Do outro lado, o Uruguai apresentava uma seleção vigorosa, guerreira, porém, montada às pressas nas vésperas do certame, e sem nem mesmo uma pequena fração do fascínio futebolístico despertado pela seleção anfitriã. Além disso, um simples empate bastaria para consagrar como campeão o Brasil, que vinha amealhando goleadas e espetáculos durante todo o campeonato. Mas em 1950 ainda não poderia existir Zé Brasil para lamentar aquele improvável vice-campeonato.

Já em 1982, quem acompanhou pôde assistir aos espetáculos de Sócrates, Zico, Júnior, Falcão e companhia, jogando e encantando em gramados espanhóis. O título parecia uma questão de saber apenas qual vítima seria abatida, uma a uma, no caminho até o troféu. Outra vez uma equipe aguerrida, porém de futebol considerado inferior, bate o selecionado brasileiro, causando em toda uma multidão apaixonada uma tristeza comovente. Neste ano, pela idade atual de Bel da Bonita, Zé Brasil poderia ser um garoto herdeiro desta dor.

Os trinta e dois anos que separam estas duas derrotas, marcadamente doloridas para o nacionalismo esportivo, muito pouco significaram – se é que significaram algo – em termos de desenvolvimento social. Como possivelmente também aconteceu com as vitórias de 1958, 1962, 1970, 1994 e 2002. Partindo da consideração de que esta proposição seja verdadeira, a da insignificância dos efeitos do desempenho da seleção brasileira de futebol nos campeonatos mundiais associado ao desenvolvimento social, elaboramos uma premissa para a narrativa que aborde uma realidade das comunidades rurais em um sertão onde, por ser brasileiro, também se cultiva a paixão pelo futebol.

3.9. O SERTANEJO É ANTES DE TUDO UM BRASILEIRO

Aos poucos introduzimos os elementos que temos à disposição. Quanto à formação da personagem, incluímos a musicalidade e a ligação com as tradições. As histórias da literatura de cordel chegam com bastante força para inspirar a constituição deste universo de Zé Brasil. Histórias nas quais o fantástico convive naturalmente com o real, em um universo no qual encontramos matrizes das tradições do catolicismo rural, dos povos indígenas e também de África; em que as virtudes e os defeitos das personagens são, normalmente, combustível bem-humorado para a apresentação e impulsão das narrativas.

Quanto ao tema do filme, vemos a Copa do Mundo nos dias atuais como um acontecimento de enormes proporções. Movimenta meios políticos, econômicos, sociais e de diversas outras ordens, divididos de toda uma nação. Tantos recursos também despertam muito interesse. São bilhões de indivíduos ao redor do globo estimulados e atraídos por estes jogos. Contudo há um limite físico nos estádios que impõe um número de pessoas comparativamente muito pequeno em cada partida. Portanto, nada mais natural que haja uma elitização do espaço reservado para a realização do evento. Uma vez que a demanda assim permite em uma realidade gerida pelas leis econômicas, o preço cobrado pelo ingresso das principais partidas desfavorece a presença de figuras como um trabalhador rural do sertão baiano. Mesmo assim temos o desafio de fazer Zé Brasil chegar até lá, ou não teremos muito que filmar. O roteiro vai tomando forma. Chegamos, após algumas tentativas, à seguinte premissa, na qual as semelhanças entre as biografias de Bel e da personagem evidentemente não serão meras coincidências:

Um sertanejo tenta cumprir uma promessa que fizera quando garoto, a de que, para dar sorte à Seleção Brasileira, iria ao estádio de jumento, caso um dia a Copa fosse realizada na Bahia.

Repetimos aqui a estratégia de colocar uma personagem em situação de desbravar um território desconhecido e, assim, compartilhar com o espectador as descobertas que fizer. Neste percurso, ao explorar as particularidades desta realidade, potencializa o aspecto documental do filme.

4. SOBRE UM EXPERIMENTO *HIPER-HÍBRIDO*

4.1. POR QUE UM RELATO ASSIM?

A proposta do presente estudo se concentra em observar e experimentar as estratégias de composição dramáticas em obras audiovisuais cujos enredos sejam conduzidos e alterados pelas circunstâncias vividas durante as filmagens. Portanto, descrever as circunstâncias em que nos envolvemos na realização de um experimento com esta proposta tem importância fundamental para a melhor compreensão deste exercício audiovisual.

Esperamos transmitir neste capítulo como é interessante perceber as ideias iniciais de um experimento como este se modificando com o decorrer de sua execução. A poda inicial se dá logo quando pensamos nos recursos disponíveis para a empreitada. Mantemos constantemente a noção de que este é muito mais um exercício eminentemente de escrita dramática do que de produção audiovisual. De acomodação de uma narrativa diante de acontecimentos recolhidos do cotidiano. Quanto aos outros elementos técnicos ou artísticos presentes em toda prática audiovisual, como a fotografia, direção de arte, continuidade, interpretação, etc. daremos a mais completa atenção que nos for possível, ressaltando que o filme não está sendo realizado por uma equipe de técnicos especializados em cada função.

Feitas estas ressalvas, registramos que em auxílio do projeto, Bel da Bonita vem apresentar seus parceiros na banda de *jazz* na cidade de Feira de Santana, Bahia. São Kleyde e Marcos, sócios na produtora e estúdio *Cúpula do Som*. Eles se interessam pela ideia e oferecem o equipamento necessário para as filmagens e um pequeno orçamento para financiá-lo. Também foram utilizados recursos provenientes da bolsa oferecida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – destinados para a realização desta pesquisa, além do auxílio de amigos e familiares.

Pretendemos aqui descrever o trajeto que a narrativa percorre desde o seu surgimento até a sua captação. Como peça artística final, a apreciação e análise do filme estarão irremediavelmente incompletas, do ponto de vista da construção dramática como foi proposta neste estudo, se desacompanhadas do conhecimento detalhado de como a narrativa nasce — a partir de uma premissa generalista, tal como observamos acontecer em

outras obras que nos referenciam —, e como se desenvolve — a partir daquilo que *emerge* da realidade encontrada.

Através do processo de realização deste projeto, o que vem descrito aqui explica melhor como cada coisa se acomodou em seu lugar. Para lidar com o imprevisto, utilizamos nossa energia de criação para buscar caminhos por onde a história possa seguir fluindo sempre que esbarre em algum obstáculo. Em princípio, sugerimos um cenário improvável quando colocamos um sertanejo humilde na condição proposta. Como uma ironia ao *glamour* conferido ao evento, criamos a situação deste sertanejo montado em um jumento, animal de muita valia, mas de pouco charme. Contudo, o esquema de segurança que observamos ser preparado para os dias de jogos, aliado à tensão causada pela expectativa de protestos e manifestações, desaconselha a realização deste plano.

A introdução do jumento na narrativa não foi feita gratuitamente. Representa um contraponto ao mundo das aparências de uma organização social que, sob muitos pontos de vista, é desconfortável a gente como Zé Brasil. Gente simples, para quem o valor de algo reside antes na sua utilidade e, só depois, na aparência. Esta imagem nos é cara porque faz uma boa síntese do que o filme aspira a abordar, e não pretendemos abandoná-la facilmente.

Por isso, o jumento se torna um dos elementos mais centrais das filmagens, seja por seu simbolismo para a obra ou pelas complexidades inerentes à sua produção. Toda a questão gira em torno de resolver os aspectos ligados a ele, tanto do ponto de vista dramático quanto da viabilidade de produção. Um jumento numa metrópole, ainda mais durante o principal evento da modalidade esportiva mais assistida do planeta, é uma imagem que beira o absurdo. Podemos adivinhar quão desafiador será encontrar o jumento para filmar em Salvador. Como está fora de cogitação transportar o animal por duzentos e cinquenta quilômetros, faz-se necessário encontrar jumentos semelhantes na capital e no sertão. Por ser mais raro na cidade, consideramos prioritário encontrar o jumento urbano, pois na roça de Gavião é presumivelmente mais simples encontrar diversas opções de jumentos.

Antes de lidar com os aborrecidos problemas de produção, devemos procurar possíveis soluções no drama. Afinal, já temos em mente que a presença do jumento nos arredores

do estádio não é uma boa ideia. Portanto, se o animal tem mesmo de participar da história, temos uma questão a resolver: ele deve sumir em algum momento da trama.

A pergunta é: como vai sumir da história? Em que momento da viagem ele desaparece, e como esse desaparecimento atrapalha ou ajuda Zé? O que fica implicado se ele for roubado? Ou se o jumento morrer? Um jumento não pode simplesmente sumir como em um passe de feitiçaria. Ou pode? A literatura de cordel que vem nos inspirando demonstra que a fantasia permite tudo. Então, ele pode sumir e fica decidido que é isso mesmo o que ele fará.

4.2. A FICÇÃO GANHA CORPO

De um conjunto imenso de informações que constituirão os arredores da Copa, devemos nos perguntar: quais recortes despertarão o interesse deste filme? Para obter esta resposta, teremos de desenvolver mais a narrativa. A premissa ficcional, ou seja, aquela que não damos elementos para que se pressuponha assertiva, já foi descrita em poucas linhas. É preciso aprofundar. Apresentamos a seguir o caminho decidido.

Zé Brasil é um agricultor familiar nascido em Gavião, cidade pequena do sertão baiano. Criado em uma família de sambadores e tocadores tradicionais da chula, Zé Brasil tem talento com instrumentos de percussão, sua grande paixão. A música, contudo, é apenas o desafogo de uma vida de trabalho árduo, e tem que dividir espaço com outro de seus maiores interesses: o futebol. Especialmente em tempos de Copa do Mundo, época em que Zé Brasil se envolve profundamente como espectador. A música e o futebol conduzirão Zé Brasil em suas pelejas nas terras da copa das copas.

Em seu tradicionalismo fervoroso, a família Brasil dá muita importância à palavra empenhada. Ninguém jamais é obrigado a prometer, mas é sempre obrigado a cumprir. Com essa máxima levada a cabo, Zé Brasil é cobrado para que cumpra uma promessa que fizera levianamente, ainda criança: a de que um dia, se a copa fosse realizada na Bahia, ele iria de jumento para assistir a um jogo no estádio. Quando a copa enfim chega, Zé Brasil não vê outra saída a não ser aceitar o desafio e manter a palavra e, desse modo, sua honra.

Temos uma condução ficcional que em alguns aspectos recorda *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. É uma referência assumida. São dois sujeitos simplórios com histórias ligadas aos seus animais e que, por conta de uma promessa, enfrentam uma viagem insólita e sofrida. Enquanto Zé do Burro pretende entrar na igreja carregando uma cruz às costas para agradecer a recuperação da saúde de seu animal, Zé Brasil viaja montado, almejando assistir a um jogo do Brasil na Copa do Mundo. Como a construção da narrativa de *As pelejas de Zé Brasil* é constituída por muitos elementos assentados a partir do acaso, as tramas destes dois dramas se afastam, entretanto de modo que não se pode prever.

Como parte do exercício, resolvemos respeitar o mais que pudermos os princípios dramáticos *tradicionais* de causalidade e verossimilhança na narrativa que queremos adotar para construção do filme. Depois de determinado o horizonte ficcional, todo o desdobramento das intrigas de *As pelejas de Zé Brasil* nasce de eventualidades, casualidades e circunstancialidades que vão *emergindo*, como oportunidades surgidas a partir das situações presenciadas. Então, são absorvidas ou repelidas pelo enredo, de acordo com o interesse dramático da proposta em questão. O acaso é determinante para que a história seja conduzida adiante.

Para continuar nossa história, é preciso analisar as informações que dispomos para melhor planejar a condução da narrativa. Quanto maior o controle de toda informação premeditável, maior as possibilidades que se abrem para a improvisação. Desse modo cabe sistematizar alguns dados disponíveis:

1 - Teremos seleções consideradas favoritas à conquista atuando na Bahia, o que, em nossa análise, aumenta a possibilidade de conseguirmos imagens relevantes, as *imagens-intensas* a que Ramos (2005) se refere. No estádio da Fonte Nova, sede do torneio em Salvador, jogam Espanha, atual campeã, e Holanda, outra forte candidata. A seleção alemã, já três vezes campeã, enfrenta Portugal, que dispõe de um dos principais jogadores em atividade. Ainda teremos a Suíça se confrontando com a forte seleção francesa e, para fechar a fase de grupos, o encontro pitoresco do Irã com a Bósnia-Herzegovina. Deste sorteio qualquer ideia é possível, por ora ainda vivemos o campo das possibilidades.

2 - Após estes jogos, os confrontos se tornam imprevisíveis, pois as oitavas e quartas de final disputadas na Bahia dependem dos resultados conquistados pelas seleções na primeira fase. Mas sabemos que o Brasil quase não tem chances de ser uma delas.

3 - Por serem ínfimas as chances do Brasil disputar uma destas partidas, a promessa de Zé para assistir a um jogo do Brasil é ainda mais difícil de ser cumprida. Surge o problema de como (ou se) Zé vai conseguir manter sua promessa.

4 - Para equacionar o ponto anterior, resolvemos que vamos filmar em outra cidade-sede. Brasília, no Distrito Federal, é a escolha mais interessante. Esta decisão interfere na estrutura da narrativa, pois Brasília simboliza o centro das decisões políticas do país; também é onde se ergueu o mais oneroso dos estádios; e onde, principalmente, temos a certeza de uma partida da seleção brasileira. Contra o selecionado dos Camarões, o Brasil disputará sua última partida da primeira fase, e a última que temos certeza de local e data. Deste modo podemos providenciar prudentemente todos os preparativos para as filmagens. Temos o tempo necessário para filmar o começo da Copa em Salvador e as fases decisivas em Brasília.

5 - Outra decisão que surge e influencia na narrativa é a de acompanharmos o desfecho da copa no sertão. Assim, podemos inverter a ordem das gravações com a ordem cronológica. Desse jeito, filmamos as cenas de Zé Brasil em Salvador, depois em Brasília, ambas buscando retratar o que acontece nos arredores dos estádios em dia de jogo de Copa do Mundo. Somente depois filmamos o início da viagem. O reencontro com o lugar onde tudo começou, antes do herói desta nossa história sair em sua jornada. Contudo, a viagem para o sertão, mais precisamente à pequenina cidade de Gavião, na Bahia, bem pode ser agendada para os dias das finais. Assim podemos registrá-las do ponto de vista sertanejo.

Temos passagens para a capital federal com ida marcada para o dia 20 de junho e volta para o dia 29 do mesmo mês. O jogo do Brasil acontece dia 23. Teremos bastante tempo para executar outras filmagens por lá. Estaremos em Gavião antes da final, agendada para o dia 13 de julho.

4.3. REESCREVAMOS NOSSA NARRATIVA

Após debruçarmo-nos sobre nossos elementos, eis o que temos, em forma de escaleta, como ponto de partida para iniciarmos as filmagens:

1. Um violeiro repentista encontra o outro e começa a narrar sua história.
2. O lugar é Gavião, no ano de 1982. Zé Brasil é um garoto que, por pura decepção pelo fracasso da seleção brasileira na Copa do Mundo disputada na Espanha, promete, para dar sorte, fazer a viagem de jumento se a Copa um dia for disputada no Brasil.
3. O pequeno Zé Brasil aprende que as promessas não devem ser vãs. A palavra de um sertanejo tem que ser mantida.
4. Um dia a Copa chega e Zé, já um homem feito, vê-se em apuros porque precisa cumprir o que prometeu.
5. Zé recorre a um feiticeiro, que observa seu problema e oferece um jumento encantado para ajudá-lo.
6. O feiticeiro adverte Zé, dizendo que enquanto estiver com o animal, não deve jamais chamar o sujeito lá de baixo, referindo-se ao Diabo, personagem frequente da literatura de cordel.
7. Em troca do animal, o feiticeiro exige que Zé Brasil cumpra o dever de espalhar umas sementes misteriosas que precisam ser disseminadas por onde quer que passe.
8. Zé Brasil demorará a perceber que é nas sementes que mora o segredo da magia do jumento, que precisa comer um pouco delas para fazer seu feitiço.
9. Porque se atrasou, Zé Brasil acompanha o jogo de estreia da seleção em um posto de gasolina na beira da estrada, junto a caminhoneiros e frentistas.
10. Zé Brasil descobre que o jumento, após comer das sementes, tem a capacidade de desaparecer em um lugar e reaparecer em outro. Zé fica admirado. Chega a Salvador e não segura uma interjeição habitual sua: — Ê, coisa boa do Diabo!
11. No mesmo instante o jumento desaparece. Zé se recorda do aviso do feiticeiro, mas agora é tarde e ele está abandonado em meio à cidade grande.
12. O que acontece agora está à mercê dos acontecimentos no dia do jogo entre Alemanha e Portugal. A intenção é registrar a Copa do Mundo pelo olhar de um

Brasil alijado dos palcos da festa principal. Afinal, temos uma ideia muito boa de como é uma Copa do Mundo por dentro dos estádios porque boa parte das atenções do globo terrestre se volta para lá. Porém, com um sertanejo errante, perdido na cidade, teremos um panorama do espaço periférico da Copa. A cidade por trás das cortinas.

13. Neste seu vagar à toa, Zé Brasil descobre que não há qualquer jogo do Brasil na Bahia. Fica abatido quando percebe que cumprir a promessa tornou-se uma tarefa difícil. E ainda precisa prestar contas de um jumento mágico emprestado pelo feiticeiro, quando já não possui nem mesmo um jumento comum.
14. Zé, desamparado, conta apenas com seu pandeiro. Seu toque é melancólico, mas chama a atenção pelo ritmo e pela batida do samba. Zé revela seu talento aprendido com a família. Está apenas expressando sua emoção através da música, campo onde ele é mais eloquente.
15. Sem que esperasse, consegue de turistas estrangeiros algum dinheiro. Descobre assim um meio de arrecadação e uma luz de esperança volta a brilhar sobre nosso herói.
16. Tocando aqui e ali, a fim de juntar dinheiro suficiente para comprar um jumento, Zé conhece um cantor que também saiu da aridez do sertão, tentou a vida, gravou seus discos e hoje vive em Salvador. Raimundo Sodré reconhece, da sua infância, o toque do samba de Zé Brasil. Encantado, chama Zé para tocarem juntos em algumas apresentações.
17. Zé Brasil sobe então em um palco e conhece o *show biz*. Sodré, como forma de agradecimento, oferece uma passagem para que Zé não desista de sua promessa e vá até Brasília, tentar assistir a um jogo da seleção brasileira.
18. Zé Brasil se vira como pode para enfrentar o temido avião rumo à Brasília.
19. Chegando à capital, mais uma vez ficamos à mercê do que ocorre no dia do jogo, nos arredores do estádio. Brasília é conhecida por sua organização planejada. O estádio fica em um setor da cidade não muito distante da Praça dos Três Poderes, onde presumivelmente será montado um grande esquema de segurança. Entre o estádio e a Praça ficam localizadas algumas das principais atrações arquitetônicas da cidade, como a Torre de TV, os jardins de Bulevar do Burle Marx, a Catedral de Brasília, o Museu Nacional, a Esplanada dos Ministérios, o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto, a Praça do Pavilhão Nacional, além de outros prédios pú-

blicos da cidade, que é tombada pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) como patrimônio arquitetônico da humanidade. E todo este percurso é cenário para nossa história.

20. Nada muda, contudo, o fato de que as arquibancadas de um jogo da seleção brasileira na Copa do Mundo não são lugares para gente como Zé Brasil. Ele não entrará em qualquer estádio. Seu sonho é vão. Já nasceu vão. Zé Brasil partiu de sua terra em busca de uma ilusão.
21. Zé está mais vulnerável do que nunca, sozinho em uma cidade que lhe é estranha. Precisar­á voltar ao lugar de onde veio, antes que sua desilusão se transforme em algo ainda pior.
22. Vagando em direção ao seu sertão, Zé depara-se com o jumento novamente, a mais de mil quilômetros de onde o vira pela última vez. Só que agora o animal está acompanhado pelo próprio Capeta, o verdadeiro senhor do jumento, perdido há séculos.
23. O Capeta se apresenta trajando terno, gravata, óculos, sapato, tal como um executivo respeitável. O tihoso desafia Zé para uma partida de futebol, um contra um. Quem ganhar pode ficar com o bicho. Amarram o jumento, improvisam duas traves com pedras ou tijolos no meio da rua e disputam a partida.
24. Zé não tem chance e perde. Ainda por cima, com um gol contra. Mas o Diabo não tem tempo de celebrar a vitória, porque Zé Brasil pendurou inadvertidamente seu saco de sementes perto do jumento, que as comeu todas e desapareceu.
25. Com a dose de sementes que ingeriu, pode estar em qualquer lugar da galáxia. O Diabo pragueja, porque não está acostumado a perder ou, como no caso, ganhar e não levar. Porém não há o que ser feito. Deve pôr-se novamente em busca do jumento, e seguir seu caminho.
26. Por sua vez, Zé ainda precisa voltar para casa. A esperança renascida com o encontro do jumento não foi duradoura e a estrada ainda é longa.
27. O caminho de volta pode ser recortado entre caronas e caminhadas, demonstrando que Zé Brasil não esmorece frente às dificuldades e segue adiante em qualquer situação.
28. Em seu retorno, enquanto Gavião respira a atmosfera futebolística da grande decisão, Zé Brasil se dedica cada vez mais à música, sua única chance de obter um futuro mais promissor, deixando um pouco de lado sua antiga paixão, o futebol.

29. Nesta chegada, ocorre o reencontro de Zé Brasil com o jumento que, podendo estar em qualquer parte da galáxia, resolve compartilhar seus dias ao lado de Zé Brasil e de sua música.

Cogitou-se a figura dos repentistas para reforçar a qualidade épica e o regionalismo que permeia o drama. Bel cogitou a possibilidade do renomado cordelista Bule-Bule, com o qual mantém contato. Vejamos quanto disso se manterá até o fim.

4.4. AS ARESTAS SE APARAM

Aqui estão alinhavados nossos planos. Um enredo com início e fim, organizado com folgas a serem preenchidas pela matéria obtida a partir da realidade. Um filme *hiper-híbrido* se desenha, o qual não será relevante classificar como documental ou ficcional. Causa apreensão ter em mente uma ideia tão vaga do que pode acontecer enquanto estivermos filmando. Mas afinal, não é este o exercício ao qual nos propomos?

Bel, para enriquecer ainda mais a construção da sua personagem, encomenda pela Internet uma camisa da seleção Brasileira de 1982. “— A que tem a raminha de café no escudo do peito, num sabe?” É a camisa com a qual Zé Brasil aparecerá o tempo inteiro no filme e que o caracteriza imediatamente como um admirador costumeiro da seleção canarina.

No set de filmagens, por mais que existam pessoas dispostas a ajudar pontualmente, no mais das vezes não poderemos contar com mais ninguém. Isto nos cria uma dificuldade que precisa ser considerada. A captação direta do áudio não terá uma pessoa exclusivamente responsável. Para a estrutura narrativa que estamos preparando, muitas vezes é preferível passar despercebido enquanto equipe de filmagem. Uma câmera de filmagem a mais no meio da multidão não chama atenção, todavia um equipamento autônomo de captação de áudio é algo bem mais indiscreto, com vara, boom, microfones e cabos. Mesmo que uma pessoa possa ocupar o posto de captador de áudio, ainda assim é grande a possibilidade de não utilizá-la.

Resolvemos a questão escondendo um gravador na bolsa de sementes e um microfone escondido sob a roupa de Bel. Reconhecemos, por experiências anteriores, que este é um mecanismo bastante precário de captação. Somente depois de rodar a tomada será

possível avaliar a qualidade desta captação, pois não contará com uma monitoria da qualidade durante o procedimento. Sabendo disso, consideramos que o som direto servirá como um referencial para a ambiência, não sendo aconselhável contarmos com esta captação especialmente para diálogos.

Como medida preventiva, portanto, decidimos criar a figura do narrador. Faremos um drama épico para trabalhar com uma qualidade previsivelmente heterogênea na captação do som direto. Podemos assim desvincular o áudio de sua respectiva imagem. Esta foi a principal razão que nos motivou a contar a história em versos de cordel. É uma solução conceitual que amarra os elementos e referências com as quais vamos trabalhando.

Estamos pensando em um filme de baixo orçamento a ser rodado em três lugares. Salvador não representa o maior de todos os desafios. Contudo, em Brasília e Gavião estaremos mais vulneráveis a condições imprevistas, e estas viagens necessitam de uma visita de pré-produção. Em meados de abril, estamos na capital federal estudando enquadramentos, estimando distâncias, contatando órgãos públicos, mapeando a organização de manifestações, garantindo esquemas de transporte, hospedagem e alimentação para a equipe.

A missão mais importante da pré-produção brasiliense será encontrar o jumento para a cena em que o animal será disputado por Zé Brasil e pelo Capeta. Com a inclusão desta cena na reescritura do roteiro, a busca pelo animal se transferiu de Salvador para Brasília. Não podemos dizer que esta alteração tenha tornado as coisas mais fáceis. Segundo nos informam, há animais vivendo na região de São Sebastião, distante cerca de vinte quilômetros do estádio. Tomamos nota de alguns nomes e telefones, fazemos algumas visitas a sítios e chácaras, mas infelizmente a procura ainda foi pouco efetiva.

De volta à Bahia, a viagem de pré-produção para Gavião é algo bem mais simples de se organizar, se comparada à de Brasília. Distante apenas duzentos e cinquenta quilômetros de Salvador, toda a família de Bel ainda vive naquelas imediações, tanto na zona rural quanto na zona urbana, de forma que os custos e a produção desta viagem serão facilitados. Na verdade, segundo o próprio Bel, para uma família de sambadores como a dele será um grande prazer nos receber para as filmagens. Era esperado que já pudessemos arranjar o jumento nesta primeira visita de pré-produção ao sertão, mas não adian-

taria nada sem sabermos como será o jumento do Cerrado. De todo modo, somos apresentados à família de Bel que comprova a fama hospitaleira.

Ali, em Gavião, Bel conduz as visitas aos lugares de sua infância. Temos um cenário clássico do sertão bucólico, com todos os mandacarus e xique-xiques, juazeiros e umbuzeiros, angicais e macambiras. Ouvimos o canto dos sofreres, acauãs, casacas-de-couro, quenquéns e muitos outros pássaros típicos. Conhecemos as criações de ovinos, caprinos e bovinos. Entramos pelos terreiros das aguadas, espantando frangos, galinhas e saquês. Percorremos os corredores rodeados pelos milharais.

Eis uma viagem reconfortante. Após toda a densidade enfrentada nas tortuosas e burocráticas produções do Planalto Central, a Caatinga vira um oásis de tranquilidade. Acreditamos que sentir esta atmosfera contribui bastante para a criação do ambiente do filme. Em termos de produção, precisamos agendar os festejos que costumeiramente são comemorados, além de preparar nossa vinda, no fim de semana da final da Copa do Mundo. Apenas precisamos ficar atentos às localidades que não contam com ligação de energia elétrica para garantir que, nestas condições, haja suficiente espaço nos cartões de memória e carga o bastante nas baterias da câmera e do gravador durante todo o período das filmagens.

4.5. BOLA COMEÇA A ROLAR

O noticiário tem anunciado a chegada das seleções ao Brasil. Os encontros com Bel têm se intensificado. Andamos trabalhando nas principais características de Zé Brasil, construindo sua história, traçando estratégias para abordagem das outras personagens sociais que irão compor o filme, programando alguns encontros. Embora a criação definitiva do cordel só seja possível após as filmagens, uma vez que a própria narrativa também tem esta característica, aproveita uma ocasião para mostrar um ensaio. Um início do cordel que contempla as cenas iniciais, a serem gravadas em Gavião, quando, de acordo com a escaleta apresentada, a asserção não está pressuposta, trazendo um caráter mais próximo do que convencionava-se como ficcional. Eis como foi apresentado:

(CANCIONEIRO)

– Bule Bule boiadeiro, seje muito do bem vindo nesse lugarejo lindo onde todo brasileiro é também um cancionero c’uma hisória pra contar. Acabado de chegar numa estância assim tão bela, uma história bem singela tu não pode recusar.

(BULE BULE)

– Vá cantando devagar e fazendo bem assim:
Do começo vá pro fim e pare assim que chegar lá. Só num vá se aperrear, nem se avexe nem se esqueça. Vá puxando na cabeça o que for mais importante. Vá levando adiante cada coisa que aconteça

(CANCIONEIRO)

– Sei que é arte bem travessa contar causo que nem verso. Não se zangue, eu te peço, muito menos se aborreça, mas jamais me desmereça, que rezar é com vigário e cantar é com canário. Mas pro mode contar causo, já arranquei inté aplauso de bandido sanguinário

Por aqui ficou lendário o sujeito dessa história que aqui ficou notória. Tem inté documentário e entrou pro imaginário dessa gente do sertão. Preste muita atenção que esse causo é recente. Do caboclo inocente torcedor da seleção.

O Brasil tricampeão no ano de 82. E o que assucedeu depois toda gente em Gavião ouviu numa transmissão do radinho véi de pilha. Todo povo em vigília, os pobrim e os mais rico, esperando os pé de Zico descambar em maravilha.

Só que a Itália nos humilha. A eliminação precoce vem dos pé de Paulo Rossi, amuando as família. E inté minha redondilha nesse dia tava triste. E com tudo que existe nesse mundo véi danado, Zé Brasil tod’acabado, inda vê um dedo em riste...

(MÃE)

– Zé, meu fi, num despiste com essa bestagem de bola. Pegue enxada e caçarola que aqui ninguém desiste. Sertanejo só resiste se nas mão criar uns calo. É por isso que eu te falo: nesse mundo de Deus meu, vá cumprir, que prometeu! Vá s’embora num estalo

Sem ter nem um intervalo, vem num choro, numa tosse:

(ZÉ)

– Mas mainha, o Paulo Rossi!

Ao que ela respondeu:

– Paulo nada prometeu, quem vai roçar é você. Se de novo acontecer de fazer outra promessa, aprenda, fi, bem depressa que cumprir tem que saber.

Isso foi há tanto tempo que inté se esquecia Zé Brasil, na agonia de outra Copa, outro tormento, outra derrota, outro lamento, repetiu 82.

E lhe assucedeu depois de fazer nova promessa só porque tava com pressa de querer ser campeão:

(ZÉ)

– Pode ser superstição, mas se um dia acontecesse que esse povo escolhesse fazer Copa na Bahia, olha, é claro que eu ia. Inda ia de jumento que é pra ver esse tormento se virar em boa sorte. Mais um time de bom porte e é nosso o campeonato.

E falar é fazer trato, se o falar é na fazenda. Pois num tem quem não entenda que ninguém é obrigado a jurar papo-furado. Mas é honra da família nunca ter palavra fria. Uma vez o trato feito num tem desculpa nem jeito: se falou tem que cumprir.

Só podia é nunca vir o dia dessa viagem. Afinal mas que bestagem é achar que vem pr’aqui, pr’essa terra de Tupi, uma Copa de futebol. E ainda, olhe só, com Taça do Mundo e tudo... É um sonho tão graúdo que ninguém fica lembrando.

Mas o tempo foi passando e o Brasil virou foi penta. E agora o que mais tenta é ficar no alto-comando com a Copa organizando.

(PRIMO)

– É, meu primo, a hora é essa de cumprir sua promessa, que num foi primeira vez que promessa você fez e cumprir tem que saber.

Zé pegou-se cum jumento que era mesmo um encanto. Ganhou do pai dele de santo:

(BABALORIXÁ)

– Eu te dou sem um lamento um tremendo pé-de-vento apinhado de magia. Num s’encontra todo dia animal mais fabuloso. Mas num chame o Tinhoso ou tu vai se arrepender!

Zé num é de se tremer, mas subiulhe um arrepio que chamava “calofrio”, mesmo inda sem saber que pr’aquele bicho ter qual o preço ia pagar...

(BABALORIXÁ)

Tu só tem que espalhar as sementes desse saco que me deram uns macaco mandando disseminar.

(BABALORIXÁ – cont.)

Como num posso abandonar a gente do meu terreiro, foi você que eu vi primeiro com a sina de viajar. E ainda pra completar tinha que ser de jegue... Eu não creio que tu negue, após saber de tudo isso, um jumento com feitiço pra nós dois se ajudar.

Foi quando o babarixá fez a macumba completa. Passou pra Zé uma dieta, consultou o seu ifá, preparou o patuá, arriou a oferenda. Respeitou toda a agenda da crença tradicional, tudo ali no seu quintal que é chamado Universo.

Eu te conto em nota e verso como tudo assucedeu. Quem viu tudo lá fui eu, e não lanço ou arremesso falsa fé ou lance inverso. Se te digo, meu amigo, acredite sem perigo de ficar ludibriado. Fico todo arrepiado de contar-lhe essa história.

Inda é fresco na memória o dia que Zé foi-se embora. Botou-se na estrada afora indo de encontro com a glória, empolgar-se com a vitória que vai dar pra seleção. Vai, Brasil, ser campeão para ver seu Zé voltar, pra então comemorar o feito de onze heróis.

E veja só, mas êta, nós, como tudo assucedea: Zé não acha a magia nem nas palavra da voz, nem em poção nem nos pós desse jumento normal. Sem ser bom, não é mau, mas na velocidade que ia, só de olhar já se via que pé-de-vento não era...

Nesse compasso de espera o tempo passava depressa. E por causa da promessa já ficava uma fera, pois de longe ele viera e o estádio vai distante já bem perto do instante da partida começar. A bola então vai rolar e ele em riba do jumento...

Foi pro estacionamento de um posto de estrada. Inda em meio da jornada foi melhor achar assento e deixar o jegue lento descansar um bocadinho, que pro resto do caminho inda tem um chão danado, e pra ir pr'aquela lado ia ter que dar seu jeito.

Já de volta pra estrada, prosseguindo lentamente, se alembrou foi da semente que no início da jornada, no quintal lá da morada de Ogum, o orixá, prometeu de espalhar. E como todo mundo já sabe, nem que tudo aqui desabe, prometeu tem de cumprir.

Ligeiro que nem jabuti, sem cavar nem um buraco, as sementes do macaco foi jogando por aí. Essa parte eu não vi, sei que o jegue curiou: de repente se danou a saber do que se trata, e da forma mais exata, o que está sendo jogado.

E num gesto até ousado o animal pegou semente. Mastigou por entre os dente e ficou Zé preocupado com o burro abestalhado. Não ficou nada sereno sem saber se era veneno ou se deixa o bicho fraco as sementes do macaco que ele nunca tinha visto.

Mas por Deus e Jesus Cristo, olha só o que assucedeu: a dupla desapareceu de um modo imprevisto! E só nisso que eu insisto, acredite no relato que sumiram, sim, de fato, o jumento e a montaria, como na feitiçaria pra surgir em outro lugar.

Curioso pra danar, Zé de novo fez um teste. Bem no meio do agreste com vontade de chegar de uma vez na capital, quis saber se foi semente ou se mero acidente, e pra ele descobrir o que fez os dois sumir, deu pro jegue um outro tanto.

E num é que pro seu espanto foi parar em Salvador? Muito se admirou, mas, contudo e entretanto, foi quebrado todo encanto ao tão mal se exprimir. Em tamanho frenesi, por estar muito contente, descobrindo as sementes que lhe fez um bem danado, esquecendo do ditado que lhe fez babarixá, inventou de exclaimar:

(ZÉ)
– Eita bicho bom danado. Isso é bom feito o diabo

E destruiu toda magia

(BABALORIXÁ)
– Num s'encontra todo dia animal mais fabuloso. Mas num chame o Tinhoso ou tu vai se arrepender...

Mas num chame o Tinhoso ou tu vai se arrepender...

Mas num chame o Tinhoso ou tu vai se arrepender...

A partir deste ponto, a emergência da realidade fenomenológica a ser reconhecida e registrada pelas câmeras terá maior influência no que acontecerá durante o desenrolar do drama. A rigor, não há qualquer compromisso com o cordel exposto, tratando-se apenas de um exercício para conduzir a abordagem durante as filmagens que estão prestes a ter início.

Nosso primeiro compromisso de gravação é durante a abertura da Copa, na estreia do Brasil. Chega enfim o dia e nos encontramos na casa de Bel, em Feira de Santana. Só então ficamos sabendo que ele tomou a iniciativa de se barbear e cortar o cabelo. Após diversas conversas conceituais, ficamos espantados em não termos conversado sobre algo tão elementar. Não é nenhum problema difícil de ser resolvido pelo próprio desenho narrativo. Porém em uma conversa breve, explicamos que o filme será rodado aos pedaços, fora da ordem cronológica da narrativa, e que aquele visual deverá ser levado em consideração. Bel precisa compreender que sua imagem interfere nas filmagens e pedimos que sempre nos consulte a partir de agora antes de modificar sua aparência, sob o risco de botar algum dia de filmagem a perder. Preferíamos ter a personagem com a barba e o cabelo sempre grande e do mesmo tamanho durante todo o filme, mas agora não será mais possível. A *dramaturgia da emergência* cria não só a partir do inesperado, mas a partir dos cochilos. E esta é a realidade que *emergiu* neste dia. É com isto que teremos de lidar.

Vamos a um posto de gasolina onde caminhoneiros costumam fazer paradas nas imediações de Feira de Santana. Esperamos que na hora do jogo o ambiente esteja interessante. A caminho do posto, encontramos um campo de areia às margens da rodovia onde muitos homens disputam uma animada partida. São os primeiros planos rodados para o nosso filme. Inauguramos os trabalhos. Mas não devemos nos demorar, a abertura da Copa não vai esperar.

O posto ainda está vazio quando entramos. Resta apenas uma hora para o início da partida e a sensação de talvez não termos escolhido o melhor posto nos aflige. A discussão agora é se temos tempo suficiente para averiguar a nossa segunda opção de posto. O relógio e o mapa afirmam que apenas poderemos chegar lá, e se a segunda opção for pior do que a primeira, não teremos como voltar antes do apito inicial. Logo alguns motoristas começam a parar e estacionar, então decidimos filmar o que *emergir* dali.

Zé Brasil senta-se a uma das mesas frontais ao aparelho de TV e tira o pandeiro da bolsa. “— É pra dar sorte.” A churrascaria não fica muito cheia, o que limita nosso plano de enquadramento. O gol contra de Marcelo abre o placar para a Croácia, quando eram jogados apenas dez minutos. Isso esfriou ainda mais o ambiente. Algumas interações interessantes aos poucos começam a ocorrer, como quando os caminhoneiros e viajantes pedem para Zé bater o pandeiro para dar sorte a cada lance mais perigoso, ou quando sai o gol de empate justo na hora em que temos a TV em primeiro plano.

Durante o intervalo da partida Bel tenta abrir conversas com os outros espectadores se apresentando como Zé Brasil. Pelo fraco resultado obtido, fica claro que precisamos estudar estratégias de abordar as pessoas para que estes contatos tenham maior potencial de utilização no drama.

A dramaturgia da emergência se mostra como uma pescaria. Não basta jogar a isca e puxar a linha. Há também de ter algo a mais. Quiçá seja sorte. Provavelmente as imagens do posto não entrem na montagem final, a pescaria foi modesta demais.

No dia seguinte, uma sexta-feira, haverá jogo em Salvador, mas preferimos utilizar a oportunidade para frequentar os arredores do estádio sem câmera, com a finalidade de entender a dinâmica da organização do evento, além de estudar os movimentos e enquadramentos para a próxima partida na cidade.

Há outro fato relevante neste dia. Pudemos ter contato com um assessor de comunicação da Copa do Mundo que conheceu a história de Zé Brasil sem se dar conta de que era uma ficção e pretendeu entrevistá-lo para transmitir a gravação nos telões do estádio no intervalo dos jogos ou no período antes deles começarem. Apesar da incrível oportunidade de enriquecimento do filme, a entrevista evidentemente nunca ocorreu porque comprometeria nossa postura ética ao prejudicar o trabalho de um jornalista no seu desempenho profissional, com consequências que não podemos prever nem, portanto, assumir.

Nosso próximo compromisso de gravação é segunda-feira, quando o segundo confronto no estádio da Fonte Nova será entre Alemanha e Portugal. Bel chega de Feira de Santana. Quanto ao tempo decorrido na cronologia da história, o que influencia em como deve estar a barba de Zé Brasil, não precisamos nos preocupar, porque a diferença de tem-

po entre o jogo de abertura da copa e o jogo da Alemanha, tanto na cronologia da história como em nosso tempo real é absolutamente a mesma, e raciocinamos que será assim pelos próximos dois meses, até o fim da copa. A barba só voltará a nos preocupar, portanto, nas sequências gravadas em Gavião, quando estivermos trabalhando as tomadas do período anterior à viagem, quando ele receberá o jumento do feiticeiro.

Por ora, continuamos em Salvador, a poucas horas do jogo entre alemães e portugueses. Hoje a capital baiana recebe muitos estrangeiros; predomina a cor de pele avermelhada dos europeus desacostumados com o sol destas latitudes. Os homens e mulheres escuros, em outros períodos muito mais comuns nestas ruas e avenidas, por ora rarearam. Zé Brasil, com seu chapéu de couro e sua bolsa de algodão cru também é como um peixe fora d'água. Chega às proximidades do estádio. Ao longe, a Fonte Nova é vista detrás dos orixás que guardam o Dique do Tororó. Os vendedores se encontram a uma distância muito maior do que costumam ficar quando há jogos pelos campeonatos estadual e nacional. Há uma zona de exclusão comercial, onde as empresas licenciadas pela organização da Copa não sofrem concorrência. O tráfego está impedido em todas as ruas que arroteiam o estádio. Sem uma licença especial, um carro não ultrapassa as barreiras impostas a cerca de três quilômetros do estádio. Tropas desfilam no compasso das ferraduras no asfalto que marcam a presença da polícia montada.

Zé Brasil é apenas mais uma figura em meio a vikings, capitães américa e lutadores mexicanos. A partida se inicia, e Zé continua buscando interagir. Pergunta aqui e ali quando vai ser o jogo do Brasil, no que descobre que o Brasil não se apresentará na Bahia. Ele não pode acreditar. Os gols, do lado de dentro, vão saindo um a um. Zé vê algumas pessoas do lado de fora olhando por entre frestas no pano que envolve a grade. Pelos rasgos pode-se tentar assistir à partida, porém a porção que se vê do campo não corresponde nem a uma décima parte, e quase sempre é somente um pedaço despovoado do gramado. Enquanto tentamos encontrar uma brecha por onde assistir ao jogo, lá dentro Portugal leva quatro gols e não consegue nenhum. Os alemães saem eufóricos das arquibancadas, confiantes no título e zombeteiros quanto ao grande astro do selecionado lusitano, Cristiano Ronaldo.

Os portugueses começaram antes a ocupar as galerias de saída do estádio, e só aos poucos as ruas são forradas por alemães, tomados pela alegria, cada um com uma lata de

cerveja nas mãos. Zé Brasil, perdido, acompanha como um boi em uma manada o trajeto de festa que nos leva ao Pelourinho, rodeado por europeus. No caminho cruzamos com figuras destoantes daquele cenário. Mulheres e homens com aspecto desnutrido, uns dormindo ao relento, outros carregando sacos plásticos de lixo repletos de latas de alumínio, outros remexem lixeiras ao lado de sanitários químicos. Todos indiferentes à farra europeia que se desenrola a sua volta.

Este é o contracampo do que é mostrado pelas outras lentes do mundo. Nem toda a cidade conseguiu se maquiar, afinal. No Terreiro de Jesus, a caminho da Praça da Sé, uma linha policial observa um grupo de jovens segurando cartazes contrários à Copa do Mundo. Um ano antes do início da Copa vivenciamos as chamadas “Jornadas de Junho”, quando milhares de pessoas foram às ruas para protestar durante os jogos da Copa das Confederações, evento preparatório para a Copa do Mundo.

“Não é carnaval, é Salvador caindo na real”. “Da copa eu abro mão, eu quero investimento na saúde e educação”.

Estes e outros bordões são cantados sob o olhar de turistas que parecem não compreender ou não se interessar pela cena. Ali perto, na Praça Municipal, o Elevador Lacerda emoldura o poente. Zé Brasil se encosta à balaustrada e toca sua música melancólica. Com a ajuda de alguns alemães que vão passando na hora, conseguimos realizar a cena em que os turistas dão dinheiro a Zé. A luz natural está particularmente bela, e Zé Brasil se enche de esperança ao fim de mais um dia.

O dia seguinte tem jogo do Brasil de novo. O adversário dessa vez é o México. Voltaremos ao centro da cidade, onde Zé Brasil vai tentar tocar pandeiro para fazer dinheiro. A partida será disputada apenas pela tarde, então aproveitamos o período da manhã para fazer alguns planos na casa de Raimundo Sodré.

A ideia é a de filmarmos as cenas de quando Sodré encontra Zé Brasil tocando seus ritmos nordestinos e simpatiza com ele a ponto de convidá-lo a ir para sua casa, onde tomam um café e fazem um som. Raimundo Sodré fez sucesso nacional em 1980, quando emplacou *A massa* entre as finalistas do festival MPB'80. A apresentação em agosto daquele ano lhe conferiu o terceiro lugar no festival. Mesmo assim, *A massa* passou a ser, dentre as concorrentes, a música mais executada nas rádios. Hoje, Sodré leva uma

vida tranquila, com sua carreira musical conhecida por quem admira a música cujas raízes vêm do recôncavo e do sertão da Bahia. A fama arrebatadora o abandonou após algum tempo, mas durou o suficiente para que pudesse gravar seu nome na música popular brasileira.

Bel da Bonita vem realizando trabalhos artísticos com a banda de Raimundo Sodré, compositor nascido em Ipirá, sertão próximo ao de Gavião. Além de tocarem juntos, também participaram da gravação do documentário intitulado *O homem da massa* (2013), dirigido por Marcelo Abreu Góis, no qual participamos da produção executiva e direção de produção. Este contato ajudou a criar a conexão para viabilizar dramaticamente o deslocamento de Zé Brasil para a capital federal. Assim, a viagem de Zé Brasil se justifica pela narrativa. Agora, precisamos que a produção do cantor agende algum show para que Bel vá caracterizado como Zé Brasil. Ficaremos aguardando a oportunidade. Enquanto isto, na casa de Sodré rodamos cenas dos dois conversando, tomando café e assistindo na tela do computador a apresentações do cantor.

Mais tarde, nos largos do Pelourinho é difícil se locomover, mesmo ainda muito longe de onde estão os telões instalados para a população assistir à partida ao som da banda Olodum. Não vamos mais adiante. Não está seguro o bastante com todo o equipamento. Entramos em uma casa comercial que transmite o jogo em uma pequena televisão de tubo. Uma barbearia de frente ao Solar Ferrão, na Rua do Maciel. Além de nós, outras pessoas juntam-se aos clientes que olham para a televisão. Policiais, comerciantes e moradores se alojam na antiga barbearia e comentam a partida pouco emocionante. A seleção nacional não faz direito a sua parte no filme e ninguém balança as redes. Após o jogo finalizado, gravamos outras tomadas de Zé tocando na rua, em troca de moedas.

Podemos descansar um pouco. Temos tempo de arrumar as bagagens para a viagem até Brasília, dali a três dias. Quanto ao jumento candango, conseguimos alguns contatos, mas sabemos que na zona rural do Distrito Federal a cobertura do serviço de telefonia móvel é precária. Por algum motivo que não chegamos a saber, não vencemos a dificuldade para obtermos uma foto do animal. Esperamos resolver a situação pessoalmente, durante a viagem.

4.6. BRASÍLIA É UMA ILHA

Bel da Bonita tem uma mochila, que é despachada no balcão da companhia aérea. Quanto a Zé Brasil, ele carrega tudo o que tem em um bocapiu de palha. Procuraremos fazer nossas tomadas discretamente, se quisermos evitar a pesada burocracia da administração aeroportuária para conseguir uma autorização. Neste dia contamos com a valiosa colaboração do realizador audiovisual Maurício Caires, com quem já atuamos em diversos trabalhos.

De longe, acompanhamos a pouca desenvoltura de Zé. Vemos nosso herói enfrentar a fila da companhia de aviação e ser orientado sempre que necessário. Faz o *check in* e passa pela máquina de raios-X sob os olhares dos fiscais. Quando entramos no avião, nossa câmera está desligada. Acontece que já na primeira poltrona observamos *emergir* da realidade a conhecida figura de Jacques Wagner, o governador do estado da Bahia. Não se pode planejar algo assim, mas agora que temos esta situação, é preciso saber utilizá-la.

Estamos cerca de seis fileiras mais atrás. É perto, mas não temos uma boa visão do governador. De onde estamos, vemos apenas a ponta da cabeça mostrando alguns fios grisalhos. Conseguimos duas ou três imagens do comissário servindo bebidas e comidas ao governador, que pagou pelo serviço passando cartão.

Sacamos do bocapiu uma suculenta banana que, naquelas condições, era um contraponto ao consumo dos outros passageiros. A banana trazida a bordo no avião é como o jumento na Copa, um elemento popular que destoa da dinâmica padrão de consumo. Pouco mais adiante, conseguimos uma imagem frontal que permite divisar melhor a figura do governador ao sair pela porta do sanitário do avião, mas ainda não sabemos como juntar as coisas. Fizemos mais alguns planos do deslumbre de Zé observando a vista através da janela. Logo avistamos Brasília.

Desembarcamos em um dia claro, como costumam ser os dias de junho no Planalto Central. Depois de nos alojarmos na cidade, saímos pela noite para observar o que ocorre. Filmamos cenas de Zé Brasil estonteado pelas luzes e placas luminosas gigantescas da fachada do Shopping Center Conjunto Nacional, bem no meio da cidade em forma de avião. Ali se apresenta um músico colombiano tocando um instrumento suiço conhe-

cido como *hang*. Zé Brasil e o colombiano fazem um dueto *hang*-pandeiro que, ao vivo, é muito interessante. Veremos mais tarde como o gravador se comportou ao registrar o áudio deste encontro.

É preciso mencionar agora a participação de Renata Dourado, que em seu período de férias decide sair do estado do Rio de Janeiro em um esforço para nos ajudar. Sem que fosse preciso pedir, acreditou na proposta da obra e faz questão de estar presente em Brasília no período das gravações. De agora em diante, sempre que fizermos no texto referência à equipe, sua presença deve ser considerada.

Para o período da tarde, temos o encontro agendado com o Centro Tradicional de Invenção Cultural, um espaço artístico responsável por organizar apresentações que mantêm ativas as manifestações culturais originárias do nordeste. Chegamos às proximidades da Vila Telebrasil, em uma rua conhecida como Rocinha. É dia de ensaio do grupo que se apresenta pelas ruas do Distrito Federal, o *Seu Estrelo e o fuá do terreiro*. Conversamos com todos enquanto arrumam o espaço em frente à sede do centro para começar o ensaio.

Para eles, não existe Bel da Bonita. Aos presentes, é introduzido Zé Brasil. Gostaríamos que aquele pessoal interagisse com o personagem, e não com o ator. Assistindo aos jovens tocando seus agbês, ganzás, gonguês e tambores, Zé puxa o pandeiro e tenta timidamente acompanhar. É convidado a se juntar aos músicos e acontece um interessante intercâmbio musical. Em meio à batucada, Zé Brasil conta sua história, uma revisita àquelas conversas que tivemos para construir Zé Brasil, misturadas às suas próprias recordações pessoais.

Realmente é um sujeito insólito este que apresentamos. Um sertanejo que tenta conseguir assistir a um jogo da seleção na Copa do Mundo, depois de ter feito boa parte da viagem sobre o lombo de um jumento. Zé Brasil se manifesta e todos parecem sinceramente interessados. Ele fala especialmente sobre música – ou o “brinquedo”, como ele se refere à sua arte. Conta sobre como conheceu o samba, a chula, o coco, e puxa algumas cantigas do seu sertão, ensinando o coro e chamando a resposta.

“Pinica pau, marinheiro; / Que sobe no pau, que desce do pau de joelho; / Que sobe no pau, que desce do pau; / Pinica pau, marinheiro.”⁹

“Hoje é a véspera, amanhã é o dia; / Quem não dorme sou eu, Maria; / Vou-me embora pra Ponta de Pedra; /saudade que eu tenho da Bahia.”¹⁰

Embora tenhamos nossos palpites, é difícil dizer quando é Bel ou quando é Zé Brasil quem está falando. Até então, desde o começo das filmagens, em nenhuma outra situação a simbiose entre realidade e ficção se fez tão presente. Ao contrário da circunstância em que impedimos a entrevista de Zé Brasil ao assessor de imprensa, aqui não conseguimos imaginar qualquer consequência negativa do fato de omitirmos a existência de Bel da Bonita nessa relação com o grupo artístico. Aqui, no Centro Tradicional de Invenção Cultural, Bel da Bonita e Zé Brasil compartilham o mesmo passado. Se é verdade que a premissa da missão de Zé Brasil é completamente fictícia, por outro lado percebe-se que a comoção das pessoas neste encontro acontece frente aos fatos que aconteceram na realidade com Bel. Que importância tem o nome de quem vivenciou aquelas histórias, se Berlindo ou se José?

Infelizmente, o ajuste do gravador de som não funciona, porque se o microfone está sensível o suficiente para captar as vozes, especialmente a de Bel, está sensível demais para captar os tambores e demais instrumentos. O problema se inverte se adaptamos o ajuste para os tambores, fazendo sumir as vozes, de tão baixas. A verdade é que para esta pescaria não possuímos a isca correta. Entretanto, enquanto experiência e exercício, podemos comparar este encontro a um dos espetáculos invisíveis de Augusto Boal, onde os espectadores, neste caso o grupo *Seu Estrelo e o fuá do terreiro*, não conhecem a verdadeira dimensão artística em que estão envolvidos. Não avançamos mais nas comparações, pois salvuardamos o fato de que Boal exige para a prática do Teatro do Invisível que haja uma opressão sendo interpretada e discutida na cena. Outra diferença dos experimentos do Teatro Invisível, no qual os espectadores desconhecem existir uma obra artística em andamento, é que na gravação deste trabalho a própria existência da câmera já denuncia a produção de uma realização artística. Nossos primeiros espectadores são também nossas personagens sociais — as que representam no filme o mesmo

⁹ Pinica pau, cântico de domínio público.

¹⁰ Véspera de São João (Ponta de Pedra), cântico de domínio público.

papel que desempenham em seu cotidiano. Enquanto acreditam que se relacionam com outra personagem social, não têm como saber que lidam com um ser fruto de uma criação autoral e interpretado por um ator, mesmo que amador.

Assemelha-se ao que acontece na sequência de *Iracema* na qual, transcorridos 56 minutos e 46 segundos do filme, Tião “Brasil Grande” reencontra um colega caminhoneiro em uma birosca de beira de estrada. Ali, estabelece diálogo com os habitantes do lugar. Trava-se um diálogo entre a personagem fictícia interpretada por Pereio e as personagens sociais, interpretadas pelos próprios habitantes locais. Pereio, ou melhor, Tião provoca em suas intervenções a perspectiva do desenvolvimento, do progresso e do empreendedorismo. Mas os moradores e comerciantes se queixam das dificuldades de se fazer negócios, porque os ricos chegam, falsificam documentos e roubam o que querem com a ajuda dos poderes do Estado. Tião toma as dores do governo brasileiro e diz que o povo é muito ignorante e não sabe se proteger.

Voltando às peijas do nosso próprio filme, os contatos de São Sebastião continuam sem responder. Uma rápida olhada nas intrincadas ruas do bairro através de um mapa na Internet nos desestimula a ir até lá. Seria inútil e arriscado irmos sem alguém que conheça o lugar.

É preciso agora, oportunamente, mencionar a ajuda de outros amigos de muito valor, residentes em Brasília. São Káthia Affiune e seus filhos, Bruno e Hugo Schulz. Enquanto Káthia nos ajuda na busca pelo jumento, disparando seus contatos acumulados em décadas residindo na capital, seus filhos nos apresentam lugares interessantes para servir como locações. Somos levados até Pirenópolis, em Goiás. É uma cidade histórica, rodeada de atrativos naturais com banhos de rios e cachoeiras. Entretanto, o mais interessante são os festejos relacionados à tradicional festa da *Cavalhada*, ocasião em que encontramos pelas ruas da cidade crianças mascaradas e fantasiadas aprontando garotices.

Temos aqui um retrato deste pedaço do Brasil, na atmosfera da Copa do Mundo do ano de 2014. O que está a *emergir* da realidade à nossa volta, à qual nos expomos, são alguns fatos que se apresentam dentro do interesse documental ao qual o filme também se propõe. Sacamos a câmera apenas quando imaginamos uma forma de aproveitar dramaticamente a situação. Imaginamos, enfim, que imagens assim podem emprestar intensi-

dade ao retorno desolado de Zé Brasil ao sertão, depois que todo seu esforço para entrar no estádio não dá resultado.

Rodamos mais alguns planos, criados naquele mesmo momento, em frente à igreja matriz da cidade de Pirenópolis, em Goiás. Zé Brasil arrecada algum dinheiro tocando para os turistas. Assim consegue se manter em seu trajeto de retorno a Gavião. Tais filmagens não estavam planejadas. Mesmo assim elas foram arrecadadas porque observamos potencial de intensidade narrativa nos fatos que nos cercavam e, principalmente, pudemos inventar um meio narrativo pelo qual foi possível encaixá-las no enredo.

No dia seguinte, por precaução, vamos cedo ao local do estádio. A propósito, dali a dois dias faremos uma visita a São Sebastião, porque os contatos de Kátia deram resultado. Sabem onde poderemos achar o jumento. Amanhã pensaremos nisso. Antes temos um dia de jogo pela frente. Como não vivemos nesta cidade, não conhecemos o trânsito e não sabemos de muita coisa por aqui, tudo o que podemos prever é quase nada. O único antídoto é chegar cedo e entender a dinâmica o mais rapidamente que pudermos.

Os céus chamam a atenção e não há exagero em dizer que os helicópteros sobrevoando a região do estádio contam-se às dezenas. Ao ostensivo esquema de segurança aéreo, somam-se, em solo, a cavalaria, a infantaria, as viaturas, as barreiras, os cães, as máscaras, escudos e outros tantos aparatos militares.

Os jornalistas correm em duplas e trios, com câmeras e microfones a postos, na busca de suas pautas. Uma equipe da TV Cultura de São Paulo aborda Bel para fazer uma entrevista. Para o nosso filme quem fala não é Bel, mas Zé Brasil.

Quanto mais nos aproximamos do estádio, mais agitadas se tornam as personagens sociais. Multidões de perucas e chapéus extravagantes, de fantasias estereotipadas, de personalidades afetadas, de atitudes alvoroçadas. Zé Brasil não sabe como se comportar perante estes seres. Gozado notar que tampouco o sabe Bel da Bonita, estranhando todo aquele movimento. Mais uma vez a música nos conduz. Tentamos estar onde encontramos um batuque, mas nada ali é muito convidativo, e Zé perambula em busca de um rumo. Não há nada que Zé Brasil possa fazer para conseguir participar daquela festa. Os ingressos não são adquiridos na bilheteria. Não tem sequer bilheteria. Só o que há é uma vastidão por onde vagar.

Apesar da enorme população negra do Brasil, quando avistamos por aqui gente mais escura, sabemos que não pretendem entrar no estádio. Assim como Zé Brasil, são figuras mal-vindas ao festejo. As exceções são alguns africanos que estão aqui para torcer pelos Camarões, desafiantes da partida de daqui a pouco. De condição diferenciada dos negros locais, os negros cobertos pela bandeira camaronesa com quem acabamos de cruzar atravessaram o atlântico para aproveitar a Copa do Mundo.

Afastando-nos, chegamos à estação rodoviária urbana de Brasília, ainda nas cercanias do estádio. Zé de novo persegue a música e vai atrás de um batuque. Para quem não tem destino, qualquer caminho serve. Só aos poucos damos a entender que o batuque em que entrou é um protesto vigiado pela polícia, que acompanha os manifestantes à distância. A manifestação se dissipa rapidamente assim que o juiz apita o início do jogo. Os painéis publicitários são transformados em telões que transmitem a partida, com as escadas rolantes paralisadas e transformadas em arquibancadas. Estamos há apenas algumas centenas de metros do local onde a partida está sendo disputada e podemos assistir-lhe graças a algum satélite orbital. É o mais perto que Zé consegue chegar de cumprir sua promessa.

Além do jogo, além da promessa, Zé tem outros problemas com os quais se preocupar. Mergulhou de cabeça em uma aventura sem saber como poderia terminar. Agora, para muitos lados aonde olha, vê pobreza. A pouca dignidade humana se apresenta em forma de figuras miseráveis, embriagadas, famintas e relegadas. Figuras que atormentam o senso estético da festa oficial, simplesmente por existirem. Cada ser humano destes tem sua história, como este homem adormecido sob a marquise ou aquele errante aos tropeços, carregando uma bandeira verde-amarela. Cada um deles veio dar até aqui por algum motivo. Zé Brasil teme tornar-se um deles. Precisa se virar na capital. São as cenas que filmaremos nos dias que ainda nos restam na cidade.

4.7. COMO SE O FUTURO FOSSE LEGÍVEL.

Amanhece mais um dia no Planalto Central, e ainda é um dia sem o jumento. Deixamos Bel da Bonita descansando em Brasília e bem cedo seguimos na companhia de Kátia até São Sebastião. O lugar é uma comunidade nos arredores da capital que tem ares de periferia, associada a grandes cinturões de atividade agropecuária. Fomos ao encontro

de um amigo antigo de Káthia, de nome Marcos, que mantém uma granja de aves na região. Apesar dele não possuir o jumento, disse-nos que por ali isso não seria difícil de arrumar. No entanto, por conta de dificuldades na qualidade do sinal de telefonia móvel, não conseguimos localizar o dono do animal e mais uma vez voltamos de mãos vazias, cada vez mais apreensivos.

Pela tarde vamos dar uma volta na cidade, fazer imagens panorâmicas para localizar e ilustrar passagens de tempo no filme. Um local chamado Colorado, na cidade-satélite de Sobradinho, nos é indicada para fazer boas imagens. Isto porque, explicam-nos, quase todo o Distrito Federal fica localizado em uma região bastante plana, com ondulações muito leves no terreno. Contudo, o bairro do Colorado é uma exceção. Alguns metros de elevação do solo significam uma grande diferença por aqui, proporcionando uma bela vista da região onde fica o estádio, distante cerca de quinze quilômetros. De lá se tem uma visão panorâmica de boa parte da cidade. Contudo, antes disso, Bel nos apresenta uma amiga residente na cidade, cuja manhã de folga serviu para que ele a reencontrasse. É a atriz profissional Jéssica Oliveira, que irá nos fazer companhia nessa tarde.

Não é difícil chegar até o bairro do Colorado, pois lá fica instalada a Torre de TV Digital, uma estrutura monumental com quase duzentos metros de altura, visível de quase qualquer lugar de Brasília. Conforme a secretaria de Turismo do Distrito Federal, foi a última construção projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer antes de falecer, em 2012. Dali, realizamos as tomadas que precisamos — observamos a ponte Juscelino Kubitschek sobre o Lago Paranoá, a Praça dos Três Poderes, a Torre de TV, o estádio e outros marcos de Brasília. Ao pôr do sol, subitamente uma ideia surge para solucionar um problema sobre o qual ainda não havíamos dado a atenção devida.

Já sabemos que Zé Brasil deverá retornar ao sertão após sua missão fracassar, mas ainda não sabemos ao certo como ele fará esse movimento. Simplesmente virar na direção e retornar? Qual será o evento motivador que, enfim, vai colocá-lo na direção de sua casa? Já vimos que a falta de perspectivas despertam o temor da possibilidade de tornar-se um miserável na cidade grande. Portanto, será um movimento natural de Zé Brasil o de procurar se manter através do trabalho para não virar um miserável como aqueles que conheceu. Retornar para casa não é tão simples. É uma longa viagem e precisará enfrentar suas próprias limitações, físicas e financeiras. Então, Jéssica é convidada a entrar no

filme, com o papel de ser o vetor que retirará Zé de sua inércia. Suas feições e seu estilo nos remetem à imagem de uma cigana, e vemos nisso um aspecto interessante para ser utilizado como a motivação para fazer Zé Brasil querer retornar ao sertão. A ideia inicial foi desenvolvida da seguinte maneira:

Zé é abordado pela cigana que insiste em querer ler o seu futuro, embora ele não possa pagar. Ela se interessa pela figura de Zé e passa o restante do dia com ele. Nesse tempo, ela lhe fará entender que ele não está em seu devido lugar, e não poderá ser feliz ali. Só lhe resta a opção de retornar para casa.

Filmamos ali mesmo o encontro de Zé com a cigana, o sol pintando a paisagem de laranja. Ficamos acertados de fazer mais uma cena, noturna, em um parque de diversões permanente que há no centro de Brasília, por onde já passamos algumas vezes a caminho do estádio. As luzes coloridas e a movimentação já havia chamado nossa atenção, embora ainda não soubéssemos como utilizar aquele cenário. Combinamos de agendar a filmagem com a gerência do parque para depois avisar a programação a Jéssica.

No dia seguinte, voltamos ao centro da cidade. É ali que os principais monumentos de Brasília se encontram, e vamos trabalhar a perambulação de Zé Brasil. A começar pela Catedral Metropolitana de Brasília. É lá que Zé Brasil fará preces para que sua jornada acabe bem, acompanhado de turistas de todo o planeta, tirando fotos e apontando os inúmeros atrativos do lugar, como os anjos suspensos, esculpidos pelo artista italiano Alfredo Ceschiatti. Do lado de fora, a imagem clássica do templo é o principal cartão postal da capital. Quatro sinos de tamanhos diferentes ressoam, tocando uma melodia marcante que dura diversos minutos. Com o cair da luz, conseguimos mais algumas imagens alaranjadas do pôr do sol, semelhantes à luz em que a cigana apareceu no dia anterior.

Com a chegada da noite, resta-nos ir ao parque de diversões, cerca de dois quilômetros e meio dali. Guardamos o equipamento e seguimos até lá no papel de produtores. Pretendemos viabilizar as filmagens de Zé Brasil com a cigana. O parque chama-se Nicolândia e descobrimos que está ali desde 1978. Contudo, é bem recente a roda gigante, que nos chamou a atenção sempre que passamos por ali. Foi inaugurada apenas três meses antes da Copa. Não foi difícil convencer a gerência a nos permitir filmar, e até parece

que eles ficaram bastante satisfeitos em nos receber. Agendamos as filmagens para dali a três dias. Teremos bastante tempo para planejar essas filmagens.

Aproveitando que Bel estava paramentado como Zé Brasil, resolvemos solicitar uma volta na roda gigante para fazermos um estudo de plano e enquadramento. O movimento no parque está fraco nesta quarta-feira, então somos prontamente atendidos. Bel entra sozinho em uma das cabinas. Retiramos novamente o equipamento da mochila e, de outra cabina imediatamente ao lado, seguimos realizando imagens de Zé. As filmagens saem escurecidas e têm bastante reflexo, devido à falta de iluminação apropriada e ao fato de que há janelas de acrílico a nos separarem. Foi bom realizar o teste, pois pudemos antecipar este problema e pensar em sua solução, qual seja a de filmarmos da mesma cabina, quando daqui a alguns dias tornarmos a gravar, dessa vez na companhia de Jéssica. Aproveitamos o ensejo para mais algumas imagens de luzes, cores e formas. Na montagem, buscaremos a sensação de confusão para acentuar o estado de espírito de Zé, convencendo-o de que nada ali pertence ao seu universo. Assim este dia finda.

Mais um dia que surge. Este chega com uma boa notícia. Marcos, de São Sebastião, nos comunica que encontrou o rapaz que possui o jumento e que ele havia concordado em emprestar o animal para as filmagens, sem cobrar nada por isso. Vamos gravar dali a dois dias, o que coincide com a data agendada para as filmagens no parque Nicolândia. Como no parque nos interessam apenas as imagens noturnas, não vemos problema na coincidência.

Com uma sensação de verdadeiro alívio, vamos até um local atrás da praça dos três poderes. Uma pequenina reserva de cerrado nos fundos do Palácio do Planalto. Fazemos algumas imagens na região, um estoque de paisagens e panorâmicas com a presença de Zé Brasil. Tudo muito protocolar. Até o momento em que, no fim do dia, encontramos do outro lado da rua, novamente sob a luz alaranjada, uma obra em andamento.

Tratores e operários se mobilizam em uma empreitada da construção civil e, curiosamente, um deles carrega uma enxada nos ombros enquanto caminha contra o poente. O enquadramento não é simples, pois o trabalhador vai longe. Quando enfim conseguimos filmá-lo, a enxada é bastante visível. Em sua silhueta ainda pode-se perceber que utiliza um capacete, tudo enfim muito atraente para temática do filme, pois temos a ferramenta com a qual Zé é tão familiarizado em união com o equipamento de segurança associado

a operários empregados formalmente. Orientamos Bel a se aproximar do encarregado e conversar com ele, como quem pede um emprego. Assim conseguimos uma cena que corresponde à tentativa de Zé Brasil de não se tornar mais um miserável. Tentaria salvar-se através do trabalho. Evidentemente que o encarregado lhe corta as esperanças. Mais uma cena surge e mais uma decepção nasce na jornada de Zé Brasil.

4.8. SOBRE JUMENTOS E DEMÔNIOS

Mesmo em uma estrutura de cinema tradicional, buscando executar um roteiro rígido, contando com muitos profissionais para cuidar dos detalhes de cada departamento da criação, os imprevistos são comuns. Quanto mais neste nosso exercício, com poucos recursos. Precisamos contar com amigos que se dispõem a gastar algum tempo para nos ajudar. É a propósito que, agora, entra em cena a figura de Fábio, amigo de infância que a vida levou para advogar em Brasília. Estamos em seu caminho para o trabalho e, depois do almoço, ganhamos uma carona para o centro da cidade.

Fábio Porto é brasileiro, mas nos conhecemos ainda criança quando morávamos em João Pessoa, na Paraíba. Agora, com a aventura de realizar *As pelejas de Zé Brasil*, novamente estamos um diante do outro, depois de tantos anos. Pouco nos adultos que nos tornamos poderia revelar o que vivemos na infância. As faces e mãos enlameadas do fim da tarde, os cabelos desgrenhados pelo vento e as canelas arrebatadas pelas pancadas do futebol no campinho de barro são uma imagem longínqua. O que vejo agora é uma figura muito típica da capital federal, o respeitável senhor de terno e gravata, perfeitamente alinhado. Foi inevitável associarmos imediatamente aquela figura honorável à imagem que certamente o Diabo deveria assumir em Brasília, durante a Copa do Mundo. Ele aceita prontamente o convite para filmarmos no dia seguinte, em São Sebastião. Novamente pretendemos nos divertir juntos.

Durante a tarde fazemos alguns planos de Zé perambulando pelas belas paisagens do Parque da Cidade, também conhecido como Parque Sarah Kubitschek, o maior parque urbano do mundo.

No outro dia, combinamos de encontrar nosso contato de São Sebastião em um posto de gasolina em uma povoação com o curioso nome de Núcleo Rural Café sem Troco, dis-

tante cerca de cinquenta quilômetros de onde estamos hospedados. No caminho paramos em um mercado para comprar uma bola de futebol.

Chegamos cedo ao nosso encontro, e não foi difícil encontrar o posto. Está acontecendo ali uma operação de socorro dos bombeiros. Um helicóptero para transportar alguém que sofreu um mal súbito. Zé Brasil, evidentemente, observa o movimento admirado de ver, de tão perto, o helicóptero levantar voo. Começando com filmagens assim, o dia parece auspicioso.

Acabamos chegando cedo demais. Mesmo tendo de esperar os bombeiros finalizarem o resgate antes de podermos entrar no posto, ainda temos um bom tempo antes da hora marcada. Para aproveitá-lo bem, conhecemos Francisco Itamar, um caminhoneiro que está de passagem a caminho do Ceará. Gravamos com ele alguns planos em que Zé Brasil consegue uma carona e, assim, começará sua jornada de volta ao sertão.

Não demora nada e o nosso contato chega. Passamos a segui-lo até o centro populacional de São Sebastião. Acertamos em não irmos antes sem uma companhia local. Uma entrada à direita, outra à esquerda, mais duas ou três curvas e já não sabemos mais o caminho de volta. Os casebres nos espremem entre paredes feitas de tapumes de madeira compensada, de placas de alumínio ou de telhas de amianto pregadas umas às outras ou amarradas com arame enferrujado. Após um breve tempo, somos guiados até a entrada de uma porteira. Parece a entrada de uma vila com uma única rua de casebres em ambos os lados. Aqui a maioria deles foi levantada em alvenaria, e a rua única é mais larga do que as de fora, por onde chegamos. Entrando mais fundo na vila, alguns terrenos não são ocupados por moradias, mas por depósitos de material reciclável, como pneus, garrafas plásticas, latas de alumínio além de peças de variados metais catados pelos moradores. Isto explica o jumento viver aqui. Serve para puxar a carroça dos catadores.

Marta Sousa é uma das moradoras e nos recebe alegremente em sua casa. Por aqui, a maior parte das pessoas chegou migrando de regiões rurais. Poucos têm origens no próprio Distrito Federal. Dona Marta, que vem do Maranhão, nos leva até o quintal, onde vive Charuto. Um jegue com sete palmos de altura, do pelo escuro e curto. Bonito animal. A proximidade de Zé Brasil com o jumento depende da relação que Bel constrói com Charuto. Ao aproximar-se, Charuto mostra-se arredio inicialmente, com aquele

movimento todo ao qual não está habituado. Deixamos um pouco Bel a sós com Charuto e dona Marta, o que parece colaborar para deixar o animal mais tranquilo. Logo estamos todos em um terreno ao fim da rua principal, um grande pasto de capim verde até onde a vista alcança. Para fazer uma identificação mais imediata entre o jumento brasileiro e o jumento que utilizaremos em Gavião, trouxemos duas faixas de tecido, uma verde e outra amarela. Com o lombo coberto pelas faixas, amarramos o bicho em uma das poucas árvores do terreno.

O contexto aqui se dá na sequência da despedida de Zé Brasil da capital federal. Ele abandona Brasília e se põe a caminho do sertão. Faremos agora imagens para serem encaixadas entre a despedida da cigana e a carona do caminhoneiro que acabamos de filmar no posto. Zé descansa debaixo da árvore, com o jumento fora do nosso quadro. Zé passa a espalhar algumas sementes, conforme prometido ao feiticeiro. De repente o quadro revela o jumento ao tempo em que Zé também o percebe. Surpreendido pelo reencontro, Zé se aproxima e acaricia o animal. Não custa lembrar que haverá, no filme finalizado, um cordel sendo contado, narrando o que vai se sucedendo.

Eis que surge o Diabo explicando que procurava o jumento há séculos, e que Zé Brasil tinha sido o maior responsável por ajudá-lo a encontrar, quando chamou seu nome na presença do jumento. A gratidão do Diabo é tão grande que resolve oferecer uma chance a Zé. Se ele vencer uma disputa de futebol, um contra um, poderá ficar com o jumento encantado. Em um terreno baldio eles dispõem duas pedras de cada lado, fazendo as vezes de traves. A bola de futebol que compramos mais cedo é apresentada, e eles começam a disputa. Uma sequência de dribles e passes e correrias em planos fechados oferecem a oportunidade de criar uma edição movimentada para este trecho do filme, que terminará com um gol contra de Zé. Enquanto os dois jogam bola, oferecemos um pouco de capim a Charuto para que possamos filmá-lo mastigando, simulando que o jumento se alimenta das sementes do saco que foi amarrado inadvertidamente próximo a ele. A partida acontece em plano de fundo.

Quando terminamos de filmar a partida, dispensamos o jumento para fazer a cena em que o Diabo se enfurece com Zé Brasil por ter deixado as sementes mágicas junto com o bicho, que agora sumiu de novo, e pode estar em qualquer lugar. Depois de séculos procurando o jumento encantado, o tinoso retorna à estaca zero. Para concluir, fazemos

mais uma tomada de Zé Brasil andando por aquela rua peculiar do Distrito Federal, continuando em seu caminho de volta para casa. Antes de abandonarmos aquela locação, voltamos até a casa de dona Marta para nos despedir. É quando conhecemos João de Sousa, seu marido que chegou enquanto gravávamos, além da filha do casal, Aliciana, que acabou ganhando como presente a bola que utilizamos para filmar, comprada naquela mesma manhã. Gostaríamos de poder oferecer mais, observando as condições de vida daquela comunidade.

Ao voltarmos para o Plano Piloto, chegamos a tempo de assistir ao jogo do Brasil contra o Chile. Não conseguimos pensar em uma maneira nova de aproveitar o jogo para o filme, porque a esta altura, na cronologia da narrativa, Zé Brasil estará desencantado com a jornada, a caminho do sertão. Aproveitamos para, enfim, assistir a um jogo da Copa sem tanto compromisso com *As pelejas de Zé Brasil*. Entretanto, o jogo termina empatado e a partida passa a ser decidida na disputa de penalidades máximas. É quando percebemos que não há viva alma nas ruas. Então pegamos novamente a câmera e filamos as ruas desertas.

Após o jogo, voltamos ao Parque da Cidade, à Nicolândia. Chegamos bastante antecipadamente para adiantar a produção e procuramos novamente a gerência do parque de diversões para confirmar o acerto feito há dias atrás. Não encontramos o gerente que nos atendeu na ocasião e, ao que parece, o que está de serviço não sabe de nada sobre o assunto. Conversamos com ele para explicar a situação, mas infelizmente não foi tão fácil quanto na primeira visita. Como não conseguem contatar a pessoa que nos autorizara, também não nos permitem fazer a gravação agendada dentro do brinquedo.

Mais uma vez, o que *emerge* como matéria de criação é um problema de produção. Quando Jéssica chega, ainda não temos a solução para o impasse. Lembramos que temos aquelas imagens feitas no próprio dia da primeira visita, com Bel em uma cabina e a câmera filmando de outra. São imagens tecnicamente inferiores, subexpostas e repletas de reflexos. Apenas um estudo. Não foram feitas com a intenção de serem utilizadas.

Para ganharmos tempo e não desmotivar nossos atores, inventamos uma cena na qual divisamos as luzes do parque à distância. Nesta cena, pretendemos que Zé seja conduzido pela sedutora cigana em direção ao parque. Efetivamente a cena fica bastante inte-

ressante, com a silhueta das personagens sendo revelada aos pedaços contra a luz da roda gigante. Uma tomada inspiradora. Com efeito, depois disso uma solução é criada.

A gerência nos impediu de filmarmos dentro da roda gigante, mas nada disse sobre filmarmos fora dos brinquedos. Colocamos Zé Brasil e a cigana em um banco de praça embaixo da roda gigante. Em um plano de *contra-plongée* conseguimos a imagem das luzes piscando coloridas acima de suas cabeças. Neste ponto, Zé lamentará não ter condição de levar a cigana para brincar na roda. É aí que a cigana ganha a importância que estávamos buscando. Ela ensina a Zé como é possível aproveitar a vida com a imaginação. Ela incita Zé a utilizar sua mente para se ver dentro da roda gigante. Como Zé falha fragorosamente, a cigana exercita a imaginação dele. Pede para que se lembre de seu sertão. Zé faz uma viagem instantânea ao seu lar, onde as cabras berram, as flores desabrocham e a beleza nasce mesmo nas situações mais críticas. A saudade aperta de tal modo que logo a cigana se vê capaz de mostrar a Zé a força da imaginação.

Zé consegue, enfim, muito vagamente, ver-se brincando na roda gigante (afinal, temos essa imagem, mesmo que muito vagamente). Mas ele estranha o fato de estar sozinho. Quando abre os olhos e volta à realidade, percebe que realmente está sozinho. A cigana o abandonou. Ele a procura, corre para lá e para cá, atrás de qualquer pista que o leve até ela. As luzes, cores e formas de todos os outros brinquedos do parque apenas aumentam sua sensação de confusão e desequilíbrio. É quando compreende que aquele não é o seu lugar, e tem que pôr-se a caminho do sertão. No outro dia, pela cronologia do enredo, encontrará o jumento, perderá o jumento e, então, pegará uma carona com um caminhoneiro em rota para o Ceará. Como seria se tivéssemos entrado na roda gigante, tal como planejamos meticulosamente por três dias desde que agendamos a filmagem? Não é possível saber, porque não foi essa a realidade que emergiu, contudo talvez a solução dramática não fosse tão bem encaixada quanto a que temos agora.

Nossa estadia em Brasília foi bastante proveitosa. Depois de ver como as coisas aconteceram tão sincronizadamente, é difícil acreditar que chegamos com uma agenda quase completamente em branco para ser preenchida ocasionalmente. No dia seguinte voltamos à Bahia com a sensação de que conseguimos bons recursos para o filme. Antes de voltarmos, no entanto, ainda são possíveis mais algumas tomadas, aproveitando o relógio até o último momento.

O caso é que encontramos nas ruas da cidade alguns cartazes mordazes com críticas aos “figurões da Copa”, sátira em referência ao hábito de se colecionar álbum de figurinhas com jogadores da Copa. Os cartazes são como as figurinhas em formato gigante, com caricaturas ferinas de personalidades envolvidas na organização da Copa do Mundo, quase todas metidas em imbróglios com a Justiça. Temos a figura (ou melhor, o figurão) de Ricardo Teixeira e José Maria Marin, dirigentes da Confederação Brasileira de Futebol — CBF — como também de Joseph Blatter, Jérôme Valcke e João Havelange, dirigentes da Federação Internacional de Futebol — FIFA. Além destes, outras personalidades envolvidas em controvérsias estão representadas, como os ex-jogadores Pelé, Ronaldo e Bebeto, e os empresários Marcelo Odebrecht e os irmãos Marinho, da Rede Globo.

4.9. AS RAÍZES DO BRASIL

A seleção brasileira chega até a semifinal, e todos os semifinalistas farão mais um jogo na Copa. Os perdedores dessa partida disputarão o terceiro lugar, e os vencedores farão a grande final. O resultado que o Brasil obtiver vai influenciar a narrativa. Quanto à final do torneio, com o Brasil, seria um filme. Sem ele, seria outro. No entanto nada poderia ter nos preparado para um massacre futebolístico como o que sofremos. Nunca se havia visto a tradicional camisa canarina receber uma acachapante derrota por 7 x 1 em uma Copa do Mundo. Aliás, nem em partida nenhuma. Foi a pior derrota da história do Brasil... Melhor dizendo, da seleção brasileira.

Mesmo sem termos produzido qualquer imagem deste dia, não podemos deixar um fato de tamanha importância para o universo de nosso interesse ficar de fora. Foi mais que apenas um resultado negativo perante um rival. Um placar tão elástico como o aplicado pela Alemanha contra o Brasil tem um fator tão imperativo, de superioridade tão inquestionável, que sequer é de tristeza o sentimento compartilhado. É mais uma compaixão doída, como uma inegável humilhação dividida por toda a torcida. É um sentimento absoluto que não dá margem para o “e se”, tão presente nos sonhos possíveis. A Copa do Mundo, fato demonstrado sem espaço para a menor sombra de dúvidas, não lhes era um sonho possível.

Pensando em como encaixar esta tragédia vivida pelos torcedores naquela partida em Minas Gerais, lembramo-nos de como está o cenário na cronologia da trama. No momento da fatídica semifinal, o que Zé Brasil sente pela Copa do Mundo é um profundo desinteresse e uma desilusão. Sua motivação agora é apenas voltar para casa, o que está previsto para acontecer apenas às vésperas da disputa da final.

Aproveitamos este cenário para alegorizar o retorno de Zé Brasil desde a sua malfadada viagem. Agora ela se torna um calvário que ele tem de enfrentar até terminar, sem cair. Mais ou menos como a seleção verde-amarela a espera do apito do juiz encerrar a sucessão de gols que lhe aplicam. O tempo do jogo entre Brasil e Alemanha, no filme, é apresentado distendido. Coincide com a duração do retorno de Zé Brasil, desde que sai de Brasília até chegar à Bahia. Ao pisar em Gavião, o Brasil conquista o seu tento. Logo em seguida o juiz apita, o jogo termina e Zé apenas quer esquecer que fez essa jornada.

As tomadas que contam esta história entram agora no planejamento da viagem ao sertão. Para esta fase, de novo o amigo Maurício Caires, que nos auxiliou nas filmagens do aeroporto de Salvador, torna-se uma presença constante nas filmagens, com sua segunda unidade de câmera e com sua operação de áudio. Quando o dia chega, organizamos a viagem. Vamos até Feira de Santana em busca de Bel da Bonita e sua família e, de lá, partimos para Gavião. As filmagens começarão na manhã seguinte.

4.10. EM GAVIÃO, A FINAL

Como já sabemos, a cidade é pequenina e, como era de se esperar, está completamente enfeitada de bandeirolas e pinturas em verde e amarelo. É prudente lembrar que Bel precisará se barbear quando formos gravar sua partida a caminho da capital, montado sobre seu jumento. Portanto priorizamos filmar inicialmente as imagens em que Zé Brasil volta da viagem, com sua barba criada no período da Copa do Mundo, de aproximadamente um mês. Era precisamente desse modo como aparentava Bel antes da iniciativa de barbear-se às vésperas do início das filmagens.

As peijas de Zé Brasil começa e termina no sertão. Tanto a apresentação do filme quanto seu desfecho se darão aqui. Temos a impressão de que, entre todos os lugares que estamos filmando, a conduta no sertão será a mais próxima das produções associa-

das à ficção. Devemos retornar em outro momento a esta cidade para trabalhar em planos cuja produção não foi ainda viabilizada, como é o caso das cenas com o feiticeiro. Além disso, é necessário buscar agora um jumento semelhante a Charuto: alto, do pelo escuro e curto. Além de resolver estes detalhes, o objetivo principal desta primeira viagem de captação é registrar a chegada de Zé Brasil de volta a Gavião, no específico dia da final da Copa do Mundo. Portanto, esta viagem foi inadiável. Haverá outras, como já foi dito. Por ora, queremos vê-lo reencontrar sua origem, andando com seu bocapiu, afetado por tudo o que viu e viveu até ali, depois de tão longa e árdua viagem.

A paisagem rural do sertão é fortemente arraigada no imaginário brasileiro. A caatinga seca mantém uma variedade específica de plantas e flores, com o chão sem umidade, quebradiço e poeirento, o céu alto e profundo, o pé da serra, as casas de sapê... Tudo isso tem por aqui. Durante as filmagens, Bel caminha pela estrada de barro e passam alguns conhecidos em suas motos. Eles param e o cumprimentam. Para o filme é Zé Brasil quem está a encontrar conhecidos. Eles vêm de uma vaquejada ali perto. Seguimos na direção da vaquejada, onde, além das filmagens, pretendemos também ter a oportunidade de perguntar a respeito do jumento que estamos procurando.

Chegando ao local, o cenário é o de uma legítima festa na roça. Barracas de bebidas, fogueira, vaqueiros paramentados com suas vestes de couro, crianças montadas em animais mansos, reses garbosas desfilando suas carnes, homens e mulheres se divertindo entre jogos e conversas. Uma competição de aboio é disputada por vaqueiros idosos e mirins, nesta tradicional profissão, transmitida há séculos de pai para filho pelo interior nordestino. Em Gavião também há, afinal, espaço para registros de elementos com teor mais associado ao documentário, quando percebemos que podem aderir harmoniosamente à história.

Aqui Bel está entre parentes e amigos. Sua interação com os presentes é conveniente para o filme, já que as origens de Bel e Zé Brasil são compartilhadas em parte significativa. Emprestamos a Zé uma verdade extraída da realidade de Bel. Damos a Zé a sensação de pertencimento que Bel goza entre o seu povo. Nossas imagens se parecem mais apropriadas para a apresentação da personagem, para a primeira parte do filme, antes de Zé encontrar o jumento que o levará afora por esta estrada imponderável.

Fica claro que, do ponto de vista da continuidade, podemos utilizar sem problemas as imagens recém-realizadas durante a vaquejada, seja no princípio ou no fim do filme, quando Zé Brasil terá novamente sua aparência habitual. Tal como na ideia original, Zé Brasil pode ser apresentado inicialmente como um sujeito de barba farta. Em sua preparação para a viagem, quando encontra o jumento encantado, ao se barbear acaba por conferir uma solenidade à sua jornada, justificada porque imagina que cumprir sua promessa seja uma demonstração de sua fé e de sua honra. Não estava nos planos iniciais essa preparação cerimoniosa, mas agora devemos filmar Zé Brasil se barbeando entre as cenas em que conhece o jumento e a que, depois, parte com ele. Na vaquejada levantamos informações sobre criadores de jumentos da região.

Chega o dia da grande final. A torcida brasileira tem de escolher entre a Alemanha, que acabou de aplicar a maior humilhação da seleção, ou a Argentina, cuja rivalidade é a mais acentuada de todas. Tal como nossa personagem, muitos outros Zés pelo Brasil inteiro devem estar altamente desinteressados da Copa do Mundo, neste dia de final. A desilusão do nosso Zé específico tem origem na expansão do seu horizonte, conquistado através da sua experiência vivida, e não pelos resultados do time em campo.

O outro dia começa como começam todos os dias na roça. Na aurora, as vacas são conduzidas ao curral e apartadas para a ordenha. Bel não tem muita prática, pois há anos que suas mãos aprenderam a manejar outros instrumentos. Seus irmãos e primos fazem o trabalho melhor. As cabras também são reunidas e o leite espuma nos baldes.

Mais tarde vamos à casa de João, tio de Bel que o ensinou a bater o samba. O pandeiro descansa no fogão à lenha, esquentando para secar a umidade e assim esticar o couro. João e Bel tocam juntos, com o tio conduzindo e orientando o samba típico.

— O milho tá no pendão, feijão tá na fulô. Ô, Pé de Serra, onde mora o meu amor.

— Fonte nova, fonte nova. Eia, novilha malhada, fonte nova!

Tais cenas servem para mostrar como Zé Brasil aprendeu o legado da música sertaneja popular que vai salvá-lo em suas aventuras pelas cidades grandes. Mais tarde, o jogo acontece. A perspectiva agora é mostrar a Copa do Mundo, que no princípio de tudo foi a grande mobilizadora da personagem, como algo desinteressante diante da vida cotidiana. Para tanto, vamos filmar Zé Brasil em sua chegada a Gavião, sem tempo sequer de

descansar ou esmorecer, pegando sua enxada e voltando ao que sabe fazer. Preferíamos que o Brasil disputasse a partida final. Nem tanto como torcedor, mas para aumentar o interesse da população sertaneja no jogo e potencializar a intensidade de nossas filmagens. Porém, não é isso que *emerge* da realidade. Portanto, nada adianta pensar sobre isso agora.

Com o sol na posição ideal para pintar o plano, filmamos a tomada de Zé Brasil chegando a sua casa, trocando o bocapiu pela enxada e pegando o caminho da roça. Mais algumas imagens de Zé caminhando pelo sertão com a enxada no ombro e, em seguida, trabalhando em seu roçado de milho. Estas são cenas cujo controle dos elementos está muito mais disponível do que vínhamos nos habituando até aqui, ao filmarmos nas zonas urbanas. Como era de se esperar, agora a maior parte das filmagens têm muito pouco do caráter costumeiramente associado ao documental, aproximando-se mais das características ficcionais. Por isso é possível cuidar um pouco melhor do enquadramento e da luz. Enfim, podemos aproveitar o antes tão raro recurso da repetição do plano.

Terminamos o dia fazendo imagens da transmissão da final. Temos tempo suficiente porque a partida termina empatada e é preciso disputar um tempo extra. Estamos na sala da fazenda, onde a família assiste à Alemanha sagrar-se campeã diante da Argentina. Este foi nosso último dia em Gavião. Agora há o retorno para Feira de Santana e Salvador. Voltaremos em outra oportunidade para cenas adicionais.

Por enquanto o filme tirará férias, forçadas por um acidente. Bel com sua bicicleta atropela um cão. O cão passa muito bem, mas Bel fratura a mão. Não há modelo de dramaturgia ou de produção que evite imprevistos como estes. Ao menos nos próximos dois meses, nada poderá ser filmado, e ainda faltam muitas cenas, como toda a vida de Zé pregressa à viagem, suas andanças sobre o jumento a espalhar sementes e realizar o encontro com o feiticeiro.

4.11. ÚLTIMAS FILMAGENS

A partir desse acidente de Bel, as filmagens ficam esporádicas, e passam a se encaixar como podem no calendário apertado dos envolvidos, uma vez que o acidente atrapalhou

o planejamento de todo mundo. São necessários dois meses e meio para a mão bater novamente num pandeiro. Ainda assim, Bel deve pegar leve, seu caso não foi simples.

Para retomar os trabalhos de *As pelejas de Zé Brasil*, voltamos a Gavião para outra viagem, sabendo mais uma vez que não seria a definitiva. A ocasião surgiu em setembro, no dia de homenagem a São Cosme e São Damião, quando a família de Bel tradicionalmente se reúne para uma celebração muito típica do sertão, com oratórios, cânticos, e também samba, comida e bebida. É uma festa voltada para a celebração das crianças, principais protegidas dos santos gêmeos. E, dentre as crianças da família, há um sobrinho chamado Leon Santiago, cujos traços da avó são bem marcados também em Bel. Temos a oportunidade de filmar cenas que podem ser utilizadas para ilustrar a infância de Zé Brasil, quando se decepçiona com a copa de 1982 e resolve fazer a promessa.

Os preparativos para a festa também são de nosso interesse. Panelas sobre o fogão à lenha, pipoca oferecida às galinhas do terreiro, o lampião aceso, as pessoas chegando, a fogueira na entrada, as velas do altar... A festa é bem animada, e esperamos sair com imagens suficientes para compor convincentemente a matriz cultural e musical de Zé Brasil.

Mais três meses se passam até que surge um show, a ser realizado em Feira de Santana, com Bel novamente tocando na banda de Raimundo Sodré. Neste dia Bel sobe ao palco vestido com as roupas de Zé Brasil. Outros três meses se passarão antes de retomarmos as filmagens no sertão. Até lá algumas coisas se ajeitam, outras se alteram.

Em uma visita de pré-produção encontramos o jumento semelhante a Charuto, de São Sebastião. Seu nome é Barradão, e pertence ao senhor Zé de Engrácia, um sujeito muito simples, cuja forte ligação com a terra e com a natureza é imediatamente percebida. Zé de Engrácia é um sujeito místico, quer ele saiba ou não. Esta característica, aliada ao fato dele ser o verdadeiro dono do jumento, ajudará a fazer o papel que caberia a um feiticeiro.

No dia programado para filmarmos cai um chuvisco que, de tão fino, sequer chega a molhar o chão. Mas consegue formar no horizonte um belo arco-íris, o que nos reforça a impressão de estarmos diante de um ser encantado. Precisamos aguardar Zé de Engrácia terminar de ordenhar sua vaca, e aproveitamos para filmar Zé Brasil chegando para pe-

dir ajuda. Depois, nas tomadas que se seguem, Zé de Engrácia e Zé Brasil tomam café ao ar livre, com o arco-íris ao fundo, como um sinal para a boa fortuna. Em seguida Zé de Engrácia “lê” a borra do café de Zé Brasil, depositada no fundo do copo, averiguando se Zé Brasil é merecedor de confiança.

Com a resposta positiva, tudo é preparado. Zé Brasil enfim se barbeia e o jumento é enfeitado com as mesmas faixas de pano verde e amarelo que colocamos sobre Charuto, em São Sebastião. Assim, quando Zé Brasil monta, recebe o saco de sementes da mão do feiticeiro, e a recomendação de jamais chamar pelo tinioso enquanto estivesse com o jumento. Conseguimos mais algumas cenas em que Bel anda sobre o jumento pelas estradas do sertão e espalha algumas sementes. Mas quando chegamos à rodovia, onde consideramos importante gravarmos para transmitir a sensação do grande deslocamento percorrido por Zé Brasil no lombo do bicho, descobrimos que o animal tem muito medo de todo veículo que passa, especialmente os ônibus e caminhões a grandes velocidades. As cenas então são muito breves, pois não consideramos seguro o bastante realizá-las.

Mais tarde, filmamos Leon, o sobrinho de Bel, ouvindo um radinho de pilha. Queremos cenas que retratem Zé Brasil, ainda criança, acompanhando a Copa do Mundo de 1982, na Espanha. Foi a derrota naquele ano que o levou a fazer a promessa que originou toda essa viagem.

Enfim podemos nos debruçar sobre o quebra-cabeça com todas as peças coletadas. Vamos transformá-lo no cordel que conduzirá a edição. A partir de então, gravamos as locuções e a trilha sonora, composta evidentemente por Bel, para termos o filme completo. Ao final deste trabalho, inserimos um apêndice com o cordel por escrito.

5. CONCLUSÃO

Procuramos destrinchar as características e possibilidades dramáticas da produção audiovisual que rompe com as fronteiras usualmente reconhecidas entre os filmes de *ficção* e os filmes *documentários*. Nenhum dos limites convencionalmente observados na dramaturgia admite a ideia de não se comunicar com o público. Todos buscam mecanismos e linguagens que julgam mais adequados ao objetivo da produção do *efeito de catarse*. Portanto, as *estratégias dramáticas* de ambos os fazeres mantêm uma conexão que pode ser manipulada intencionalmente.

Convencionamos chamar de *dramaturgia da emergência* esta que vem a propósito de ativar, intensificar e fortalecer efeitos na percepção do filme como um todo, sendo uma realização que dificilmente se pode indexar como ficção, tampouco como documentário. A esse tipo de filme, a crítica costuma tratar como filmes híbridos. Contudo, consideramos que é conveniente para este estudo assimilar a ideia de hibridismo em toda e qualquer produção audiovisual que se utilize do *cinema de traços pressupostos*, ou seja, aquele que é feito a partir do registro de imagens reais através de mecanismos de captação tecnológica. Assim, sempre que nos referirmos a estas obras de fronteiras imprecisas, fluidas e movediças que unem e separam ficção e documentário, convencionamos tratar aqui como filmes *hiper-híbridos*.

O audiovisual, em seu surgimento, desperta o interesse justamente por tornar possível ver à distância o que ocorreu há algum tempo. O cinema tem se esmerado em aprimorar a capacidade de reproduzir sons, cores, profundidade tridimensional, etc. Tudo visando o aumento da sensação de experiência da realidade. Embora essa mistura entre realidade e invenção não seja nenhuma novidade nas artes dramáticas, tal simbiose ganha contornos mais firmes e complexos com o advento do registro audiovisual.

Utilizamos a noção de Carroll, de que a postura do espectador está associada à sua experiência com a *assertividade* da narrativa. Se tomar a narrativa como uma enunciação assertiva sobre a realidade, ou seja, se entender que o autor trata no filme de uma realidade compartilhada com a sua própria, então esse espectador assume a postura de quem assiste a um documentário, e tem suas leituras, racionais e emocionais, subordinadas a esta percepção. A construção de uma história fictícia utilizando imagens com vestígios

que apontam para a percepção de que os elementos são coletados de uma realidade compartilhada com o espectador complicam essa postura espectral. Coloca-nos diante de um estímulo ao qual não sabemos bem como responder.

O vai e vem de recursos associados ora à ficção, ora ao documentário, transforma depoimentos em diálogos; transforma meros registros em drama. A partir desse deslocamento da percepção espectral, presume-se que encontramos um potencial e tanto neste tipo de construção dramática. Como exemplo, falamos sobre três obras cujos roteiros tiveram a participação de Orlando Senna: *Iracema - uma transa amazônica* (1975), *Giti-rana* (1975) e *Diamante bruto* (1977).

Além delas, também elaboramos nossa própria obra, de onde concluímos que o resultado final de um filme realizado assim dependerá de inúmeros e incontáveis fatores. A imagem metafórica é a de uma pescaria. Podemos escolher com bastante apuro o local, a isca e o tipo de presa, contudo jamais poderemos combinar com os peixes. Tal como uma pescaria de tucunaré pode acabar apenas com traíras no cesto, também há relatos de pescadores que tiraram a sorte grande quando eram pouco pretensiosos.

É interessante perceber, com base na experiência acumulada em mais de dez anos de atividades profissionais no meio audiovisual, que o set de filmagens ora se apresentou como os sets comumente encontrados em produções ficcionais, ora se apresentou como um set de documentários. A diferença nota-se mais pelo grau de controle e conhecimento prévio das ações a serem rodadas por parte do elenco/equipe do que pela presença notável das encenações e performances, que existem com características diferentes em cada modelo de produção.

Como contribuição à dramaturgia, este tipo de composição determinada pela *emergência* dos fatos goza de vantagens especialmente quando intenta abordar temáticas sensíveis com a intensidade dos documentários, porém sem o compromisso ético exigido pela *assertividade*. Ainda tem o caráter de se utilizar, a propósito de diversos critérios, cenários e situações cuja simulação seja impossível ou simplesmente inconveniente. Ou, por fim, desenvolver uma obra cujo prazer esteja em exercitar o intelecto desafiando o imponderável, como em um intrincado jogo de quebra-cabeça.

6. REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CARROLL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CINEMAIS: Revista de cinema e outras questões audiovisuais. *Walter Salles, o documentário como socorro nobre da ficção*. Rio de Janeiro, n. 9, janeiro/fevereiro, 1998.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GOMES, P. E. Salles. *A arte impura*. Crítica de cinema no suplemento Literário, Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

LEAL, Hermes. *Orlando Senna, o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MASCARELLO, Fernando. BAPTISTA, Mauro. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2008.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

MENDES, Cleise F. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro editorial e Didático da UFBA, 1995.

MIRA, David Moedas. *Das sombras de Platão ao realismo de Iracema: a representação do real no cinema*. 2012. (Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, vertente cinema e televisão). Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em:

<<http://run.unl.pt/bitstream/10362/7882/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20TESE.pdf>> Acesso em: 20 de maio de 2013.

MONTEIRO, André. *Iracema: história e f(r)icção*. In: *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v.17, n.1, 2011, pp. 63-84.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In. RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

_____. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SALLES, João Moreira. *As dificuldades do documentário*. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2012.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. Lisboa: Edições 70, 2009.

Apêndice

AS PELEJAS DE ZÉ BRASIL

NAS TERRAS DA COPA DAS COPAS

Daniel Dourado

Meu amigo, chegue perto,
Conhecer minha história.
Vem ouvir esse meu causo
Que eu conto de memória.
De meu canto no sertão,
Minha velha Gavião
Louvada, cheia de glória.

Fui menino sem juízo,
Torcedor da seleção.
Nos idos de 82
Com Júne, Zico e Falcão
Nos gramado de Espanha
Num se perde, só se ganha.
Tempo cheio de emoção!

Mas no mundo nada é certo
E a Itália nos derrota.
Pelos pés de Paulo Rossi
A tristeza vem e brota.
Viajando desdo estádio
Ligeirinho chega ao rádio.
Alegria que se esgota.

“Eu num sei que que essa bola
Vem deixar meus fio triste.
Vão pra roça, trabaiaar,
Sertanejo só resiste
Se na mão botar uns calo.
É por isso que eu te falo:
Pegue o rumo, e num dispiste.”

Eu querendo só chorar
Esqueci do meu dever.
“Lembra tu, que prometeu?
Se de novo acontecer
De fazer outra promessa
Aprenda, fi, bem depressa
Que cumprir tem que saber”

A lição foi aprendida
E a palavra respeitada.
O trabalho foi bem feito,
Num fiquei devendo nada.
Mas menino já num presta,
Outra noite, em santa festa
Me meti numa enrascada.

Nessa noite de oração,
Vela acesa no oratório,
Reza, samba e batuque,
Ritual expiatório.
Sem pensar em nada disso
Assumi um compromisso
Que virou obrigatório

Prometi a meus irmão
Em nome do sacramento
Viajar até o estádio
Bem no lombo dum jumento.
Pro Brasil ficar mais forte
Vou virar em boa sorte
Todo esse sofrimento.

Tinha regra o juramento,
E pra tudo assuocer,
Pra chegar nesse momento
De fazer ele valer,
Com certeza absoluta
A partida em disputa
Na Bahia tem de ser.

Esperando o desvario
De uma Copa na Bahia
Fui crescendo trabalhando
Dia e noite, noite e dia.
Cabra e vaca no curral,
O arado, o milharal
E também a cantoria.

Me criei em meio ao samba.
Mas num é que outro dia
Noutra festa doutro ano
Bem no meio da alegria
Lá bem longe, noutro canto
— E pra mim foi um espanto —
Veio a Copa pra Bahia?

Só que o tempo foi passando
E a rotina era igual:
A enxada vai no ombro,
Cabra e vaca no curral.
Mesmo a Copa já bem perto
Nada tinha de mais certo
Que o arado e o milharal.

Meu irmão lembrando o dia
Que eu fiz a tal promessa
Já querendo uma arrelia:
“Num vai ter quem te impeça
De cumprir o juramento.”
Sugeriu inté o jumento
E passou a botar pressa.

Fui falar que era outro o tempo
Que nem vive na lembrança
Só querendo me esconder
De tão grande que é a cobrança.
Mas me veio um outro irmão
Me lembrando a tradição
Que aprendi desde criança.

“Se em qualquer dia comum
É sagrada uma promessa,
Imagine em dia santo.
E qual santo num interessa.
E se for dois santo, então,
Logo o Cosme e Damião,
Vá logo cumprir depressa”

<p>Tio João que me ensinou Quase tudo o que eu sei Confirmou o que eu temia A palavra que eu dei Vai ter que ser cumprida, Pois aqui na nossa vida A palavra é a lei.</p>	<p>Meu jumento já é véi. Com Paquete num vai dar. Fiz valer dos meus amigo Que é cum quem posso contar. Sei que moto é trapaça E a promessa então fracassa Se num for pra galopar.</p>	<p>Fui então a Zé de Engrácia, Curador da região. Entendedor de magia De raiz e de oração. Um sujeito sem igual, Fala inté cos animal, Homem sábio do sertão.</p>
---	--	---

<p>Fui contando e ele ouvindo Explicando o principal. E depois de tudo ouvir Me chamou pro seu quintal . Nada ali o surpreendia Ou então ele fingia Que meu causo era normal.</p>	<p>“Eu preciso de um sinal Pra ajudar o caro amigo. Pra que tudo saia bem Sem correr nenhum perigo. A vontade inté que é boa, Mas o amigo me perdoa Qu’isso é costume antigo”</p>	<p>“Arco íris no sertão? Mas em junho num tem chuva.” Se num era o tal sinal, Casamento de viúva. Eu num sei qual a resposta Mas me veio uma proposta Que caiu como uma luva.</p>
---	---	---

<p>Zé de Engrácia tem jumento Com o nome de Charuto. Ele diz que é encantado, Companheiro e astuto. E que pode me emprestar Pra poder me ajudar E por isso eu escuto:</p>	<p>“Zé Brasil, matuto bom, Ouça e preste atenção. O Charuto é encantado, Um jumento campeão. Mas tu seja cuidadoso, Nunca chame o tinholo Se tiver rédea na mão.”</p>	<p>Depois disso fez questão, Como um bom homem de fé, De saber da minha sorte Lá na borra do café. Me falou pra ter coragem Que durante essa viagem Eu vou ser só outro Zé.</p>
---	---	---

<p>“Que te cubra a luz e a paz, Que te encante a paisagem. Veja tudo acuma é, Num se iluda cum miragem. O café aqui me diz Pra cuidar de sua raiz Que o resto é bobagem.”</p>	<p>“Pra fazer boa viagem E bom uso do jumento, Quero em retribuição Só que tu fique atento. Que tu leve esse saco Que me deram uns macaco Com semente de alimento.”</p>	<p>“Me pediram os macaco Pra espalhar semente ao vento. Aproveito tua viagem Em um lombo do jumento Pra fazer semeadura, Que pra jovem é aventura, Mas pra véi é sofrimento”</p>
---	---	--

<p>Pois então me aprontei, Fiz a barba e fui-me embora. Fomo lá, Charuto e eu, E saímo estrada afora. Mas achei o bicho lento. Inté Paquete, meu jumento, Tava é longe a essa hora.</p>	<p>Gavião já vai distante, A jornada tem urgência. Mas num tem outra atitude Que num seja paciência. Se Charuto é encantado Eu confesso abestalhado Toda falta de evidência.</p>	<p>A bola já vai rolar E nós no mei do caminho. Nem dá ainda pra sentir O cheiro do ar marinho. Ao contrário do desejo Tudo aqui que eu olho e vejo É só planta cum espinho.</p>
---	--	--

<p>Já varado de cansaço E cos quarto bem moído Eu parei pra descansar E alembrei do esquecido: As sementes dos macaco Que eu levo nesse saco. Pra espalhar me foi pedido.</p>	<p>Fui jogando as sementes Por aqui e por ali. Com Charuto curiando, Eu fui lá e ofereci. O danado bem guloso Achou tudo apetitoso. Mas então eu num entendi .</p>	<p>A mudança da paisagem Me pegou disprivinado. O feitiço do jumento Deve ter acontecido. Eu num sei se aconteceu, Eu só sei que apareceu Um pé-de-fruta esquecido.</p>
---	--	---

<p>Minha fome era grande Como grande era a fartura. E pensando no jumento Que ali naquela altura Bem faminto pode estar, Cum um pedaço eu fui lá Enfrentar a dentadura.</p>	<p>Veja só essa loucura Que Charuto foi fazer. O bicho mesmo faminto Outra coisa quis comer. Entendi bem de repente Que ele come só semente Pra magia acontecer.</p>	<p>Eu pensei na minha sede Pra fazer ali um teste. E num é que esse jumento, Como um bom caba da peste, Me levou pra um açude. Era tanta da virtude, Uma dádiva celeste.</p>
<p>Só faltava acontecer De chegar na capital Como um raio trovejando, Eu e esse animal. Que encontro mais bendito Tive sorte, eu admito, Mas agora eu sou o tal.</p>	<p>E foi bem desse jeitinho Como se tivesse escrito. Nós surgiu lá no estádio Dito e feito, feito e dito. Tudo tão movimentado, Fiquei tão emocionado Que soltei até um grito:</p>	<p>“Coisa boa do Diabo!” Foi a besteira que eu disse. Tinha sido avisado Que chamá-lo era tolice. Eu fiquei todo sem graça, Pois Charuto na fumaça Sumiu sem que ninguém visse.</p>
<p>Eu num tinha o que fazer, A promessa eu vim pagar. Como eu fiz o juramento, Do sertão eu vim pra cá Na carona dum jumento. Eu penso noutro momento Na maneira de voltar.</p>	<p>Um barulho me enganou. Me animei por um minuto. Eu ouvi um galopar E achei que era Charuto. Mas me veio a má notícia, Era apenas a polícia. Meu alívio foi fajuto.</p>	<p>Quando eu me aproximei Foi então que eu pus reparo. Tinha gente de montão, Uns escuro, outros mais claro. Só de um tipo eu via entrar E podia até jurar Que os escuro são bem raro.</p>
<p>Embrulharam o estádio. Num sei bem como adentrar. Mas de certo há um modo Que eu vou ter que investigar. Tinha um rasgo no embrulho, Sem fazer muito barulho Eu fui lá pra curiar.</p>	<p>Num se via muita coisa, Mas problema se supera. Foi então que aconteceu O que nunca se espera: Povaréu se espalhou Que a partida se acabou E a paisagem se altera.</p>	<p>Mar de gente em polvorosa, Povo cheio de inglês. Tinha inglês da Alemanha E inglês que é português. Tinha inglês de todo canto. Da Holanda um outro tanto E tinha inglês que é japonês.</p>
<p>Seje lá o que eu fizesse Eu fazia e era estranho. Eu num tinha nenhum rumo. Meu problema era tamanho Que sem ter o que fazer, Sem amigo a recorrer, Era gado num rebanho.</p>	<p>Fui na praça do Pelô Procurar informação. Foi ali que eu descobri Que jogo da seleção Num vai ter cá na Bahia, Nem agora ou qualquer dia. Foi a minha aflição.</p>	<p>Tinha outros como eu Se enervando por aí. Eu ouvi uma gritaria Foi então que eu entendi: Tudo aquilo era um gesto Pra ser feito em protesto. Contra o quê, num percebi.</p>
<p>Essa foi a minha sina: Me perder em Salvador. Só fiquei cum as sementes, Meu pandeiro e minha dor. Fui lembrando do sertão, De Charuto e tio João, E tudo mais que dou valor.</p>	<p>Pra pensar na minha vida Fui tocar ao por do sol A lembrança da minha chula Do meu samba e meu forró. Me lembrando da lambança Que eu fiz quando criança Por gostar do futebol.</p>	<p>Mas chegou uns estrangeiro Cum falar muito esquisito. Pelo jeito que ficaram Tavam achando bem bonito. Um chapéu vem cum dinheiro Só porque bati pandeiro, Quase que eu num acredito.</p>

<p>Aprendi daquela feita Uma grande novidade: Pra ganhar a minha vida E sair dessa cidade O meu som serve pra isso. Segurando o serviço, Eu vou ter a liberdade.</p>	<p>Mas a noite é comprida E eu num posso tocar tanto. Pra poder passar a noite Precisava de um canto. Mas num vi onde deitar, Fui andando sem parar, Sem achar nenhum recanto.</p>	<p>Mais um dia que alevanta. Nem bem seca o orvalho Eu já saco meu pandeiro Pr'outro dia de trabalho. Conhecendo a minha chula, Um sujeito gesticula Parecendo um espantalho.</p>
<p>É Sodré, o violeiro, Sertanejo cantador, Que há mais de trinta anos Vive aqui em Salvador. Tem carreira no estrangeiro, Grande artista brasileiro, Que me ouviu e adorou.</p>	<p>Recordou do seu sertão Que viveu quando menino: “Esse som não se confunde, Ele é muito genuíno. Se quiser me acompanhar Essa noite eu vou tocar Para um público mais fino.”</p>	<p>Eu num pude acreditar No que tava assucedendo: Um artista assim tão grande Me ouvindo e me elegendo Pra mais ele ir tocar. Vou num show me apresentar Cum o povo tudo vendo</p>
<p>Eu cheguei um pouco tarde, Com o show já começado. Eu puxei o meu pandeiro E fui lá para o meu lado. Foi pequena a confusão, Mas cum pouco de atenção Tudo fica ajustado.</p>	<p>O show segue adiante E Sodré se emociona. O encaixe é perfeito, Mas a mim o que impressiona É que tudo é pra valer. Toco inté a mão doer E é assim que aqui funciona.</p>	<p>O evento foi bacana E depois Sodré convida Pra passar por essa noite Sob sua acolhida, Que andar a noite inteira Sem ter eira nem ter beira Era coisa descabida.</p>
<p>Sodré ouve noutra dia Toda aquela minha história, Da promessa e da jornada Que eu não tive escapatória. Se encantou cum a magia E cum tudo que ele ouvia Dessa minha trajetória.</p>	<p>Resolveu que ele queria Da aventura se inteirar, E que como em Salvador O Brasil num vai jogar, Resolveu gastar suas milha Me mandando pra Brasília Pra aventura num parar.</p>	<p>Eu conheço é o milho, Nunca ouvi falar de milha. Sei que entro no avião E achei uma maravilha. Ao Senhor pedi clemência, Pois ouvi sobre emergência Já no rumo pra Brasília.</p>
<p>Viajando desse jeito, Achei tudo interessante. Mas surgiu um vozeirão Pelos mil alto falante Avisando o pagamento De qualquer dos alimento Que ofereça um tripulante.</p>	<p>Um senhor bem elegante E cum pinta de bacana, Que sentado mais à frente Vai gastando sua grana, De tão farta refeição Paga tudo no cartão E eu me viro é cum banana.</p>	<p>Inticado cum os preço Que cobraram pra comer, Eu fiquei foi pensativo Se a barriga me doer? O meu bucho se indaga Se aqui também se paga Pra poder ir descomer.</p>
<p>Eu na falta de recurso Aguardei no meu lugar, Esperando ansioso O momento de pousar. Esse bicho voa é alto No caminho do planalto E eu doido pra chegar.</p>	<p>Se contar a rapidez, Avião inté compensa. Mas cansado de avuar Pouso vira recompensa. Na chegada à capital Eu fui logo à Catedral Renovar a minha crença.</p>	<p>A caminho do estádio, Já chegando no evento, De repente óio para cima E percebo um movimento. Vem de tudo quanto é lado, Esse céu fica apinhado Dessas máquinas de vento.</p>

Deus e nave lá no céu,
Mas eu cá ando na terra.
E pra quem é tabaréu
Isso aqui é igual a guerra.
Afinal inté que entendo,
Eles tão é protegendo
Todo o povo da Inglaterra.

Mas nem tinha tanto inglês,
Eu só vejo brasileiro.
De outro lado foi que eu vi
Dois inglês passar ligeiro.
Dois inglês dos Camarão.
Nunca vi inglês negão,
Esses foram os premero.

Como já é bem sabido
Da cigarra tenho a sina.
Afinei o meu pandeiro
Pra poder entrar no clima.
Fui em busca de um bom som
Pra usar esse meu dom
Caprichando em toda rima.

Já na hora de entrar,
Preparado pro que for,
Ia já tomar meu rumo
Como os outro torcedor.
Fui saber onde arrumar
Um ingresso pra ficar
Ajudando o locutor.

A notícia foi bem triste.
Minha graça se derrete
Quando o homem da mãozona
Fala, diz e inté repete
Que pra ver essa partida
A entrada foi vendida
Só pra quem tem Internet.

Num entendo como isso
Pode ser regra sensata.
Quase que eu num acredito
Como o povo aqui se trata.
Foi então que pus reparo
Como os pobre aqui são raro
Se num for catando lata.

Na tevê dei entrevista
E falei de tudo isso.
E de como essa gente
Vive em grande rebuliço.
Que em tudo que é cidade
Só se vê desigualdade.
Tá errado esse serviço.

Fui-me embora pr'outro canto
Pra sair dessa agonia.
Fui pensando na saudade
Que eu tava da Bahia.
Me alembando de Charuto
Que em apenas um minuto
Me tirava dessa fria.

Fui buscar uma alegria
Num batuque ali bem perto.
Som pra mim é um brinquedo
Que eu gosto e me liberto.
Mas ali era um protesto
E pra ser o mais honesto
Eu inté achei foi certo.

O protesto era arriscoso
Pois xingava a burguesia
E gritava outras coisas
Que eu num sei se entendia.
Mas o povo faz festança
E a polícia fica é mansa
Quando o jogo se inicia.

Eu fiquei muito arrinado
Cum a gente da pobreza.
Eles tão por toda parte,
Mas eu sei que cum certeza
Quando a gente vem pra cá
Ninguém nasce pra virar
Gente pobre e indefesa.

Fui falar cuma senhora
Que explicou o seu viver.
Mas me disse que no mundo
Nada tem o seu porquê:
“ – Cada um tem sua história.
Se é triste ou se é de glória,
Só é Deus que vai saber.”

Eu fiquei determinado
A num ser daquele jeito.
Eu vou ter dignidade,
Segurança e respeito.
Que eu num vim do meu sertão
Pra viver judiação,
Isso é coisa que eu num aceito.

Esse dia vai cabando
E me falta ainda um rumo.
Já num sei o que fazer,
Tô perdido, eu assumo.
Eu falei que vou vencer,
E se falei, eu vou fazer.
Mas num sei se me acostumo.

Só andei mais um tiquinho
E encontro a minha chance.
Pois ali, não muito longe,
Quando óio de relance
Vejo um cabra cuma enxada.
Chego então em disparada
Antes qu'essa noite avance.

Falo cum encarregado
Que trabalho a gente enfrenta.
Falo que eu sei arar,
Sei bulir cum ferramenta,
Que também bato um pandeiro
E juntando uns parceiro
Um festejo nós inventa.

Mas num tenho os documento
Que ele pede pra mostrar:
PIS, PASEP, Previdência
E carteira pra assinar.
Eu num entendo nada disso
E fui vendo que serviço
É difícil de arrumar.

Fui pensando em minha sina
Me alembando do sertão
E de tudo que eu vivi
Por ter fé e devoção.
Então chega uma cigana
Cum vontade soberana
De querer me ler a mão.

<p>Eu lhe digo que sou pobre Que num tenho nem dinheiro, Sou apenas mais um Zé Entre tanto brasileiro. Ela finge que num escuta E me diz bem resoluto Que o desejo é verdadeiro.</p>	<p>Que num vai me cobrar nada, Que só quer minha amizade. Que já vive há muito tempo De cidade em cidade. Que ela faça o que fizer, Tem que sempre achar um Zé Pra ler mão por caridade.</p>	<p>Ela vendo a minha mão Me fala: “tome cuidado, Pois eu vejo a sua vida, Seu futuro e seu passado. E se tu quer ser feliz Cuide bem de sua raiz. Não se vá pra outro lado”</p>
--	--	---

<p>Me alembrei na mesma hora Do que disse em Gavião Meu querido Zé de Engrácia, Homem sábio do sertão. Ele disse cum seu dom: “Zé Brasil, matuto bom, Ouça e preste atenção.”</p>	<p>“Que te cubra a luz e a paz, Que te encante a paisagem. Veja tudo acuma é, Num se iluda cum miragem. O café aqui me diz Pra cuidar de sua raiz, Que o resto é bobagem.”</p>	<p>Mas eu ando por aí, Num tô preso nesse chão. Eu tô longe muitas légua, Conhecendo esse mundão. Num sou planta cum raiz, Tenho pé, mão e nariz, Tenho zóio e coração.</p>
---	--	---

<p>A cigana então me fala: “Paciência é senhora. Tudo tem o seu momento, Tudo tem a sua hora. Eu espero ver o dia Que tu veja na poesia Onde é que a vida mora.”</p>	<p>Que cigana inteligente, Cuma luz que irradia Energia positiva De amor e harmonia. Uma santa benfeitora, Tão bonita e sedutora, Inda sabe a cantoria.</p>	<p>“Ô cumade, Se o cumpade morrer Você vai ficar sozinha Se você resolver se casar, minha cumade Num se esqueça A preferência é minha”</p>
--	---	--

<p>Encantado ca cigana Fui mais ela a noite inteira, Declarando o meu amor, Minha paixão que é verdadeira. Falo inté em casamento, Pois é forte o sentimento, Num é coisa passageira.</p>	<p>Mas cigana é moça arisca E me diz seu pensamento: “Num vai dar pra encontrar Sob esse firmamento Uma noiva como eu. Eu prometo, vai ser seu O maior do sofrimento.”</p>	<p>“Eu me caso é cum o vento, Que a vida é cada dia. Pra viver só o momento Tem que ter sabedoria. Viva agora e num se iluda, Que na vida tudo muda, Deixe o tempo ser seu guia.”</p>
---	--	---

<p>Me levou sem que eu sentisse, Segurando a minha mão, Prum lugar alumiado Que ofendia a escuridão. A tristeza aqui nem vem, Nunca vi raiva também Num parque de diversão.</p>	<p>Acontece que eu num tinha Um tostão pra nós brincar. A cigana num reclama E começa a me falar: “Zé, querido, abra a mente, Feche os olhos lentamente. Você vê roda girar?”</p>	<p>Mas cumé que eu posso ver Se meu zóio tão fechado? É então que ela fala, E me deixa explicado Que artista que é artista Num confia só na vista, Senão fica abestalhado.</p>
---	---	--

<p>“Vou fazer experiência: Lembra tu do teu sertão? Bode, cabra, vaca e boi Horta, chuva e plantação. Essa força é da magia Que existe na poesia. Tua imaginação!”</p>	<p>“E agora, Zé Brasil, Você vê roda girar?” Só aos poucos eu fui vendo Uma imagem se formar. Uma coisa é a lembrança, Outra coisa que mais cansa É pensar pra inventar.</p>	<p>Foi então que eu pus reparo Que a imagem que eu via Era eu na cabininha Que subia e que descia. Mas eu tava lá sozinho, Sem ninguém como vizinho, Isso é que eu num entendia.</p>
--	--	--

<p>Lá no fundo do viver Uma dúvida fervia: Como pode ter poema Canto, verso ou poesia Se aqui bem do meu lado, Nesse mundo recriado, A cigana num existia?</p>	<p>Quando eu abri o zóio Eu fiquei desesperado, Que a cigana que eu via No mundo por Deus criado Já sumiu lá na poesia, E agora ela sumia Bem aqui desse meu lado.</p>	<p>Num encontro nem sinal Da mulher maravilhosa Que passou na minha vida Toda linda e toda prosa, Entendi o que ela diz Quando fala da raiz. Que lição misteriosa!</p>
<p>Vou-me embora pro sertão, Vou voltar pra minha enxada. Pra caatinga de meu povo, Minha terra tão amada. Cabra e vaca no curral, O arado e o milharal, Cantoria e vaquejada.</p>	<p>Pra sair mais prevenido Antes faço algum dinheiro. Vou tocando pela rua, Batucando meu pandeiro. Depois, na rodoviária, Balconista acha hilária A figura por inteiro.</p>	<p>Ela vê os meus trocado E me diz que esse valor Nem se chega em Goiás, Quanto mais a Salvador. Eu respondo que eu queria Era mesmo ir pra Bahia, Mas que seja como for.</p>
<p>Eu me viro como posso, Se tiver inté que andar. Eu na vinda arreparei Todo o tempo de avuar. Num deve ser tão distante Se apenas num instante Eu saí de lá pra cá.</p>	<p>Já depois de muitas légua Eu confesso que cansei. Procurei um pé de pau E na sombra descansei. Tava tudo dando errado, Num sabia nem o lado Que na terra eu já andei.</p>	<p>Descansado me alembro Da promessa que eu fiz: Espalhar semente ao vento Pros macaco ser feliz. Pode ser até por isso, Como sendo num feitiço, Que o sucesso num me quis.</p>
<p>Inda trago aqui comigo Esse saco de semente. Pego e jogo um punhado, E justo assim na minha frente Me aparece um jumento. Acabou-se meu tormento, Eu fiquei muito contente.</p>	<p>Tanto tempo que passou, Tanto chão ficou pra trás. Eu nem creio que Charuto Me encontrou, isso é demais! Que bichinho mais retado, Animal por Deus mandado, Que tanto me satisfaz!</p>	<p>Mas também chega um cheiro Que eu quase num aguento. Um chorume de enxofre Veio junto cum jumento. Logo vem coiso-ruim Chegando junto de mim Cum seu bafo peçonhento.</p>
<p>“Animal por Deus mandado? Ora, Zé, mas que pirraça. Num se faça de inocente Já que isso num tem graça. Nem lhe chame de Charuto, Que esse nome é fajuto. Nome dele é Cachaça.”</p>	<p>“Já procuro há muito tempo O jumento encantado. Tem pra mais de dez mil anos Que eu busco em todo lado. Encontrei com sua ajuda Que foi muito da graúda. Eu lhe devo um obrigado.”</p>	<p>“Vou deixar você tentar Pra mostrar minha gratidão Conquistar esse jumento E voltar pro seu sertão. Resolvemos a disputa, Nem com briga, nem com luta, Só cum bola aqui no chão.”</p>
<p>O cabrunco é bom de bola. É ligeiro e habilidoso. Elegante que só ele, Alinhado e garboso. Eu nem toco na pelota, Só na hora da derrota. Não fui páreo pro tinhoso.</p>	<p>O pior foi a arenga Que eu tive que ouvir: “Tu nasceu foi pra perder, Pra sofrer e pra servir.” Teve mais debonadicho, Mas o xêta viu que o bicho Acabava de sumir.</p>	<p>“Mas que inferno, Zé Brasil, Tu num faz nada direito. Amarrou tuas sementes Num lugar e bem dum jeito Lá pertinho de Cachaça. Acabar com tua raça Era meu plano perfeito.”</p>

“Tu num pensa no trabalho
Que eu tive para encontrar?
Mais mil anos de procura
É que eu devo enfrentar.
Tudo é por sua culpa,
Mas tu nem se preocupa
Que essa conta eu vou cobrar.”

E saiu na fedentina
Que ele deixa na fumaça.
Eu também sigo caminho,
Conhecer mais uma praça.
No caminho do sertão
Já num tenho a condução
De Charuto ou de Cachaça.

Ir de pé, já vi que é longe.
Num consigo mais andar.
Pra tentar uma carona
Eu queria era avuar.
Mas na falta desse gosto,
Conheci alguém no posto
Que vai lá pro Ceará.

A jornada é difícil,
Um caminho de calvário.
Tive mil fraculidades,
Dava inté pra um rosário.
Mas só dá pra ir em frente,
Num importa o que se sente
Nem importa qual cenário.

O Brasil é maltratado,
O que é coisa muito estranha.
Todo mundo tá de olho
Em nossa riqueza tamanha.
A verdade mais segura
É que a viagem me dura
Um 7 a 1 pra Alemanha.

A maior felicidade
Foi rever o meu sertão.
Que saudade que eu tava
De chegar no Gavião.
Desse cheiro do velame,
Do cuscut e do inhame,
De ouvir corrupção.

Tô de volta pro meu povo,
Pro meu chão, minha morada.
Eu num quero perder tempo
Nem quero saber de nada.
De primeiro, o que eu faço,
Antes de parar meu passo,
É voltar pra minha enxada.

Todo canto do universo
Tem Charuto pra escolher,
Pois comeu tanta semente
Que podia aparecer
Dez mil légua de distância
Ou aqui nessa estância
Pra de novo nós se ver.

Essa vida é bonita
Quando nós quer ser feliz.
Como diz aquele artista:
Vamos sendo aprendiz.
Que viver é nosso encanto,
Entoando mais um canto
E cuidando da raiz.

GLOSSÁRIO

Arenga = Implicância, gozação.

Arrelia = Implicância, gozação.

Arrinado = Deprimido, devastado.

Arriscoso = Arriscado.

Cabrunco = Diabo.

Coiso-ruim = Diabo.

Curiar = Investigar, observar.

Debonadicho = Deboche.

Descomer = Defecar.

Fraculidade = Dificuldade.

Inticado = Incomodado, afetado.

Retado = Bom.

Xêta = Diabo