



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
HAB. JORNALISMO

ALVARO ANDRADE ALVES

MEMÓRIA DO MOCKUMENTARY *ED. JÚPITER*
MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO DE CONCEPÇÃO E
ELABORAÇÃO DA OBRA.

Salvador

2010

ALVARO ANDRADE ALVES

MEMÓRIA DO MOCKUMENTARY *ED. JÚPITER*

MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO DE CONCEPÇÃO E ELABORAÇÃO DA OBRA.

Memória apresentada ao curso de graduação em comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em comunicação.

Orientador: Prof. José Francisco Serafim

Salvador

2010

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	4
2. ASPECTOS TEÓRICOS.....	6
2.1. A fronteira.....	6
2.2. O que é documentário, o que é ficção	10
2.3. Os pontos em comum.....	11
2.4. <i>Mokumentary</i>	12
3. DESENVOLVIMENTO DO CURTA-METRAGEM.....	18
3.1. A escolha do tema.....	18
3.2. Filmagem.....	20
3.3. Atuação.....	24
3.4. Roteiro.....	25
3.5. Montagem.....	26
4. CONCLUSÃO.....	30
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS.....	33
6. ANEXO: 1º Roteiro.....	34

1. APRESENTAÇÃO

Há dois anos, quando pensei em me formar com uma monografia sobre o cinema argentino, nem eu mesmo acreditava que, podendo fazer um filme, eu optaria por um calhamaço de papel. Não que a carreira acadêmica me seja muito custosa, pelo contrário, mas o prazer de realizar o produto, e não a sua análise, sempre me foi maior. Assim sendo, perdi um semestre em um pré-projeto que não chegou a ser terminado e, no semestre seguinte, segui minha natureza e optei pelo produto.

Nesse período eu estava finalizando meu primeiro curta-metragem, e de lá até aqui fiz ainda mais outro, duas ficções, enquanto tentava encontrar o tema do que seria meu primeiro e desejado documentário. Até chegar em *Ed. Júpiter*, o produto cuja memória estão a ler, foram quatro idéias, bem diferentes entre si, e nesse processo de mudanças e escolhas, muito aprendizado (e mais um punhado de insights guardados para o futuro). É que, como disse certa vez o poeta Mallarmé ao amigo pintor Degas, quando este comentou que possuía boas idéias, mas que as mesmas acabavam por não resultar poemas: “poemas não se fazem com idéias, mas com palavras!”. E o mesmo serve aos filmes, basta usar “cinema” no início, e “imagens e sons” no final da frase.

Não foi fácil encontrar uma idéia a qual eu conseguiria mostrar em imagens e sons. Não tanto pela minha falta de imaginação, mas pelos diversos fatores externos que no cinema interferem de forma crucial nos processos de produção. Foram desde questões familiares a personagens enrolados, da falta de tempo hábil à falta de equipamento. Nada, porém, que fugisse do que todo diretor enfrenta e enfrentará ao longo de toda a carreira; e muitos dizem que saber fazer cinema situa-se exatamente aí: na habilidade de resolver problemas. Eu diria mais: na capacidade de saber escolher quais problemas se está apto a enfrentar.

Foi pensando nessa ultima frase que descartei as quatro idéias – algumas delas boas – antes de chegar ao roteiro do *mockumentary Ed. Júpiter*. Não sem certa tristeza, pois eu gostaria mesmo de ter feito um documentário de verdade, já que nunca me propus a fazê-lo. Mas com a convicção de que estava fazendo a escolha certa para o momento, visto que o processo de manufatura de um documentário necessita de um envolvimento

e estudo de fatores externos para o qual eu não tinha a menor condição, principalmente devido ao pouco tempo que restava: cerca de dois meses e meio para entregar o produto.

Assim sendo, resolvi aproveitar um argumento que havia guardado há cerca de um ano, o qual, pelas suas características, era a idéia certa para me salvar. Por coincidência, ele unia fatores muito propícios ao momento: além de ser de fácil execução técnica, envolvia ficção, gênero no qual eu tenho mais experiência, e documentário autobiográfico, gênero estudado durante esse semestre pelo grupo de pesquisa Nanook, do qual faço parte, coordenado pelo professor Serafim, que também orienta esse projeto.

Enfim, este memorial descreverá, sem muitas formalidades, o processo de feitura do que eu creio que seja classificado como um *mockumentary* autobiográfico, o curta-metragem *Ed. Júpiter*. Todo feito com câmeras digitais caseiras, a partir de um material bruto que deve ser em média mais de cinco vezes o seu tamanho final de 21 min., contando apenas com um ator, além de mim, que além de filmar e atuar, também montei todo o filme, em minha primeira experiência editando um filme sozinho, principalmente no que diz respeito ao manuseio do programa de edição, o *Final Cut*. Não houve orçamento, nem gasto além da compra do laptop no qual o filme foi editado, o qual eu já planejava comprar para aprender a editar e dar continuidade ao meu aprendizado de cinema e audiovisual de um modo geral.

A escolha da ordem dos capítulos e de suas subdivisões, principalmente quando falo do desenvolvimento do curta-metragem, segue a ordem cronológica do processo prático, tentando ajudar a compreender de forma mais orgânica a construção do vídeo no decorrer do tempo. Por esse motivo é que a parte que fala do roteiro, por exemplo, vem depois das filmagens, visto que muito dele foi abandonado ao tentar montar as imagens.

2. ASPECTOS TEÓRICOS

Como falei por alto na introdução, e verãõ mais detalhadamente a seguir, as dificuldades encontradas em escolher qual filme eu faria acabou implicando que a escolha ficasse para a última hora possível, quando, enfim, surgiu uma idéia realizável. Por ironia, o projeto que vingou, apesar de fazer supor uma semelhança com o primeiro, em que eu também pretendia trabalhar com certa ficcionalização do real, pouco tem a ver com os demais que foram descartados, o que fez que eu não pudesse aproveitar, no corpo desse memorial, quase nada que havia escrito nas fundamentações teóricas anteriores. Tive que em dois meses, além de realizar todo o trabalho, buscar seu referencial teórico, o que, no fim das contas, apenas contribuiu para que eu conhecesse mais sobre a parte teórica do filme documental e aumentasse meu repertório de documentários. Foi nesse período que descobri que há nos Estados Unidos certa “tradição” nesse tipo de filme, que lá é conhecido como *mockumentary*, termo esse que, numa definição simples, quer dizer falso documentário. A partir disso, então, usando como principal base livros de Fernão Pessoa Ramos e Silvio Da-Rin, dois grandes teóricos da área, além de textos do livro *Imágenes para la sospecha*, organizado por Jordi Sánchez-Navarro e Andrés Hispano, e de *O Show do Eu: a intimidade como espetáculo*, de Paula Sibilia, tentarei falar, de forma sucinta, da fronteira entre documentário e ficção, do que cada gênero, grosso modo, representa e, finalizando, dos *mockumentaries*, com uma pequena conceituação do que é também filme autobiográfico.

2.2. A fronteira

A linha que separa o que é ficção do que é documentário é por demais tortuosa. Ainda que muitos exemplares da cinematografia existente se encaixem com facilidade em apenas uma das duas classificações, sempre surgem objetos estranhos que não se enquadram em apenas uma delas e muitas vezes parecem querer negá-las ou abraçá-las concomitantemente. E é desses filmes, dessa questão, que essa fundamentação tentará brevemente falar, pois é nesse conjunto que se insere o presente trabalho.

Para se ter uma idéia, Fernão Pessoa Ramos, um dos maiores teóricos brasileiros na área cinematográfica, em seu livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, ainda que estabeleça uma diferenciação entre filmes documentais e ficcionais, dedica parte de sua argumentação a fugir da obrigatoriedade de ter que enquadrar todo e qualquer filme num dos pólos desse binômio. Segundo o autor, estabelecer uma definição conceitual do que é o documentário é uma necessidade inerente ao desejo de pensar a produção cultural de nosso tempo, mas não uma camisa de força para obras e artistas, como é possível notar na ressalva a seguir:

Em nossa abordagem, o trabalho de definição do documentário é conceitual. Estamos trabalhando com ferramentas analíticas que têm por trás de si uma realidade histórica. Não se trata aqui de estabelecermos uma morfologia do documentário, com a mesma metodologia que cerca, por exemplo, definições nas ciências naturais. Diferenças entre documentários e ficções, certamente, não são da mesma natureza das que existem entre répteis e mamíferos. Lidamos com o horizonte da liberdade criativa de seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições. (PESSOA RAMOS, 2008, p. 22)

Pessoa Ramos ressalta também que ainda que o artista tenha total liberdade para embaralhar as fronteiras, nada impede que elas existam. Antes disso, são uma forma, inclusive, de medir a transgressão dos trabalhos. Exemplos desta podem ser vistos desde os tempos primordiais do documentário e da ficção, com exemplos no cinema, televisão e rádio.



Cena de Jaguar (1971), do diretor francês Jean Rouch

Uma análise do filme *Jaguar*, concluído em 1971, feita por Silvio Da Rin, serve como perfeito exemplo do que foi dito no parágrafo anterior. Em *Jaguar*, Jean Rouch, a partir de uma compreensão ainda mais aguçada da “solidariedade estrutural” que há entre observador e observado, passa a dividir a criação e a realização de seus

filmes com aqueles que antes eram apenas objetos de pesquisa. Junto a essa abertura, Rouch se interessa pela “ficção como um instrumento de compreensão da realidade”.

Jaguar tornava evanescentes as fronteiras entre documentário e ficção; criava um tipo de filme que não se enquadrava em nenhuma das categorias então conhecidas. Seus participantes colocaram-se no papel de migrantes e documentaram sua migração. Uma história simultaneamente inventada, vivida e filmada – daí Rouch afirmar o paradoxo de uma *pura ficção* em que as pessoas vivem *seu próprio papel*. Segundo Rouch, “Entrava-se em um domínio em que não era a realidade, mas a provocação da realidade, que revelava essa realidade” (DA RIN, 2005: 160, 161)

Como afirma o autor, há aí um “princípio de perversão” do *cinema direto*, que atua de forma a *produzir realidade*, ao invés de tentar recriá-la ou representá-la, experiência que continua com outros de seus filmes, como *Moi, un Noir* (1958) e *La Pyramide Humaine* (1959). Nos dois filmes Rouch faz experiências semelhantes, riscando os primeiros traços do que seria conhecido como “documentário ficcional”.

Pelo lado da ficção, ainda nos primórdios da rádio, uma obra consagrou no meio radiofônico e lançou aos olhos do cinema ele que viria a ser um dos maiores gênios da sétima arte, Orson Welles. Em 1938, a rádio CBS de Nova York colocou no ar um programa que entraria para a história. Dirigido e roteirizado por Welles, *A Guerra dos Mundos*, utilizando-se do formato dos rádio jornais, simulava uma invasão de marcianos ao planeta Terra. Grande parte do público ouvinte, desavisada, tomou a ficção como realidade e entrou em pânico, num episódio que gerou reações desesperadas de boa parte da população das cidades de Nova York e Nova Jersey. Outra história interessante ocorreu em 1º de abril de 1957, na Inglaterra:



Cena da reportagem falsa que foi ao ar em 1 de abril de 1957, na BBC de Londres

Em 01 de abril de 1957 o show de notícias britânica Panorama transmitiu uma reportagem de três minutos sobre uma farta safra de espaguete no sul da Suíça. O sucesso da cultura foi atribuída tanto a um Inverno atipicamente ameno e ao "desaparecimento virtual do gorgulho de espaguete ". A platéia ouviu Richard Dimbleby, o âncora mais respeitado do programa, discutindo os detalhes da cultura espaguete enquanto observavam um vídeo de uma família suíça puxando massas das árvores de espaguete e colocando em cestas. A reportagem era concluída com a garantia de que, "Para aqueles que amam este prato, não há nada como o real macarrão caseiro". (Livre tradução da página http://www.museumofhoaxes.com/hoax/af_database/permalink/the_swiss_spaghetti_harvest/ acessada pela última vez em 16 de novembro de 2010)¹

O site diz ainda que centenas de pessoas telefonaram à BBC (rede que transmitia o programa) querendo saber como poderiam cultivar as suas próprias árvores de espaguete, ao que a emissora respondia, diplomaticamente: "Place a sprig of spaghetti in a tin of tomato sauce and hope for the best" (Coloque um raminho de espaguete em uma lata de molho de tomate e espere o melhor).

Assim sendo, antes de falar de mais algumas obras que trataram de tentar transgredir essa divisão, estas mais atuais e fílmicas - como, por exemplo, *No Lies* (1974), de Mitchell Block, *O Sanduíche* (2000), de Jorge Furtado e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho - falarei um pouco sobre as características de ambos os lados, seus pontos em comum e destoantes, para que, mais à frente, possamos compreender melhor como os filmes citados jogam com elas e como este projeto pretende enveredar-se por essa seara.

¹ As traduções desse artigo são todas feitas pelo autor.

2.1. O que é documentário, o que é ficção



À direita, *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho e à esquerda, *O Sanduíche* (2000), de Jorge Furtado.

A definição de documentário é por si só complicada. Segundo autores como Bill Nichols, a categoria se define mais por um contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda do que por características intrínsecas referentes ao formato do filme em si. Assim sendo, afirmar que os filmes de documentário são apenas uma reprodução da realidade, como já ocorreu durante sua história, é um caminho que apenas facilitaria a definição, mas não uma solução satisfatória para o problema. Como afirma o autor supracitado, os documentários são uma representação da realidade dotada de uma visão de mundo, mesmo que os aspectos representados na tela sejam familiares. Como afirmou John Grierson, um de seus pioneiros, é “o tratamento criativo da realidade”.

Entretanto, apesar de correta, a definição recortada de Bill Nichols não dá conta, a contento, do que se busca nesse momento. Visto que toda definição é, a priori, feita por comparação (isto é isto porque não é aquilo e assim sucessivamente), dizer que os documentários se caracterizam devido prioritariamente ao seu contraste com o filme de ficção nos leva exatamente para a fronteira sobre a qual já falamos. Ao passo que dizer que é uma representação da realidade dotada de uma visão de mundo não exclui, ao menos aparentemente, a ficção.

Aqui logo se vê que, para entender o “embaralhamento” da fronteira é preciso, antes, como afirma Pessoa Ramos, definir melhor os lados. Para isso, o autor parece optar pelos extremos da tradição para delinear as duas vertentes (o que pode ser percebido

pela definição de ficção a partir do cinema clássico), sem, no entanto, deixar de fazer as ressalvas necessárias.

O campo *ficcional* clássico do cinema se define a partir da estrutura narrativa (chamada de *narrativa clássica*) construída nos anos 1910 centrada em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens. Tipicamente, a ação ficcional estrutura-se em trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos. A estruturação espaço-temporal das imagens em movimento, através de unidades chamadas *planos*, é basicamente motivada pela estrutura da trama (PESSOA RAMOS, 2008, p. 25)

Segundo o autor, a maior conquista da narrativa clássica foi ter aprendido (através de recursos como a montagem paralela, planos de ponto-de-vista, estrutura de campo/contracampo e *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação) a narrar a trama prescindindo de voz over ou da locução do que é mostrado nas imagens. Logo, mesmo que estes recursos sejam eventualmente utilizados, eles não são características de estilo centrais do cinema de ficção.

Por sua vez, o documentário teria como próprios à sua narrativa a presença da locução (voz *over*), de entrevistas ou depoimentos, a utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (ele ressalta que não há um star system estruturando o campo documentário) e a intensidade particular da dimensão da tomada.

2.3. Os pontos em comum

É importante notar que muitos dos recursos que pertencem aos campos estilísticos de documentário e ficção, segundo a divisão feita por Pessoa Ramos, são muito utilizados pelos dois gêneros. Além do mais, se partirmos de uma perspectiva histórica cronológica, muitos dos recursos que seriam mais comumente associados à ficção surgiram nos documentários, como por exemplo, o uso da encenação, a decupagem espacial e temporal e a utilização de personagens como linha condutora da narrativa, técnicas exploradas desde os primórdios do documentário por nomes como Grierson, Robert Flaherty e Jean Rouch. Pessoa Ramos cita, por exemplo, a encenação na tomada,

a decupagem espacial (articulação de planos com angulações díspares, mas convergentes, buscando unidade espacial; utilização intensa de campo/contracampo; corte em planos ponto-de-vista; *raccords* de movimento, olhar ou direção) e a utilização de personagens. Claro que, dentro dessas semelhanças, há ainda diferenças significativas, como a que há no que se refere aos personagens. Enquanto na ficção eles são criados a partir de atores, no documentário os personagens são os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou são utilizadas pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado, como o que ocorre em *O Homem de Aran* (1934), de Robert Flaherty.

Em todo caso, Pessoa Ramos ressalta a importância que a intenção do autor tem na hora de classificar um filme, segundo diz, no caso do documentário “intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo expectador”.

2.4 Mockumentary

A cisão entre o que é ficção e documentário é algo essencial ao surgimento e à manutenção dos mockumentaries. Filmes citados acima, como *No Lies*, de Mitchel Block, *O Sanduíche*, de Jorge Furtado e *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho (embora esses últimos não sejam necessariamente *mockumentaries*) não



Cena de Zelig (1983), de Woody Allen

existiriam se não houvesse certas convenções. O sucesso formal desses filmes se baseia na manipulação de códigos e num tratado implícito com o público, que associa esses códigos a filmes de ficção ou documentais, independente do que pretende o filme em questão como, por exemplo, fazer uma paródia (*Zelig*) ou fazer que o expectador de fato “compre” a história como verdade. Enfim, manipular esses códigos e mostrar que não se pode, como parece, confiar cegamente neles. Como afirma Fernando de Felipe, em seu artigo “El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)”.

Ao falar de falsos documentários, falamos implicitamente das estratégias reflexivas a que alguns autores submetem suas obras (e os potenciais beneficiários). Reflexividade estritamente formal (estilísticos e / ou desconstrutiva) que depende do conhecimento prévio do espectador das convenções próprias do documentário, e que afeta principalmente a que é baseada no caráter alegadamente objetivo deste gênero: sua verdade inquestionável (DE FELIPE, 2001, p. 35)²

O autor, que considera veracidade a característica central dos documentários que motiva os *mockumentaries*, ainda vê nos documentários falsos um reflexo de nossa época. Segundo Fernando de Felipe, a partir das distinções que Baudrillard faz entre *falsificação*, *reprodução* e *simulação*, os *mockumentaries* são antes *simulação* e se situam na cabeça de textos pós-modernos na sua capacidade de refletir uma crise insolúvel de seu tempo, convertendo-se em paradigma expressivo do mesmo. E completa:

Se tivermos que levar em conta Feuerbach, o nosso tempo é caracterizado por preferir a imagem à coisa, a representação à realidade, a aparência ao ser. Sacralização da ilusão, uma vez que deriva da verdade para a esfera do profano (sua profanaçãodefinitiva, irreversível), que apoia a morte súbita de qualquer conhecimento objetivo e que, portanto, viola a nossa acomodada posição como espectadores passivos (confiados, apático, ingênuo). (DE FELIPE, 2001, p. 35)³

² Al hablar de falsos documentales, hablamos implícitamente de las estrategias reflexivas a las que algunos autores someten a sus obras (y a sus potenciales destinatarios). Reflexividad estrictamente formal (estilística y/o desconstrutiva) que depende del conocimiento previo por parte del espectador de las convenciones propias del documental, y que afecta principalmente a la que se fundamenta en el carácter presuntamente objetivo de este género: su incuestionable veracidad. (DE FELIPE, 2001, p. 35)

³ Si tuvieramos que hacer caso a Feuerbach, nuestra época se caracterizaría por preferir la imagen a la cosa, la representación a la realidad, la apariencia al ser. Sacralización de la ilusión, a la vez que deriva de la verdad hacia que el territorio de lo profano (de su profanacion definitiva, irreversible), que soporte la muerte súbita de todo conocimiento objetivo y que, en consecuencia, vulnera nuestra acomodada posicion como espectadores pasivos (confiados, apáticos, crédulos). (DE FELIPE, 2001, p. 35)

Jordi Sánchez-Navarro, por sua vez, em seu texto “El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo”, acrescenta outro fator à discussão. Para o autor, os falsos documentários, à parte as diferenças de tom e intencionalidade, tem em comum o fato de demonstrarem a facilidade com a qual hoje se pode parodiar o documentário, demonstrando, conseqüentemente, a profunda crise em que se encontra o documentário contemporâneo.

Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho, é um exemplo clássico. Através da simples idéia de embaralhar entrevistas verdadeiras com a encenação dessas entrevistas por atrizes, questiona a veracidade do que vemos de forma precisa. O espanto do espectador surge qualquer que seja o motivo. Quando vemos, primeiro, atrizes desconhecidas encenando, não temos como saber se elas são de fato as pessoas que viveram os episódios contados, ao passo que quando vemos atrizes famosas interpretando uma entrevista que acabamos de ver, ficamos impressionados com a veracidade que o “texto” adquire, mesmo sendo dito por uma atriz. Enfim, não é possível, aparentemente, distinguir realidade de ficção, o que nos faz questionar, ao mesmo tempo, as duas classificações.

Sánchez-Navarro faz ainda outra importante observação. Segundo afirma, a crise não fez com que o documentário se deixasse seduzir pelas formas da ficção, algo que nunca foi rejeitado pelo gênero desde seu nascimento, como já vimos. O que essa tendência pretende buscar é uma documentação da própria mentira do documentário.

Como afirma Català, todos esses falsos documentários, à parte as questões éticas, não deixam de ser necessários no cenário atual para manifestar a magnitude da crise, (...) "E este é o gesto que o espírito tradicionalmente documentarista, sempre ansioso pela verdade sem ambigüidade, obviamente deve se permitir ao luxo de consumir " (SÁNCHEZ-NAVARRO, 2001, p. 23)⁴

⁴ Como afirma Català, todos esos falsos documentales, dejando aparte las cuestiones éticas, no dejan de ser necesarios en el panorama actual para poner de manifiesto la magnitud de la crisis, (...) “Y éste es un gesto que el espíritu tradicionalmente documentalista, siempre ansioso de la verdad sin ambigüedades, apenas si puede permitirse el lujo de consumir” (SÁNCHEZ-NAVARRO, 2001, p. 23)



À direita, Mitchell Block, de blusa clara, ao lado dos atores de *No Lies* (1974), e à esquerda, cena do filme

No Lies, curta-metragem supracitado, de Mitchell Block, é outro clássico e um dos precursores do gênero. O filme parte de um roteiro totalmente fictício e através do uso de um plano sequência supostamente feito pelo próprio diretor, que chega a aparecer num espelho segurando a câmera, enganou a todos, dada a sua crueza e objetividade. A história é simples. Um amigo entrevista uma amiga enquanto ela se arruma para sair de casa e quando ela conta que havia sido estuprada algumas semanas atrás, o entrevistador/diretor começa a pressioná-la, insinuar que a culpa havia sido dela por não tomar cuidado ou coisas do tipo. A bela e charmosa moça fica cada vez mais desconfortável com as perguntas e com a presença invasora da câmera, sempre apontada para o seu rosto, em planos bem próximos, e chega a chorar no final. As pessoas que assistiram ao filme acreditaram piamente na história enquanto um documentário real, porém, nos créditos, apareciam o nome do diretor e dos atores que faziam a moça e o diretor que aparece no filme, além de toda equipe técnica.

Assim como os filmes descritos, o falso documentário *Ed. Júpiter* pretende situar-se no limiar dessas fronteiras. A partir da ficcionalização de um fato real e de um fictício desdobramento deste, o filme intenciona investigar o campo dos mockumentaries através da narrativa autobiográfica e da crueza das imagens capturadas em câmeras digitais caseiras enquanto potencializadores desse status. Como “narrativa autobiográfica”, entende-se, segundo definição de Paula Sibilia, em *O Show do Eu: a intimidade como espetáculo*, a obra cujo autor é também, concomitantemente, narrador e personagem. No entanto, assim como na visão de Jordi Sánchez-Navarro é fundamental para os mockumentaries, pretende-se, através da inserção de planos do

personagem real que deu origem à idéia do filme, revelar ou ao menos criar a suspeita de que se trata de um documentário falso.

A característica fundamental dos *mockumentaries* é que sem existe neles a evidência do caráter ficcional da obra, por mais que façam uso das estratégias de verificação de textos documentais. Nos *mockumentaries* são realizadas ousadas investigações, as testemunhas falam se dirigindo à câmera e o aparato técnico de cinema está, ainda que manifestadamente muito presente, às vezes em *off*. No entanto, há sempre alguma coisa no *mockumentary* que revela sua impostura. (SÁNCHEZ-NAVARRO, 2001, p. 13)⁵

O filme conta a história de um rapaz que passa a filmar seu vizinho de rua, que tem TOC (transtorno obsessivo compulsivo), enquanto ele estaciona o carro, ação que, devido à doença, leva em torno de 15 minutos, em idas e vindas para verificar o veículo, todos os dias, duas vezes por dia, uma pela manhã e outra pela noite. A partir da ação sistemática de gravar o momento, o observador cria então uma obsessão, a ponto de não conseguir passar mais um dia sequer sem registrar a cena, chegando a pautar sua rotina pelos horários em que o vizinho chega para estacionar o carro.

O vizinho, que nas imagens do curta é feito por um ator, existe de fato, como citado acima, e as imagens reais dele e de seu carro estão em dois momentos-chave do filme, como forma de criar, ao mesmo tempo, a suspeita da ficcionalização e a certeza de que o personagem existe na realidade. Já o observador, que fez as imagens, montou o filme e narra sua história é totalmente fictício, apesar de alguns detalhes de seu depoimento, referentes ao vizinho filmado, serem reais.

Assim sendo, o curta é composto por essas imagens, montadas de forma a evidências a doença do vizinho e a diversidade de imagens feitas pelo observador, além de alguns subtítulos, e pelo depoimento do observador, contando a história de sua obsessão e o

⁵ La característica fundamental de los *mockumentaries* es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental. En los *mockumentaries* se emprenden osadas investigaciones, los testimonios hablan dirigiéndose a la cámara y el aparato técnico de registro del cine está aunque manifiestamente presente, a veces en *off*. Sin embargo, siempre hay algo en el *mockumentary* que se refiere y revela su impostura (SÁNCHEZ-NAVARRO, 2001, p. 13)

porquê do filme. Para criar mais ambigüidade, os créditos são assinados apenas por mim, com as funções de “direção, imagens e depoimento”, ao passo que as outras pessoas envolvidas entrarão em “agradecimentos”.

3. DESENVOLVIMENTO DO CURTA-METRAGEM

3.1. A escolha do tema

Se há uma coisa que minha pouca, mas alguma, experiência com audiovisual me ensinou é que um diretor nunca deve querer dar um passo maior que as próprias pernas. E foi esse ensinamento que me guiou na difícil escolha do que filmar nesse que será meu produto de conclusão de curso e meu terceiro curta-metragem (nos dois últimos anos, filmei *Dia dos Namorados* (2009), 5 min., e *Filme de Personagem* (2010), 16 min, duas ficções selecionadas em alguns festivais pelo Brasil).

Há um ano e meio, quando pedi ao Prof. Serafim que me orientasse em meu produto de conclusão de curso, enquanto cursava como ouvinte sua matéria de introdução ao documentário, pretendia fazer um filme poético, que misturasse ficção e documentário, a respeito da solidão na terceira idade. Tinha feito todo meu anteprojeto, toda minha fundamentação teórica etc. Nele, eu misturaria depoimentos reais aos de um personagem fictício, e proporia a todos uma busca por um cão imaginário. Serafim achou a idéia meio estranha, mas pediu que eu pesquisasse e começasse a elaborar o roteiro, para ver se eu conseguiria desenvolvê-la. Ainda que numa espécie de “bug” essa idéia (ou alguma derivação dela) permaneça em minha cabeça, lá mesmo eu percebi que aquilo não daria certo. O projeto não avançou muito, por diversos fatores. No fim das contas, vi que não tinha a maturidade necessária, nem eu, nem a idéia, e desisti do primeiro passo.

Tinha ido passar as férias em minha cidade, no interior da Bahia, divisa com Minas Gerais, e lá me veio a certeza de que deveria fazer outro filme, cuja idéia já havia inclusive comunicado ao professor, e da qual ele havia gostado muito. Seria um documentário autobiográfico, em que eu contaria um pouco da história de um tio, que mora no interior e esse ano completa 40 anos convivendo com a esquizofrenia e algumas outras doenças. Durante um semestre planejei as filmagens, pensei no roteiro, na montagem, fui juntando idéias; porém, não seria fácil. Ter alguém com problemas desse tipo na família causa uma espécie de tensão constante, e quem sempre segurou as pontas foi a minha avó, que já tem mais de 80 anos e é bem “dura na queda”. Ainda

assim, mesmo correndo o risco de uma possível desaprovação por parte dela, estava disposto a propor ao meu tio o filme. Queria, no entanto, falar antes com o médico que cuida dele há anos, sempre que ele viaja para Belo Horizonte nas crises mais severas. Quando entrei em contato com meu pai, que também mora no interior, para conseguir o telefone do médico, ele me disse que meu tio tinha ido à capital mineira, naquele mesmo dia, para tratar-se mais uma vez. Era o começo desse semestre e, com medo de que minha entrada de forma tão incisiva no problema o torna-se ainda pior para o meu tio e a minha família, desisti de mais esse passo.

Faltavam ainda cerca de cinco meses para que eu fizesse meu produto e eu comecei então a matutar outro tema para o filme. Foi quando, através de minha namorada, conheci Dermival, um mestre de obras que está se formando em Direito e pretende se tornar prefeito de sua cidadezinha, no interior baiano. A história me pareceu ótima, e eu sempre tive um interesse genuíno por cidades de interior e por política. Conversei com o personagem e com o Prof. Serafim, que aprovaram a idéia, escrevi todo o roteiro, consegui apoio para filmar e... o Dermival começou a me enrolar. Furou comigo na segunda reunião e não me deu justificativa, não retornava minhas ligações e, procurado depois, disse que não pode ir ao encontro por sei lá qual motivo, mas que ainda estava disposto, que eu entrasse em contato e... eu desisti do Dermival. O tempo estava curto e eu não podia ficar à mercê de um personagem enrolado assim. Além do mais, ele morava muito longe, trabalhava longe e eu teria ainda que filmar também na cidade dele, no interior, e o prazo me pareceu apertado. Desisti do terceiro passo e fui à busca de novas idéias. Desta vez, em caráter de emergência, restando-me cerca de quatro meses para entregar o trabalho.

Para não correr mais riscos, decidi que faria um documentário sobre uma praça. Poria a câmera nuns locais, acompanharia umas conversas, filmaria o lugar; e o lugar não poderia fugir de mim. Mas aí eu é que não estava muito satisfeito... Iria depender de equipamentos emprestados, de ajuda de conhecidos e, àquela altura, não queria depender mais de pessoas que não conheço bem, não podia mais me dar a esse luxo. Cheguei a ter uma idéia interessante, envolvendo o aeroporto, mas também não daria conta de realizá-la dentro desses parâmetros de prazo e condições técnicas a que o acaso tinha me guiado, ou pior, me imposto. A situação estava complicada, e eu temia não conseguir fazer algo a tempo. Foi então que cheguei à idéia do filme, algo que já rondava minha cabeça, mas que ainda não tinha levado a sério seu desenvolvimento.

Respeitando a regra de o passo ser do tamanho das pernas - que se aplica, obviamente, a tudo na vida - resolvi pela idéia da qual falei no final do parágrafo anterior porque, além de me parecer realmente instigante enquanto possibilidade de roteiro, direção e montagem, ela me daria a tranquilidade de depender apenas de mim e de mais dois companheiros de trabalhos passados, os quais eu conhecia bem e sabia que poderia confiar. Além disso, o projeto era bem simples tecnicamente, embora sua execução dependesse de muito cuidado e de escolhas difíceis de serem feitas.

O projeto trata-se de um filme autobiográfico, em que esta parte, a da autobiografia, é fictícia, ao passo que o restante é real, apesar de encenado por um ator. É a história de um rapaz, estudante de cinema, que começa a filmar um vizinho de rua que tem a mania de, depois de estacionar, voltar ao carro várias vezes para conferir se o veículo está bem estacionado e devidamente trancado. Com o passar do tempo, entretanto, o rapaz, que filmava o comportamento estranho do vizinho, se vê, ele também, preso a um comportamento estranho: não conseguia mais parar de filmar o desconhecido.

Voltando às questões técnicas, o filme foi todo gravado em câmeras de máquinas fotográficas digitais, conta apenas com um ator, foi montado por mim e finalizado por um amigo. Além disso, sua maior base de apoio é a ficção, área na qual desenvolvi meus dois primeiros curtas e com a qual, conseqüentemente, tenho maior familiaridade prática. Falarei mais do processo no tópico a seguir.

3.2. Filmagem

Assim que terminei o primeiro tratamento do roteiro, entrei em contato com o ator Igor Epifânio, que tinha trabalhado comigo no meu curta anterior. Igor é um excelente profissional e, inclusive, já concorreu ao Prêmio Braskem de melhor ator. Sempre muito dedicado e interessado no que faz, ele briga muito pelos seus personagens, desafia o diretor e, o mais importante, é bastante criativo. Ao atender meu telefonema, expliquei que a idéia era trabalharmos apenas nós dois e Bruno, que ajudaria na edição e finalizaria o curta. A minha intenção era fazer um projeto mais auto-suficiente e de simples execução no que diz respeito a aparatos técnicos. Ele gostou da idéia, pediu que

eu lhe enviasse o roteiro e, no dia seguinte, me respondeu dizendo que topava participar do projeto.

A partir de então marcamos uma reunião. Nela, expliquei a Igor o que eu queria, contei que a história era baseada num personagem real; não o narrador, que observa, mas o personagem que é observado, ou seja, o homem que possui TOC, manifestado nas intermináveis idas e vindas antes de fechar seu carro de fato e ir embora, após estacioná-lo. O narrador/observador seria feito por mim e o observado por ele. Então discutimos alguns pontos sobre o figurino e os demais aspectos da caracterização do personagem dele. Além disso, qual carro usaria e também onde ele estacionaria o veículo. Marcamos um primeiro dia de filmagem.



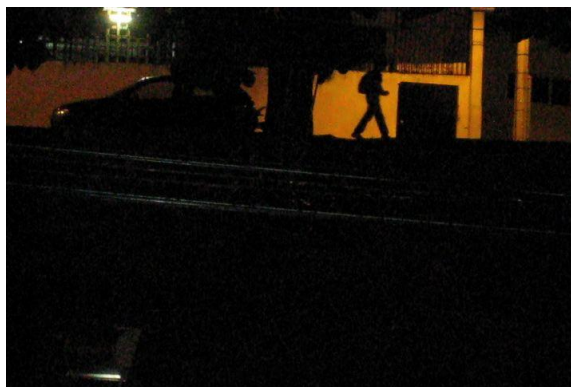
Igor, de boné, observa o carro após estacioná-lo. Imagem feita por trás de uma janela com *insulfilm*.

A princípio, surgiram algumas dúvidas a respeito da aparência do personagem. Em minha cabeça, parecia que, pelo fato de ter TOC, aquela pessoa deveria também ter algum cuidado excessivo com o cabelo, ou usar sempre roupas de certo tipo, por exemplo. Depois, ao estudar mais a doença, vi que ela se manifestava em pessoas tão diversas que essa questão,

a não ser que fosse, ela própria, o sintoma, não era algo necessário. Além do mais, depois de gravadas as primeiras imagens, percebi que detalhes como esses não ficavam tão perceptíveis, dada a distância da câmera e a qualidade da imagem, reiterando, logo, que a preocupação era desnecessária.

Outra questão foi em relação ao local em que ele estacionaria o carro. O meu vizinho de rua real, durante certo tempo, parou o veículo no mesmo lugar em que o ator estaciona no filme. Agora que trocou de carro, porém, estaciona na rua de baixo. A questão, todavia, não era essa. O problema maior é que o meu vizinho real, depois de conseguir, enfim, parar o carro, obviamente entrava em seu prédio, que fica na rua de baixo e cuja porta eu conseguiria filmar de minha janela. Assim sendo, se o personagem do curta morasse aqui embaixo, ele teria de entrar também num prédio, ou não se justificaria o fato de eu não ter imagens dele entrando em casa. Igor chegou a sugerir que ele morasse no meu prédio, de onde eu filmava, mas creio que não seria uma boa opção. Isso

implicaria numa mudança muito grande no roteiro, visto que, se fosse assim, minha relação com esse vizinho seria muito mais próxima (com eventuais encontros pelas escadas e mais detalhes sobre a vida dele), e eu queria que a distância fosse a dinâmica dessa relação, além de manter esse traço da história verídica. Decidi, assim, que o personagem estacionaria o carro lá na rua de cima e, ao invés de descê-la, andaria para a direita, local onde supostamente mora e onde a entrada do seu prédio ficaria escondida, evitando que eu pudesse filmar. Além do mais, essa posição proporciona uma fotografia mais bonita e interessante, principalmente à noite, de onde se desenha um contra-luz o qual gosto muito, e achava que contribuiria para tornar as imagens mais curiosas.



A luz de um poste e de alguns prédios possibilitaram as imagens noturnas em contra-luz.

Depois desse episódio, comecei a considerar até que ponto deveria manter no personagem as características verdadeiras da pessoa em que ele era inspirado, em suma, até que ponto o real, não esteticamente, mas de fato, era importante por meu filme. Para começar, Igor deve ter apenas a metade da idade do meu vizinho de rua, que deve ter em torno de 50 anos, o que já cria muitas discrepâncias. Contudo, vi que algumas das poucas coisas que eu sabia poderiam ser mantidas: ele supostamente é um cara formado em Economia, mas que trabalha em um supermercado; ao passo que outras deveriam ser suprimidas ou trocadas: ele tem um filho problemático e parece que ficou um tempo desempregado. Estas características foram substituídas por uma mãe problemática e pela estranheza de ele ter supostamente se formado há pouco tempo e ainda assim ter ido trabalhar num supermercado. Por mais que poderia até ser um bom emprego, creio que o fator estranho persiste.

A próxima preocupação foi a estética do real, ou seja, quais cuidados eu deveria tomar para que as imagens dessem a impressão de terem sido feitas em vários dias, durante meses, até, e de forma espontânea, sem uma intenção de serem transformadas em filme. Para isso, abrimos mão de uma escolha anterior, a de ele usar uniforme, para que ele pudesse variar as camisas (como, inclusive, também o faz o meu vizinho real), dando uma idéia mais clara de passagem de tempo, além de um boné, usado eventualmente. O local de estacionar o carro também ajudou, visto que quase não estacionam carros lá,

permitindo que filmássemos até umas quatro vezes, quando dava tempo, no mesmo local, sem repetir cenário, pois se houvesse mais carros estacionados, seria suspeito em dias diferentes haverem sempre os mesmos carros estacionados nos mesmos lugares. Além disso, a alternância entre dia e noite (os dois horários de chegada do personagem) ajudaria a dinamizar as imagens, sem contar, ainda, a ajuda do imprevisto: pessoas e carros que passam, sendo que algumas delas viraram inclusive motivos no filme.

Outro fator que não deve deixar de ser considerado é o uso de filmadoras caseiras digitais, que, por si só, já conferem uma aura de real ao que se vê, dada a sua popularização e ao quão comum tornou-se sair filmando a tudo e a todos, por motivos desde os mais banais, como brincadeiras de crianças, reuniões familiares e etc. até os mais sérios, como flagras de tentativa de corrupção, espetaculares acidentes de trânsito e catástrofes naturais, por exemplo.

Eu filmava com duas máquinas fotográficas digitais, uma de minha irmã e outra de minha namorada, pois uma delas tinha a qualidade melhor de dia, a outra de noite, e apenas uma conseguia dar zoom enquanto gravava. O processo foi todo bem solto, pois não poderíamos gravar tudo num dia, e então eu ficava sempre na dependência dos tempos livres do ator. Assim sendo, os dias de gravação eram marcados sempre um por um e, vez ou outra, aconteciam sem planejamento: Igor me ligava para saber se eu estava em casa e dizia que estava passando lá para gravarmos. Às vezes eram 23h30 da noite, e a gente gravava.

Mais para o fim, para prevenir, peguei emprestado, de um amigo, outra filmadora digital, também máquina fotográfica, mas que gravava com uma qualidade infinitamente melhor, e passei a filmar também com ela. Com as três câmeras em mão, comecei a variar mais os ângulos em uma mesma filmagem, possibilitando uma maior diversidade de planos na hora da montagem. Deixava sempre uma câmera fixa e ficava com outra na mão. Eventualmente filmava com as três, mas tinha poucos cartões de memória, então essa opção não vingava muito.

Consegui filmar quase todo o previsto no roteiro. Além das imagens de Igor, fiz também umas de minha avó e irmã, para ilustrar alguns trechos da narração em que o personagem narrador/observador cita a família, além de outros detalhes da casa, também descritos no roteiro, e inserts de janela. Por fim, desisti de gravar apenas uma cena com o ator. Primeiro a opção surgiu como um problema técnico: era uma cena de

chuva e São Pedro não estava colaborando. Depois, ao pensar numa solução, decidi que não queria mais filmá-la. O momento descrito no roteiro é o mais degradante do personagem e, como o narrador/observador faz um filme de certa forma remissivo, seria mais educado não expor o observado em seu momento mais triste, quando vai e volta ao carro, contra a vontade, durante tanto tempo e carregado de sacolas, logo debaixo de uma chuva torrencial.

Além disso, fiz imagens, com a ajuda de minha irmã, do indivíduo que inspira o filme, enquanto ele estaciona seu carro, agindo do modo que inspirou o roteiro e o personagem que é observado.

3.3. Atuação

Assim que pensei no roteiro, a primeira opção, e que se manteve, era que um ator fizesse o papel do homem que é filmado e que eu mesmo fizesse o do que filma e narra a história. Como eu escrevi o texto, já tinha, de alguma forma, a interpretação na cabeça, pois, como acredito que seja com todo roteirista e escritor, quando se escreve algo ou, mais especificamente, as falas de um personagem, já se pensa em como seria ele falando: qual a entonação, a voz e as variações emotivas expressas na fala. E considerando a idéia inicial de trabalhar com o menor número de gente possível, faria sentido que eu mesmo gravasse o depoimento do personagem que filma. Em todo caso, caso eu não conseguisse, Igor faria também a voz do narrador.

Quanto ao personagem dele, minha opção foi apenas conversarmos a respeito da doença, explicar o comportamento da pessoa real na qual seu papel era inspirado e recomendar que ele pesquisasse sobre o assunto. Além disso, mostrei a ele as imagens reais do meu vizinho manifestando seu sintoma e, num outro dia, Igor o observou ao vivo, da janela da minha casa, enquanto ele estacionava seu carro ao meio-dia.

Daí em diante, dei a ele liberdade para que, baseado no indivíduo real, criasse seus próprios rituais, sem precisar me consultar. Ele então desenvolveu todo seu deslocamento no espaço do plano (sobre o qual ele também não sabia ao certo, por exemplo, quando era aberto ou fechado), além de pequenos tiques do personagem como

subir na calçada sempre pelos mesmos lugares e com os mesmos movimentos, atravessar a rua para observar o carro e colocar a mochila sempre do mesmo modo. Além disso, imitou os movimentos do meu vizinho real, como abrir portas e porta-malas do carro, limpar suas extremidades com uma flanela (o que, infelizmente, não dá para ser percebido nas imagens) e reposicionar o veículo uma ou duas vezes a mais sempre que estaciona.

No que diz respeito à minha parte, a interpretação andou a todo o momento junto com os demais tratamentos do roteiro e as soluções de montagem. Quando vi as imagens prontas, percebi que elas perderiam sua força muito facilmente, visto seu caráter repetitivo, e que por mais que eu conseguisse alguns artifícios de montagem, a força e atenção maior do filme estariam concentradas no depoimento do observador, ou seja, no seu ponto de vista expresso principalmente através das palavras, a parte principal da banda sonora do filme.

Para sustentar isso, portanto, o problema seria dividido, principalmente, entre o texto e a interpretação. No que diz respeito a esta, optei pela naturalidade e ao mesmo tempo dificuldade com a qual descreveria seu problema psicológico e a ação desencadeada a partir dele. Não seria, conseqüentemente, um relato fácil nem muito ensaiado, mas praticamente um depoimento. Este teria um tom melancólico e por vezes confuso, nervoso e desnorteado, visto que o personagem ainda sofre da obsessão sobre a qual ele conta e, mais que isso, faz o filme com a intenção de melhora.

3.4. Roteiro

O roteiro de Ed. Júpiter surgiu de um fato real, como já foi dito, do qual muito foi preservado na história. Ele conta, através da voz de um narrador-personagem, a história de um rapaz que se vê obcecado por filmar a manifestação do Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC) de um vizinho de rua, que demora cerca de 15 minutos para estacionar seu carro. O que há de fictício nele é a obsessão do observador e tudo que isso desencadeia inclusive o filme. Quando escrevi seu primeiro tratamento, a parte sonora, em que o diretor conta o que está acontecendo e o porquê do filme era mais uma narração que um depoimento, visto que havia sido escrito já pensando nas imagens que

eu faria para entrar nos momentos certos da fala. Essa opção, porém, não se mostrou interessante quando tentei colocá-la em prática na montagem, visto que as imagens que imaginamos quase sempre saem diferentes quando se filma, e fazer filme, na prática, muitas vezes é reavaliar opções e descobrir formas de reaproveitar o material antes destinado a um fim em outro que possa aumentar seu potencial de utilidade para a narrativa. Deste modo, com o material que tinha, decidi que o melhor seria, ao invés de uma narração aparentemente feita para as imagens, o contrário: um depoimento forte e que servisse de base para ser preenchido pelas imagens. Assim sendo, abri mão de tudo o que havia escrito no roteiro sobre a utilização de imagens e me concentrei no texto. Mantive a mesma ordem em que a história era revelada, a mesma linha dramática, entretanto, em busca de naturalidade, coloquei mais elucubrações do narrador, de modo que a espontaneidade do resultado surgisse disso e dos atropelamentos e hesitações na hora de dizer o texto. A utilização das imagens que eu tinha seria decidida no processo de montagem.

Quanto ao narrador, tentei, de forma bem indireta, criar um personagem que estava no mundo de forma apática, acomodada, como se apenas o observasse e o criticasse sem se preocupar em intervir e, a partir de uma reviravolta – a descoberta de sua obsessão -, passa a reavaliar sua atitude em relação ao outro, antes preconceituosa e arrogante. Deste modo, eu diria que *Ed. Júpiter* é um “filme-crise”, em que esse olhar sem empatia é reavaliado pelo próprio agente, que se questiona em sua fala e tenta se redimir, ou ao menos se humanizar, nesse depoimento e na montagem, da qual falarei no próximo item.

3.5. Montagem

O processo de montagem foi o mais complicado de todo o trabalho, mas coerente com a organicidade com que tudo foi construído. Quando comecei a montar o filme seguindo o roteiro original, vi que a minha avaliação sobre as imagens não estava certa e que, daquele modo, elas não surtiriam o efeito desejado. A partir de então, foi preciso reavaliar quase tudo que eu tinha pensado, questionar o roteiro e ver o que poderia ser feito para melhorar o filme.

Montar esse filme, para mim era algo especialmente difícil. Como o narrador e diretor é também personagem - e um personagem com problemas psicológicos - fiquei com medo de não conseguir fazer uma montagem que expressasse isso tudo, visto que ela passa a ser, neste caso, também um tipo de atuação. Pensei em modificar o roteiro, passando a autoria do filme para um terceiro personagem que houvesse recebido de um amigo as imagens e o depoimento, com o pedido de que ele montasse. Pareceu-me uma boa idéia para resolver essa minha questão, visto que aí seria uma visão de fora, que poderia muito bem ser a minha. Porém fui convencido por uns amigos, que disseram que a história perderia muito de sua força. A partir disso, desse argumento, cheguei à conclusão de que, em todo caso, independentemente de como saísse, não havia uma expectativa de montagem para o filme que pudesse frustrar quem possivelmente o assistisse, de modo que o que eu fizer será original e partirá da cabeça única desse personagem, qualquer que seja o resultado.

Tomada essa decisão, voltei-me a outros problemas, como, por exemplo: qual a melhor forma de mostrar o TOC do vizinho observado? Como expressar também a passagem de tempo, visto que o narrador diz que filmou por vários meses? Como não deixar que o filme se torne chato, com imagens tão repetitivas? Foi então que, junto ao professor Serafim, eu cheguei à conclusão de que era preciso utilizar planos mais longos, para que quem visse pudesse compreender a ação do observado e do observador, sentir o seu tempo, o que não seria possível num filme apenas picotado. Essa opção resolveria um dos problemas. Outros, porém, precisavam ainda de resolução. Eu tinha que mostrar, nas imagens, a passagem do tempo, visto que o observador diz que já fizera imagens há alguns meses, todos os dias. Além disso, mostrar como o vizinho era repetitivo em suas ações, como havia um ritual seguido à risca todos os dias. Diante dessas necessidades e dos poucos dias que me restavam para entregar o projeto, pensei em passar a edição toda para meu amigo que finalizaria, visto minha falta de habilidade com o programa de edição *Final Cut*, o qual estou ainda aprendendo a manusear. Entretanto, ele estava sem tempo e me estimulou a fazer sozinho, apenas com sua ajuda, tirando dúvidas e ensinando a resolver alguns problemas, e eu topei e resolvi dedicar-me com mais afinco à edição.

A primeira idéia que me veio à cabeça, para resolver o problema de como mostrar que as ações do vizinho eram repetitivas, foi a mais óbvia: cortar tudo que fosse parecido, em cada plano completo dele, e agrupar em blocos. E foi isso que comecei a fazer, com

tudo que tinha filmado. Já no meio da decupagem, porém, tive outra idéia, que me pareceu bem mais interessante, mas que, por algum motivo, me parecia também ainda mais difícil. A idéia era fazer, já que ação dele era repetitiva, uma montagem com continuidade de vários planos diferentes. Acabei de fazer a decupagem que havia começado, mas resolvi tentar essa segunda opção. Achei a idéia interessante, pois a continuidade é algo muito mais característico da ficção e, nesse caso, me pareceu o artifício ideal, pois seria usado para expressar uma suposta realidade que se adequava perfeitamente ao método de montagem, e não o contrário. Ou seja, é a realidade que se adequa a um artifício de cinema ficcional. E, de fato, creio que funcionou com muita eficiência, me fazendo deixar de lado a idéia inicial, depois de todo o trabalho de dois dias decupando todos os planos. Em todo caso, essa opção, assim como seria a outra, resolveu dois problemas: expressar a passagem do tempo e, concomitantemente, mostrar o quão repetitiva é a ação do vizinho.

Nesse ponto eu já tinha algumas partes do filme resolvidas. Eu já tinha decidido que começaria com um plano mais longo, quase completo do vizinho estacionando o carro. Também outras partes já estavam mais ou menos fechadas, que são: um momento em que ele vai filmar o vizinho estacionando num shopping, e entraria no filme quando o narrador contasse esse o episódio, substituindo a fala pelas imagens; uma parte em que ele conta que algumas das vezes em que filmava não tinham a menor graça, e então vemos umas imagens e som de chuva, sem, porém, vermos o vizinho (visto que esta



Na primeira imagem, o observador segue o vizinho. Na seguinte, ele filma o vizinho no shopping.

seria a imagem mais degradante da doença, não faria sentido que ele mostrasse) e um momento em que ele fala sobre desde quando havia começado a filmar, e meu reflexo no vidro da janela é visto várias vezes, num plano que se repete, fazendo uma analogia com a repetitividade do TOC. Além desses, outro detalhe importante também estava

acertado. Como havia feito planos do meu vizinho real que inspirou o filme e queria de alguma forma, usá-lo no curta, havia decidido que suas imagens entrariam depois dos créditos, para causar alguma reação de dúvida sobre a veracidade do filme, ou mostrar os fatos reais em que ele foi inspirado, a depender, no caso, da interpretação de quem o assista. Quanto aos créditos, entrariam por cima de um plano de meu prédio, de onde eu faço as imagens, visto pela primeira vez no ponto de vista oposto, do local em que o vizinho estaciona o carro.

Decidi então juntar tudo que eu já tinha para ver o que faltava de tempo a ser preenchido e, ao fazer isso, percebi que todo o começo até quase a história do shopping já estava pronto. Até esse pedaço, faltava apenas uma parte, em que o narrador conta que um dia o vizinho não apareceu, e foi quando ele percebeu pela primeira vez que pudesse estar obcecado por filmá-lo. Para essa parte, mantive a idéia original, do primeiro roteiro, que era mostrar um plano em que não houvesse o carro do vizinho, como se o narrador estivesse esperando que ele chegasse, e ele não chega. Começo com o plano, porém, bem antes de ele narrar isso, de modo que quem assiste só percebe o porquê do plano vazio depois. Como o narrador, a princípio, não aceita sua possível obsessão, ele volta a filmá-lo, e o filme volta para a lógica da continuidade, e nessa mesma lógica começa a parte do shopping. Ao fim desta, o narrador se convence de sua obsessão, e é quando ele começa a falar de que procurou ajuda e decide fazer o filme. Era a única parte que faltava para terminar.

Antes, quando decidi usar os planos longos do vizinho estacionando o carro, pensei que poderia usar uns três planos e, entre eles, umas transições, em que mostraria pessoas na rua, a parte do shopping, etc. Porém, como já pode ser visto até aqui, no decorrer do processo essa opção foi deixada de lado. Contudo, eu continuava pensando em usar as imagens das pessoas na rua, e foi no que logo pensei ao chegar essa parte ainda “em branco”. No entanto, algo não me agradava. Por mais que eu quisesse usar as imagens das pessoas, essa era a parte mais introspectiva do filme, e quando o personagem olha mais para si mesmo. Tudo bem que poderia até ficar interessante vermos outras pessoas quando ele fala mais dele, mas temi que isso pudesse distrair que assistisse, não causando nenhum impacto e ainda tirando o impacto da fala. É quando ele fala que pediu ajuda psicológica, que decidi fazer o vídeo, e eu queria que as imagens demonstrassem, de alguma forma, essa angustia interior.



Planos do vizinho observado sobrepostos

Foi então que tive uma idéia que parecia suprir todas as necessidades acima: sobrepor imagens, de modo a causar uma mistura, demonstrando essa confusão interior do narrador. Ao mesmo tempo, continuaria com as ações repetitivas do observado, porém menos perceptíveis, e conseguiria um resultado estético interessante, a partir da mistura das cores dos planos. Outra coisa para a qual me atentei é que a fusão formaria imagens que lembrariam, ainda que com certa distância, os borrões de Rorschach, um teste psicológico projetivo desenvolvido pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach, que consiste em dar possíveis interpretações a dez pranchas com manchas de tinta simétricas e, a partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. Os planos fusionados não formariam imagens simétricas, mas borrões que talvez remetam ao teste, um símbolo psicológico dos mais conhecidos, ajudando nesse clima buscado. Fiz os testes e o resultado foi bem o que eu esperava. Então, a partir daí, criei uma dinâmica para essa sequência. A idéia é que as imagens comecem bem misturadas (5 planos sobrepostos) e vá clareando aos poucos, com a diminuição sucessiva de um plano por vez. Como o filme se encerra com o narrador dizendo que o fez com a intenção de ajudá-lo a curar-se de sua obsessão, mas que acha que é algo muito difícil e que provavelmente não dê certo, o clareamento sucessivo do plano revelará, por fim, uma imagem que sempre esteve por baixo de todas, e simboliza a situação do narrador: um pássaro preso numa gaiola, uma mente ainda presa em sua obsessão. Depois dessa imagem, mostrada rapidamente, entram os créditos, e a imagem do vizinho real.

Foi então que tive uma idéia que parecia suprir todas as necessidades acima: sobrepor imagens, de modo a causar uma mistura, demonstrando essa confusão interior do narrador. Ao mesmo tempo, continuaria com as ações repetitivas do observado, porém menos perceptíveis, e conseguiria um resultado estético

interessante, a partir da mistura das cores dos planos. Outra coisa para a qual me atentei é que a fusão formaria imagens que lembrariam, ainda que com certa distância, os borrões de Rorschach, um teste psicológico projetivo desenvolvido pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach, que consiste em dar possíveis interpretações a dez pranchas com manchas de tinta simétricas e, a partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. Os planos fusionados não formariam imagens simétricas, mas borrões que talvez remetam ao teste, um símbolo psicológico dos mais conhecidos, ajudando nesse clima buscado. Fiz os testes e o resultado foi bem o que eu esperava. Então, a partir daí, criei uma dinâmica para essa sequência. A idéia é que as imagens comecem bem misturadas (5 planos sobrepostos) e vá clareando aos poucos, com a diminuição sucessiva de um plano por vez. Como o filme se encerra com o narrador dizendo que o fez com a intenção de ajudá-lo a curar-se de sua obsessão, mas



O vizinho real, no qual o filme foi inspirado, confere o porta-malas.

4. CONCLUSÃO

Ao iniciar a produção desse trabalho final, não me importei em enquadrá-lo em gêneros, o que só surgiu na pesquisa para sua fundamentação teórica. A única coisa que sabia, pelo fato de estar estudando o assunto no momento, é que seria uma espécie de autobiografia, pois, segundo definição de Paula Sibilia, é o que acontece quando, além de personagem, se é também diretor e narrador da obra. Os casos que havia estudado, no entanto, eram todos documentais, enquanto sobre o meu curta, apesar de ter importantes características reais, eu não poderia dizer que se trata de um documentário de fato. E foi então que surgiram os *mockumentaries*, termo cujo significado conhecia apenas por alto, de ler sobre cinema continuamente já há alguns anos, mas sobre o qual nunca havia me debruçado.

A partir de então, passei a pesquisar as origens e a assistir filmes do gênero, ou relacionados ao, e alguns deles me impressionaram sobremaneira pelo seu potencial expressivo, muitas vezes calcado em paródias ácidas, melancólicas, sublimes; noutras num falseamento do real que provocaram verdadeiros quebra-cabeças. Dos que vi, os filmes que mais me marcaram foram o insano *Roma* (1972), de Federico Felline, filme que ainda não conhecia, ainda que eu já tenha visto muita coisa do diretor, meu cineasta preferido; *Zelig* (1983), de Woody Allen, que apesar de um pouco entediante, não deixa de assustar tamanho o impacto que o personagem causa; *No Lies* (1974), de Mitchell Block e *O Sanduíche* (2000), de Jorge Furtado, dois curtas sensacionais e que são uma verdadeira aula sobre ficção e documentário; a jocosidade de *F for Fake* (1973), de Orson Welles e, por fim, *Jogo de Cena* (2007), com a precisão sempre cirúrgica das idéias de Eduardo Coutinho.

Diante de tão vasta e diversa produção, num gênero em que verdadeiros gênios deixaram suas marcas, quando vinha em mente meu curta, era inevitável ter calafrios, ainda que não haja possibilidade de comparação. Apesar de ser minha única opção, como expliquei, não foi apenas esse o motivo que me levou a fazê-lo. Era uma idéia guardada há cerca de um ano, e mesmo que não houvesse pensado ainda em seu desenvolvimento, já havia alguma expectativa de que me rendesse um bom filme. Mais que isso, desde sua primeira faísca, pensei nela como uma via alternativa de produção, que me desse a possibilidade de um trabalho mais autônomo, em que eu não precisasse

estar à frente e depender de tanta gente, como nos meus outros curtas. Não é que eu não goste dessa dinâmica. Aliás, trabalhar com muitas pessoas é uma das coisas mais prazerosas de fazer filmes e uma fonte de muito aprendizado. Contudo, é por demais custoso, em todos os sentidos (humanos e materiais), o que sempre me levou a pensar em outras formas de atuação que eu pudesse acrescentar ao meu trabalho com os filmes. E essa idéia era a que eu tinha guardada para tal tarefa, com a qual, nesse sentido, estou satisfeito.

Entretanto, ainda não estou certo se o meu curta-metragem é um bom filme. O processo de produção é invariavelmente tão intenso, que quando se sai dele não é possível ter uma avaliação imparcial do produto final, de modo que prefiro me abster de uma avaliação mais firme. No entanto, tenho consciência de que fiz o melhor que pude dentro das condições que tinha e, pessoalmente, com o olhar de quem vê de dentro para fora, gosto do filme. Gosto, principalmente, porque em nenhum momento busquei por soluções fáceis ou com atestado de qualidade e eficácia. Minha busca foi a de encontrar novos caminhos expressivos - não dentro do cinema como um todo, eu não tenho essa pretensão - mas dentro do que eu tinha em mãos, da potencialidade das minhas imagens. Em mais umas dessas crenças que vamos ganhando pelos caminhos, acredito que é preciso ter um respeito pela imagem, não subestimá-las. Ao contrário, é preciso tentar levá-las a “lugares” que as desafie, e não à monotonia das fórmulas gastas, em que tudo, no fim das contas, acaba por parecer produtos empacotados, os quais, por mais que se contemple, nunca será possível ver o que há dentro da caixa.

É inegável, todavia, que, depois de tanto trabalho, cresce um enorme orgulho e um desejo de que o filme vire algo maior do que o pensado. Desejo de que seja visto por muitas pessoas, de que elas gostem, de que abra portas para novos projetos, novas pessoas e parcerias, ou, nesse caso, que ao menos agrade à valorosa banca examinadora. Independentemente de qualquer coisa, porém, eu espero que o filme contribua de alguma forma, para o fomento da discussão do cinema e do audiovisual, tanto no âmbito estético, quanto no que diz respeito às possibilidades de produções alternativas e de baixo custo. Considero essas questões de fundamental importância para a criação de uma cultura cinematográfica forte e de uma produção continuada, sem as quais nunca haverá um cinema brasileiro de verdade - se é que o cinema se importa com fronteiras nacionais. Ou, o que talvez seja melhor: questões fundamentais para que haja uma vontade inesgotável, em mais e mais gente brasileira, apenas de ver, falar e fazer filmes.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

DA-RIN, Silvio - *Espelho Partido tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006

NICHOLS, Bill. *A voz no filme documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. Teorias contemporâneas do cinema. São Paulo. Ed: Senac. 2005.

NICHOLS, Bill – *Introdução ao documentário*; tradução Mônica Saddy Martins. - São Paulo: Papirus 3a ed, 2008

PENAFRIA, Manuela. *Em Busca do Perfeito Realismo*. 2005. Disponível em

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf> - último acesso em 21/06/2010.

PENAFRIA, Manuela. *O ponto de vista no filme documentário*. 2001. Disponível em

<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html> último acesso em 21/06/2010.

RAMOS, Fernão Pessoa – *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Alguns Filmes:

Confissões de Um Viciado em Pornografia (2008), de Duncan Christie

F for Fake (1973), de Orson Welles

Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho

No Lies (1074), de Mitchell Block

O Sanduíche (2000), de Jorge Furtado

Pacific (2009), de Marcelo Pedroso

Roma (1972), Federico Fellini

Tarnation (2003), de Jonathan Caouette

Zelig (1983), de Woody Allen

Distrito 9 (2009), de Neill Blomkamp

6. ANEXO: 1º Roteiro

ROTEIRO

Alvaro Andrade

-

ED. JÚPITER

EXT. DIA – RUA GUADALAJARA

Vemos, numa imagem gravada de forma caseira, por câmera fotográfica, um carro popular sendo estacionado, numa rua em que passam carros esporadicamente. COSME, um homem branco, de baixa estatura, sai do carro e fecha a porta. Depois, confere as outras portas e se afasta. Anda uns quatro metros e para. Volta ao carro para checar se fechou mesmo a porta. Repete o gesto por seis vezes.

RAPAZ

Ô, Ninha! Vem cá procê ver! Consegui filmar o maluco! Que figura, viu...

(grita para a irmã, que está em outro cômodo)

IRMÃ

Cadê, cheu ver!

(fala depois de um tempo, já no mesmo lugar em que está o rapaz. Dá uma gargalhada)

ENTRA O TÍTULO DO FILME “EDIFÍCIO JÚPITER”

Durante o título, ouvimos, em off, o rapaz dizer:

RAPAZ

(voz off)

Essa foi a primeira vez que filmei o Cosme...

Continuamos a ver cenas. Ele chegando, saindo do carro, voltando as quatro, cinco, seis vezes. De dia, de tarde, de noite. Algumas vezes, carregando sacolas. Enquanto isso, ouvimos a voz do rapaz, em off.

RAPAZ

(voz off)

Minha tia tinha me contado que um dos vizinhos da gente tinha toc, que é a sigla para transtorno obsessivo compulsivo, que segundo o Wikipedia “é uma doença em que o indivíduo apresenta obsessões e compulsões, ou seja, sofre de idéias e/ou comportamentos que podem parecer absurdas ou ridículas para a própria pessoa e para os outros e mesmo assim são incontroláveis, repetitivas e persistente”. Eu quis ver, né, qualquer um iria querer, e ela me chamou um dia, bem na hora que ele tinha chegado. Aí eu pensei: “que viagem... aqueles malucos igual a gente vê na televisão...”. Minha tia sabia mais ou menos os horários em que ele chegava e depois que ela me mostrou, durante um tempo, a gente, sempre que lembrava, ia pra janela pra ver e dar risada do cara. Minha tia disse que parece que ele é economista, mas trabalha num supermercado. Tinha uma amiga dela, que morou aqui no prédio por um tempo, que meio que era amiga dele.

Continuamos a ver imagens do cara estacionando o carro e saindo.

RAPAZ

(voz off)

Até que uma vez eu tive a idéia de filmar ele, pra por no YouTube, ou só contar a história e mostrar pros amigos, sei lá... era uma viagem o cara indo e voltando pro carro... era impressionante.

Continuamos a ver as cenas. Ele chegando, saindo do carro, voltando as quatro, cinco, seis vezes. Conferindo o porta-malas, os pneus. De dia, de tarde, de noite. Algumas vezes, carregando sacolas. Enquanto isso, ouvimos a voz do rapaz, comentando enquanto filma; às vezes, atendendo o celular.

RAPAZ

E aí, meu filho, qual é a boa?

(...)

- diálogo -

RAPAZ

(voz off)

Eu filmava sempre que eu lembrava que ele tava chegando. Não tinha nada pra fazer... Tava deitado no quarto depois do almoço, daí lembrava, pegava a maquina fotográfica e filmava. De noite, tinha hora que eu tava esperando minha vó me avisar que acabou a novela pra eu ver o jornal, daí ele chegava sempre uns 15 minutos antes de começar.

Vemos mais imagens do cara chegando. Uma delas com a música do JN ao fundo.

RAPAZ

(voz off)

Esse dia ele atrasou... Quase nunca ele atrasava...

RAPAZ

(voz over, pensando alto)

Deve ter rolado alguma coisa...

Vemos mais imagens do cara.

RAPAZ

(voz off)

Virou meio que um passatempo. Eu ia filmando, às vezes apagava, outra hora passava pro computador... Até que eu comprei um hd externo pra poder guardar uns clássicos que eu tinha conseguido, e comecei a ir salvando tudo no hd. Tinha uma variações de um dia pro outro, era legal ir comparando. Quanto mais eu tinha, eu ia notando as diferenças, os detalhes... Quando ele tava de boné, por exemplo, ele só

voltava três vezes. Nunca consegui entender aquilo... Porque ele não usava boné toda hora?! Ia economizar três voltas por dia, a cada estacionada. No fim da vida um tempão se somasse...

Vemos a imagem de Cosme, de boné, voltando três vezes ao carro. O rapaz brinca, com as mãos, em perspectiva, como se pegasse Cosme, apenas um bonequinho, de longe.

RAPAZ

(voz off)

E era engraçado que ele não tava nem aí se tava passando gente, se iam ver ele. Parecia que ele nem notava que ia e voltava sei lá quantas vezes pra conferir umas portas que não tinham mais a menor possibilidade estar abertas... às vezes conferia até porta-mala, pneu... muito doido...

Cosme checa as portas, como sempre, enquanto passa um carro de frutas e para por perto.

RAPAZ

(voz off)

Às vezes eu já começava a filmar pouco antes dele chegar. Ele era quase sempre muito pontual, era impressionante. Depois descobri que essa era uma característica da doença também... Até que um dia, era uma sexta-feira, o dia das sacolas, ele não apareceu. Eu fui esperando, e nada. Esperei meia hora. Nada. Ele não atrasaria nunca mais que isso. E aí eu comecei a ficar preocupado. E ninguém lá de casa entendeu muito. Eu tava preocupado demais. Quase desesperado. E aí eu percebi que tinha algo estranho. Aquilo não era normal... Mas, sei lá, “nada a ver, né”, eu pensei na hora. Aí eu me acalmei, aos poucos, e acabei deixando pra lá. Só que a partir desse dia ficou estranho... Eu tinha medo que ele não viesse, que eu não filmasse nada... Ficava sempre uma sensação estranha... É uma agonia.

Vemos a imagem da câmera esperando, filmando uma esquina. Depois indo pro local onde o cara geralmente estaciona. Depois indo novamente pra esquina, até que o carro chega.

RAPAZ

(voz off)

Mas aquilo voltou pra cabeça. Eu ficava lembrando daquele dia... Mas eu não podia aceitar. Como assim eu não podia não filmar o cara um dia e ficar maluco? Óbvio que não! Foram mais uns dois meses nessa onda, e eu continuava filmando, todos os dias, negando a parada... Até o dia em que eu não me aguentei. Bateu uma curiosidade e, depois que eu já tinha resistido pra caramba, decidi ir atrás para filmar ele estacionando o carro em outro lugar. Quando eu saí de casa eu nem pensei em nada na hora. Quando eu vi, já tava lá, tinha seguido o cara até o estacionamento de um shopping. Não, não tinha mais desculpa... eu fugia de sair de casa igual o capeta foge da cruz...

Vemos a imagem de Cosme estacionando o carro num estacionamento de shopping, agindo da mesma forma.

RAPAZ

(voz off)

Até que eu decidi. Procurei uma psicóloga, sem falar pra ninguém. Aquilo começou a me incomodar demais, demais mesmo. Quando me dei conta, eu já planejava toda minha rotina para estar em casa nos momentos certos em que ele chegava... Eu percebi que eu sabia detalhes surreais da parada. (PENSAR DETALHES). Outro dia, eu perdi o trabalho esperando ele chegar... E daí eu percebi também que algumas vezes não tinha graça, eu nem entendo porque eu me divertia...

Vemos, numa chuva torrencial, Cosme estacionando o carro e saindo, segurando um guarda-chuva e carregado de sacolas, todo desajeitado. Sai e volta uma vez, para checar as portas. Sai e volta de novo. Ouvimos as observações do rapaz. Ele volta mais uma vez, já quase todo molhado. Ele começa a ficar nervoso. Então uma das sacolas cai, as coisas se espalham pelo chão. O rapaz ri muito da situação. Cosme se molha todo, fica enfurecido, chuta umas coisas, recolhe outras e segue. Quando já está a meio caminho do prédio, volta novamente. Joga tudo contra a lataria, checa as portas, bate no carro.

Aí a Vitória, minha psicóloga, deu idéia de fazer um vídeo com tudo que eu tinha filmado. Ela é massa, não é dessas psicólogas chatas. Ela tem o método dela e, sei lá, ela meio que segue o que dá na cabeça, me parece. Acho que a onda dela é que seu eu desse uma função praquilo tudo, algo que eu pudesse fazer e acabar, isso talvez me ajudasse a voltar a ter uma vida normal, sem essa necessidade... Mas ela pediu que eu mostrasse, não adiantava fazer só pra mim. E ela disse que eu tinha que falar com o cara, contar tudo pra ele, perguntar se ele deixaria eu usar as imagens... foda pra caralho.... Mas, sei lá... depois disso tudo, não tava nem aí mais. Eu queria era me

ver livre, de qualquer forma... Tava ficando insuportável... Eu acho que vocês não conseguem imaginar...

TELA PRETA (voz off)

Escutamos uma campainha. Depois, batidas na porta.

RAPAZ

Oi, tudo bem?

COSME

Oi.

RAPAZ

Então... é, meu nome é Álvaro, eu sou seu vizinho aqui do lado, do Júpiter.

COSME

Ah, claro...

RAPAZ

É que eu estudo cinema... e eu tava querendo... fazer um filme...

Eu enrolei. A conversa foi estranha. Eu com um medo enorme, até de ele me processar. Mas eu já tinha checado isso, e ele não podia, já que eu podia até apagar tudo e ele não teria como provar nada. Voyeurismo não é crime. Eu tava quase tremendo. Mas o Cosme, esse é o nome dele, é uma das pessoas mais sensatas que eu já vi na vida. Ele ficou meio intrigado, de cara. Pareceu meio aborrecido. Mas parece que ele se acalmou, sei lá. Daí me contou que ele sabia da doença, que era foda mas que ele tinha aprendido a conviver com ela, tava se tratando. Eu fiquei pasmo... Acho que eu fiquei branco na hora. O cara era mó de boa. Deu risada de mim

e as porra. E daí ele deixou eu usar as imagens. Foi muito surreal... E aí eu contei que tava gravando a conversa e pedi pra usar o áudio também. Mas eu não vou colocar mais aqui, já basta isso tudo. É bizarra minha voz de medroso e envergonhado...

Vemos imagens do celular filmando a esquina. Indo e voltando de lá para o local onde Cosme costumava estacionar. Depois vemos imagens de objetos, texturas.

RAPAZ

(voz off)

Outro dia, enquanto eu já editava o filme, ele atrasou de novo, mais de meia hora. Eu comecei a entrar em desespero. Fiquei preocupado, com falta de ar... aquelas mesmas coisas. Mas aí eu comecei a respirar fundo... consegui relaxar um pouco... pela primeira vez parece que foi diferente, eu consegui manter algum controle. Pra acabar com a vontade de filmar, eu decidi procurar umas coisas bonitas no meu quarto, uns ângulos estranhos... fui filmando e fiquei mais de boa... E pela primeira vez consegui não filmar quando ele chegou. Eu entrei meio que num transe, filmando aquelas paradas. Eu me distraí tanto que eu nem lembrei mais dele... Foi um progresso... Eu acho que eu tô melhorando... A intenção da Vitória, como eu disse, era que eu parasse de vez assim que concluísse o filme. Mas eu sei que não vai acabar tão fácil... é foda... é uma necessidade que eu nem sei de onde vem. Parece exagero, mas é quase que nem respirar... E agora, enquanto você assiste esse curta, provavelmente eu já tenho mais não sei quantos megas de Cosme indo e voltando ao carro. E agora ele me dá uns tchauzinhos de vez em quando...

Vemos imagens de Cosme saindo e dando tchau, simpático.

FIM