



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Curso de Audiovisual  
Professor Orientador: Erika Bauer

# Somos

Marcelo Carvalhedo Nenevê

Brasilia-DF, Novembro, 2013



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Curso de Audiovisual  
Professora Orientadora: Erika Bauer

# Somos

Marcelo Carvalho Nenevê

Memória apresentada ao Curso  
de Audiovisual da Faculdade de  
Comunicação, Universidade de Brasília,  
como requisito parcial para a obtenção  
do grau de Bacharel em Comunicação  
Social.

Brasília-DF, Novembro, 2013



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Curso de Audiovisual  
Professora Orientadora: Erika Bauer

## Membros da Banca Examinadora

1. Prof<sup>a</sup> Erika Bauer de Oliveira
2. Prof<sup>a</sup>. Dra. Dácia Ibiapina
3. Prof. Mr. Caique Novis
4. Suplente: Prof. Dr. Wagner Rizzo

Brasília-DF, Novembro, 2013

"Depois de morto, tudo pode ser lido."  
Fabrício Carpinejar

Para todos que acreditaram em mim, mesmo quando eu não acreditei.

## **Sumário**

<b>De onde vim -----</b>	<b>p. 6</b>
<b>Problema de pesquisa -----</b>	<b>p. 8</b>
<b>Por que transcinema? -----</b>	<b>p. 9</b>
<b>Somos -----</b>	<b>p. 12</b>
<b>Transcinema como método de criação -----</b>	<b>p. 34</b>
<b>Onde Cheguei -----</b>	<b>p. 36</b>
<b>Referências -----</b>	<b>p. 38</b>
<b>Anexos-----</b>	<b>p. 40</b>

## **De onde vim**

No início, eu tinha pistas de uma história familiar desconhecida. Havia meu avô, Eurico Nenevê, natural de Campo Alegre, Santa Catarina, casou-se em Laranjeiras do Sul com Olívia Mussoi. Tiveram quatro filhos. Veio para Brasília trabalhar como topógrafo em cinquenta e sete e aqui morreu. Um outro Marcelo Nenevê, meu homônimo, dentista de São Bento do Sul, que encontrei numa busca no google. Raymond, um antepassado que viera para o Brasil para fundar uma colônia socialista utópica. Uma importante atriz curitibana.

Os rastros me chamavam para o sul e para lá segui com esperança de me reconhecer de alguma forma, espelhado em parentes e locais que nunca vira. Desses rastros eu era caçador e guia. Caçador pelo instinto que me movia enquanto desvendava os caminhos que se desdobravam e guia por estar focado no conhecimento escondido nas descobertas do próprio rastro que perseguia.

O que vivi é o que tento traduzir. Vivi casas, pessoas, histórias, cidades vivas e mortas, memórias, comidas, doenças, sonhos, surpresas, mudanças profundas, decepções, dificuldades, facilidades, um resguardo, um aniversário de noventa anos, um funeral. Para além das logísticas de filmagem, das entrevistas planejadas e das que surgiram da espontaneidade, as ligações afetivas com as muitas pessoas e locais transformaram a forma e essência do trabalho.

Quando voltei, meu desejo era levar o espectador comigo pelo trajeto, que ele estivesse inserido em um espaço de forma presentificada ao invés de transportá-lo para o mundo de imagens bruxuleantes. Queria trazer comigo cheiros, texturas, olhares, as casas, ruas, os tempos de espera e um pedaço de tudo que me marcou, justo nos momentos em que a câmera não estava ligada.

Dois anos se passaram desde a minha viagem de pesquisa. O tempo deu seu tom. Sedimentou a ideia para dar espaço à clareza. As experiências que me atravessaram me deram chão e descanso, ideias novas se somaram às antigas, transformei memórias, descartei outras, tive a distância necessária para enxergar o que tinha valor para mim e o que não.

Devolvo tudo em um ato antropofágico. Uma colagem que utiliza fotografia, video, performances ao vivo, entrevistas encenadas, entrevistas reais,

música e jogo para abordar o reconhecimento. Como vivo no outro? O que carrego do outro em mim? São perguntas que amarram a obra. Não sei respondê-las, mas me movo entre elas.



## **Problema de pesquisa**

O que pretendo investigar é como sou quando sou outro. É possível viver em outra pessoa? Somos fruto de nossas relações ou, por outro lado, somos algo em essência? O que levo do outro em mim, o que deixo de mim nos outros?

Essas são algumas perguntas motrizes para o trabalho. Eu as investigo abertamente, sem procurar soluções. Tenho obviamente minhas crenças, que prezam pela dúvida e a incerteza de uma solução possível para um dilema que nasce com a questão existencial fundadora da filosofia: a origem de ser e saber-se ser.

**Por que Transcinema?**

Ao me valer das diversas linguagens artísticas que escolhi, o que pretendo é expor de forma bem humorada minha trajetória de formação com uma peça que apresente o ator, o performer, o palhaço, o compositor, o videasta, o preparador de elenco, etc. Com esses elementos, quero melhor alinhar a forma de apresentação ao que me toca na temática do reconhecimento.

O que proponho é um transcinema. Katia Maciel conceitua transcinema como "uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida."<sup>1</sup>. Neste trabalho a inserção do público no cenário e o contato com os performers conduz à construção de relações intersubjetivas em um discurso direto, capaz de estabelecer uma maior elo de proximidade, cumplicidade e, por outro lado, reatividade e incômodo.

O que desejo criar é uma porta de entrada para as imagens mentais do autor sobre o tema e por isso a escolha por um cinema como um potencial criador de novos espaços ou ainda o cinema como um reflexo da mente do cineasta. Pia Tikka em um ensaio intitulado *Cinema (interativo) como modelo de mente* escreve:

Todas as imagens que surgem na mente do cineasta se inserem no contexto de sua experiência vivida e se manifestam em suas ações corpóreas, determinando o processo de enquadramento. Em sentido contrário, o processo de enquadramento molda a experiência vivida pelo cineasta, sendo possível estender essa afirmação ao domínio do meio cinemático interativo. (TIKKA in: MACIEL, p.199)

Pretendo levar a manifestação das imagens mentais um passo atrás, em seu processo de formação dentro do cérebro do artista, de sua "máquina interior"<sup>2</sup>. Não por acaso, mesmo instintivamente, aproximei a criação de espaço e ação a duas metáforas que se relacionam ao cinema: o espelho e o sonho.

---

<sup>1</sup> MACIEL, 2009, p. 17

<sup>2</sup>Se a percepção do movimento é uma síntese que se dá no espírito e não no mecanismo do olho, o cinema deve ser entendido também como um processo psíquico, um dispositivo projetivo que se completa na máquina interior(...). (MACHADO, p.28-9)

Ao inverter uma vez mais a referência (dos processos imagéticos da mente) ao cinema, encontramos duas metáforas de reflexões mentais associadas a ele: a do *espelho* e do *sonho*. Aqui, estão presentes, respectivamente, a esfera pública e a esfera privada. Enquanto a metáfora do sonho descreve dimensões intrapessoais do holismo experimental, a do espelho narra fenômenos interpessoais como a empatia, a imitação, a identificação de caráter e a contextualização situacional. (TIKKA in: MACIEL, p. 203)

As duas ideias, sonho e espelho, estão presentes de forma fundida no trabalho e se relacionam diretamente com o tema do reconhecimento.

Para o cenário, minha ideia é uma sala dividida por uma tela transparente com objetos idênticos dos dois lados. A cenografia surge da ideia da televisão como item totêmico dotado de um caráter mágico de adoração e temor, presente em quase todas as salas de estar. Desligada ou acesa ela reflete a sala de casa como uma casa de espelhos, por vezes exata, por vezes deformada. A televisão é representada pela tela transparente e divide a sala ao meio. De um lado da tela fica o público e do outro o palco. Dos dois lados temos sofás, poltronas, molduras, fotografias, todos muito similares, dispostos da mesma forma. Aos poucos, os lados do espelho se misturam.

Essa dimensão lúdica de transfiguração e reflexão da casa de espelhos é o foco da abordagem da ambientação. Os dois ambientes criados, inicialmente idênticos, se transformam de acordo com a presença e interferência dos performers, com as projeções de vídeo e com a disposição da plateia.

Já a montagem das ações se aproxima mais da vida onírica, tem uma caracterização surrealista. como no filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa. São momentos que saltam sem temporalidade ou mesmo lógica, do cotidiano para o fantástico e de volta ao cotidiano. O sonho também está nas imagens espalhadas nas diversas telas que formam um corredor que conduz à sala. Os primeiros cortes e algumas montagens de agora, sobras de materiais filmados passam em *loop* em telas de laptops, televisão, celular, como possibilidades, convites e exposição do material que compõe a pesquisa como pano de fundo, impulso para a forma atual.

O que me interessa é a junção do meu material de pesquisa e a perspectiva afetiva que o envolve para produção de imagens novas, bem como usar outros materiais pessoais, tais como fotografias, composições, as interferências na obra das minhas relações pessoais com os performers, o que vive de nós em nós.

## **Somos**

Somos é o presente do indicativo do verbo ser na primeira pessoa do plural. Enxuguei o nome antigo, Kronossomos, porque na minha perspectiva atual o tempo - kronos - está contido no presente, que é múltiplo em mim, por

isso o plural. Ser presente, ser muitos, ser em relação. Portanto *Somos*.

*Somos* é um produto que funde o vídeo, o documentário, a fotografia, performances ao vivo, a instalação e a música em uma obra de multimeios, dividida em oito momentos. São estes um número de palhaço, um depoimento encenado, um depoimento real, quatro performances ao vivo, uma colagem de fotografias e um número musical.

O tema da obra é o reconhecimento. Entendo reconhecimento como uma necessidade presente nas relações intersubjetivas e que se apresentam nos conflitos humanos. No artigo *Luta por reconhecimento: a filosofia social do jovem Hegel segundo Honneth*, sobre a origem do conceito de reconhecimento no sentido hegeliano, Herbert Ravagnani escreve:

Pela relação amorosa os sujeitos reconhecem-se numa reciprocidade de um saber-se-no-outro na medida em que constroem um conhecimento partilhado intersubjetivamente pelos dois acerca de si mesmos no outro. (...)É esta tese que permite abrir caminho para identificar que o desenvolvimento da identidade pessoal, em Hegel, está intimamente ligado às formas de reconhecimento por outros sujeitos e que, mais importante ainda, não há como experienciar-se integralmente como sujeito sem reconhecer o parceiro de interação como pessoa. (RAVAGNANI, p. 44-5)

Mais simples e especificamente o que me motiva são as questões: como vivo no outro; como vejo e sou visto; o que carrego do outro; a relação entre reconhecimento e memória; reconhecimento e identidade. Em última instância me interessa o reconhecimento como motor para a transformação e produção artística.

A cada momento é revelada uma face do autor que se reconhece na obra, no performer, no processo. Autores e obras se apresentam para o público. Todos são ou se relacionam com Marcelo Nenevê. Aqui as relações com o reconhecimento se estreitam. Peço aos performers que revelem o que carregam de mim ou o que carrego deles, o que criamos intersubjetivamente juntos. Eu vivo no recorte, sou a parte recorte das facetas que mostro. São facetas trípticas, criadas pelo autor recorte, o ator compositor e o público.

Para a criação das ações, dividi a obra em oito subtemas, um para cada momento da apresentação. Os subtemas são: An?, vazio, homônimo, desejo, jogo da memória, medo, casa e identidade.

## **I. An?**

An? é uma esquete rápida de palhaço. *An de Boca Fetiche* abre a porta da sala e acomoda as pessoas, em diálogo com o público. Quando todos estão em seus lugares, ele toma a frente, se apresenta e assume a autoria da obra. Minha ideia ao inserir meu estudo de palhaço no projeto é primeiramente a de assumir uma parcela importante de mim. Eu me apresento como palhaço, é a minha profissão, estudo para ser um palhaço melhor e acredito na máxima palhacística que diz que o palhaço é o "eu" dilatado, uma lupa sobre o melhor que tenho a oferecer, como um processo de autoconhecimento e interiorização para uma posterior abertura.

O palhaço não é uma personagem aos moldes da personagem teatral<sup>3</sup>. Ou pelo menos, o uso do palhaço enquanto personagem não é o mesmo que é dado ao personagem no teatro. Numa das obras fundadoras do teatro moderno, *A construção da personagem*, Constantin Stanislavski não enuncia um conceito teatral para *personagem*. Ao invés disso ele traça uma trama criada com um caráter fictício na qual tal conceito se encontra diluído.

Uma conclusão possível a partir da leitura de *A construção da personagem* é que personagem é uma imagem criada por um ator como mediação entre o mesmo e a plateia. São atributos físicos e psíquicos do ator postos a serviço da vivificação do papel. Concluo, embasado em passagens como esta, em que o autor fala de caracterizações:

A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está

---

<sup>3</sup> Diferencio o que seria um personagem teatral do que é um palhaço para tornar clara uma diretriz de proposta e do porque da escolha estética da inclusão da figura do palhaço. Porém o conceito de actante congrega as duas categorias. Actante, em teatro, pode ser entendido como "tudo aquilo que atua" (BONFITTO, p.132), o conceito pode ser estendido a animais, objetos e as demais forças teatrais.

Assim sendo, o conceito de actante serve como solução em um paradigma textual em que o personagem-indivíduo, que tem seu auge nos textos de Anton Tchekhov para as montagens de Stanislavski, ou ainda o personagem-tipo, que representa toda uma classe de pessoas, como acontece recorrentemente no teatro de Bertold Brecht, não são mais capazes de abarcar o contingente de ações exigidas de determinado ator, como vemos surgir na obra de dramaturgos como Heiner Müller, Handke e outros.

Não por acaso é nesse mesmo momento em que o palhaço passa dos circos para os palcos, frutos de um resgate feito por Jaques Lecoq, ator, pesquisador, mímico e professor, que incorpora a máscara do palhaço em sua metodologia de ensino para atores como último estágio do aprendizado.

Lecoq propõe um percurso do treinamento do ator que se inicia em uma máscara neutra, que encobre todo o rosto e que culmina no uso da menor máscara do mundo, o nariz de palhaço. Ao palhaço resta então um passo adiante, o uso de sua própria figura, sem o subterfúgio da máscara.

Nasce então o clown pessoal, que explora o ridículo existente em cada pessoa para o entendimento de um jogo próprio do palhaço, distinto por sua vez do palhaço de circo, pois isola a linguagem do palhaço de suas habilidades como artista circense e passa a adequá-la características pessoais ou o contrário.

em cena e não simplesmente se pavonear diante do público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos papéis. (STANISLAVSKI, 2001, p.60)

Ou ainda na passagem em que Torstov, o diretor fictício na obra de Stanislavski, conclui o conteúdo do curso/livro:

Quanto mais imediato, espontâneo, vivo e preciso for o reflexo que produzimos, da forma interior para a exterior, melhor, mais ampla, mais completa será a noção que nosso público terá da vida interior da personagem que estamos interpretando em cena. Para isso é que as peças são escritas e o teatro existe. (Idem, p. 374)

Na perspectiva de personagem enquanto imagem mediadora entre comediante e público, as linguagens teatral e clownesca se assemelham. Os dois se valem de si como material e suporte da criação proposta. Porém na obra e em toda linha realista proposta por Stanislavski, diferenças entre os jogos também estão explícitas. Para o ator, o personagem o oculta na relação com o público. Sua personalidade dá lugar a uma outra criada por ele. O ator adquire formas diferentes de se mover, falar, se colocar a cada novo papel como nos mostra Kóstia, o escriba fictício de Stanislavski:

Cada movimento exterior, que fora do palco pode ser natural num ator, separa-o da personagem que está interpretando e fica a lembrá-lo dele mesmo. Se o ator é incapaz de fugir de si mesmo em seu conceito interior de papel, deve pelo menos recobrir-se exteriormente com movimentos que sejam característicos deste papel (Ibid., p.117)

Desde o treinamento, o palhaço aprende que suas características pessoais são instrumento para o jogo. O palhaço é construído a partir de modos, fatos, hábitos do comediante e está em transformação constante, acompanhando sua vida pessoal. Piolim, Chevrolé, Xuxu, Leo Bassi, Gardi Hutter, Karandash, Oleg Popov, Slava, Chacovachi, Teotônio, Carlitos. São alguns nomes de palhaços nacionais e internacionais e se associam aos seus intérpretes. Diferente do papel



de Hamlet, representar Carlitos como personagem é, automaticamente, representar Chaplin, seu criador.

Para além da personagem, entendo palhaço como uma profissão. O jogo do palhaço tem códigos claros estabelecidos com a plateia e é de interação direta. Ele depende da cumplicidade entre orquestrador e público. Mário Fernando Bolognesi, em um estudo sobre palhaços de circo, explicita algumas características da profissão do palhaço e da natureza de seu jogo em âmbito nacional, da seguinte forma:

Pode se adiantar que o palhaço é, constantemente, autor e ator das esquetes que encena. Como autor, ele cria e/ou adapta entradas que enfatizam ou valorizam as características de suas personagens. A criação do roteiro a ser encenado, então, obedece tendências da interpretação. Esta, por sua vez, orienta-se à exploração máxima das expressões corporais, incluindo as faciais, e tem um lugar exclusivo de repouso semântico: o corpo, que está em constante alerta para improvisação e que tem nas reações da platéia seu necessário impulso. (BOLOGNESI, p.70)

Por meio do entendimento e interação, a plateia dá andamento ao palhaço, e assim completa a esquete. Esta é outra diferença entre as linguagens do ator e do palhaço. No realismo teatral, Stanislavski fala em uma "quarta parede"<sup>4</sup>, enuncia máximas como "o ator deve ter um ponto de atenção e esse ponto não pode estar no auditório"<sup>5</sup> além de conceituar a *solidão em público*, em que se está sozinho, mesmo em frente a uma multidão.

Num círculo de luz, no meio do escuro, tem-se a sensação de estar completamente só. (...) Você está em público porque nós estamos aqui. É solidão porque você está separado de nós pelo pequeno círculo de atenção. Durante uma atuação para milhares de pessoas, poderá sempre encerrar-se dentro desse círculo, como um caracol em sua casca. (STANISLAVSKI, 2008, p.117)

A casca criada pelo foco de luz é o fim ou a não realização do jogo do palhaço. Mesmo na mais radical experiência de interação audiência/palco criada

---

<sup>4</sup> STANISLAVSKI, 2008 p.107

<sup>5</sup> Idem, p.110

por Augusto Boal, no *Teatro do Oprimido*<sup>6</sup>, os "Spect-atores - são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias (...) "<sup>7</sup>, mas ainda aqui o jogo se resolve na lógica da cena - como ao inserir o espectador no círculo de luz - e caminha da ficção para a realidade dos indivíduos. Na perspectiva clownesca o jogo se estabelece a partir da realidade da plateia para a ficção que o palhaço pretende criar por meio de tais códigos e tem sempre o caráter de ficção claramente estabelecido. Ele, o jogo, é do tamanho da verdade e só pode ser fingido quando ambos, plateia e palhaço, permitem. A brincadeira franca estabelecida entre público e apresentador/apresentação é um segundo motivo para a escolha do prólogo ser feito por um palhaço. Ele denota o direcionamento para o humor e encantamento que pretendo seguir por toda a obra.

Uma terceira razão já explícita é que no jogo de palhaço o público é participador (ativo). Quando abro a obra com um palhaço como apresentador, pretendo quebrar desde o começo uma barreira ilusória de separação entre público e produto para dar lugar à interação entre sujeitos que se afetam.

## II. Vazio

O primeiro momento representa os tempos mortos, a espera, o momento de estranhamento do encontro, o constrangimento inicial das entrevistas em que o vazio tem mais lugar do que o que é dito. Pela velocidade dos encontros, minha necessidade de seguir de uma cidade para a outra, pelos comportamentos, compatibilidades, pelo meu despreparo, minha imaturidade - tanto na abordagem como em pesquisa - algumas entrevistas ficaram nesse limbo de cheios silêncios e falas desinteressantes.

Posteriormente, pessoas que disseram tão pouco em entrevista entraram em contato comigo para saber de mim, matar saudades. Vínculos criados em intervalos, como enquanto minha tia avó me assistia comer um bolo e tomar

---

<sup>6</sup> *Teatro do Oprimido* é um método que tem como objetivo a transformação pessoal, política e social. "Para que se compreenda bem esta poética do oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, "espectador", ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator em transformador da ação dramática." (BOAL, p.181-82)

<sup>7</sup> (Idem, p.19)

café, imperceptíveis aos olhos da câmera.

Na perspectiva taoista, o vazio é algo amorfo que dá origem à toda forma de manifestação e o ideograma japonês *ma* (間) é um entre-espaço, composto pelos ideogramas porta e sol. Sua representação são dois portais que estão de frente um para o outro, como duas pessoas em cumprimento, e um vazio pleno entre eles, enquanto compartilham a visão do sol. No cumprimento japonês *rei* (礼), duas pessoas se curvam uma em direção à outra, com um intervalo - e o ideograma de *intervalo* (間隔) contém o *ma* - um espaço vazio entre elas. Sobre o *rei*:

*"(...) 'eu estou me deixando vazio, deixo de ser eu mesmo na presença do outro, o que importa é o estado vazio de ambas as pessoas, o que se pode criar conjuntamente. Eu recebo aquilo que vem a mim, eu não me afirmo como sujeito'."*  
(CASTRO, p.120)

Iniciar com o vazio para esse trabalho é criar um espaço de liberdade para o produto e a plateia, como em um cumprimento japonês. No *rei*, também começa a relação de interação, de construção conjunta de reconhecimento, uma permissão de abertura e aceitação para que deixemos de lado o que fomos antes do encontro e comunguemos.

O que quero é de algum modo reproduzir esse primeiro momento constrangedor do encontro em que as coisas ainda estão em sua forma potencial, se formando silenciosamente.

Para criar comigo o momento que representasse um vazio tão pleno em significados convidei um amigo de infância, possivelmente a pessoa com quem mais compartilhei tempos mortos, ócios, silêncios. Henrique Mascarenhas Sertão é estudante de biblioteconomia e técnico de informática. Somos compadres, seu filho é meu afilhado, em três ocasiões moramos juntos. Nos conhecemos em noventa e quatro, quando não eramos nada além de dois meninos nas brincadeiras das ruas.

Nele reconheço a criança que fui, o meio em que cresci, alguém com quem dividi esse processo, cresceu comigo, um irmão. Certa vez o apelidei de "nada" por sua habilidade de falar sobre o tema. Em nossas conversas adolescentes

pensávamos o multiverso, o não-tempo, o átoma, Paul McCartney e o "live and let die", que uso como trilha. Em nossos momentos de silêncio permanecia um entendimento mútuo.

Quando o convidei para o trabalho queria que ele apenas olhasse as pessoas longamente, em silêncio. Então, em um momento escolhido por ele, se apresentaria e começaria a falar sobre o constringimento, o nada e o vazio como um início. Mantive da ideia o longo silêncio no início, mas agora como elemento de transição de cena, e o discurso sobre o vazio. Porém optei pela ausência do performador, representado por sua fotografia e sua voz, também transformada. Henrique encena um depoimento de áudio gravado em um improviso retórico. O que lhe pedi foi uma fala extensa e informal sobre o vazio. Editei a fala, de dezessete minutos para cinco, apenas com os pontos altos.

Fiz assim porque meu amigo não é ator e sei o quanto é difícil estar exposto diante de um público, mesmo parado e em silêncio. Ele, pai, funcionário público e estudante formando não teria tempo disponível para o treinamento necessário e para mim era mais importante tê-lo no projeto do que apostar em outra pessoa que simplesmente executasse a ação. Pelo que ele representava para mim, pelo que ele poderia somar como discurso, pela construção conjunta. Mas sentia falta de ritmo. Acrescentei a ação física de outra performer, uma lenta caminhada, como início para um recall posterior. Recall é um elemento do teatro de improviso em que algum elemento do jogo é recuperado por um dos atores.

Além disso, a falta de movimento, o silêncio e o vazio criado no vácuo de um espaço antes ocupado dão a liberdade necessária para que o olho flane pelo espaço e assim encontre o que antes a atenção exigida pela presença do performador não permitia.

Desta forma também compartilho a responsabilidade do encontro, que antes pesava mais sobre o performador, com a plateia. Em relação a ela mesma, em relação ao espaço, em relação à imagem estática projetada que avança lentamente do ponto ao pixel, a plateia é mais uma vez considerada ativa. Como em um primeiro encontro a impressão da plateia completa o momento. Se se constrange, se se interessa, se se incomoda, o público é deixado um instante para escolher dar ou não seu passo em direção ao encontro, de se curvar ou não para

o cumprimento.

### III.Homônimo

Estes somos eu e Marcelo Nenevê:



Marcelo Leandro Nenevê nasceu no dia 11 de abril de 1971, em São Bento do Sul, onde mora até hoje. É cirurgião dentista do estado de Santa Catarina, formado na Universidade Federal do Paraná e Mestre pela Universidade Federal de Santa Catarina. Heterossexual, casado com Luciana Reque Nenevê, tem três filhos: Bruno, Gabriel e Isadora. É calvo, loiro, muito branco, de olhos azuis e cansados, não tem mais que um metro e oitenta. Ele é católico praticante, foi seminarista e por muito tempo pensou em ser padre. Em nossos dois encontros

me pareceu um homem feliz.

Homônimos são palavras de mesmo som e/ou grafia, mas significados diferentes. Serve também para o nosso caso, quando duas pessoas tem o mesmo nome próprio. Temos o mesmo nome, histórias diferentes.

Certa vez, digitei meu nome na barra de buscas do Google, apareceram três Marcelos Nenevê. Eu, um segundo, morto em um acidente de carro no Rio Grande do Sul e o Marcelo. Então nasceu em mim o desejo de conhecê-lo, de viajar, levar comigo uma câmera e fazer a pesquisa que fiz. Havia outro ponto de ligação e que me despertava vontade de filmar, Marcelo é de São Bento do Sul, próximo a Campo Alegre, cidade onde nasceu meu avô.

Eu não sabia, mas eu passara algumas vezes por São Bento do Sul e Campo Alegre, indo ou voltando de Florianópolis. Me lembrei das duas cidades e do que nelas me chamava atenção quando fui conhecê-las durante a pesquisa. Em São Bento, um viaduto branco na entrada da cidade era o símbolo da chegada ao estado de Santa Catarina e da proximidade do destino final. Campo Alegre tem em sua entrada uma grande cuia de chimarrão que sempre achei esquisita.

O viaduto se somaria a São Bento do Sul, assim como a cuia gigante se ligaria a Campo Alegre e como a ansiedade e o estranhamento causados por eles me remeteriam à curiosidade que me liga ao meu avô e ao estranhamento que ele sempre me causou.

Uma das poucas coisas que sabia sobre ele antes da pesquisa é que era catarinense. Talvez exista uma marca inconsciente na empolgação causada na entrada no estado de Santa Catarina, simbolizada pelo viaduto, além da consciência do final da viagem. O mesmo posso dizer da remissão às rodas de chimarrão na casa do meu avô quando eu era criança, momento em que os homens da família se reuniam para beber mate, para mim uma bebida extravagante, quente e amarga. Considerava o ritual agressivo, excludente da minha sensibilidade.

A busca por meu homônimo nesse sentido também poderia ser vista como uma busca por afirmação, para construir a minha história, minha própria São Bento, fazer com que minha sensibilidade artística, minha câmera, fosse aceita pela família do meu avô. Uma autêntica luta por reconhecimento centrada na figura de um homem com o mesmo nome, porém aceito, pai de família,

religioso, heterossexual, caucasiano e ainda por cima feliz. O neto que minha avó gostaria de ter tido.

Encontrá-lo, porém, não era somente afirmar minha identidade e lugar no mundo e ao vê-lo isso ficou claro. Ali estava um ser humano, semelhante a mim, com o qual eu tinha uma ligação desde que me nomearam. O simples fato de termos o mesmo nome deu horizontalidade àquele encontro.

Com o Marcelo senti que havia atingido o objetivo de me reconhecer em uma dimensão mais íntima, compartilhando e entendendo onde vivíamos um no outro. A potência do encontro com o Marcelo está na filmagem, que é a única que mantive como uma entrevista de documentário participativo. Penso que esta seria uma forma honesta e brincalhona, pela natureza do que desenvolvemos juntos.

Documentários participativos (...) envolvem a ética e política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera e alguém que não a controla. (...) Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, p. 154-5)

Aqui brinco também um pouco com a ambiguidade de sermos ambos Marcelos Nenevê em um "cinema-verdade", que caracteriza essa forma de documentário. Ele é realmente Marcelo Nenevê e esse trecho é realmente documental, mas o utilizo como parte de uma obra não-documental em que todos são em parte Marcelo Nenevê. Talvez com isso redobre o caráter da "verdade de um encontro e não da verdade absoluta ou não manipulada."<sup>8</sup>

Acredito que a fraternidade da nossa entrevista, a qualidade de interação que desenvolvemos imediatamente ao nos conhecermos, distinta das figuras de entrevistador e entrevistado, foram cruciais na minha crise em 2011 e posterior guinada dos rumos do projeto. Acrescentar afetividade ao projeto pela escolha dos performadores, misturá-la ao material, me aproximar da metáfora do espelho, relacionar todos os momentos com Marcelo Nenevê, foram algumas das escolhas geradas a partir de nosso contato.

---

<sup>8</sup> Idem, p.155

## IV. Desejo

Olga Nenevê é uma importante atriz, dramaturga e diretora curitibana de quarenta e dois anos. Semelhante ao que aconteceu com o Marcelo, por termos a mesma vocação nos identificamos bastante em nosso encontro. Ela me presenteou com livros, conheci Antônia, sua filha, que na época tinha um mês, e Eduardo, seu marido e parceiro no *Grupo Obragem de Teatro*.

No fim da gravação, que me deixou satisfeito, lanchamos e conversamos sobre as cenas teatrais curitibana e brasiliense, as dificuldades de viver de teatro fora dos grandes centros, o que estávamos produzindo e a possibilidade de um intercâmbio dos trabalhos, entre outras coisas.

Éramos então um jovem ator e uma atriz experiente conversando sobre uma paixão comum e pra mim foi melhor e mais envolvente do que a filmagem. Me faltou sagacidade para ver que nosso ofício em comum poderia ser um início para a entrevista, que erroneamente era centrada no tema genérico família e só fazia elos entre suas vidas e a minha por acidente.

Eu também estava bastante encantado por ela. O *Grupo Obragem*, fundado por ela e pelo marido, estava para fazer dez anos e funcionava ali mesmo. A casa era relativamente grande e tinha um escritório, um espaço para treino e um teatro de bolso. Ela trabalha apenas como atriz. Pessoas como ela me inspiram, a possibilidade de um futuro com um grupo de pesquisa, com um centro de apresentações próprio, somente com o teatro. Me encanta.

Não sei se é exatamente isso o que quero, penso de forma mais prática. A pesquisa do palhaço e todo meu trabalho de rua como ator alinhados à minha atual realidade, em que cada vez possuo menos coisas, me fazem questionar os locais de apresentação e suas formas de pagamento, mas a posição profissional e pessoal de Olga me desperta desejo. Um desejo maior ainda por reconhecimento, por me consolidar como artista, algo pelo qual eu luto diariamente.

É nesse lugar do desejo que a insiro. Para encenar o momento, convidei uma de minhas mestras, outra pessoa que admiro pela forma que vive a vida e o reconhecimento conquistado. Adriana Lodi é atriz, diretora e professora de



teatro. assim como a Olga tem quarenta e dois anos. Por treze anos conduziu no Espaço Cultural 508 Sul os projetos *Teatrando*, oficina de iniciação teatral, *Leituras dramáticas* e *Teatrando Montagem*, uma oficina avançada de montagem teatral, da qual participei por um ano e meio, diariamente.

Adriana e Olga se fundem no meu desejo por ser reconhecido socialmente pelo trabalho que realizo, sem ter que abrir mão dos meus valores artísticos, numa composição da mestra que vive na projeção do aluno.

Uma atriz experiente - especialmente por ter sido minha professora - aceitar o convite para ser dirigida por mim, voluntariamente, já é reconhecimento. A primeira ideia de interação de performances ao vivo com vídeo foi justamente essa, pela força da expressão do discurso mudo da Olga e suas semelhanças com a Adriana, mas ensaiei o convite por quase dois meses com medo de que pudesse recusar.

O primeiro *take* que fiz na entrevista com Olga, na desatenção gerada pelo acúmulo de funções (durante as filmagens em 2011, por falta de recursos eu era diretor, produtor, câmera e operador de som), não teve áudio, e na edição me impressionou muito pela expressividade de seu rosto. Mesmo sem as palavras suas expressões faciais e movimentação são vivas. Na entrevista ela falava da importância da família em sua vida. Eu convidei a Adriana para recriar o discurso, agora sobre o ator como material para a sua própria criação.

As tensões entre o visível e o invisível. É a partir delas que Peter Brook parece conduzir suas pesquisas que têm como núcleo o ator. Como colher o invisível, como manter as "centelhas de vida" (*Sparks of Life*) presentes nas ações executadas pelos atores? É sobre esse "como" que a atenção do diretor inglês se concentra. Mas esse "como" não diz respeito somente às resoluções de questões puramente técnicas ou conceituais, mas se refere também à atuação enquanto experiência existencial, que envolve portanto todos os processos perceptivos, sensoriais e intelectuais do ator. (BONFITTO, p. 123)

Em tais processos também estão contidos as vivências, memórias, opiniões pessoais do ator. De forma semelhante a Pia Tikka, que propõe o cinema como modelo de mente e nos conta da metáfora cognitiva do cinema

mental<sup>9</sup>, Bonfitto caracteriza o método de Brook como sendo de "espaço mental". Adriana foi quem me apresentou o livro *O ator-compositor* de Matteo Bonfitto e ao método de Brook.

Infelizmente Adriana não estará disponível para entrar em cena como havia programado. Ela trabalha no dia e turno da apresentação. Mantive seu depoimento e convidei outra atriz para entrar e dublá-la. Tatiana Carvalhedo, minha prima e atriz, assim como Olga, entrará caracterizada como esta - blusa similar, mesma forma de prender o cabelo - e dublará o discurso da Adriana, conjuntamente com a projeção da Olga, entretanto sem a necessidade de sincronia entre elas.

Com isso consegui algo que me interessa muito que é a união de elementos simples separadamente- um áudio(depoimento da Adriana), uma filmagem(Depoimento da Olga) e uma ação física (Tatiana, sentada, Movendo a boca, sem som) compondo uma imagem complexa. Acredito na força de composições como essa que, potencializam umas as outras e em uma instância maior o discurso pela soma de seus elementos. Quando estou na platéia, possivelmente é o que eu mais gosto de ver e mesmo que essa imagem só tenha entrado pela casualidade, Adriana não poderá estar presente, pra mim, na verdade, foi um grande ganho.

## **V. Jogo da Memória**

Este é um momento de síntese do processo. No jogo da memória a performadora é exposta a imagens e deve relacioná-los a suas memórias, reais ou inventadas, comentando e relacionando o que vê. São imagens de pessoas, coisas ou lugares. Alguns ela conhece, outros nunca viu antes. Ela tem o tempo do plano para comentar, caso não consiga elaborar um comentário no tempo estabelecido, a sineta toca e ela deixa o palco vazio, para que um possível participante da plateia continue o jogo.

Enquanto todos os outros quadros se ligavam diretamente ao meu processo de pesquisa, nesse eu exponho o método do trabalho atual, me

---

<sup>9</sup> Ver tópico Por que Transcinema deste trabalho.

apropriar de memórias para a criação de algo, em parte real, em parte surreal, que é meu e também compartilhado.

Estamos praticamente no meio da obra, é um ponto de virada. As duas próximas imagens são criadas sem o uso do vídeo, apenas a partir da fusão de memórias-imagens e imagens criadas. Achei importante explicitar a forma do trabalho, sem com isso quebrar sua lógica. Ainda temos um performer interagindo com o material no recorte do reconhecimento, ele toma parte daquilo que vê como seu, o que, em parte, é verdade. Algumas imagens são da vida pessoal da performadora ou de coisas dela.

Acredito que contrapor o reconhecimento, questioná-lo enquanto formador de identidade, propôr uma pequena esquizofrenia, seja utilizá-lo também para a criação. Afinal, em nossas imaginações de artistas, não temos muitas vidas que nunca vivemos?

Para o quadro, convidei minha companheira de casa, atriz e pesquisadora de teatro de improviso, Luana Proença. Inicialmente para o quadro propus um movimento enquanto ela descrevia sua relação afetiva com a casa. Era interessante, mas preferi adicionar outras imagens, até mesmo abstratas. Assim também aumentaria o nível de desafio para a Luana, que tem certa facilidade para esse tipo de jogo, pelo seu treinamento de improviso.

O improviso no teatro tem ampla aplicação. Pode ser usado como método, em que "age como eixo pragmático para a criação de cenas e personagens", como instrumento, "um elemento que viabiliza a construção de uma personagem já supostamente conhecida", e ainda como "espaço mental" em que é "um elemento gerador de práticas"<sup>10</sup>. Algumas formas de teatro se valem de uma dessas aplicações, outras de outro. No teatro de improviso usa-se as três para a criação do jogo cênico.

Entretanto o ato de inventar memórias não é velado, e fica claro durante o jogo, retirando assim o caráter ficcional de representação, sem com isso estragá-lo. O jogo também tem um apelo pela substituição do jogador, uma vez que este erra, por um novo, membro da audiência, apto a inventar as suas próprias memórias a partir do que vê. Assim, tento também uma melhor maneira de

---

<sup>10</sup> BONFITTO, p.124-5

representar o fato de não ser tão clara a separação entre o que somos, como vemos e o que criamos no momento em que vemos.

## **VI. Medo**

Edonir Nenevê, irmão do meu avô, matou trinta e dois homens antes de morrer no Paraguai. Pistoleiros como ele eram comuns no oeste paranaense em meados do século XX. Minha família, especialmente a parte que deixou Bateias de Baixo, no município de Campo Alegre, e foi para Laranjeiras do Sul, tinha alguns. Todos foram mortos, menos Edonir, que morreu em uma queda. Mais tarde descobri que esse foi um dos motivos que fez com que meu avô e minha avó deixassem Laranjeiras do Sul.

Não conhecia essas histórias. Alguns foram mortos em verdadeiras guerras familiares, em que por um motivo como uma briga de festa, vinga-se num dia, morre-se no outro. Outros eram matadores contratados, como Edonir.

Entrei em contato com o assunto por meio de fragmentos durante a viagem de pesquisa. Um primo distante sabia alguma coisa, uma pessoa de outra família sabia outro tanto. Os verdadeiramente afetados, filhos, irmãos e mesmo meus avós, nunca disseram nada. Coube a mim ligar os pontos.

Isso me ajudou a entender o comportamento belicoso da minha família. A coleção de armas dos meus tios paternos, a necessidade que minha avó sentia em ensinar seus filhos a se defenderem, meu pai ter sempre um revólver, uma escopeta, ou qualquer coisa que atirasse, cerregada em casa. Mesmo sem saber, ele herdou uma cultura familiar de confronto e medo, que de certo tem sua origem nesses tempos.

Me disseram que Edonir era um homem mau. Ao vasculhar algumas fotos antigas na casa da minha tia Enedina encontrei uma sua, entre duas de suas irmãs.<sup>11</sup> Seu olhar me marcou muito. Talvez influenciado pelas histórias que ouvi, o fato é que de tudo o que guardei das histórias dos pistoleiros da minha família, o que me vem a mente é esse olhar perverso de criança que, imagino, o acompanhou por toda a vida.

---

<sup>11</sup> Ver anexos.

Foi essa criança cruel que elegi como imagem para representar essas histórias. Minha proposta era uma criança matando a todos em uma brincadeira de *bang bang*. Lupe Leal, meu namorado, é ator e meses antes apresentara uma cena na qual ele representava uma criança brincando que adorei e por tanto o convidei. Ele já fez outras vezes o papel de garoto, de criança, é algo que ele faz bem. Mas eu não queria uma "atuação complexa", desejava manter o caráter de performance.

A "não atuação" se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua *atividade*(...)Se o contexto é acrescido de signos que vem de fora, sem que o ator os produza, pode-se falar de "atuação admitida" (...) Quando se acrescenta uma participação emocional clara, uma vontade de comunicar, alcança-se a etapa da "atuação simples".(...) Apenas quando se acrescenta a *ficção* pode-se falar de "atuação complexa" (...) Esta se aplica ao ator, ao passo que o *performer* se move principalmente entre a "atuação simples" e a "não atuação" (LEHMANN, p. 224-5)

Ao somar diferentes linguagens em um mesmo espaço, sempre temi pecar pelo excesso. Minha ideia era simplificar os elementos para que juntos pudessem formar uma imagem complexa. Por isso, sempre orientei os performers, quando havia, que não deveriam caminhar para a formação de um personagem, mas apenas executar as ações. Lupe deveria brincar como uma criança cruel e não "encarnar" uma criança cruel.

No entanto, em nossos ensaios ambos sentimos que caminhávamos para a criação da personagem, com ações físicas, partitura, motivações, verbos de ação, caracterização e toda a preparação que um personagem exige. Talvez porque a ação requerida no ato, brincar de *bang bang*, esteja envolta em uma atmosfera de fantasia ou por falta de contato com a linguagem da performance, o material que ele me apresentava sempre estava embuído do caráter ficcional que caracteriza a "atuação complexa".

Eu gostava do que via, me servia, mas não seguia as diretrizes que eu havia proposto. Então será que as diretrizes que eu havia proposto me serviam? Por três encontros resisti, não fiz intervenções, apenas observei e por vezes ri, no fim dizia que havia gostado, mas que ele não deveria insistir em criar uma

personagem, a intenção era outra.

Queria que ele encontrasse um caminho próprio, que fosse ele mesmo brincando como uma criança e não que ele inventasse um personagem. No quarto encontro passei a dirigir, dar comandos diretos, substituir ações. Compreendi que esse era seu caminho e que se a obra era conjunta, assim como me adaptava as condições impostas de tempo para conclusão, de material para realização, orçamento e afins, deveria adaptar a forma de criação de meu convidado.

Antes mesmo de ter abandonado meu comando inicial, eu já havia pensado esse momento sem projeção e sem trilha. Não prejudicaria então a composição maior se a atuação tivesse um pouco mais de peso. Passei então a dirigi-la nesse sentido, acrescentei elementos a partir de propostas trazidas pelo ator, uma máscara de lobo posicionada na parte de trás da cabeça e o pino de luz no final da cena e com isso o trabalho inteiro ganhou corpo. Tomei coragem para abandonar outras tantas coisas que não estavam funcionando, limei um momento com um dos atores que havia me dado alguns bolos, simplifiquei outros momentos e conjuntamente construí a transição e a próxima cena nos mesmos moldes.

## **VII. Casa**

Durante a viagem eu me hospedei em cinco casas diferentes. Além do cenário, as casas também inspiraram um momento em que servimos os convidados. Nelas sentia o homem como uma figura abstrata, presente, mas não materializado. Todas eram gerenciadas pelas mulheres. Mesmo quando tinham empregos, eram elas que faziam todo o serviço doméstico, eram responsáveis pelas crianças e pelos mais velhos, cuidavam sozinhas de suas propriedades.

Nessas cinco casas eu engordei dez quilos em três semanas. A hospitalidade era tamanha que havia uma refeição vegetariana exclusivamente para mim e uma para eles. E recusar era quase um desrespeito. Me alimentar, me tratar com carinho, me acolher eram os seus esforços e elas os executavam com devoção. Mesmo em seus silêncios prestavam atenção em mim e foram elas as

mais deixadas de fora em minhas filmagens. Se com o quadro passado minha intenção era impactar, neste meu desejo é acolher.

Trazer para a plateia um sabor, um cheiro e um carinho caseiro e contar uma história enquanto servia, era essa a minha proposta. Eu havia pensado em chamar seis amigos para criar comigo esses momentos, três homens e três mulheres. Quase todos atores e atrizes. Esse é o único momento presencial que conto com uma não atriz em uma atuação complexa. Convidei a Carol Matias por um antigo desejo de parceria, por ela ter o perfil - ser uma pessoa acolhedora - e porque ela havia me pedido, quando houvesse uma oportunidade, para convidá-la para atuar.

Chamei também pela minha experiência como preparador de elenco com não atores ter sido sempre mais positiva para mim do que as experiências com atores. Apesar de nunca ter preparado nada assim, para apresentar ao vivo, o que exige um pouco mais de vigor do que atuar para a câmera, tomei esse desafio de levar esse conhecimento adiante.

Em cada trabalho de preparação de elenco adoto um método diferente. No filme *Procedimento Hassali ao alcance do seu bolso (2010)*, um falso documentário (De Saulo Tomé, curta-metragem universitário nascido no bloco de realização Audiovisual), inventei um cineasta para contracenar com os atores. Ensaiávamos as entrevistas sem roteiro, levando-os a pensar sobre o universo fictício do filme e encontrando com eles a perspectiva de suas personagens. Quando necessário, fazíamos vivências ou laboratórios com outras pessoas que auxiliavam na preparação.

Em *Palhaços tristes (2013)*, de Rafael Lobo, parti de posturas corporais para a construção de uma forma de andar e, posteriormente, de se comportar. Ensaiávamos as cenas, eu e o Rafael Lobo, diretor e roteirista, permitindo que as improvisações dos atores encontrassem espaço na cena. Para algumas cenas, apliquei técnicas específicas como o treino com câmera lenta e o drama do corpo, técnica que trabalha oposição de vetores de força no corpo do ator.

No presente trabalho, sigo sempre a mesma perspectiva da criação conjunta orientada. Provoco, permito a criação, oriento, trago elementos da minha vida pessoal, busco em depoimentos pessoais deles, eles elaboram o próprio texto a partir do material levantado e executam as ações.

É o mesmo "espaço mental" utilizado no teatro que vi pela primeira vez adaptado para o cinema por Fátima Toledo<sup>12</sup>, em que cada processo exige uma nova abordagem e novas técnicas para atingir potências pessoais dos atores.

O trabalho é permeado por uma atitude de "abertura existencial", de "suspensão de juízo" que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível. Vários são os procedimentos utilizados para tal fim, procedimentos estes que podem ser descartados ou alterados. Esse aspecto (...) torna-se relevante à medida que nos mostra que o valor não está na execução de tais procedimentos em si, mas sim no processo de busca do que ainda não foi percebido. (BONFITTO, p. 124)

Com a Carol, pedi inicialmente que ela me contasse uma história enquanto me servia um café em sua casa. Ela então me contou uma história de sua vida pessoal. Depois pedi para gravar a história. Continuamos a conversar e falei da minha vivência durante a viagem de pesquisa relacionada ao tema. Depois nos encontramos de novo, com ideias para a caracterização, pedi durante a conversa que ela, que teve uma experiência como dramaturga em um projeto de direção de um dos alunos do departamento de artes cênicas que juntasse os três textos em um só.

Em um quarto encontro, também para resolver a caracterização, criamos a partir da maquiagem como máscara. Iniciou da mistura das maquiagens de Kazuo Ohno com a viúva de *Satiricon*, e terminou em pintura impressionista.

Isso nos deu uma dimensão da extensão dessa mulher, que apareceria como algo que integra a casa e que enquanto conversa se revela musa. Combinamos uma dinâmica de ações, que teria relação com uma câmera posicionada no cenário. Entrar, ligar a luz, servir café, perceber a câmera, jogar com ela. O desligar da câmera seria a deixa para a história. Começamos a ensaiar para encontrar o que funciona.

As duas figuras escolhidas - a viúva que se apaixona por outro homem no enterro do marido e a mãe do artista - unidas às nossas tias avós, a dela que aproveitava da presença da câmera para ser ouvida e a minha, que tinha pavor

---

<sup>12</sup> Ver na filmografia *A preparação de atores com Fátima Toledo(23/03/2009) -V Panorama Internacional Coisa de Cinema*



da câmera. Compõem tanto a caracterização quanto a sequência das ações.

São mulheres em várias de suas posições que se relacionam com essa metáfora de casa, que acolhem silenciosamente, que guardam suas histórias, distribuem afeto, sobrevivem. Foi assim que construímos esta mulher e este momento.

## VIII. Identidade

Concluo com uma questão em aberto, pois acredito que a identidade, bem como o reconhecimento, fazem parte do mesmo processo em constante formação.

(...) a esfera social proporciona a possibilidade dos sujeitos se auto-reconhecerem nas suas potencialidades e capacidades mais ou menos semelhantes(...) reconhecendo o outro na sua singularidade e originalidade, o que faz com que cada nova etapa de reconhecimento social capacite o indivíduo apreender novas dimensões de sua própria identidade, o que, por fim, estimula novas lutas por reconhecimento, mostrando que o ponto central deste processo é este movimento em que conflito e reconhecimento condicionam-se mutuamente. (RAVAGNANI, p. 41)

O conflito gera reconhecimento, que amplia a identidade, que gera novos conflitos. É esta ideia que conduz o quadro em que relaciono reconhecimento e identidade. Uma das inspirações retirei de um trecho de *Ouvidos de Orvalho*, um poema de Fabrício Carpinejar, que diz:

*Ficarei isolado e reduzido,  
uma fotografia esvaziada de datas.  
Os familiares tentarão decifrar quem fui  
e o que prosperou do legado.  
Haverei de ser um estranho no retrato  
de olhos vivos em papel velho.*

*Escrevo para ser reescrito.*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> CARPINEJAR, p. 18-9

Com base nele fiz uma colagem de fotografias, em parte de fotos minhas, em parte das fotos dos performers, em parte de fotos coletadas na pesquisa, narradas com um texto escrito por mim ao longo da viagem e concluo com uma música também de autoria própria. As imagens são projetadas sobre mim enquanto me visto e me preparo para completar a música.

Brinco aqui também com as colagens de fotos em momentos rituais ou as muitas colagens de fotos da internet, geralmente relacionada aos afetos. Tais colagens tentam, muitas vezes e sem sucesso, um esboço sobre a personalidade. Dar à sua sequência de fotografias a presença que talvez faltou a todas, o que Barthes caracterizaria como "ar".

Aqui, a crueza da foto torna-se mais dolorosa, porque ela só pode responder ao meu desejo louco através de qualquer coisa de indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e, contudo improvável (não posso prová-lo). Esse qualquer coisa é o *ar*. (...) o ar é uma coisa exorbitante que leva do corpo a alma- *animula*, pequena alma individual, para uns boa para outros má. (BARTHES, p.118 - 9)

Barthes ainda nos fala do ar como um elemento de gratuidade que acompanha a pessoa impressa na fotografia, reunindo fotografado e imagem em presença, um "complemento impossível da identidade"<sup>14</sup>. Mas é atributo ou atribuído? A conclusão em Barthes é dúbia. Ao falar do fotógrafo e de sua habilidade em captá-lo, o que parece é que é imanente. Já ao concluir, Barthes posiciona o *ar* que encontrou na foto de sua mãe como algo que existia para ele.

Eu não atuo, apenas me mostro para mais uma vez a apresentação ser completada pela plateia, que decide sobre o que vê. O texto da narração e as fotos falam sobre quem fui. Eu no presente da apresentação me assumo como autor. Mas além de autor, sou o que? Concluo o trabalho questionando o ser. Ser inventado, ser essência, ser em relação. O ser são muitos e por isso somos.

---

<sup>14</sup> BARTHES, p. 119

## **Transcinema como método de criação**

Eisenstein, ao aproximar o processo de montagem cinematográfico do teatro e inserir projeções na *montagem de atrações* era, anacronicamente, um realizador de Transcinema, bem próximo da minha proposta. Ele, então, também pensava o espectador que "passa a constituir o material básico do teatro"<sup>15</sup> e ainda mais próximo em um espetáculo simultâneo e interativo.

A montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações. (EISENSTEIN, in XAVIER, p. 191)

A divergência está na finalidade dos efeitos. A montagem de atrações buscava uma efetividade científica de transmissão de conteúdo ideológico, muito distante da relação proposta pelo meu trabalho. Porém, ao borrar, mesmo que de forma tímida, a linha definidora do que era o filme e o extrafilme, incluindo tudo em uma mesma dinâmica, Eisenstein já propunha "o cinema como interface, como uma superfície em que podemos ir através"<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> EISENSTEIN, in XAVIER, p. 189

<sup>16</sup> MACIEL, p. 17

O cinema de vanguarda, o cinema de poesia, a montagem intelectual, o cinema experimental, o início da videoarte e todos os dilatadores da fronteira da forma cinematográfica, "formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador" <sup>17</sup> fundam as bases do que posteriormente será definido como transcinema.

O conceito de Transcinema surge em um tempo em que as fronteiras, reais e mídiaticas, de suportes, linguagens e meios de produção, locais de exibição e das relações entre observador e objeto de observação foram questionadas por sua aparente diluição. São experiências que agenciam a participação do espectador como elemento constitutivo da experiência proposta, sujeito imerso nas vivências das imagens.

Escolho transcinema como forma e método, por crer que ao acessar "uma obra por meio de uma navegação interativa, não só entramos no trabalho de maneiras diferentes, como também chegamos a diferentes lugares."<sup>18</sup>

É para atingir outros lugares que guio por novos caminhos. Como na figura poética da dança dos gerânios, em que para percorrer os labirintos cretenses, rapazes e moças alternados e com as mãos dadas simulavam seu percurso sendo guiados pelos guias presentes nas pontas.

Diante de uma encruzilhada, o grupo pode percorrer simultaneamente as duas alternativas, cada guia puxando o grupo para cada uma delas. Caso uma das alternativas não tenha saída, o guia que se defronta com essa alternativa dá um grito e é logo compreendido por seus companheiros: a fila passa a ser dirigida então pelo outro guia até à próxima encruzilhada. (...) A ideia de optar simultaneamente por todas as alternativas marca a diferença da dança do gerânios em relação ao fio de Ariadne. A beleza e a astúcia da estrutura do labirinto estão na multiplicação das possibilidades e na vivência de tempos e espaços simultâneos. (MACHADO, p. 257)

Como um dos guias dançarinos, proponho uma condução por um complexo ardiloso de rumos incertos, desde a concepção até a realização, contando com a união e o envolvimento de todos conduz a outra ponta, para que

---

<sup>17</sup> Id., p. 17

<sup>18</sup> Ibid. p. 16

no final, cheguemos juntos. Ou como colocado por Katia Maciel ao definir a interação em transcinema:

Nem o artista, nem o sujeito implicado (na participação da obra) define o que a obra é, uma vez que a forma sensível se institui pela relação entre ambos. (MACIEL, p. 18)

## Onde cheguei

A exibição do material tem caráter de experimento, é mais um momento de um processo que por certo permanecerá inconcluso. Escrevi sobre a preparação de algo que ainda não se concretizou plenamente, pois depende da relação com o público para sua realização.

Não abordei a montagem, a transição entre um quadro e outro pois só terei todos os atores juntos e à minha disposição na véspera da apresentação, e ainda outros aspectos como o tempo de duração, quantidade de público participante, pois não sei exatamente o espaço disponível para a distribuição de cadeiras ou o tamanho dos quadros fechados e sincronizados uns com os outros.

Não extrapolará vinte e cinco minutos, o tempo máximo de um curta metragem, mas é uma medida ainda incerta. No mais, o que tenho são apenas ideias. Aqui me ative ao que tenho de mais concreto, do que já tenho produzido ou está em fase de finalização.

É certo que um trabalho como esse está sujeito a inúmeras falhas. A primeira delas foi escolher algo tão pessoal. Na tentativa de tornar a realização possível, ao invés de me afastar, eu trouxe para dentro. Se o elo que liga o cineasta ao material se perde, os vínculos emocionais que unem as pessoas perduram. Como em *Santiago*, de João Moreira Salles, meu erro foi não entender como se posiciona o cineasta diante de seu tema. Ambos idealizávamos a posição

do cineasta e não tivemos maturidade no momento para lidar com o que tínhamos nas mãos. Nos retiramos e ruminamos, eu por dois anos, ele por dez.

Ao mesmo tempo, tento ser o mais fiel possível ao que me propus a fazer e creio que se tenho algo de vantajoso no que apresento é questionar os locais e formas de se fazer cinema.

Não tinha intenção de inovar, em realidade acho que buscava o cinema em sua forma primeira, o desejo do homem de dar vida às imagens de seus sonhos, de sua imaginação da sua forma íntima de ver o mundo.

o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema. (MACHADO, p. 15)

É nesse lugar que está minha crença no cinema e por isso a insistência nele. Mesmo sendo ator e palhaço, me mantenho cineasta e creio em um cinema que se questione e, portanto, evolua.

Faço pelo desejo de compartilhar, para me desafiar e para me unir aos meus. Me utilizo como material artístico porque em um tempo em que a originalidade está em questão, a unicidade está no que nos constitui.

Hoje, época em que a performatividade dos discursos adquire a interconexão global das redes telemáticas, é preciso, mais do que nunca, que artistas se apropriem dos códigos da indústria audiovisual e ultrapassem os atravessadores que modelam performativamente o "gosto estético" do senso comum. Apresentar a singularidade do corpo, revelar o furo dos discursos, afirmar sua abertura fundamental, sua possibilidade de, a um só tempo, repetir-se e renovar-se, eis os desafios da performance, dos VJs (SALIS, in MACIEL, p.227)

Sei que não faço nada novo, mas também estou certo de que não é o mais comum. Assim foi a minha formação. Me junto aos meus colegas que, como eu, buscaram na comunicação o que considero que ela tenha de melhor, uma abertura pela assimilação de outros conhecimentos. Assim a linguagem

cinematográfica, a forma cinematográfica e o cinema como espaço de pensamento estarão sempre em expansão. "Em um nível extremo de cinema toda expansão é devoração"<sup>19</sup>.

## **Referências**

## **Bibliografia**

BARTHES, Roland. "A câmera clara". Lisboa: Editora 70, 2006.

BOLOGNESI, Mário Fernando. "Palhaços". São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BONFITTO, Matteo. "O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba". São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTRO, Rita de Almeida. "Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos". Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

CARPINEJAR, Fabrício. "Biografia de uma Árvore". São Paulo: Escrituras, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. "Teatro pós-dramático". São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Arlindo. "Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas - SP: Papyrus, 1997.

MACIEL, Kátia (org.). "Transcinemas". Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

---

<sup>19</sup> OITICICA, in MACIEL, p. 293

RAVAGNANI, Herbert Barucci. "Luta por reconhecimento: A filosofia social do jovem Hegel segundo Honneth." Revista Knesis, Vol. 01, Marília - SP, março de 2009. Disponível em:

<[http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Knesis/HerbertBarucci\(39-57\).pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Knesis/HerbertBarucci(39-57).pdf)>

STANISLAVSKI, Constantin. "A construção da personagem". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. "A preparação do ator". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

XAVIER, Ismail (Org.) "A experiência do cinema". Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

## **Videografia**

**A PREPARAÇÃO de atores com Fátima Toledo (23/03/2009) - V Panorama Internacional coisa de cinema.** Palestra com Fátima Toledo, disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=kGnTXNsylKs>> Acesso em novembro de 2013.

**SANTIAGO.** Direção: João Moreira Salles, Brasil, 2007, 80 min. P&B

**SONHOS.** Direção: Akira Kurosawa , Japão/ EUA, 119 min. cor. Warner Bros. 1990.



## Anexos

Foto de meu tio-avô, Edonir Nenevê (centro), entre suas irmãs Erondina e Enedina. A foto inspirou o momento *Medo*.



