

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL

TATIANA DELGADO GADELHA DE SOUZA

Um olhar para o território límbico entre o real e a cena
A construção de um cinema ambivalente e sincero em *Olmo e a Gaivota*

Niterói
2019

TATIANA DELGADO GADELHA DE SOUZA

Um olhar para o território límbico entre o real e a cena

A construção de um cinema ambivalente e sincero em *Olmo e a Gaivota*

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito obrigatório para obtenção de Licenciatura em Cinema e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Douglas Resende

Niterói
2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

S719o Souza, Tatiana Delgado Gadelha de
Um olhar para o território límbico entre o real e a cena:
a construção de um cinema ambivalente e sincero em Olmo e a
Gaivota / Tatiana Delgado Gadelha de Souza ; Douglas Mosar
Morais Resende, orientador. Niterói, 2018.
53 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e
Audiovisual (Bacharelado/Licenciatura))-Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2018.

1. Documentário (Cinema). 2. Produção intelectual. I.
Título II. Resende, Douglas Mosar Moraes, orientador. III.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. Departamento de Cinema e Vídeo.

CDD -



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Instituto de Arte e Comunicação Social

Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Aluno(a): TATIANA DELGADO GADELHA DE SOUZA

Matrícula: 114057077

TÍTULO

UM OLHAR PARA O TERRITÓRIO LÚMBICO ENTRE O REAL E A CENA
A CONSTRUÇÃO DE UM CINEMA AMBIVALENTE E SINCERO EM
"OLHO E A GAIVOTA"

BANCA EXAMINADORA

Prof. Orientador

Douglas Resende

Examinador 1

MAURICIO DE BRAGANÇA

Examinador 2

Eliany Salvaterra Machado

PARECER

A banca ressalta a qualidade do texto - poético, sofisticado e denso. Um texto que não se contenta apenas com uma análise da estrutura fílmica mas lança também um olhar sobre o mundo, sobre questões contemporâneas que nos são caras. Tatiana incorpora uma subjetividade que impacta, também sobre as próprias convenções de produção monográfica.

DATA: 22/11/18 NOTA FINAL: 10

ASSINATURAS DA BANCA

Prof. Orientador

Douglas Resende

Examinador 1

Maurício de Bragança

Examinador 2

Eliany Salvaterra Machado

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por despertar a fantasia e o desejo pelo contato ficcional, infinito, mágico, dentro da opressora realidade.

Ao meu pai, por fazer meus pés tocarem o chão quando é preciso, por ensinar a força e a potência da realidade, dentro da confusa ficção.

Ao meu irmão por abrir e mostrar caminhos, por se fazer arte e potência em todo canto e tanto me inspirar.

À todas as presenças queridas que trouxeram mais movimento, acolhimento e descoberta nesses cinco anos - ao Henrique pela dança e pela troca, ao Lucas pelos processos de entendimento e cura, à Joana por ser fada e me encontrar em mundos outros, à Lari e à Laura por criarem lar e aconchego - por cada ser que me sorriu, me acompanhou parte de caminhos, me mostrou desvios, me foi *encontro*.

Aos que me renovaram o olhar, me mostraram novos mundos e formas de ser.

À Martha Ribeiro, que me colocou em contato com a beleza do território límbico entre o real e a cena e me ajudou a vivenciá-lo a partir das minhas potências.

À Eliany Salvatierra e ao Maurício de Bragança, que, no início do meu processo acadêmico, mostraram tanta doçura, sabedoria e inspiração.

Ao Douglas, pelas palavras, atenção, leituras cuidadosas e questionamentos que muito clarearam minha trajetória nesse trabalho.

À UFF, pela oportunidade e pelo engrandecimento enquanto ser sensível e profissional.
Muito obrigada.

O que a experiência da sessão cinematográfica mobiliza em seu espectador é, antes de tudo, *incerteza*: incertezas perceptivas, cognitivas e afetivas. O suspense, o medo, a narrativa, a adesão, nada disso seria possível sem um *espectador hesitante*, duvidando, de forma alternada, ou simultaneamente ludibriado e desludibriado, tolo e não-tolo. Esse princípio de hesitação é o princípio da aprendizagem. Assim como a pintura, a música ou o teatro, o cinema não deixa (e não tem outra opção) de *formar* ou *reformar* seu espectador, quer dizer, de *confrontá-lo com seus limites*.” (COMOLLI, 2008, p. 270)

RESUMO

Essa pesquisa compõe um estudo sobre as potências do enlace entre a realidade e a ficção em *Olmo e a Gaivota*. A partir de uma análise do filme e da relação deste com diferentes teóricos da cinematografia contemporânea, proponho que essa forma híbrida de se criar imagens se aproximaria da ideia de *sinceridade* e de *fabulação*, fortalecendo um cinema que, desviado de estereótipos, abre espaço para identidades singulares e ambivalentes.

Palavras-chave: Sinceridade, Fabulação, Ambivalência, Identidade.

ABSTRACT

This research presents a study about the strength of reality and the fictional representation colliding into each other on the movie *Olmo e a Gaivota*. From the movie analysis and its relation with some contemporary cinematography theoreticals, I propose that this hybrid form of creating images is very near of the ideas of *sincerity* and *fabulation*, empowering a type of cinema that, unlead by stereotypes, open up space to ambivalent singular identities.

Keywords: Sincerity, Fabulation, Ambivalency, Identity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano em que Olivia, conversando com Petra, olha para a câmera.....	19
Figura 2: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano em que Serge olha para a câmera depois da pergunta de Petra.....	20
Figura 3: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano em que Olivia observa as rugas em seu rosto, marcadas pelas expressões de suas personagens.....	26
Figura 4: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : imagem de arquivo, na qual Olivia admite estar sempre atuando.....	27
Figura 5: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : fala de Olivia do plano em que Olivia, conversando com Petra, olha para a câmera.....	29
Figura 6: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : exemplo de plano bem próximo de Olivia	30
Figura 7: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano que apresenta uma imagem difusa, como se tivesse um véu na frente da câmera	31
Figura 8: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano em que Olivia segura a cortina entre o <i>backstage</i> e o palco.....	31
Figura 9: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano filmado atrás das cortinas do teatro	32
Figura 10: Frame de <i>Olmo e a Gaivota</i> : plano de um ator se maquiando	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - ESTRUTURA.....	15
1.1 <i>A verdade da filmagem</i> como ferramenta anti-ilusionista e o empoderamento da espectadora.....	15
1.2 Olivia enquanto <i>personagem qualquer</i>	22
CAPÍTULO II - ENLACES.....	26
2.1 Sobre a presença do teatro em <i>Olmo e a Gaivota</i>	26
2.2 A presença do <i>antecampo</i> enquanto <i>risco do real</i> e a função fabuladora.....	36
CAPÍTULO III - ENCONTRO.....	42
3.1 O excedente da nossa visão e a alteridade.....	42
3.2 O prazer estético e a relação com o filme enquanto matéria.....	45
3.3 Entre <i>sinceridade</i> e falsidade <i>volitivo-emocional</i>	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	52
FILMOGRAFIA.....	53

INTRODUÇÃO

Seja nos meus encontros e diálogos com o cinema, nos meus trabalhos enquanto atriz ou no meu desenvolvimento pessoal, há algo que vem pulsando como norte e ponto de correlação dessas áreas: a busca pela *sinceridade*.

Uso essa palavra em meus estudos e conversas, frequentemente, há quase um ano. No entanto, só há alguns meses comecei a entender o que quero dizer com ela. Esse termo, abrangente e fugaz, dividiu-se em outras pequenas palavras na minha primeira leitura de Comolli.

Acompanhada deste e de outros teóricos, busco me aproximar dos enlaces singelos entre o real e a cena, propostos por *Olmo e a Gaivota* (Petra Costa e Lea Glob, 2014), refletindo também sobre o contexto cinematográfico contemporâneo no qual esse filme se insere. Acredito que quando o que pertence ao mundo adentra o que pertence à cena (e/ou vice-versa) algo *sincero* acontece no espetáculo do cinema e na relação deste com a espectadora que sai transformada, munida de novas percepções sobre si mesma e sobre o mundo.

Olmo e a Gaivota me transformou. O filme acontece como experiência cinematográfica singular, nos convidando, enquanto espectadoras, a assistir ao real que se faz cena. Saí da sessão sentindo que a obra havia se apresentado de forma suficientemente *sincera* sem perder a mágica da ilusão e da poesia. Voltei-me, então, aos estudos dessa linguagem que vem crescendo no cinema contemporâneo brasileiro e que, embaralhando ficção e realidade, desafia as tradições da narrativa clássica. Acredito que os filmes que apresentam sua ambivalência e seu *modo de fazer* - fugindo de arquétipos e estereótipos, mobilizam a estrutura arraigada da tradição cinematográfica.

Respeito e afirmo o valor importantíssimo de tal tradição, tendo em vista que é a partir de um modelo constante que a linguagem dessas estruturas narrativas é criada, fortalecida e valorizada. A construção cuidadosa de uma personagem, de uma trajetória e de um gênero filmico potencializam uma mensagem ou ideia, compartilhando-a com um grande número de pessoas (reconheço que a espectadora irá interpretar essa mensagem à sua maneira, de acordo com as suas vivências - no entanto, nessa forma narrativa, costuma-se ter uma ideia clara a priori e uma trajetória bem delineada a ser seguida). A potência de mobilização emocional de tais filmes é, portanto, inegável.

Contudo, em tempos de intolerância e disseminação de ódio em nome da ordem, da estrutura, do controle, da rigidez e da segurança, acredito que o descontrole, o encontro, a fluidez, a ambivalência e o risco mereçam um olhar de mais atenção e respeito, pois são fortes aliados contra a imposição de uma narrativa, de uma “verdade” unilateral e totalitária. É preciso, mais do que nunca, entender que verdade nenhuma acolhe todas as visões de mundo, formas de se viver, ambivalências e singularidades.

Portanto, admiro a coragem desse cinema ao desafiar tais tradições narrativas. Por mais potentes que sejam, essas tradições criam, frequentemente, representações totalizantes que não deixam espaço para a criação de novas formas de ser e para uma participação mais ativa (criativa) da espectadora. O cinema narrativo clássico deve continuar se fortalecendo, se expandindo e ampliando seus temas e perspectivas, porém, é necessário um contraponto, um elemento desafiante, para que aconteça um crescimento baseado em trocas, movimento e afirmação de linguagens distintas.

Um cinema que fuja radicalmente do olhar colonizador, não só em sua história, mas em sua estrutura, se faz necessário, e é por isso que convido as leitoras a se aproximarem e refletirem sobre *Olmo e a Gaivota*.

Esse filme nos apresenta Olivia, atriz do Théâtre Du Soleil que se descobre grávida em meio ao processo de montagem da peça *A Gaivota* (Anton Tchekhov, 1896). Impedida de trabalhar por complicações na gravidez, Olivia se vê confinada por meses em seu apartamento. A câmera a acompanha intimamente, buscando adentrar as questões da atriz enquanto mulher, mãe e profissional, intercalando-se com imagens de arquivo e cenas de ensaio. Para além do que vemos, há a voz de Petra, que ocasionalmente adentra o quadro e provoca os atores, dando indicações e fazendo perguntas – nos provocando também ao nos fazer pensar os limites entre o real e a cena.

Neste trabalho, busco analisar a materialidade de *Olmo e a Gaivota*, refletindo sobre os mecanismos que o filme cria ao abrir espaço para o real. Além disso, me interessa pensar Olivia enquanto possível *personagem qualquer* (VIEGAS, 2017, p. 22), já que ela não se encontra como identidade única (atriz ou personagem delimitada por um estereótipo), mas como presença viva frente à câmera, agindo e reagindo a estímulos externos.

A figura de Olivia, que apresenta o direito à fabulação de sua própria narrativa, nos traz diversos questionamentos sobre o lugar da mulher, tanto individual/subjetivo quanto coletivo, buscando a construção de um território próprio e descobrindo novas identidades

menos permeadas por estereótipos. Olivia colabora para a eterna reconstrução de um imaginário coletivo do que é ser mulher. Ao mesmo tempo em que estabelecemos uma relação com esse sujeito individual e singular, nos conectamos com uma imagem criadora e transformadora da nossa estruturação do estereótipo feminino; ou seja, a atriz-personagem nos conduz a um movimento que vai do singular - do seu corpo e de sua história individual - ao plural e coletivo, na medida em que toca em questões caras à mulher enquanto sujeito histórico - a gravidez, o “direito ao trabalho”, como ela mesma diz, e a própria condição de sujeito do enunciado (o mundo visto e contado pela perspectiva da mulher).

Escolhi dividir o trabalho em três capítulos. No primeiro, exploro a ideia de *Olmo e a Gaivota* como filme que revela a *verdade da filmagem* (resultando no empoderamento da espectadora) e Olivia enquanto *personagem qualquer*. Já no segundo, analiso alguns planos do filme, pensando na relação deste com o teatro e iniciando meu pensamento sobre a função fabuladora e a importância desta para a personagem e a espectadora, a partir do *risco do real*. Por fim, no terceiro, trago o teórico Mikhail Bakhtin e aproximo suas ideias sobre encontro, alteridade e complementação dos diferentes excedentes de visão com o processo de criação do filme, que, a meu ver, acontece enquanto encontro (atriz-câmera; atriz-diretora; atriz-espectadora...), fazendo com que um entendimento a priori sobre si mesma (seja atriz, diretora ou espectadora) se transforme a partir da presença de *outra*.

Percebi a importância de priorizar o uso do artigo feminino nesse trabalho. Nos meus primeiros rascunhos, escrevia *o outro, os atores e os espectadores*, sentindo um certo desconforto com essa escrita. Logo me atentei que era pela forte presença feminina em todo o processo: sou mulher e espectadora, a atriz principal é mulher, a diretora é mulher e o filme procura adentrar um universo feminino, de forma íntima e visceral. Decidi criar, então, um espaço que desvia da dominação do artigo masculino, buscando, assim, desviar das histórias que tentam nos controlar e dos enunciados que se dizem imutáveis e afirmam as formas que devemos assumir. A reinvenção de uma língua é a reinvenção de um povo, sendo ponto importante no processo de fabulação sobre quem somos. Esse pequeno gesto, portanto, busca abrir espaço em um território que, muitas vezes, não se esforça em nos representar.

Opto por realizar aqui, além da análise centrada no objeto-filme e a investigação teórica, um trabalho que possui uma abordagem pessoal, me colocando em estado de criação e fabulação, em contato com a poesia e a arte - somando na construção do imaginário coletivo sobre o filme, o contexto cinematográfico e a figura da mulher. Como busco o encontro e a

sinceridade no meu objeto de pesquisa, também os busco na minha escrita, compartilhando questões e incertezas que talvez nunca sejam, de fato, respondidas (e preservemos a dúvida, por mais que ela seja constantemente deslocada por descobertas e afirmações temporárias, pois ela é uma das grandes geradoras de movimento). Espero que a leitora se aproprie das ideias que proponho e as transforme, fabulando e criando seu próprio entendimento, sua própria história.

CAPÍTULO I | ESTRUTURA

1.1 | *A verdade da filmagem* como ferramenta anti-ilusionista e o empoderamento da espectadora

Ao entrar em contato com *Olmo e a Gaivota*, tive a sensação de participar de uma confidência *sincera* das criadoras (atrizes, diretora, etc.). Acredito que parte dessa sensação é causada pela escolha de Petra e da montadora em revelar a *verdade da filmagem* (COUTINHO, 1997, p. 167). Coutinho utiliza esse termo ao falar sobre o processo criativo de seus filmes, alegando que documentário¹ não é a filmagem da verdade, mas a *verdade da filmagem*.

“A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela” (COUTINHO, 1997, p. 167). Trata-se da ficção em estado aberto e receptivo à urgência da vida (e como veremos mais para a frente, da vida ficcionalizando a si própria, assumindo que a sua realidade também é composta por narrativas e representações).

Durante qualquer *set* de filmagem, muita coisa que não estava prevista acontece, pois a ação de criar uma narrativa ou imagem é uma ação da “vida real”, regida por seus acasos - como um microfone que aparece em quadro, uma atriz que diz algo inesperado, etc. A partir de tais eventualidades, entram as importantes escolhas da diretora, da montadora, da diretora de fotografia e de outras profissionais sobre como reagir ao que acontece. Escolher um enquadramento que revela parte da equipe; decidir, durante a montagem, não cortar o silêncio após a fala da atriz (como acontece em *Olmo e a Gaivota* na primeira conversa de Petra com Olivia, na qual vemos esta em um momento íntimo de reflexão, com o olhar perdido) são ações que colaboram para a aproximação da espectadora com a *verdade da filmagem*:

Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera (COUTINHO, 1997, p. 167)

¹ Esse termo acabou sendo utilizado para classificar tudo aquilo que não é, puramente, ficção. Assim, por mais que *Olmo e a Gaivota* não pertença, de forma delineada, a nenhum território, o encontramos pairando na categoria *documentário*. Boa parte dos artigos e estudos contemporâneos, que se debruçam sobre o *documentário*, acabam por analisar esse tipo fronteiro de cinema que tem seu maior foco no processo e nos encontros.

Sinto que há sinceridade em um filme que revela a sua contingência e os seus acasos, estes embebidos da ficção do plano e da estrutura que inevitavelmente o organiza (um plano após o outro). Enquanto espectadora, alcanço uma relação menos ilusória (por mais que a ilusão, de certa forma, esteja presente e seja essencial para a narrativa) com a obra.

Portanto, estes elementos que revelam a materialidade da vida e do processo no plano do filme, quebram com a tradição ilusionista do cinema. Um filme ilusionista não revela os seus mecanismos de filmagem e a sua textura fílmica; não se mostra enquanto forma, matéria, ferramenta e construção - o que ele mostra é a sua narrativa.

Nesse campo ilusionista, a atriz busca se metamorfosear, na medida do possível, em personagem; estar em cena enquanto heroína e não enquanto atriz. As ações daquela se dizem espontâneas, como se se originassem no momento em que o filme é exibido. O pacto ficcional (acordo tácito entre a obra e aquela que assiste ao filme: a espectadora sabe que se trata de uma ficção, porém, no momento em que entra na sala de cinema, ela acredita nessa ficção e vive com a heroína a sua trajetória, sentindo as emoções dela, etc.) é estabelecido e a ilusão do cinema clássico narrativo é criada.

Tal ilusão pode acarretar a catarse do público, na medida em que a espectadora projeta-se na heroína, desligando-se, por alguns instantes, da consciência clara de seu corpo e da sua história pessoal, conectando-se com os sentimentos vividos pela protagonista do filme. A espectadora pode sentir pavor, ódio, paixão, etc. canalizando essas emoções para fora de si, descarregando-as de uma forma que, geralmente, não possui graves consequências.

Portanto, a ilusão é importante. Através dela conseguimos acessar emoções bem definidas e, possivelmente, liberá-las de forma catártica. Tais emoções podem nos preencher intensamente, gerando uma mobilização de energia para transformações em nossa vida. No entanto, por mais potente que seja essa mobilização, ela sempre se encontra, de forma geral, alinhada com o intuito direcional das criadoras do filme (não duvido da singularidade e da percepção individual de cada espectadora, no entanto, ao se relacionar com o filme, o sentimento ativado costuma ser, por mais que em amplo espectro, na mesma direção da proposta narrativa), com terror, sentimos medo; com filmes motivacionais, esperança e por aí vai – ou então sentimos desconforto e incômodo quando o filme não dialoga com as nossas vivências ou as questiona.

A nossa presença no filme se faz observadora de uma trajetória alheia de transformação. Por mais que ambas as formas de construção fílmica nos mobilizem, há

diferenças: na forma clássica, acompanhamos a narrativa e nos mobilizamos através dela; na contemporânea, que prioriza o processo, nos mobilizamos a partir da estrutura do filme, a qual temos acesso pela *verdade da filmagem* que nos é mostrada em enlace com a narrativa ficcional. Essa última forma nos posiciona de maneira criativa em relação ao que vemos, transformando a nossa presença enquanto espectadora em uma presença ativa; nos permitindo construir *com* o filme – levamos, então, esse novo olhar, essa nova potência e aprendizado para a vida fora da sala de cinema. Já não vemos como antes. A narrativa clássica não tem como principal objetivo transformar a nossa forma de ver uma narrativa; não questiona a si própria, diferente de *Olmo e a Gaivota*, por exemplo, que quase se põe em colapso quando decide abrir espaço ao real.

Além disso, ao se apresentar como espetáculo, não quebrando o pacto ficcional, o filme arrisca trazer uma tranquilidade excessiva à espectadora. Aquela que vê permanece no escuro, no conforto de seu distanciamento espacial e temporal do momento em que o filme foi criado, relacionando-se apenas com a imagem resultante - uma pequena parte de todo o processo e vida do filme. Filmes que utilizam, conjuntamente, o ilusionismo e o anti-ilusionismo, propõem à espectadora a alternância entre *imersão na cena e acordar para si*, acordando renovada e conectando-se com emoções que não estavam despertadas previamente.

Hoje, no Brasil, vemos cada vez mais filmes tornando visíveis as suas estruturas, seu roteiro, seu processo e convidando a espectadora a compreender o mecanismo do qual participa, envolvendo-se ativamente na *performance* (escolho a palavra *performance* por analisar filmes que habitam um território instável, com seus personagens *performando* - sua própria vida ou uma ficção - frente à câmera) destes espetáculos. Uma atriz representando um papel rigidamente delineado, que não abre espaço aos seus próprios questionamentos, talvez já não interesse a uma parcela das espectadoras brasileiras:

“As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações - teatro das instituições, comédias ou tragédias dos poderes, espetáculo das relações de força, para aquela das programações: da cena ao roteiro.” (COMOLLI, 2008, p. 169).

Portanto, nesse cinema, saímos do território ilusionista, do artifício que se diz sem artifícios e da cena que parece “chegar ao espectador também sem qualquer *trabalho*” (COMOLLI, 2008, p. 195).

Em *Olmo e a Gaivota*, o confortável pacto ficcional não nos é suficiente, colapsando a todo momento. Tais colapsos são desencadeados por diversos fatores, como o uso de imagens

de arquivo gravadas por Olivia há anos atrás, o fato da atriz estar verdadeiramente grávida, etc. Recorremos, então, ao estereótipo do documentário, buscando entender as cenas enquanto *verdadeiras*. No entanto, isso também nos escapa: por mais que o filme quebre com o eterno e silencioso pacto ficcional, ele assume diversos elementos de ficção em meio às vivências reais. Nos resta, enquanto espectadoras, desistir de distinguir o real da ficção e encarar o seu total entrelaçamento.

Como exemplo do que foi analisado acima, temos um plano, perto dos vinte minutos iniciais de *Olmo e a Gaivota*, em que a atriz está enquadrada dos ombros para cima. Nesse momento, há uma voz que adentra o quadro com extrema naturalidade: a da diretora. As duas conversam e Olivia, alternando entre um olhar distante de nós - perdido - e um olhar direcionado para a câmera de maneira quase desafiadora, levanta questões importantes sobre o processo do filme, já que ela apresenta risco de aborto espontâneo caso faça muito esforço e recebeu recomendações médicas de permanecer em casa, de repouso (algo extremamente incômodo para ela, que diz ter *um animal muito agitado/um dragão ou um tigre* dentro de si).

Ao dirigir o olhar para a câmera, a atriz quebra o pacto ficcional e instaura outra forma de relação, aproximando o espaço-tempo da espectadora com o do processo filmico. O pacto quebrado continua ali, mas encontra-se suspenso, pronto para retornar em uma próxima cena. No momento em que ele retorna (as cenas vão passando e “esquecemos” do momento de quebra, voltando para uma relação mais *confortável* com o filme enquanto ficção), dura um tempo e é novamente quebrado, transformando mais uma vez a relação espectadora-obra. Assim, as cenas seguem em constantes quebras e restabelecimentos de acordos com quem assiste ao filme.

Portanto, a crise desses conceitos previamente estabelecidos gera movimento, recolocando, constantemente, a espectadora em um lugar no qual ela não sabe o que vem pela frente. Assim, a espectadora mantém-se ativa, preparada para receber o que vier e liberta da sua condição petrificada e anônima em relação à toda a vivência da filmagem.

Provavelmente, ao direcionar o seu olhar para a câmera (na cena citada acima), Olivia não fazia ideia do impacto que esse olhar teria na espectadora. Esta se sente observada - lembrando de si, de seu corpo e presença em relação ao filme.



Figura 1: plano em que Olivia, conversando com Petra, olha para a câmera.

O ato de *olhar* deixa a sua posição *voyeurística*, unilateral e ocupada pela espectadora, abrindo espaço para a presença desta que passa a fazer parte da cena como objeto do olhar da atriz.

Olmo e a Gaivota (e outros filmes que também valorizam o processo) anseia por encontros *sinceros* tanto no momento de criação das suas imagens quanto em sua exibição. Para que tal encontro aconteça é imprescindível a presença de *outra*, de alguém. Assim, ele abre um espaço amplo à espectadora, convidando-a para a intervenção lúdica e criação conjunta, reconhecendo que a percepção e a imaginação de quem vê o filme é elemento essencial para a eterna construção/reconstrução deste.

Depois do olhar de Olivia para a câmera, voltamos, pouco a pouco, a nos deixar levar pela representação (seja esta da vida ou da cena) e nos aproximamos, novamente, de um tênuo pacto ficcional. Então, há uma cena em que Serge e Olivia estão discutindo em casa sobre ele estar trabalhando e ela ficar sozinha. Enquanto espectadoras, seguimos acompanhando essa discussão, criando nossos julgamentos em relação ao Serge, nossa cumplicidade e empatia por Olivia e uma tensão interna pelo tom da cena.²

² Reafirmo, aqui, que faço minha análise de *Olmo e a Gaivota* a partir da leitura de artigos sobre o filme e de autores que abordam essa temática, assim como a partir da minha relação pessoal, enquanto espectadora, com a obra. Reforço que essa forma cinematográfica abre espaço para inúmeras percepções e diferentes relações com o que acontece em cena. No entanto, em alguns momentos deste trabalho, coloco explicitamente a percepção e trajetória que tive com determinadas cenas (e que outras pessoas que assistiram ao filme, com quem conversei, também tiveram), não como uma tentativa de demarcar rigidamente o que cada cena deveria causar na espectadora, mas para analisá-las mais profundamente. Portanto, apresento aqui uma forma de relação, consciente de que tal relação pode ser completamente diferente para outra espectadora.

De repente, a voz de Petra entra em quadro com um simples “Sim. É isso que está acontecendo?” e o olhar de Serge se volta para a câmera ou para bem próximo dela. Nesse momento, tudo muda novamente.



Figura 2: Serge olhando para a câmera após a pergunta de Petra.

Toda a relação que criamos com essas personagens, nossos julgamentos e afetos são abalados e renovados com uma única cena, uma única interferência. O que era, já não pode ser e uma necessidade de ressignificar e criar outra relação com as personagens e com o filme é exigida. Novamente, é como se estivéssemos, enquanto espectadoras, em eterna construção e desconstrução das nossas relações com a obra.

A personagem que julgávamos incompreensível e fria (Serge) torna-se alguém que reage a estímulos externos e internos à cena e o controle que possivelmente imaginávamos ter sobre a ordem dos acontecimentos, sobre as falas e respostas, nos escapa mais uma vez. Não temos certeza do que foi dito antes das indicações da diretora e do que foi dito depois. Nos reconectamos com a incerteza, com a dúvida e com a necessidade de crença - energias pulsantes e criadoras.

Espectador do cinema documentário, encontro-me na ambivalência. Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. (COMOLLI, 2008, p. 170)

A afirmação desses dois polos, crença e dúvida, gera movimento no filme. Primordialmente, a vida é caracterizada pelo movimento, a morte do corpo enrijece e petrifica. Entendemos que algo está vivo quando há o menor sinal de movimento e é esse sinal que

percebemos em *Olmo e a Gaivota* e em outros filmes que se abrem àquilo que ameaça a sua existência. Portanto, é como se o filme ganhasse vida.

A dúvida por si só não existe, não se sustenta, assim como a crença também não. Uma precisa da ameaça da outra para se reafirmar.

Quando Petra revela o mecanismo de construção do filme ao colocar sua voz em quadro, recebemos a dúvida, que abala o que havíamos criado sobre o filme até então. Porém, ao mesmo tempo, já nos reposicionamos em busca de outro momento de crença. Quando uma outra cena vem e nos parece suficientemente ficcional, depositamos essa crença nela de forma *sincera*.

Ao mesmo tempo que a dúvida ameaça a crença (e vice-versa) e que há a necessidade de uma para a outra existir, a existência de uma não tira a integridade e a potência da outra quando se manifesta. Por mais que haja a dúvida, somos capazes de acreditar totalmente em um plano e na relação que se estabelece ali. Assim como, por mais que haja a crença, somos capazes de duvidar a partir de qualquer olhar diferente dado pela atriz.

É esse movimento que dá vida ao filme, assumindo sua condição ambivalente e tornando a relação espectadora-espetáculo, de certa forma, mais *sincera*.

Repito, se o filme é um grande truque ilusionista (e há muita beleza nisso, principalmente para os processos do inconsciente) não há espaço para o movimento de aproximação e distanciamento consciente do espectador; há espaço para o encanto, mas não há espaço para o encontro. Por outro lado, se o filme é só a revelação de seus mecanismos, não há filme, pois é necessário que haja algo, por menor que seja, na sombra, no mistério do fora de quadro, gerando dúvida e atraindo a nossa atenção.

É preciso que um polo esteja na luz enquanto o outro está na sombra, mas é preciso que esteja, de fato, ali, na imanência, em constante ameaça às configurações atuais.

Assim se dá o encontro (nesse caso, espectadora e obra), desprovido de conforto, rigidez e controle, munido de movimento, ameaça e pequenos instantes em que nos sentimos flutuar em algo temporariamente estável.

1.2 | Olivia enquanto *personagem qualquer*

Entramos no território da fenda, no *entre*, no cinema que se apoia no presente e na alteridade, no aqui e agora de um encontro.

Esse cinema carrega em seu corpo a desconstrução de uma tradição, a ousadia de se colocar em um lugar não-identitário e, a partir dessa não-identidade, permitir que as mais variadas identidades se formem em contato com o filme, permitir o diferente, *a outra*, permitir o encontro e a formação no presente, permitir a descoberta de si enquanto algo ainda não estabelecido.

Personagens rígidos, ideias rígidas, representações maçantes e repetidas constroem um mundo rígido, no qual não há espaço para toda a multiplicidade de existências, para a liberdade de transformar-se e de entender-se diferente a cada segundo. Tal rigidez, raramente se permite a crítica do mundo existente ou realiza um convite à construção de um mundo-outro. A presença revolucionária dos personagens do limbo, indiscerníveis e livres, nos autoriza a fluidez e a não estagnação nos modelos antigos, nos potencializa enquanto agentes de construção de um mundo em movimento, em eterna descoberta de si.

Ao nos encontrarmos com Olivia através da tela, sentimos a força dessa presença não catalogada - não é a mãe estereotipada que possui um amor incondicional ao filho desde o início da gestação, assim como não é o estereótipo da rebelde, independente, que não deseja nenhum compromisso. Sua imagem se constrói, pouco a pouco, diante de nós, em sua singularidade permeada por ambivalências e opostos que se afirmam, aproximando-se da complexidade que realmente nos compõem. Olivia é, portanto, uma *personagem da recusa*:

“Entendemos serem personagens da recusa justamente por recusarem delimitações mais exatas ao serem produzidos através da afirmação das singularidades. O qualquer, assim, seria produzido a partir de uma recusa de elementos tradicionais de concepção cinematográfica.” (VIEGAS, 2017, p. 27).

Essa personagem da recusa, ou personagem qualquer, estaria desmunida de conceitos ou arquétipos, preenchida por um estado pleno de presença, agindo e reagindo ao mundo e à cena. Não se trata de uma heroína que possui uma trajetória de ação clara ou um destino a

cumprir, mas alguém com liberdade de escolha para traçar o seu próprio caminho e afirmar as suas singularidades.

Seguindo na ideia de liberdade a partir da recusa de delimitações, Felipe Diniz, a partir dos textos de Agamben, pensa no personagem qualquer como um habitante do limbo, lugar primordial não-identitário, caracterizado por não ser uma coisa nem outra, e, assim, vir a ser o que quiser: “Os habitantes do limbo experimentariam um estado de alegria natural na vivência do abandono divino. Sem dor, sem o peso transcendental da verdade, sem a pressão dos parâmetros morais, aqueles que vivem no limbo permanecem sem destino.” (DINIZ, 2016, p. 6).

Desprovida de um olhar controlador, de uma função sacralizadora e moralizante embutida de preconceitos, a personagem qualquer viveria em estado *límbico*, sem sofrer com a carga de um destino a cumprir, buscando seus próprios caminhos e escolhas, mais próxima a um estado natural de *sinceridade* com relação a si mesma e as outras.

A meu ver, a busca por essa *sinceridade* é a justificativa para o aumento dos filmes, nos últimos anos, que cedem espaço ao real - pensando no Cinema Brasileiro temos, por exemplo, *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *A Memória que Me Contam* (Lúcia Murat, 2013), *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), e muitos outros - assim como parece ter a ver com o que Comolli (2008, p. 173) descreve como uma “necessidade sentida por todos nós: que as representações que fabricamos do mundo deixem de dá-lo por acabado ou definitivamente domado e disciplinado por nós.”

Entendemos que o cinema fabrica parte das imagens do mundo e queremos, cada vez menos, construir imagens rígidas e fechadas em preconceitos controladores que não permitem a vivência de ambiguidades em um mesmo ser, dificultando a descoberta identitária singular de cada um.

Não se trata de um movimento estético fechado por um grupo restrito de diretoras com determinada linguagem, mas, sim, de um conjunto de propostas e dispositivos que dialogam entre si e vem ganhando espaço no Brasil de uns anos para cá. Susana Viegas (2017, p. 23) descreve esse conjunto de obras como “Novíssimo Cinema Brasileiro”. Tais filmes não compartilham das mesmas regras ou guias, mas as formas como as suas imagens são produzidas possuem algumas semelhanças.

Esses filmes buscam enredar a fabulação e a história com algum *acontecimento bruto*, com uma experiência *real* acionada pela presença da câmera e/ou por dispositivos:

O Novíssimo Cinema Brasileiro apresenta algumas obras cujas imagens aparecem desconectadas de uma categoria essencialista e sedentária, nas quais há estabelecida uma certa indecisão de sentidos e parâmetros. Derivam destes filmes um dado cruzamento de potências. Uma potência de ficção pressiona o real ao mesmo tempo em que uma potência de realidade se oferece à ficção, e tal dinâmica prepara o terreno para uma total indiscernibilidade. Tais potências exploram os limiares e se posicionam no espaço anterior das relações de significação e de comunicação. (VIEGAS, 2017, p. 23)

A potência desses filmes não está, portanto, em um espaço de significação, pode-se dizer que é algo mais *cru* (por mais que o filme seja cuidadosamente elaborado) e a relação com a espectadora se dá em uma instância outra que não a da comunicação clara - que se baseia em uma significação muito bem conhecida.

O processo da obra torna-se elemento do produto final e a relação entre quem filma e quem é filmada é mais direta e pessoal, um pouco menos hierárquica (por mais que ainda seja, pois uma delas está com a câmera). Estabelece-se uma relação mais próxima entre o cinema e o mundo, pois o filme não se dá enquanto obra isolada e processo puramente imersivo, mas como obra *em relação*. Os modelos estabelecidos até então colapsam e entramos num território ambivalente, flexível e caótico.

Reafirmo que buscamos encontros *sinceros*, cada vez mais - também através das máquinas, das redes e das experiências estéticas. Esses encontros não se dão na estrutura, sabemos que eles se dão no caos. É nessa vivência do mundo em movimento e nas suas representações que podemos dar margem ao *encontro*. É preciso entender-se no abismo; na fenda e buscar isso também na arte, pois já não podemos esconder que somos a ambivalência: “Sujeito significa dúvida, crise, divisão, substituição.” (COMOLLI, 2008, p. 192).

Usei a palavra “arte” acima, pois, para além do cinema, penso muito no teatro e busco a relação entre essas duas formas de expressão. O teatro é a arte do encontro. O cinema, acredito eu, busca também a sua potência própria de encontro e descobre novas ferramentas a cada processo-filme, ressignificando o que é *cinema*.

No teatro, a relação entre quem está *na cena* e quem está *na plateia* é muito curiosa (principalmente em peças que esticam e provocam a barreira entre esses dois territórios). Por mais que as atrizes realizem um trabalho refinado, atento e profissional, se a plateia não troca com elas, não joga com o olhar e a energia, o evento *teatro* não acontece e a peça termina com uma sensação de vazio e de não-presença. O movimento de aproximação e afastamento entre

quem vê e quem cria no palco; o posicionamento ativo enquanto receptora do espetáculo são essenciais para que a peça aconteça.

Penso que no cinema também é assim: o filme precisa *acontecer* – é preciso movimento entre a imagem da tela e a espectadora; é preciso que as fendas entre a cena e o real sejam assumidas para que haja encontro. Nesse cinema, os filmes “são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda.” (COMOLLI, 2008, p. 170).

É necessária a entrega e o deixar-se atravessar. *Olmo e a Gaivota* é atravessado, furado e transportado pela urgência da vida de diversas formas, mas há uma específica - extremamente nítida e quase sensível ao toque - que é a gravidez.

A realidade concreta da gravidez de Olivia atravessa o filme, nos mostrando o passar do tempo, demarcado naquele corpo, com o crescimento da barriga. Como diz Comolli (2008, p. 176), essa é a “verdade (crueldade) da tomada cinematográfica: como não filmar a passagem do tempo nos corpos?”. Tal atravessamento exige a presença do *gestar da vida* e, naturalmente, da maternidade e de todos os seus questionamentos dentro da ficção. A atriz, de fato, estava grávida enquanto gravaram o filme, fazendo com que seus sentimentos *reais*, seus questionamentos e vivências desse momento, atravessassem a matéria da ficção. O elemento da gravidez impossibilitou que o filme se fechasse para o real.

Assim, a matéria humana (atriz) passa pelo mesmo processo da matéria fílmica, encontrando-se enquanto singularidade no enlace da ficção do filme com a sua vida. O filme apresenta ainda outra forma de ficção: a peça *A Gaivota*, de Tchekhov, que Olivia estava ensaiando com um grupo de atores até descobrir que estava grávida. Em meio aos ensaios e a criação ficcional do mundo da peça, a atriz é atravessada pela vida, na forma concreta e cronológica da gravidez.

Ela já não pode permanecer na ficção pura - no teatro e na peça, a atriz agora habita um mundo *entre*, marcado por um real que cresce dentro dela, uma vida que irrompe e ganha força dentro da narrativa, transformando-a. Sem a presença da *cena*, esse acontecimento, talvez, não irrompesse de forma tão real, mas, por tratar-se de uma atriz (alguém que necessita da cena como trabalho e processo de vida), essa passagem de tempo no corpo (evolução da gravidez) chega rasgando a ficção e exigindo espaço, propondo um enlace entre a estrutura e a vida.

(É o não-controle. O caos.)

CAPÍTULO II | ENLACES

2.1 | Sobre a presença do Teatro em *Olmo e a Gaivota*

Olmo e a Gaivota se faz a partir de um embaralhamento delicado do real e da cena em diversas camadas, pois, além da imagem filmica e dos acontecimentos reais na vida dos atores, há ainda a presença mágica e simbólica do teatro. Este vai e vem durante o filme, cortando o cotidiano, criando um espaço outro de presença e simbologia para a atriz - a qual, por si só, já vive em um espaço *entre* a ficção e o real. Os questionamentos individuais de Olivia colapsam com as emoções e sentimentos de suas personagens em um mesmo corpo, agindo e reagindo entre si.

Há várias cenas no filme em que Olivia se olha no espelho, lembrando-nos do encontro constante com esse objeto quando se é atriz e é necessário encarar a si mesma demoradamente (colocando maquiagem, etc.) antes de entrar em cena; vislumbrando o instante imediatamente anterior ao enlace máximo entre atriz e personagem que acontecerá no palco.

Em um desses momentos, ela observa suas rugas e marcas de expressão e percebe a mistura que ela é, corporalmente, de vivências suas e vivências de suas personagens - como ela diz em um monólogo interior: “Essa é a tristeza de Marion, que encenei noite após noite durante 3 anos. Sua tristeza ficou marcada na minha testa”. As personagens que Olivia já interpretou foram, para ela, encontros com a alteridade. Essa mistura de si com suas personagens se confirma quando, ao vermos imagens de arquivo de sua adolescência e juventude, com sua família, em casa, ela diz que estava “sempre atuando”. Sua vida é esse encontro com o teatro.

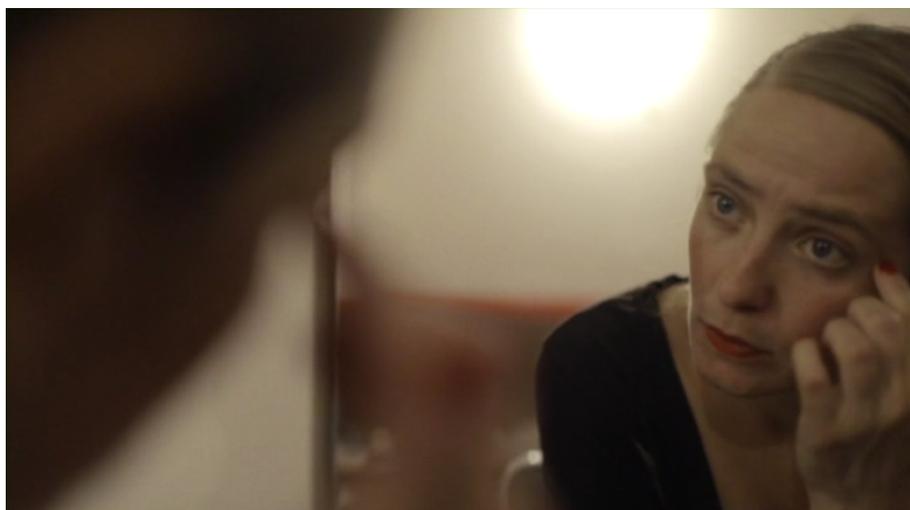


Figura 3: Olivia observa as rugas em seu rosto, marcadas pelas expressões das personagens.



Figura 4: imagem de arquivo, na qual Olivia admite estar sempre atuando.

As cenas em que a atriz se observa no espelho são extremamente especiais. Em meio a tantos sentimentos reais e pulsantes em suas vivências na ficção, há esse rosto que pausa e se vê. Olivia busca a si própria, tenta encontrar-se. Essa busca está presente em todo o filme: envolta por tantas personagens e rótulos: mãe, atriz... Onde está Olivia? Quem é Olivia?

Em meio a todos esses questionamentos, há essa existência concreta, esse ser, transpassado por diferentes estímulos de distintos universos, mas que se encontram aqui, nesse olhar e nessa expressão. Tudo o que a transpassa resulta, aqui e agora, nesse olhar. É como um canalizador de tudo o que chega das mais variadas esferas: a materialidade é o que expressa, de forma concreta, essa colisão entre o real e a cena (tanto a materialidade de Olivia, com seus olhares e falas, quanto a materialidade do filme). Seja real, cena, ou um enredamento dos dois, o filme existe, Olivia existe e ela se vê. Olivia busca a si mesma em meio aos acontecimentos de sua vida, que fogem do seu controle; os acontecimentos da ficção que, por mais que sempre atravessados pelas sensações diárias, estão em um lugar de maior controle e o filme, que chega como um lugar *entre*, permitindo que ela caminhe por esses dois mundos que dizem tanto sobre sua vida.

É possível dizer que o resultado *sincero* de quem se é está no enlace da ficção (independente de onde está a ficção de cada um) e da realidade, pois a fabulação e a narrativa são necessidades humanas de tempo e organização. Por mais que possamos habitar locais e experiências *entre* caóticas e ambivalentes, desordenar as narrativas, misturar inícios e fins, ainda precisamos de alguma narrativa.

Na nossa percepção individual, organizamos nossas vivências em horas, dias, meses e anos. Por mais que, na prática, só nos pertença o momento presente, estamos constantemente ficcionalizando nossas vidas e criando narrativas que nos ajudam a apreender o que vivemos e esclarecer nossos objetivos.

Em maior ou menor grau, todos fazemos isso. Criamos personagens de quem fomos, exaltamos características e acrescentamos detalhes que não aconteceram às nossas memórias. Criamos personagens futuros também, prevemos gestos e falas, como gostaríamos que fossem, ao ensaiarmos encontros e diálogos. A todo momento, estamos nos fazendo personagens de nós mesmos. Em alguma medida, a vida é ficção em constante mudança e reinvenção. Ficção rasgada pelo real em pequenas brechas por onde espiamos e criamos consciência.

Precisamos nos contar histórias do que aconteceu para estarmos presentes, realizarmos ações e externalizarmos pensamentos. Precisamos do antes e do depois, por mais que só exista o agora, preenchido, rasgado e atravessado pelas nossas projeções, ansiedades e memórias.

É necessário dar à ficção espaço e crença para chegarmos mais próximas do real.

Olivia nos ajuda a construir uma imagem muito especial sobre esse enlace, pois sua vida é, por um longo período, a construção da ficção - ela diz: “Vivi no meio de tecidos bordados, cortinas de seda, maquiagem, luzes. Criava-se dia e noite, a qualquer hora, neve, inverno, tempestade, Japão, Ásia, em plena Paris. Você está protegida de tudo. Está protegido de tudo, se você faz teatro.”

Portanto, não importava se era dia ou noite na “vida real”, pois a *vivência* de Olivia era o dia ou a noite da cena; o País da cena; os encontros da cena. Teatro é, também, ato de assumir que precisamos da ficção e que a fazemos a todo tempo, bordando-a junto da nossa realidade. Estamos protegidas de tudo porque flutuamos e atravessamos os dois mundos, enredando um no outro, utilizando o nosso real, subjetivo e coletivo, na ficção.

Ainda sobre a potência do teatro no filme: há uma cena em que ouvimos a voz de Olivia falando sobre personagens que ela e Serge interpretaram juntos: “Eu era Ana, ele era Ricardo III, eu era Desdêmona, ele era Otelo, eu era Arkàdina, ele era Trigórin.”. A cada nome dito, vemos a imagem de uma pessoa comum passeando por um parque. Entretanto, como as imagens dessas pessoas são mostradas ao som da fala desses nomes, não conseguimos desconectar a ficção da personagem com a imagem que vemos, pensando em Desdêmonas e Otelos andando por aí em diferentes momentos e contextos.



Figura 5: fala de Olivia sobreposta à imagens de pessoas andando pelas ruas de Paris.

Há também alguns planos filmados dentro do apartamento de Olivia e Serge (com os dois conversando ou realizando alguma ação) que são instantaneamente seguidos por planos filmados no palco - durante o ensaio da peça atual ou da apresentação de uma peça antiga - com os dois encenando. O corte brusco de espacialidade e temporalidade faz com que ainda relacionemos um evento ao outro, interpretando as falas ditas pelos atores no palco como uma continuação do diálogo que estavam tendo em casa, como se através da ficção e da narrativa conseguissem dizer o que precisam um para o outro.

É relevante notar que o teatro aparece quase sempre enquanto processo e ensaio, como uma construção delicada de personagens e histórias em meio ao filme. O teatro está ali, para além de seus outros símbolos e vivências pessoais das personagens, como algo que se constrói, passo a passo, sendo contraponto de sua própria representação.

Há um momento no filme em que a encenadora diz aos atores, de forma didática “É preciso um outro universo para fazer o contraste [com a representação]”. Esse outro universo encontra-se, na verdade, no mesmo universo: o teatro-representação se contrapõe e dialoga com o teatro-processo. Enquanto é representação, ficção e história, é, também, processo, construção e modo de fazer. Com o filme é a mesma coisa: ao mesmo tempo em que é filme, objeto e obra *acabada* que podemos ver e rever, é processo que se revela, ao mostrar as escolhas feitas nas formas de criar imagens; as dúvidas; as tentativas e os olhares *sinceros* para a câmera.

Portanto, em *Olmo e a Gaivota*, o próprio teatro é contraponto do teatro e o próprio cinema é contraponto do cinema. As duas possibilidades de existência (enquanto processo e enquanto obra) coexistem no filme e fortalecem uma à outra. O filme entra nessa *mise-en-*

*abyme*³ vertiginosa, conseguindo ser, ao mesmo tempo, processo e obra. Não se trata apenas da dúvida entre o que é cena e o que é real, mas da afirmação coexistente desses dois *contrários*.

Acompanhamos Olivia durante todo o filme, chegando bem próximas a ela em recorrentes planos fechados, que nos mostram os detalhes de seus dias. Há, também, muitos planos próximos de seu rosto, potencializando suas expressões e sentimentos. A câmera vem, portanto, como uma confidente íntima que deseja chegar o mais próximo possível da subjetividade daquela mulher. Os planos extremamente próximos revelam, de forma quase física, esse desejo da câmera de aproximação, como se a lente fosse capaz de captar algo que nos escapa aos olhos distantes. O filme é uma explosão de intimidade.

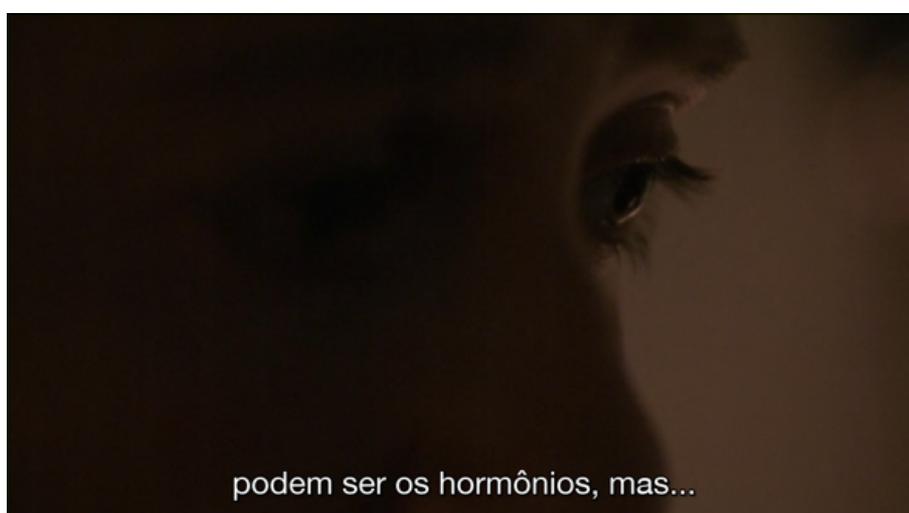


Figura 6: exemplo de plano bem próximo à Olivia.

Há outra estética recorrente nos planos do filme: o enquadramento se dá através de cortinas e panos, embaçando nossa visão. Tais planos reforçam uma ideia contrária à clareza, nitidez e pureza do que quer que seja, nos lembrando de que não há uma visão clara sobre a realidade ou a ficção e que as imagens nos chegam turvas, transformadas pela nossa própria subjetividade.

³ Termo utilizado pela primeira vez pelo escritor André Gide ao falar sobre as narrativas que possuem outras narrativas dentro de si. Aqui, utilizo esse termo pensando na representação dentro da representação (teatro no filme) e no real dentro do real (realidade do processo da peça na realidade do processo do filme).



Figura 7: imagem difusa, como se tivesse um véu na frente da lente da câmera.

O filme se inicia com Serge e outros atores em cena, ensaiando *A Gaivota* em cima do palco. É bonito: a câmera se inicia afastada, aproximando-se timidamente, até estar bem perto dos atores, como se estivesse adentrando esse mundo. Seguimos com outro plano dos atores e, depois, temos o terceiro plano, filmado bem próximo às cortinas do teatro, na parte de trás do palco. Vemos Olivia abrindo uma brecha nas cortinas e deixando as atrizes passarem dos bastidores à cena.



Figura 8: Olivia segura a cortina entre os bastidores e o palco.

Esse plano é extremamente simbólico. É como se conseguíssemos, a partir desse filme, abrir uma brecha entre o que está na frente e o que está atrás, entre *o antes da cena* e *a cena*. O filme se apresenta enquanto passagem, uma ponte entre um mundo e outro. Olivia é a ponte entre esses dois mundos.

No mesmo plano, vemos a atriz espiando dos bastidores por entre as cortinas. A seguir, vemos um plano subjetivo, como se fosse o olhar dela por entre as cortinas. Após a abertura do filme e de alguns outros planos, voltamos às imagens do teatro e assistimos a tudo por trás de um fino véu que se encontra em frente à câmera, como se fosse a linha suave e tênue que separa o real da ficção.



Figura 9: imagem captada por detrás das cortinas.

Há ainda, nesse início, as cenas das atrizes e atores se maquiando no camarim, ato que também remete à ideia de processo e se caracteriza como o *abrir das cortinas* e o *passar de um lado para o outro*, levando ainda resquícios e emoções descobertas no outro lado. O *maquiarse* acontece enquanto potência, enquanto escolha de ficção: é um ato no qual escolho experimentar e vivenciar algo que é distinto do que sou; um disfarce que me abre para outro universo, outra vivência.



Figura 10: ator se maquiando.

O enredamento dessas vivências nos impossibilita distinguir com clareza algumas falas do filme como originárias de Olivia enquanto atriz, personagem do filme ou personagem da peça. Há uma fala de André Brasil (2013, p. 597) sobre *Moscou*⁴ (Eduardo Coutinho, 2009), que muito se encaixa em *Olmo e a Gaivota*:

“Quem fala? O ator de teatro? O personagem da peça? O personagem do filme?”

Temos, de fato, essa mesma sensação difusa, frágil (talvez de forma mais discreta e sutil do que em *Moscou*) intercalada com silêncios e planos íntimos, contemplativos, da atriz. É como se o mundo da atriz e o mundo das personagens estivessem em constante diálogo; o que é dito na peça *A Gaivota* passa pela vivência daquele momento da atriz e ganha como carga os sentimentos da “vida real” dela, impossibilitando a separação das vivências.

Quando se está em cena, no teatro, por mais que haja uma *personagem* a ser interpretada e uma fala a ser dita, cada dia de apresentação irá resultar em diferentes tons (por mais que sutis) da mesma fala, sendo esta permeada pelos sentimentos reais e singulares daquele dia.

De qualquer maneira, não importa se o que foi dito por Olivia foi dirigido por Petra, ou era uma fala da peça ou foi algo que surgiu no momento do encontro com a câmera, pois todas as falas, inevitavelmente, falarão sobre *o mesmo assunto*, tendo em vista que estão enredadas em algo maior que as transporta e as permeia. Ao vermos Arkâdina, interpretada por Olivia, dizendo uma fala de *A Gaivota*, automaticamente a conectamos com toda a relação que já estabelecemos com a atriz. Tal fala chega a nós como uma fala de Olivia, num movimento constante entre o interior e o exterior da cena, entre vida e obra, ficção e realidade - parece já não haver limites claros a separar esses territórios. Torna-se impossível não buscar, inclusive na ficção montada como tal (uma peça de teatro filmada) o real que já conhecemos (o momento presente da atriz em conflito com sua carreira e sua gestação).

O mesmo se dá com o olhar: quando vemos Olivia chorando no palco enquanto Arkâdina, conectamos esse choro com os sentimentos da própria atriz e torna-se difícil olhar

⁴ Filme que apresenta como dispositivo os ensaios, durante três semanas, do Grupo Galpão para a peça de Anton Tchêkov, *Três Irmãs*. O filme intercala imagens dos ensaios com confidências dos atores e conversas entre eles. A cena é completamente inconstante e nos sentimos confusos sobre o autor da fala (ator ou personagem).

para essa cena acreditando que o choro seja apenas da personagem - porque, afinal de contas, nunca é (as vivências estão, constantemente, se enredando).

Como o espetáculo ensaiado é *A Gaivota*, essa rede torna-se ainda mais complexa, pois a peça, por si só, já apresenta um caráter metalinguístico que passeia entre os limites do real e da ficção. *A Gaivota* aborda os males existenciais de uma específica sociedade que apresenta um cotidiano *tedioso*. Entre as personagens, há Arkàdina, atriz famosa que está envelhecendo, temendo o declínio de sua carreira e duvidando das formas de criação artísticas que vêm surgindo com a nova geração. Essa geração é representada por seu filho, Trepliov, que critica a arte feita pela mãe e cria uma peça nova, desafiando os modelos estabelecidos até então. Outra importante personagem da peça é Nina, jovem que almeja uma carreira de atriz, mas para isso terá que enfrentar a família que cerceia sua liberdade.

A peça se inicia com a imagem de um palco quase vazio, sem espectadoras e coberto por vegetação. Há apenas alguns trabalhadores atrás da cortina. Esse início nos remete a *Olmo e a Gaivota* que também se inicia com o palco e os atores, revelando a cena e o que acontece por detrás da cortina. Portanto, assim como o filme, a peça apresenta o teatro dentro do teatro, enquanto matéria, processo e construção. Ao invés de criar uma história que nada tenha a ver com a materialidade do teatro, Tchekhov optou - ao mostrar a matéria bruta com a qual o público está lidando; a cortina que divide o palco; os trabalhadores que fazem com que a peça aconteça - por colocar quem assiste à *A Gaivota* em uma posição ambígua, acompanhando uma obra acabada que é, ao mesmo tempo, a revelação de seu processo.

Assim como Olivia, as próprias personagens perdem-se, ao longo da peça, em meio à realidade e às suas ficções. Arkàdina, por exemplo, relaciona a sua vida pessoal com a sua vida no teatro; no palco, sofrendo pela decadência desta significar também o fim daquela. Trigórin, amante de Arkàdina, que é escritor, também apresenta um enlace profundo com as suas criações, trazendo a ficção literária para a sua vida e vivendo-a, a todo momento. Ele diz:

Ah, é uma maneira de viver absurda. Estou aqui consigo, emocionado e a pensar a todo momento numa história, na minha história inacabada que me espera. Estou agora a ver, uma nuvem, que parece um piano enorme. E penso logo que não posso esquecer-me de a incluir numa história - uma nuvem que passou, flutuante, e que parecia um piano. Cheira a heliotrópio. E, num ápice, anoto no meu pensamento: perfume doce, do tom da viuvez, lembrar e usar na descrição de noite estival. Apanha cada frase, cada palavra minha e cada palavra sua e, no momento seguinte, tudo isso já está guardado no meu cacifo literário, frases, palavras - ainda me podem vir a servir, em qualquer momento!

Para além dessa relação da peça - assim como ocorre no filme, entre o real e o ficcional - há outra relação entre essas duas obras: Olivia, em *Olmo e a Gaivota*, muito tem de Arkàdina

e de Nina. Por um lado, sente-se como a atriz mais velha, em transformação, iniciando outro momento da sua vida que impede a exclusividade do teatro. Por outro, há a atriz ainda jovem, que não deseja tantas responsabilidades e sente-se pulsante, com medo de perder-se na loucura.

Olivia passeia entre esses dois mundos, criando-se como figura ambivalente que apresenta características tanto de uma como de outra.

Tais relações em *Olmo e a Gaiivota*, portanto, entre processo e obra, real e ficção, se enredam nas mais variadas combinações, dispondo da vida, do teatro e do filme, como uma *Matrioshka*⁵ que se abre a um abismo sem fim.

⁵ Boneca Russa que apresenta, dentro de si, diversas outras bonecas.

2.2 | A presença do *antecampo* enquanto *risco do real* e a função fabuladora

Percebo a potência dessa estrutura organizacional do filme: a montagem. O fato de um plano vir seguido de outro faz com que a nossa consciência, o nosso entendimento humano, relacione uma coisa com a outra (em suas infinitas possibilidades de relação). Essa relação passa, ainda, pela mediação das nossas experiências e marcas pessoais, criando um sentido e forma de apreensão da obra extremamente singular e especial.

Buscamos, a todo momento, essa organização, essa relação de uma coisa com a outra que possibilita a apreensão, com base nas nossas vivências, do que nos é externo (proponho que o que nos é externo também pode ser algo dentro de nós que desconhecemos, uma sensação diferente, um estado, etc.).

A estrutura sequencial de um filme nos permite a apreensão *organizada* da *outra* e de nós mesmas.

É, também, a partir da montagem que podemos construir expectativas e lógicas para o que vemos - e desconstruí-las, constantemente. Quando tal expectativa, tal forma lógica é desconstruída, abre-se espaço para o entendimento pessoal da espectadora e para uma relação menos óbvia com aquela sequência de planos.

Penso em *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) como exemplo. Coutinho entrevistou mulheres não-atrizes que tinham histórias para contar. Após gravar o depoimento delas, convidou atrizes para ouvirem as histórias contadas e contarem-nas, novamente, frente às câmeras, como se as histórias originalmente fossem dessas atrizes.

O jogo do filme se dá, principalmente, na montagem. O plano de uma mulher contando uma história, seguido pelo plano de uma atriz famosa contando a mesma história, faz com que criemos, em nossa cabeça, uma regra para aquele jogo (primeiro a personagem real da história, depois a atriz). No entanto, ao longo do filme, a regra muda e nos deparamos com a mulher que viveu a história contada em um plano muito anterior ao da atriz que vai recontar a história; com mulheres contando suas histórias sem a reinterpretação de uma atriz; com atrizes contando suas próprias histórias, etc:

A montagem do filme quebra, a todo momento, as regras que tentamos estabelecer para aquele jogo, e a quebra das regras faz com que nos relacionemos de forma pulsante, viva, criativa com o filme (criativa no sentido de recriar, a todo momento, um significado para aquela sequência de planos). (KOGUT, 2017, p. 63)

A montagem, em *Olmo e a Gaivota*, é muito importante e também realiza essa ação de quebra. No entanto, a quebra não se dá com as regras do jogo, mas com a ficção.

As ficções e narrativas que o filme cria estão, a todo momento, sob o “risco do real” (COMOLLI, 2008, p. 169), pois uma fala ou um olhar pode colocar em jogo toda a ficção construída até então. Quando Petra dirige, por exemplo, a partir de seu lugar no antecampo, uma pergunta ao ator, ela abre espaço ao que está fora do campo de visão da espectadora e apresenta à delicada estrutura ficcional o risco do real, ameaçando o próprio filme. No entanto, é a partir dessa ameaça que o filme nasce e acontece.

Como diz Comolli (2008, p. 177): “O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos.” A filmagem do *real* é, sim, caracterizada pelos excessos e faltas, pois podemos apenas experienciar uma pequena parte, *uma visão de*, sabendo que nunca teremos um entendimento e perspectiva completos. Um filme nos dá uma imagem: parte de um corpo, de uma cidade ou de uma casa, por exemplo, e tentamos vivenciar ao máximo o pequeno fragmento do real que temos ali.

Assim como construímos o nosso *eu* enquanto consciência marcada por limites e transbordamentos do inconsciente; por brechas e lapsos; por momentos de controle e descontrole do que está por trás, escondido, também assim se faz um filme (no recorte em que estou analisando), criado por excessos e faltas; por escolher *não mostrar* o fim de um diálogo, o direcionamento de um olhar ou a resposta de uma atriz/personagem, mas ainda assim mostrar, fazer um detalhe ocupar todo o plano, uma frase desconectada ocupar todo o silêncio e ganhar força sendo apenas uma *parte de*.

Há alguns dispositivos que ampliam a nossa percepção do que é mostrado em cena, como a exposição do antecampo, por exemplo, que brinca com as brechas entre o que se mostra e o que se esconde. André Brasil (2013, p. 599) fala sobre essa exposição tanto como recurso estilístico como espaço ético, pois revela um processo de criação menos hierárquico e mais conjunto: “Há o filme, o trabalho de construção cinematográfica, mas nele a voz do diretor não é absolutamente soberana: ela é atravessada e afetada, a ficção fissurada pela interpelação do outro.” Em outra passagem, ele completa:

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiegético) e mundo filmico (diegético). (BRASIL, 2013, p. 579)

O antecampo é esse *fora de campo* específico que se encontra atrás da câmera, no lado oposto ao que está sendo mostrado. A possibilidade de campo e antecampo adentrarem-se mutuamente faz com que a relação entre estes seja imprevisível e aberta a uma infinidade de eventos possíveis. Diferente dos filmes que, em uma tentativa de controlar a cena, separam e estabelecem uma barreira entre esses dois mundos, os filmes que criam essa abertura costumam apresentar imagens que me parecem mais *sinceras*.

Tais imagens apresentam a possibilidade do caos, sua imanência e risco a partir do convite feito às figuras da cena, não só para encontrarem a si; às outras atrizes; o espaço, mas para encontrarem as habitantes deste outro mundo: o antecampo, este “lugar - marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação.” (BRASIL, 2013, p. 579)

Por exemplo, há um plano em *Olmo e a Gaivota* de extremo enlace entre campo e antecampo, no qual Petra chama por Olivia, como se a convidasse para sair de si mesma e espiar, interferindo nesse outro mundo. Petra convida Olivia à interferência e ao encontro.

No início do plano, vemos Olivia com a cabeça voltada para a direção contrária à câmera, pensativa. Em seguida, ouvimos a voz de Petra chamando do antecampo “Olivia...”, porém, a atriz não responde, permanecendo na mesma posição. Petra, então, insiste “Olivia!”. A atriz vira-se lentamente e diz “Não sei mais o que podemos fazer” olhando para a câmera, “Não sei se dá para continuar.”, ao que Petra responde “Sim, a gente continua.” e Olivia “Não posso nem me mexer” “Não podemos parar agora” “A gente faz o quê? Qual é meu papel?” “Me diz o que sente” “Me sinto presa. É como se me puxassem o tapete e não sei no que me agarrar” “É disso que a gente vai falar”.

A pergunta da atriz “A gente faz o quê? Qual é meu papel?” e a resposta da diretora “Me diz o que sente” revelam essa abertura ao encontro, ao que o outro é e o que espera do projeto. À atriz, não cabe a simples criação de uma personagem; de um papel, é preciso que ela abra sua própria *mise-en-scène*, suas narrativas e vivência internas à *mise-en-scène* da diretora. Uma não acontece sem a outra e nem quer acontecer sozinha. Ao pedir a Olivia para dizer o que sente, Petra abre um enorme espaço na sua criação para a cocriação e a interferência de Olivia, acolhendo suas angústias e singularidades, entrelaçando o que vinha antes do filme

enquanto ideia e desejo com os sentimentos e as possibilidades que existem, de fato, no momento da gravação.

Respondendo à pergunta de Petra, Olivia diz “Me sinto presa. É como se me puxassem o tapete e não sei no que me agarrar” e Petra responde “É disso que a gente vai falar”. Aqui, mais uma vez, entra a espectadora - que é antecampo do antecampo (o antecampo da tela) - também convidada a participar. Como Olivia olha para a câmera ao dizer essa fala, sentimos como se ela fosse direcionada a nós, espectadoras, quando a vemos em uma projeção de cinema.

Nessa cena, Petra compartilha sobre o que o filme vai falar - e, ao mesmo tempo, parece confidenciar o caráter contingente daquele processo e a falta de um roteiro. Ela poderia não ter usado essa fala ou tê-la colocado mais para o final do filme, mas ela aparece relativamente no começo, abrindo esse diálogo com quem assiste, em confiança do processo do filme e revelando o momento em que, talvez, ela própria, tenha descoberto sobre o que o filme iria falar. Petra revela que não possuía o controle total da obra e se encontrava em busca do filme, aberta ao que a atravessaria. Esse diálogo também nos mostra o caráter de cocriação que permeia *Olmo e a Gaivota*, posicionando o encontro de subjetividades (seja este da cineasta com a “atriz-personagem”, ou de outras participantes do processo, incluindo a própria espectadora) no centro da criação.

É comum ouvir que a presença da câmera *desnaturaliza* quem está sendo filmado e que o menor dos gestos se torna *representação*, sendo difícil manter-se natural e verdadeira quando se é observada por uma lente. No entanto, a *sinceridade* atingida nesse plano só aconteceu pela existência da câmera, deste objeto mediador que criou um lado que olha, que provoca e instiga, e outro lado que reflete e vivencia, sim, um estado de certa insegurança e vulnerabilidade. Entretanto, é aí, nesse estado, que se cria a possibilidade de encontrar um gesto ou uma fala que seja mais *sincero* do que a espontaneidade cotidiana.

Exatamente por encontrar-se nessas condições de consciência de si, de atenção e vulnerabilidade, a atriz tem a possibilidade de conectar-se com uma sensação ou sentimento que não apareceria fora dessas condições, alcançando, assim, uma *sinceridade* em cena que se apresenta, muitas vezes, mais valiosa do que um registro espontâneo e inesperado. A situação criada pelo filme lançou a atriz em um processo de intensa produção subjetiva - tendo que, ao mesmo tempo, viver e encenar, relacionando-se consigo mesma, com o grupo de teatro, com Serge, com a cineasta e a câmera.

Nessa forma de fazer cinema, não se costuma cultivar ou buscar uma fidelidade à ideia existente antes do acontecimento da filmagem, ou agarrar-se a uma estrutura. Procura-se, principalmente, desenvolver uma disponibilidade para o momento presente, trabalhando a flexibilidade e a escuta, em estado de constante criação, explorando, por exemplo, o que a presença da câmera e toda a sua equipe fazem com que Olivia se lembre, perceba, sinta e o que é possível captar disso e apresentar de forma visível em imagem. Claro que essa imagem também não é estática, o *aqui e agora* filmado relaciona-se com o *aqui e agora* de quem vê, dentro dos presentes subjetivos de cada uma e no presente coletivo, relacionando-se com o momento histórico.

Para além do que a câmera desperta no que/em quem está sendo filmada, da aura que ela cria naquele ambiente e na presença das pessoas, há também o que a imagem desperta na espectadora no momento da exibição. Daí para frente, é reação em cadeia, é a *mise-en-scène* da cineasta, a *mise-en-scène* da atriz e a *mise-en-scène* subjetiva da espectadora (que aparecerá ao falar sobre o filme) colapsando umas nas outras, gerando afeto que afeta em infinitas possibilidades, pois o filme não se fecha em um estereótipo/arquétipo/imagem clara e específica, resultando em uma imensa variedade de encontros.

Por não apresentar tais estereótipos claros ou nos posicionar em um local de recepção, mas, sim, instaurar paradoxos e se colocar em aberto, tal tipo de cinema nos dá o direito de fabulação e reconhece a importância de tal capacidade fabuladora, pedindo às espectadoras que construam seu entendimento do filme a partir das suas vivências próprias e afetos.

Essa função fabuladora questiona a afirmação de ideias e olhares individuais enquanto estatuto de verdade. Tal estatuto, pode ser bem perigoso, principalmente se for afirmado a partir de um polo colonizador que não aceita nenhuma visão de mundo diferente da dominante, assumindo a sua visão enquanto *verdade* e silenciando diferentes olhares para a mesma situação. A função fabuladora aparece, então, de forma revolucionária, instaurando outras visões e questionando dogmas, identidades e verdades ditas irrevogáveis, “evitando assim o olhar, por vezes, paternalista sobre essa realidade, mas potencializando uma forma natural e inconsciente de autoencenação.” (VIEGAS, 2017, p. 25).

A autoencenação, aqui, fala sobre o nosso direito de sermos personagens de nós mesmas, criando a nossa história, ao invés de vestirmos um papel imutável e previamente designado para nós. No filme, vejo a autoencenação enquanto o direito, para além das espectadoras, que Olivia tem de criar as suas fabulações: ela não chega no filme com as

respostas para a sua trajetória; ela não chega, por exemplo, como mãe vestindo um estereótipo. O filme é como um convite ao encontro e às pequenas descobertas, dando a ela o direito de inventar sua história no momento presente, de sentir as dores e felicidades e concluir, a partir de suas vivências, à sua maneira, o que é ser *mãe, atriz e mulher*.

CAPÍTULO III | ENCONTRO

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar: a cabeça, o rosto, e sua expressão - o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. (BAKHTIN, 1997, p. 21)

3.1 | O excedente da nossa visão e a alteridade

No seu texto *A Forma Espacial da Personagem*, Bakhtin fala sobre o excedente da nossa visão, que surge no momento em que nos colocamos face à face com outra pessoa. Tal excedente é aquilo de mim que me escapa, que só consigo ter acesso através *da outra*, da visão e percepção desta sobre mim.

Por mais que nos observemos em superfícies que refletem a nossa imagem - como um espelho, por exemplo - nunca temos uma visão completa de nós mesmas. A forma do *eu* se mistura com as nossas sensações internas e vivências de dentro, tornando impossível experienciarmos a nós mesmas como algo concreto e finito, com limites e linhas, assim como enxergamos *a outra*.

Quando olhamos para fora, tudo o que vemos possui um claro contorno, um tamanho, um peso e uma cor. Entretanto, isso se dá de forma diferente quando percebemos a nós mesmas: o contorno da minha mão está enredado com o sentimento tátil que tenho com ela no momento em que a vejo. O nosso contorno próprio não nos é claro, pois o nosso vivenciamento interno faz com que nos sintamos infinitas, em posição deslocada do mundo.

Assim, só *outra* me vê como contorno, como experiência finita e apreensível. Só ela percebe o meu peso concreto, minhas linhas e tamanhos, e é através dela que tenho acesso a minha imagem externa. Preciso de *outra* para me construir. Claro que a apreensão que outra pessoa tem de mim irá passar pelo filtro de suas vivências, sentimentos e incompletudes, sendo impossível alcançar uma *visão real e definida* de quem sou (isso nem sequer existe). No entanto, penso, com a ajuda dos conceitos de Bakhtin, na ideia de complemento de visão: a

partir de *outra*, acesso visões complementares à que eu possuía sobre mim mesma ou sobre algo.

Sem a *outra*, sou apenas um turbilhão de sensações. Quando ela me vê e me retorna algo, uma expressão, um olhar ou uma fala sobre mim, insiro essa percepção nova no mosaico que crio, desde que nasci, da minha imagem externa - juntando todos os detalhes e sabendo que a cada novo detalhe minha imagem se transforma e se renova, ganhando outra forma de percepção. Nunca poderei ver, de fato, essa imagem externa, mas posso construí-la e reconstruí-la em minha mente.

A todo tempo, checamos essa imagem: realizamos uma ação (seja um ato ou uma fala) e esperamos uma reação, de acordo com nosso *banco de reações* das outras pessoas sobre nós. Temos uma ideia do que pode nossa imagem externa e qual movimento, impulsionado de dentro, desperta determinado estímulo e reação nas outras pessoas.

Nos baseamos nisso e buscamos padrões. Sabemos que ao sorrir, provavelmente receberemos um sorriso de volta, etc. Esse é um mecanismo necessário à socialização e à mínima construção e padronização de si para que tudo não se torne um grande caos. No entanto, esse padrão, de fato, não existe. *A outra* pode reagir da forma que esperamos ou de um milhão de outras formas, e é aí que se dá o encontro.

Quando essa *outra* reage de forma brusca ou sutilmente diferente desse sistema que criamos, apreendemos algo novo sobre nós e, através desse encontro, nos modificamos.

Bakhtin (1997, p. 23) explica tal encontro, dessa forma:

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento.

Portanto, é preciso encontrar *a outra* para que o nosso campo de visão se complemente e se expanda. Provavelmente, nunca chegaremos a uma completude ou totalidade, mas participaremos enquanto olhares ativos que se complementam e ampliam mutuamente os campos de visão, gerando um entendimento notadamente maior do que o que possuíamos antes de determinado encontro.

A partir dessa ideia de olhares que se complementam, penso em *Olmo e a Gaivota* e o entendo enquanto filme que põe em risco a sua existência em prol do encontro sincero com *a outra*, buscando o excedente de sua visão.

Por exemplo, Olivia deixa de ser apenas objeto da visão *de outra* quando ela volta o seu olhar para a câmera. Com esse gesto, a exclusividade da diretora em olhar para o que filma e a da espectadora em olhar para o que vê na tela, é quebrada. Olivia assume sua presença enquanto complemento do excedente da visão de Petra e das espectadoras, fazendo com que *o que é filmado e o que é visto na tela* olhe de volta.

Durante uma filmagem, há esse importante excedente de visão da diretora, esse outro recorte de mundo que só é visto pelos olhos da atriz quando esta olha na direção da câmera. A permissão desse ato de olhar para a câmera faz com que o encontro filmico seja, de fato, mais próximo a um encontro *sincero*, no qual uma olha a outra, complementando-a com o seu olhar.

Para além da possibilidade desse encontro, a espectadora empodera-se, apropriando-se do seu espaço enquanto espectadora, podendo se aproximar e se afastar do filme, acreditar e duvidar, passeando entre os polos possíveis e reagindo de forma singular, escolhendo um caminho próprio a seguir no filme entre suas crenças e dúvidas. A espectadora conecta-se, portanto, com o filme, não só enquanto narrativa, mas enquanto *filme*, material filmado e editado que ensina sobre sua própria matéria.

3.2 | O prazer estético e a relação com o filme enquanto matéria

“O prazer estético é um sentimento real, ao passo que o vivenciamento empático dos sentimentos da personagem é apenas um sentimento ideal. Os sentimentos ideais são aqueles que não despertam a vontade de agir.” (BAKHTIN, 1997, p. 73)

A partir dessa citação de Bakhtin, penso nos filmes que possuem uma estrutura muito clara na apresentação e criação das personagens e nos colocam na posição de espectadora que recebe a história de forma *voyeurística*, desfrutando do mecanismo da ilusão. Através dessas experiências, podemos ter um vivenciamento empático dos sentimentos da personagem (nos sentirmos *como a heroína* - ao relacionarmos a sua trajetória com a nossa e sentirmos o que ela sente).

Esse vivenciamento empático desperta sentimentos ideais que são, num geral, análogos ao sentimento da personagem, criando uma relação de identificação imediata: se a heroína sente medo, sentiremos também; se sente amor, resgataremos nossas formas de conexão com isso e entraremos em contato com esse tipo de atmosfera. A nossa associação com a personagem nos conduz a viver a história junto dela, acessando sentimentos que dizem respeito ao que a heroína sente.

Tal mecanismo é muito potente e, assim como no teatro da ilusão, leva a experiências catárticas e reflexões. No entanto, quando assistimos à *Olmo e a Gaivota* e nos enredamos em meio ao real e a ficção, a partir da exposição do antecampo e das quebras com o pacto ficcional, não nos é possível ter esse sentimento empático puro. Na medida em que o pacto ficcional se quebra e nos percebemos enquanto espectadoras *presentes*, criamos outra forma de relação com o filme: uma relação estética que não é direcionada a uma só personagem, mas à obra em sua totalidade.

O prazer estético gerado nessa relação é um sentimento real. Como não nos é dada a relação direta com os sentimentos da personagem, que seria a partir da ilusão e do direcionamento do olhar, os sentimentos despertados em nós são muito singulares - resultando do lugar específico que habitamos em cada momento do filme: há cenas que vemos e nos sentimos mais próximas da ficção; em outras, mais próximas do real, etc. O sentimento que nos invade não é, necessariamente, uma empatia com o que a personagem sente, é um sentimento resultante da ação de sermos jogadas no abismo, de nos tirarem a ficção e nos

mostrarem o real (e vice-versa). É um sentimento que vem da instabilidade, do movimento e do caos, da imprevisibilidade de um olhar da atriz para a câmera, ou de uma fala espontânea e inesperada. Tais sentimentos e reações às cenas são muito singulares e específicos a cada pessoa que assiste e ao momento *presente* de sua vida.

Daí o despertar de um sentimento real. Não se trata de sentir ódio, porque a personagem sente ódio, trata-se de se conectar com o sentimento que, de fato, surge em nós quando descobrimos que tal cena *documental* era ensaiada, ou quando percebemos a angústia da personagem, mas não podemos ter certeza que aquela angústia, naquele momento, era real. Dessa forma, nos conectamos, também, com a experiência do filme enquanto filme e não somente com a vivência de uma personagem.

É como se quase pudéssemos tocar a matéria do filme, nos relacionar com o real e a ficção que o constroem, com seus planos e enquadramentos, sua lentidão ou rapidez, nos relacionando com a plasticidade diante de nós. O que existe ali, portanto, não é uma personagem, uma heroína em sua jornada, mas um conjunto de matérias, de olhares reais e olhares ensaiados, planos desprevenidos e planos cautelosamente enquadrados, uma cortina de teatro que se abre e revela os dois lados. Por mais que, enquanto espectadoras, juntamos esses elementos e nos relacionamos com a criação de uma história e vivência, também nos aproximamos da matéria filmica e de seu processo de trabalho, gerando um constante deslocamento entre aproximação e afastamento do filme.

Nos lembramos de *ver* o filme enquanto filme e criação, enquanto enquadramento escolhido e expressão singular quando, por exemplo, ouvimos Petra dizer “Sim, esse é o campo de visão!” no momento em que encontra um enquadramento desejado para determinada cena. Essa revelação nos dá acesso a outra camada de sentimentos, pois não nos relacionamos só com a personagem, mas também com os sentimentos da diretora, com a exposição de sua criação e processo - lembramos de que ela também está ali, se doando e se conectando com aquela narrativa.

Por nos relacionarmos com o processo da personagem, com o processo da diretora e com o processo do material filmico, as possibilidades de sentimentos e conexões com cada cena se ampliam.

3.3 | Entre *sinceridade* e *falsidade volitivo-emocional*

Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando-o todo por completo, o corpo e a alma que há nele, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física, mas na falsidade volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo. (BAKHTIN, 1997, p. 39)

Em um filme narrativo clássico, as ações da personagem estão voltadas para o seu campo de ação, fechadas no polo (pensando no mundo do real e no mundo da cena, com a cena sendo *a outra* do real e vice-versa) e espaço que a personagem habita. Nesse cinema, há o esforço de nos oferecer os sentimentos da personagem, da forma mais pura possível: caso a atriz se envolva em sentimentos reais no momento da gravação, que destoam do perfil da personagem, isso, num geral, não nos é mostrado. O olhar pensativo da atriz que sobra entre uma cena e outra, por exemplo, ou o sentimento de *estar ali*; o desvio inconsciente do olhar que o corpo pediu para fazer depois de uma cena forte, tudo isso nos é roubado no momento da montagem e ficamos apenas com a *falsidade* volitivo-emocional da atriz, com a sua capacidade em *atuar*.

Não desejo realizar uma crítica negativa a essa forma clássica de se fazer cinema, pois vejo a força potente e transformadora que existe nela, principalmente nos mecanismos inconscientes (assim como na contação de histórias e nos contos de fadas). Quero, porém, atentar para a diferença do que nos é mostrado enquanto emoção e vivência das atrizes em cena.

Pois, por mais que diversas coisas únicas, especiais e *sinceras* tenham acontecido durante o *set* de um filme clássico, receberemos, a partir do recorte da montagem, apenas aquilo que já estava no roteiro e que contemplou emoções muito bem definidas - que foram trabalhadas para se assemelharem claramente com o que já esperamos de tal emoção.

Se a personagem está alegre naquele momento do filme, por exemplo, a diretora escolherá o *take* que melhor expressa essa alegria na atriz, fazendo com que as emoções do filme se direcionem para dentro do filme - para si mesmo. Sem a presença de *uma outra*, de algo que o abala, é muito difícil alcançar um volitivo-emocional *sincero*, pois sinceridade está, a meu ver, na contradição e nas nuances, no que não é perfeitamente claro, no que me leva para

um lugar *entre*, confuso, no qual, me voltando para fora, para *outra*, consigo descobrir mais sobre mim e sobre minhas emoções.

Quando a diretora opta, portanto, por abrir espaço para esses momentos distintos que surgem na cena - para além do que era esperado e das emoções pré-determinadas - uma experiência de alteridade acontece, podendo fazer surgir um volitivo-emocional *sincero*, que transforme a relação e a percepção de si e da *outra*.

Assim, o que não estava previamente na cena torna-se um elemento de alteridade para a diretora e a equipe, convidando essas figuras do antecampo a se conectarem com o momento presente e a reagirem de forma *sincera* ao que acontece frente às câmeras. A disponibilidade em se posicionar de forma ativa e convidativa, por parte da diretora e da equipe, realizando intervenções e perguntas; criando espaços confortáveis ou desconfortáveis para as respostas (ou perguntas de volta), geram *alteridade*, colocando a cena em posição de saudável embate com a vida e com o que surge espontaneamente nela. Há, então, a presença viva de algo que possui natureza radicalmente diferente do que a atriz realiza frente às câmeras; outra disposição de mundo; um espaço regido por outras regras e emoções que interfere a todo tempo e se deixa ser interferido.

No encontro entre duas naturezas distintas (real e ficcional, por exemplo), é possível o surgimento de um olhar *sincero*, de uma emoção verdadeira, inesperada, que brota do incômodo ou conforto desse encontro e que está ali, registrada e mostrada para nós.

Esse registro se relaciona conosco enquanto espectadoras: se a emoção que vivenciamos na tela já nos é dada e controlada, o que sentimos também o é. Por mais que possamos nos sentir abaladas por um filme clássico narrativo, tal efeito costuma acontecer sempre dentro das emoções que já conhecemos e arquivamos. No entanto, ao sermos desestabilizadas por uma emoção que se encontra no meio do caminho entre a vivência real e a ficção, abrimos espaço para descobrir algo novo dentro de nós, acessando lugares nebulosos - de onde tiramos uma matéria singular, não regida por estereótipos e generalidades. Tal vivência amplia o nosso campo de visão, possibilitando um olhar mais rico, controverso e menos controlado. E é nessa falta de controle que muita beleza nasce.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada, é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. (DELEUZE, 2005, p. 185)

Iniciei esse trabalho buscando *sinceridade*, tentando tocar algo que fugia do controle estático da nossa sociedade e que desviava, tanto do estatuto de verdade colonizador quanto da ficção que amansa e se faz alheia à nossa realidade. Acreditava que o território entre esses mundos era importante pela sua condição *sincera*. Por mais que eu não entendesse a urgência dessa busca, me sentia mais viva e presente ao entrar em relação com esses filmes.

Terminei esse trabalho com um entendimento um pouco maior do que tinha no início. Percebo o ato de desvio dos estereótipos e das demarcações claras como uma forma de luta, elemento necessário para se apropriar de um discurso próprio, singular, criar a própria narrativa e contribuir para o renascimento de um povo - para a eterna criação de uma identidade coletiva que abarca distintas singularidades.

Como diz Deleuze, na fala acima, a ficção deve ser potência e não modelo, reinventando constantemente seus moldes, descobrindo novas forças e convivendo, de forma dialógica, com a urgência do real. É preciso que existam filmes que deem aos seus personagens o direito à fabulação, possibilitando a escrita e reinvenção ali, no momento presente, no processo do filme, de suas identidades e narrativas.

Portanto, mais do que *sinceridade*, hoje penso em fabulação, no direito à criação das próprias narrativas, na coexistência de histórias ambivalentes que se dizem *sinceras* e são. Acredito que é a partir do enlace entre diferentes narrativas, complementares e contraditórias, que geramos o movimento da reflexão, possibilitando a criação de um olhar singular para a vida e para a sociedade.

A ordem, a rigidez e o controle excessivo não abrem espaço para as variadas existências, assumindo uma única e inquestionável verdade colonizadora, que amordaça e foge

do encontro, desejando colocar tudo em seu lugar *justo e conveniente*, impedindo a possibilidade de descoberta de cada coisa, cada ser, em encontrar o seu próprio lugar (este instável e em eterna descoberta). A possibilidade de fabulação é, portanto, um direito democrático que pode mudar essa relação de força e poder, questionando a verdade irrevogável e possibilitando a construção de visões plurais de mundo.

Como diz Deleuze “a personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo”: Olivia, em *Olmo e a Gaivota*, a partir de sua fabulação, cria e transforma o estereótipo feminino, compondo, junto de tantas outras, a nossa ideia – em constante mudança - do que é ser mulher. Ela se torna parte da representação desse imaginário, contribuindo para tal com elementos distintos - não fala apenas uma língua no filme, por exemplo, como se quisesse ampliar sua identidade territorial. A presença desse corpo feminino em cena transforma o que pensamos, de forma inconsciente, consciente, coletiva, cultural, sobre o que é o corpo de uma mulher.

Há ainda a potência do cinema em adentrar o privado, transformando-o e colocando-o em contato com o público, sendo mediador e inventor dessas esferas que se chocam. O público nunca teria contato com a intimidade do apartamento de Olivia, seus questionamentos e indecisões, se não fosse pela mediação da câmera.

É preciso se fazer língua estrangeira dentro da língua dominante. O que Olivia sentia ao estar grávida não cabia nessa dominação (arquétipo da mãe que cuida e zela por seu filho com amor incondicional), fazendo-a criar uma nova referência, *estrangeira*, que vem de fora e questiona a ordem social estabelecida para transformá-la, hibridizando potências e sentimentos. Depois de assistirmos à essa vivência outra, no filme, já não olhamos para a figura da mãe com a língua que nos é imposta, possuímos outras palavras e conexões sobre aquela imagem.

Essa figura *estrangeira* que, em alguns momentos, precisamos ser, é muito bem explicada por Zygmunt Bauman (1998, p. 27):

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com as angústias, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal estar de se sentir perdido - então cada sociedade produz esses estranhos.

Os *estranhos*, portanto, desafiam a ordem imposta, trazendo a ambivalência e as angústias para os que definiram a ordem, mostrando que tal ordem é falha e que a imposição do controle e da verdade cria as próprias figuras que buscam a *desordem*, o caos, o momento presente e os *encontros sinceros*.

É a partir do encontro com os *estranhos*, nos quais abraçamos a incerteza e ousamos experienciar, ao invés de prontamente catalogar, que geramos transformações e mudanças no meio em que vivemos, abrindo mão da exclusividade do que já nos é conhecido e recebendo com cuidado o que ainda não conhecemos.

O cinema se dá enquanto importante ferramenta para essas transformações. Ele é guardião de boa parte dessas fabulações, tendo o poder de legitimar olhares e narrativas, enquadramentos e ideias, falas e corpos. Como vemos em *Olmo e a Gaivota* e em outros filmes brasileiros contemporâneos, ao se apropriar de si enquanto filme, enquanto matéria e potência, a possibilidade de transformação da sociedade vigente aumenta. Ao entender as suas armas e utilizá-las em nome da liberdade, do direito de expressão e da sugestão de múltiplos olhares e diferentes interpretações, ao invés da reafirmação de uma verdade colonizadora inquestionável (por exemplo, filmes que colocam a mulher em um lugar submisso - não de forma crítica, mas como repetição de uma imagem que não se abre a outros entendimentos da vivência feminina), o cinema se faz revolucionário, ferramenta de discurso e ferramenta política, espaço que acolhe as fabulações de um povo que se cria ali, no momento de seu processo e exibição.

Proponho aqui, que sigamos munidas da força do cinema e da nossa função fabuladora, que continuemos abraçando o inominável, o que não é certo e nem muito bem delimitado, seguindo em constante transformação enquanto ser e enquanto povo, utilizando-se das imagens e dos sons para criar quem somos, abrindo espaço para a diversidade e as ambivalências que nos habitam e nos fazem ser, cada vez mais, *sinceras*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Hermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luiz Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRASIL, André. **Formas do antecampo**: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Revista FAMECOS. V. 20, n.3, pp. 578-602. Porto Alegre, 2013.
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder. A inocência Perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduandos de História 15. São Paulo, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Heloísa de Araujo Ribeiro; Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DINIZ, Felipe. **O personagem-qualquer no cinema contemporâneo brasileiro**. Intercom - XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2016.
- DINIZ, Felipe; VIEGAS, Susana. **Da fábula à desconstrução**: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 22-31. Lisboa, 2017.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- KOGUT, Sandra; PENONI, Isabel. **Jogo de Cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- MELLO, Andrea Maria. **O teatro da verdade cínico**. Rio de Janeiro: Revista Ítaca, 2015.
- NOGUEIRA, Juslaine de Fátima Abreu; PEREIRA, Ana Catarina. **A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível**: o cinema de Petra Costa. Curitiba: Revista Científica de Artes, 2018.
- RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário**: memórias de uma comunidade de cinema. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2016.
- RIBEIRO, Walmeri Kellen. **À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica**. Tese (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.
- RIBEIRO, Walmeri Kellen. **Estética da espontaneidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tessituras e Criação: Processos de criação em arte, comunicação e ciência. Ceará, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985.

TCHEKOV, Anton Pavlovitch. **A gaivota**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FILMOGRAFIA – por ordem de aparição

OLMO E A GAIVOTA (Petra Costa e Lea Glob, 2014)

JOGO DE CENA (Eduardo Coutinho, 2007)

MOSCOU (Eduardo Coutinho, 2009)

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM (Lúcia Murat, 2013)

ERA O HOTEL CAMBRIDGE (Eliane Caffé, 2016)