



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Isabel Monteiro Joffily

Retrato de Carmem D.

Intervenção e acaso em um filme documentário

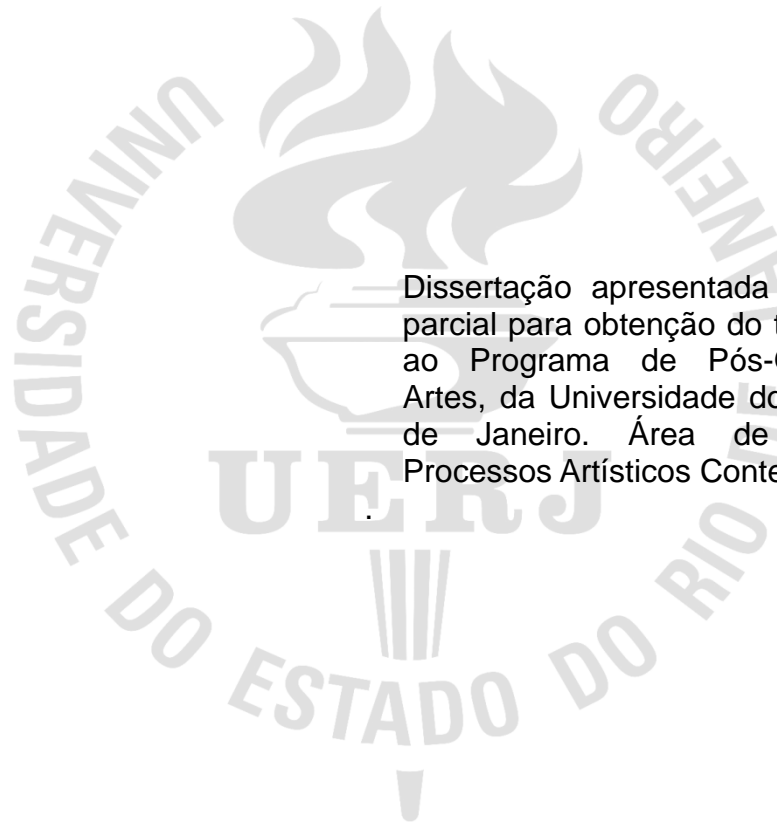
Rio de Janeiro

2015

Isabel Monteiro Joffily

Retrato de Carmem D.

Intervenção e acaso em um filme documentário



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guéron

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

J64 Joffily, Isabel Monteiro.
Retrato de Carmem D.: intervenção e acaso em um filme
documentário / Isabel Monteiro Joffily. – 2015.
57 f.: il.

Orientador: Rodrigo Guéron.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema) – Teses. 2. Cinema – Produção e
direção – Teses. 3. Figura humana na arte – Teses. I. Guéron,
Rodrigo, 1968-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.229.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Isabel Monteiro Joffily

Retrato de Carmem D.

Intervenção e acaso em um filme documentário

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 30 de julho de 2015

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ivan Capeller
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Carmem Dametto e à Marcela Dametto por permitirem que eu adentrasse sua casa e intimidade. Foram quatro anos de um trabalho conjunto no qual o afeto, o respeito e a cumplicidade estiveram sempre presentes.

Agradeço ao Instituto de Artes da UERJ por ter possibilitado que o filme *Retrato de Carmem D.* fosse pensado com o tempo e a dedicação necessários.

Agradeço ao meu orientador Rodrigo Guéron pela aposta na pesquisa e pelo contato mais íntimo com a obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Agradeço também aos outros professores que acompanharam o processo de realização do documentário na jornada do mestrado: Malu Fatorelli, Marcelo Campos, Cristina Salgado, Ricardo Basbaum e Fernando Resende. A esses três últimos um agradecimento especial, pelo olhar atento, cuidadoso e estimulante ao meu trabalho.

Agradeço ao Pedro Rossi, meu companheiro, pela dedicação total ao filme e à dissertação; pelo tempo despendido nas várias leituras do meu texto e pela capacidade de me orientar nos momentos onde me senti mais perdida. Agradeço a ele, ainda, pela nossa filha Teresa, que nasceu quando dei início ao mestrado e que completa dois anos agora, no fim desta empreitada. Nós três escrevemos, juntos, esta dissertação.

Agradeço ao José Joffily, meu pai, e à Candida Monteiro, minha mãe, pela confiança que sempre depositaram em mim e nos meus projetos e pela parceria de vida toda. À minha mãe agradeço também o eterno aprendizado em tornar-se mãe.

Agradeço à Carolina Monteiro de Carvalho, pela irmandade que promove segurança e alegrias.

Agradeço à minha avó, Maria do Socorro, pelo exemplo em saber lidar com o passar do tempo e pelas rezas para que eu conseguisse chegar ao fim desta etapa.

Agradeço à Fernanda Rabelo, pelo suporte inestimável quando precisei me ausentar do curso quando da licença-maternidade e, sobretudo, pelos nossos estimulantes encontros. Estes eram momentos nos quais as nossas questões intelectuais e artísticas entravam em ebulição e a nossa amizade se fortalecia.

Agradeço às amigas Ana Maria Federman, pelas conversas calmantes e pela capacidade de me compreender, e Maria da Penha Peres, por ter me permitido mais tempo de estudo enquanto cuidava com carinho da minha filha.

A ela, à Teresa, dedico este meu trabalho.

RESUMO

JOFFILY, Isabel Monteiro. *Retrato de Carmem D.*: intervenção e acaso em um filme documentário. 2015. 57f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho dissecou o processo de realização do documentário *Retrato de Carmem D.* a partir da ideia da “quebra da inflexibilidade da imagem ilustrativa” formulada pelo artista plástico Francis Bacon. À luz de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Didi-Huberman e Jaques Rancière, a presente dissertação se confronta com as atuações do acaso e da intervenção em um filme documentário.

Palavras-chave: Documentário. Acaso. Figura e figurativo.

ABSTRACT

JOFFILY, Isabel Monteiro. *Portrait of Carmem D.*: interventionism and chance circumstances in a documentary film. 2015. 57f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

This work explores the meanders of the making of the documentary *Portrait of Carmem D.*, departing from the idea of "the breaking of the inflexibility of the illustrative image", as expressed by Francis Bacon. Following the principles drafted by such authors as Gilles Deleuze, Félix Guattari, Didi-Huberman and Jaques Rancière, these lines follow a parallel path to the existence of natural circumstances and interventionism in a documentary.

Keywords: Documentary. Chance. Figure and figurative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 –	<i>Três estudos de Isabel Rawsthorne</i> , 1969, Francis Bacon	12
Figura 02 –	Carmem Dametto no seu consultório, 2014, Pedro Rossi	12
Figura 03 –	Frame do filme <i>Grey gardens</i> , 1975	21
Figura 04 –	Frame do filme <i>O céu sobre os ombros</i> , 2011	22
Figura 05 –	Frame do filme <i>O céu sobre os ombros</i> , 2011	24
Figura 06 –	Frame do filme <i>Laura</i> , 2013	25
Figura 07 –	Frame do filme <i>Retrato de Carmem D.</i> , 2015	28
Figura 08 –	<i>Retrato de Michel Leiris</i> , 1976, Francis Bacon	29
Figura 09 –	<i>Três estudos para um auto retrato</i> , 1976, Francis Bacon	31
Figura 10 –	Piscina de Carmem, 2013, Pedro Rossi	34
Figura 11 –	Retrato de Michel Leiris, 1982, Marc Trivier	38
Figura 12 –	<i>Figura em movimento</i> , 1976, Francis Bacon	46
Figura 13 –	Frame do filme <i>Retrato de Carmem D.</i> , 2015	46
Figura 14 –	Piscina de Carmem, 2013, Pedro Rossi	48
Figura 15 –	Frame do filme <i>Retrato de Carmem D.</i> , 2015. Consultório	50
Figura 16 –	Frame do filme <i>Retrato de Carmem D.</i> , 2015. Marcela na piscina	52

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	DO GREY AO CÉU: DA ABORDAGEM DIRETA AO ACASO CONTROLADO	12
2	O RETRATO E A SUA NÃO-LITERALIDADE	29
3	CASA: ALÉM-LUGAR	44
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
	REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

Esta dissertação está estruturada em três capítulos: *Do Grey ao Céu*: da abordagem direta ao acaso controlado; *O retrato e a sua não-literalidade*; e *Casa*: além-lugar. Todos eles buscam dissecar o processo de realização do documentário *Retrato de Carmem D.*, projeto artístico e cinematográfico desenvolvido por mim, Isabel Joffily, neste mestrado de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de Processos Artísticos Contemporâneos.

Retrato de Carmem D. acompanha a rotina de Carmem Dametto, 72 anos, nos dias de hoje. Em um passado recente, Carmem foi uma psiquiatra de sucesso, que contribuiu ativamente para uma psiquiatria mais moderna no Brasil. Atualmente, Carmem quase não sai de casa, mas atende os seus pacientes em um consultório no térreo. Marcela, sua filha, mora com ela. O filme observa a personagem pelos cômodos, a sua interação com os seus gatos e pacientes. A relação de mãe e filha também se faz presente – completamente presente –, com todos os desentendimentos e afetos que lhe são inerentes.

As filmagens do documentário tiveram início em janeiro de 2011 e chegaram ao fim em novembro de 2014. Ao longo desse período, o filme passou por duas fases (detalhadas nos capítulos seguintes) na forma de aproximação com as personagens. Se houve em um primeiro momento a tentativa de se realizar uma abordagem puramente observacional, influenciada pelo Cinema Direto americano, em uma segunda etapa tal observação deu lugar à combinação de uma intervenção por parte da diretora com o acaso, que surgia das reações e ações das personagens. Ao fim, o documentário acabou sendo construído principalmente por essas últimas imagens, elaboradas a partir de uma relação transversal entre a autora e as pessoas retratadas.

A fase dois de *Retrato de Carmem D.* foi especialmente influenciada pela ideia da quebra da inflexibilidade da imagem ilustrativa, desenvolvida pelo pintor Francis Bacon e sobre a qual ele discorreu longamente no livro *Entrevistas com Francis Bacon*, de David Sylvester. Para o artista, o caminho mais fácil para a imagem é aquele que a torna rígida, capaz de revelar o fato retratado em apenas um nível – o nível da aparência.

Veja, você não imagina o quanto o desespero, na hora do trabalho, pode fazer com que a pessoa pegue a tinta e faça tudo o que está a seu alcance para ver-se livre da fórmula que produz uma imagem ilustrativa. O que estou dizendo é que esfrego um pedaço de pano ou uso um pincel ou apago com qualquer bobagem que tenha à mão, ou jogo por cima terebintina, tinta e outras coisas mais, tudo na esperança de quebrar a inflexibilidade da imagem, para que ela se descubra por assim dizer espontaneamente, segundo sua própria estrutura e não segundo a minha. Depois disso, será a minha vontade que passará a atuar para que eu possa começar a trabalhar de acordo com que o acaso deixou na tela para mim. E a partir daí, possivelmente, surgirá uma imagem mais orgânica do que uma outra que tivesse sido intencionalmente buscada (BACON In: SYLVESTER, 2007, p. 160).

Bacon orientou o seu trabalho no sentido de realizar uma pintura (figurativa) que não se limitasse à mera ilustração, mas que fosse capaz de provocar as mais diversas e intensas sensações em quem as fosse ver. E diz: “Não é em torno disso que gira toda a arte?” (BACON In: SYLVESTER, 2007, p. 56).

Em *Retrato de Carmem D.* houve igualmente a tentativa de se alcançar narrativa, imagens e sons que não fossem meramente ilustrativos. Narrativa, imagens e sons estes que fossem mais do que uma síntese da vida de Carmem. O que se buscou foram os afetos sentidos por realizadora e personagem na sua interação – antes, durante e depois do filme. E, para tanto, foi preciso conjugar as imagens idealizadas (imagens-memória) com o acaso; as imagens imaginadas com o imponderável.

Outros autores, como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Didi-Huberman e Jacques Rancière, auxiliaram na direção do documentário bem como na dissertação. O primeiro não só refletiu sobre as ideias de Bacon no livro dedicado à obra do artista – *Lógica da sensação* –, criando os conceitos de figurativo e Figura, como também revelou ao filme, juntamente com Guattari, a dimensão e a atuação do *território* na vida de Carmem Dametto. Didi-Huberman, por sua vez, evidenciou que toda e qualquer imagem é sempre lacunar, imperfeita e parcial, liberando o documentário de tentar espelhar a verdade da personagem. Por fim, Rancière mostrou que nada é irrepresentável quando se está no Sistema Estético, permitindo, então, que o retrato de Carmem não se limitasse somente às fronteiras da abordagem documental.

Com este texto, não há o intuito de se apresentar modelos pré-concebidos de imagens não figurativas em documentários. As imagens desse tipo não existem a

priori; afinal, dependem sempre da atuação do acaso. Do mesmo modo, não há como traçar os caminhos para se alcançar imagens não ilustrativas. Os caminhos são traçados e desvendados no decorrer do processo de confecção de uma obra. Cada obra corresponde a um caminho específico.

[...] quando já comecei, como fazer com que aquilo que pinto não seja um clichê? Será preciso fazer rapidamente marcas livres no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável. [...] Pode-se dizer que essas marcas são não-representativas, justamente porque dependem do ato ao acaso e nada exprimem que se refira à imagem visual: elas só dizem respeito à mão do pintor. Mas, por isso, só servem para ser utilizadas, reutilizadas pela mão do pintor, que vai se servir delas para extrair a imagem visual do clichê nascente, para se desvencilhar da ilustração e da narração nascente (DELEUZE, 2007, p. 97-98).

A proposta deste projeto acadêmico é identificar e problematizar o embate entre Figura e figurativo presente na confecção de um trabalho artístico, a partir da descrição da experiência de realização do documentário *Retrato de Carmem D.*

1- DO GREY AO CÉU: DA ABORDAGEM DIRETA AO ACASO CONTROLADO

Figura 01 - *Três estudos de Isabel Rawsthorne*, 1969, Francis Bacon.



Figura 02 - *Carmem Dametto no seu consultório*, 2014, Pedro Rossi.



Fonte: Pedro Rossi, 2013.

O documentário *Grey gardens* (1975), dirigido pelos irmãos Albert e David Maysles, marcou a história do cinema de não-ficção. O filme é um retrato de Edith e Edie Bouvier Beale, mãe e filha respectivamente. A produção foi filmada em 1973, quando as Bouvier Beale ocupavam as manchetes de jornais devido a uma ação de despejo movida contra elas. As autoridades do aristocrático balneário de East Hampton alegavam, no processo, condições sanitárias insalubres na casa onde elas viviam. O fato repercutiu fortemente na imprensa norte-americana pois Edith e Edie eram tia e prima de Jaqueline Kennedy Onassis.

Grey gardens é um marco do Cinema Direto, surgido nos Estados Unidos na virada dos anos 1950 para os anos 1960 e cuja prerrogativa era uma abordagem documental que fosse capaz de apreender o real sem qualquer interferência do diretor e da sua câmera. Mesmo se propondo à isenção, os irmãos Maysles fizeram um registro afetivo e delicado de Edith e Edie. O que se vê em *Grey gardens* é uma sintonia e colaboração muito particulares entre autores e personagens que poucas vezes se repetiu no filme de não-ficção. A proposta de neutralidade do Cinema Direto talvez não tenha se concluído com sucesso absoluto, mas, em compensação, o espectador tem o privilégio de presenciar a potência do fazer fílmico, pois ali fica evidente toda afetação que as duas partes (diretores e retratadas) sofreram com o encontro que deu origem ao documentário.

A forma de identidade Eu=Eu (ou sua forma degenerada eles=eles) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu=outro” de Rimbaud (DELEUZE apud MODENESI, 2013, p. 22).

Carmem e sua filha não estão sob ameaça de despejo. Na casa de quatro pavimentos, piscina e grande jardim, em um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, elas estão livres de tal possibilidade. A mansão projetada por Sérgio Bernardes (1919 – 2002)¹, porém, demonstra visível processo de degradação. O que poderia ser um exemplar da arquitetura modernista está, hoje, repleto de sinais de abandono: cômodos escuros e úmidos; jardim selvagem; banheiros sem funcionamento; objetos e tapeçaria orientais de alto valor largados sem qualquer cuidado.

Carmem dedica-se apenas a um único local da casa: o consultório em que

¹ Arquiteto brasileiro expoente do Modernismo.

atende os seus cerca de 30 pacientes. Localizado no térreo e cheio de livros de psicanálise, é lá onde ela passa a maior parte do seu tempo. Raramente sai de casa. Ela transita basicamente do consultório para o quarto e do quarto para o consultório.

Carmem Dametto nasceu em 1941 na cidade de Arco Verde (RS). É psiquiatra de formação e há mais de 30 anos vive no Rio de Janeiro. Profissional com um currículo extenso, na década de 1970 Carmem contribuiu ativamente para a modernização da psiquiatria no Brasil, um ambiente até então dominado por homens e pela ideia do isolamento dos pacientes diagnosticados com problemas psiquiátricos. A Pensão Margaridas, que fundou e liderou neste período, apresentou uma nova forma de tratar a loucura e de administrar o espaço destinado a ela: não havia valor pré-fixado pela internação; o paciente pagava o quanto podia.

Palco do seu sucesso, a Pensão Margaridas foi também cenário do princípio do seu ocaso. Na década de 1990, Maximiliano Giona Gangemi, de 25 anos, morreu no Hospital Miguel Couto, após forte crise na clínica. O pai do rapaz, Giuseppe Gangemi, empreendeu uma longa luta na justiça para incriminar Carmem. Somente após oito anos, em 1997, foi dada a sentença final, que a inocentava.

Apesar da questão ter se resolvido em favor de Carmem, isto não impediu que, ao longo de um período considerável, ela tenha vivenciado diversas situações constrangedoras: sofreu suspensão imposta pelo Conselho Regional de Medicina do Estado do Rio de Janeiro (CREMERJ), foi alvo de diversas notícias de jornal que a acusaram de assassina e teve sua clínica, a Pensão Margaridas, interditada. Carmem costuma afirmar: “Na verdade, eles queriam me matar. E me mataram como médica”².

A morte do jovem Gangemi e os seus desdobramentos foram um divisor de águas em sua biografia. Este evento delinea um antes e um depois na sua vida. Apesar de sempre ter sido uma mulher ousada e excêntrica, o ocorrido aproximou esta ousadia e excentricidade da tristeza profunda.

A atual condição da casa reflete a atual condição de Carmem. A compreensão que ela tem de si se dá, basicamente, através da sua relação com a psiquiatria, e essa relação foi bastante comprometida com a morte do paciente e os fatos daí decorrentes.

2 Declaração de Carmem Dametto em uma das entrevistas que concedeu ao filme.

As filmagens de *Retrato de Carmem D.* foram realizadas entre janeiro de 2011 e novembro de 2014. A seguir, as datas em que as diárias aconteceram ao longo destes quase quatro anos de produção. Faço este esquema para uma melhor compreensão do texto.

DIA 01: 16/01/2011

Nesse dia, foi realizada uma entrevista no consultório de Carmem. Foi o primeiro encontro. Nada estava definido. As perguntas feitas à personagem tinham a intenção de compreender melhor a sua biografia.

DIA 02: 20/01/2011

Mais entrevista. Como as opções de enquadramento do DIA 01 não tinham sido bem sucedidas, no DIA 02 as filmagens aconteceram no mesmo ambiente do dia anterior, o consultório. Dessa vez, no entanto, a partir de quadros mais abertos, capazes de dimensionar um dos cenários centrais da vida de Carmem e, conseqüentemente, do filme.

DIA 03: 31/03/2011

Mais entrevista, dessa vez na cozinha. Um plano aberto, onde se vê Carmem sentada atrás de uma mesa. O interessante desse dia é que eu apareço no quadro para entrevistá-la. Nessa ocasião não sabia se a intimidade com a personagem seria revelada ou não; se eu me assumiria em cena, nas imagens, ou mesmo em voz *off*.

DIA 04: 12/04/2011

No DIA 04, fui acompanhada de um técnico. As imagens revelam uma tranquilidade maior na dinâmica da filmagem. Não houve somente entrevista com Carmem. Já foi possível estabelecer uma relação visual mais atenta aos detalhes da casa; aos gatos e cachorros... Nesse dia foi realizada a primeira imagem da piscina. Foi aí também que Marcela se fez presente pela primeira vez.

DIA 05: 04/08/2011

As filmagens começaram com Marcela. Ela é acompanhada pela câmera em sua arrumação da cozinha e da área de serviço. Na edição final há um plano dela tirando calcinhas do varal que pertence a este DIA 05. Depois, foram realizadas imagens de Carmem. No filme, há planos dela fazendo palavras cruzadas que são igualmente desse dia. Ao final, mais entrevista no consultório.

DIA 06: 14/12/2011

Entrevista de Carmem em seu quarto, enquanto ela desfazia as suas malas de viagem. Ela acabara de voltar da China e Vietnã. Como Carmem quase não sai de casa e, quando o faz, viaja para países distantes, nesta data havia a intenção de acompanhá-la em uma dessas suas viagens.

DIA 07: 02/03/2012

Entrevista de Carmem no último andar da casa. Em um dado momento, Marcela entrou na conversa. Além da dinâmica perguntas (diretora) e respostas (personagens), há interação entre as duas personagens, independente de proposições da direção.

DIA 08: 12/12/2013

Dia da entrevista de Marcela no alto do morro de onde é possível avistar a casa. Depois, filmamos uma conversa com ela dentro da piscina.

DIA 09: 16/12/13

Mais uma entrevista que não tinha a proposta de levantar questões novas, mas, sim, elaborar melhor assuntos das entrevistas realizadas nas diárias anteriores. Muitos planos detalhados da casa. É desse dia a imagem de um quadro presente no filme.

DIA 10: 17/05/14

É do DIA 10 o depoimento de Carmem após a leitura da seção de obituário dos jornais, quando ela diz que o faz para saber se está realmente viva. No DIA 10 propus, ainda, que Carmem e Marcela conversassem na cozinha, enquanto a primeira fizesse café. Daí surgiu a sequência mais longa do filme, na qual elas brigam.

DIA 11: 06/07/14

Imagens silenciosas de Carmem no último andar da casa, sentada em uma cadeira de balanço. É desse dia a conversa por telefone com um paciente.

DIA 12: 16/09/14

É desse DIA 12 o bate-papo que Carmem e Marcela têm na mesa da sala, quando o assunto sobre a morte do paciente na Pensão Margaridas foi finalmente conversado entre elas. As filmagens aconteceram com duas câmeras: cada uma cobrindo exclusivamente uma personagem.

DIA 13: 09/11/14

Muitos planos de cobertura, com detalhes da casa, da piscina e dos seus azulejos, dos gatos e cachorros, dos quadros e das fotos. Detalhes também das personagens, Carmem e Marcela: seus olhos, mãos e bocas.

DIA 14: 15/11/14

Um dia curto, cujo objetivo era o registro da Carmem-psiquiatra: detalhes do seu consultório. Registro da entrada dos pacientes nesse ambiente. Imagens dos livros que escreveu. É do DIA 14 o áudio de um recado deixado na secretaria eletrônica por um paciente.

Estas quatorzes diárias que aconteceram ao longo de quatro anos podem ser separadas em dois grandes grupos. O primeiro (A) vai do DIA 01 ao DIA 07; o segundo (B), do DIA 08 ao DIA 14. Eles representam momentos distintos no que se refere às propostas do documentário. E são justamente essas diferentes intenções que foram pensadas e elaboradas ao longo do curso de mestrado. Nas páginas seguintes, há uma descrição pormenorizada das diversas fases de realização do filme, mas é válido afirmar aqui, após este esquema, que no corte final praticamente não restaram imagens do grupo A. Isto, porém, não faz dele um grupo menos importante do que o B. Pelo contrário. As diárias que vão do DIA 01 ao DIA 07 foram fundamentais para se chegar às imagens do retrato de Carmem. Elas atuaram como uma pesquisa poderosa, que concedeu à direção ferramentas para a pintura.

Desde o início do processo de produção deste documentário sobre Carmem Dametto, *Grey gardens* foi referência para a condução do trabalho. A solidão de Carmem, que vive com a sua filha numa casa ao mesmo tempo bela e deteriorada, estabelece um paralelo natural com a história das Bouvier Beale, contada pelos Maysles na década de 1970.

No princípio das filmagens (DIA 01 – DIA 07), a abordagem foi conduzida de acordo com as prerrogativas do Cinema Direto, supostamente adotadas pelos irmãos Maysles no retrato que compuseram de Edie e Edith. O projeto do filme pretendia utilizar uma câmera isenta capaz de registrar a perambulação da personagem pelos cômodos; o seu quarto repleto de coisas sem fim e roupas espalhadas por cada canto; o seu banheiro cheio de vidros de perfumes antigos e remédios há muito fora de validade; o seu consultório com diversos livros de psicanálise e os quadros adquiridos como pagamento das consultas; os objetos e as fotos com referências a líderes do regime comunista; os embates entre mãe e filha e as suas constantes críticas mútuas.

Como está esquematizado acima, houve dois estágios de produção do documentário. No primeiro, cujo paradigma de execução era a proposta observacional do Cinema Direto, havia a intenção de anulação de qualquer intervenção do realizador sobre o objeto retratado. Esta relação entre o documentarista e o objeto foi resumida pelo professor americano e pesquisador da história do documentário Henry Breitrose com a expressão *fly-on-the-wall*, literalmente mosca na parede. E, para marcar as diferenças, mas também os

encontros entre esta linha de abordagem e o Cinema Verdade, Breiouse caracterizou o método de aproximação desse último com o tema a partir do termo *fly-in-the-soup* (mosca na sopa), deixando clara a interação entre autor e personagens.

Foi o diretor e antropólogo francês Jean Rouch quem propôs este método de realização do documentário que assumia, tanto no processo quanto no produto final, o encontro entre realizador e pessoas retratadas. Para Rouch, a interferência do cineasta pertencia ao ato de filmar. Ele procurava fazer da câmera algo tão vivo quanto a afetação que vivenciava junto a seus personagens no processo de filmagem.

Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema (DELEUZE, 2009, p. 183).

A crença de Rouch pela verdade do cinema é tal que, em 1961, resolveu mostrar-se diante da câmera, no filme que dirigiu junto a Edgar Morin: *Crônicas de um verão*. Ao final do documentário, eles conversam entre si sobre as reações dos participantes, para quem foram exibidos trechos do filme – e nós, espectadores, assistimos a essa dinâmica. Muitos se mostram pouco conformados com as suas atuações ou, talvez, com as suas próprias vidas. Rouch, então, comenta com Morin: “O problema é que nós também estamos juntos com eles na banheira” (MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 78).

A aparição dessas duas formas éticas e estéticas do fazer documentário se deu no mesmo período e contexto, quando, na década de 1960, os equipamentos de registro de imagem e captação de som se tornaram mais leves, ágeis e com maiores recursos.

O documentário contemporâneo se renova a partir de dois momentos, quase simultâneos, surgidos com o advento da tecnologia que permitiu que a captação do som direto fosse sincronizada à imagem (MONTEIRO, 2014, p. 151).

Desde então, ambas as escolas marcaram de maneira decisiva a constituição do documentário moderno. Até hoje, seus princípios norteiam os documentaristas, que, de uma forma ou de outra, remetem-se a eles, seja para negá-los seja para reinventá-los.

O jovem cineasta brasileiro Felipe Bragança³ escreveu artigo, publicado na revista eletrônica *Contracampo*, sobre o encontro histórico dos realizadores Eduardo Coutinho e Albert Maysles ocorrido no festival Documenta Brasil, em 2002. Coutinho é tido como um dos maiores documentaristas brasileiros. Ele inaugurou um estilo próprio cuja marca principal é a palavra: a palavra dos personagens. O embate que ele e o diretor americano tiveram em mesa-redonda do evento, após mais de 40 anos do surgimento do Cinema Direto e do Cinema Verdade, evidencia bem de que forma a questão da “coisa real” (“*the real thing*”), envolvendo realizador e pessoas retratadas, permanece fortemente presente nas discussões (e produções) do gênero documentário.

Para quê fazer um documentário?

Para o veterano cineasta Albert Maysles (diretor dos marcantes *Gimme shelter* e *Grey gardens*) a resposta é direta: para encontrar a realidade das pessoas. O cinema documentário de Albert e seu irmão David Maysles só tem sentido se caracterizado pela aventura e pela descoberta. “*The real thing*”, sublinha Maysles. Descolada de uma verdade única moral, essa “coisa real” seria um retrato efêmero e íntimo da própria essência de seus personagens, uma verdade íntima capturada pela câmera e somente por ela. O cinema documental seria justamente não aquele que apresenta uma verdade ditada em *off* ou uma tese pré-fabricada, mas aquele em que a emergência da “coisa real” se faria presente e eternizada pelo fotograma. Não uma Verdade Moral, mas a Vida Verdadeira, cotidiana de seus personagens.

Quando Coutinho interrompe, dizendo que o que justamente não interessa a seu cinema é “encontrar a realidade” de seus personagens, mas as suas histórias imaginárias, Maysles se agita na cadeira: “*I don’t get it! Porque não trabalhar com atores?*” – pergunta.

Coutinho aprofunda-se em sua proposta: para o diretor de *Santo forte* e *Edifício Master*, somente na participação ativa do documentarista poderia ser criada uma efemeridade autêntica em forma de filme. [...] Para Coutinho a situação-filme tem suas particularidades que impediriam qualquer pretensão de que a “coisa real” fosse “capturada”. Coutinho se interessa pelo jogo. E provoca: Para ele o melhor filme de Albert e David Maysles é justamente *Grey gardens*: “Por ser o único filme em que os irmãos Maysles se deixam mostrar na tela através de um reflexo no espelho” (BRAGANÇA, 2002).

3 Dirigiu, dentre outros filmes de longa-metragem, *A fuga da mulher gorila* (2009) e *A alegria* (2010).

Figura 03 - Frame do filme *Grey gardens*, 1975: quando Albert Maysles aponta a câmera para o espelho e filma a si e ao seu irmão, David, no som.



Como foi dito, foi o etnógrafo e diretor francês Jean Rouch quem colocou em xeque as dimensões de ficção e realidade dos documentários pela primeira vez, dando origem ao movimento do Cinema Verdade, que marcou a história do cinema de não-ficção. A respeito de *Eu, um negro*, que filmou em 1957, Rouch afirmou: “Sabia que iríamos mais fundo na verdade se, em vez de termos atores, as pessoas interpretassem a própria vida”. E, assim, o documentarista acompanhou um grupo de amigos seus que abandonou a Nigéria, terra natal, e foi para a Costa do Marfim em busca de melhores condições. Uma vez lá, sob orientação de Rouch, os personagens interpretam ícones das culturas europeia e estadunidense, e o protagonista Robinson, um apaixonado por boxe, acaba por se transformar no lutador Sugar Ray Robinson.

Desde que o Cinema Direto e o Cinema Verdade foram forjados, eles se tornaram determinantes na forma de pensar e fazer o filme de não-ficção. Mesmo passados mais de 40 anos, é nítida a influência que os dois movimentos têm nas discussões e produções do gênero. Porém, a oposição entre não-intervenção x intervenção está hoje menos polarizada. Percebe-se na produção contemporânea

de documentário que estas fronteiras diluíram-se; que já não é tão óbvio rotular um filme como pertencendo a uma ou a outra escola.

É o caso, por exemplo, de *O céu sobre os ombros* (2010), do realizador mineiro Sérgio Borges. Ao vê-lo, não sabemos bem se estamos diante de um documentário ou de uma ficção. A dúvida fica no ar. Mas, quando se pesquisa sobre ele, descobrimos que Borges trabalhou com não-atores e que parte das cenas era documental (com a ativa condução do diretor) e a outra era pensada por ele em consonância com as vivências das pessoas que retratou. O dualismo realidade x mentira se mistura, se confunde... e, se no processo, Borges assumiu a sua participação, indo no caminho oposto daquele do Cinema Direto⁴, no resultado final vemos um filme que nos passa a sensação de que a câmera conseguiu colocar-se definitivamente “na parede”.

Figura 04 - Frame do filme *O céu sobre os ombros*, 2011: personagem Lwei.



Sérgio Borges acompanha três personagens em uma mesma cidade, Belo Horizonte, cujas vidas não se cruzam: o atendente de telemarketing Murari, que se revela também Hare Krishna praticante, além de pertencer à torcida organizada do Atlético Mineiro, ser skatista e pichador; a travesti Evelyn, que se prostitui à noite nas ruas de Belo Horizonte e de dia estrutura a sua dissertação de mestrado a partir

4 “Lembre-se, como documentarista você é um observador; um autor mas não um diretor; um descobridor, não um controlador” (MAYSLES, MAYSLES FILMS INC. Página oficial do Maysles Films Institut. Disponível em: <<http://mayslesfilms.com/the-documentary>>. Acesso em maio de 2015. Tradução livre do seguinte trecho: “Remember, as a documentarian you are an observer, an author but not a director, a discoverer, not a controller”.

das teorias de Foucault; e Lwei, o angolano que passa os dias nu, escreve por necessidade mas jamais publicou nada e acredita que morrerá em um ano.

Registrando com uma câmera predominantemente fixa essas trajetórias onde nada é o que parece, Sérgio Borges não busca seguir o fluxo dos acontecimentos. Vê-se que as imagens foram pensadas; que os enquadramentos de câmera se assemelham mais com a decupagem de um filme de ficção.

O que existe em *O céu sobre os ombros* é uma grande colaboração e uma intensa relação de confiança entre personagens e diretor. Enquanto aqueles entregam suas vidas ao filme, este recebe estas vidas e propõe, sem julgamentos, situações que permitam que o acaso se desdobre em tantos outros.

Há quem classifique esta proposta de auto-ficção. Há também quem chame de “docudrama”. Procura-se atribuir gênero ao filme, mas as nomenclaturas não abarcam nem excluem nada: *O céu sobre os ombros* é documentário e ficção e é ficção documentada; é vida encenada; é cena projetada.

Figura 05 - Frame do filme *O céu sobre os ombros*, 2011: Personagem Murari.



Outro documentário da safra recente de filmes brasileiros é *Laura*, de Fellipe Barbosa. Nele, o diretor acompanha a vida da personagem-título, a argentina de pouco mais de 50 anos que vive em Nova Iorque e que tem obsessão pelos circuitos glamourosos da cidade, onde badalam grandes nomes do cinema e da música. Laura é uma bela mulher. Em seu minúsculo apartamento, guarda uma infinidade de objetos, roupas e afins, que adquiriu ao longo dos anos e que continua acumulando, quando algo deixado na rua chama-lhe a atenção.

O documentário se estrutura em duas frentes, que não correm paralelamente mas, ao contrário, mesclam-se do início ao fim. Trata-se de um filme de personagem e, nesse sentido, acompanha Laura em sua entulhada casa, no périplo pela cidade e nas suas tentativas – quase sempre bem sucedidas – de entrar nas disputadas festas do *show-bizz*. A outra tendência é a evidência da relação diretor e personagem e as suas negociações no que dizem respeito à realização do filme. Barbosa se expõe; entra em quadro, sugere; é censurado por Laura... Fica evidente como ambos têm consciência de suas presenças cênicas... Estabelece-se, assim, um embate entre os dois que lança o filme para uma fronteira entre realidade e encenação.

Após a segunda noite de filmagem, o fotógrafo Pedro Sotero e eu percebemos que seria impossível negar nossa relação. Laura sempre se

referia a mim, sempre jogava para a câmera enquanto era filmada. Logo percebemos que esse "making of" do documentário – onde negociávamos constantemente o que poderia e o que não poderia ser revelado – era muito mais interessante do que o estudo de personagem que eu me propus a fazer originalmente. E nos deixamos aventurar nesse caminho mais *vérité*, digamos, onde estamos dentro da sopa. Nesse caso, dentro do furacão. A partir daí, eu me torno personagem do filme, a ponto de nos perguntarmos se esse filme é mesmo sobre Laura ou sobre a minha paixão/obsessão por ela (BARBOSA, 2013).

Figura 06 - Frame do filme *Laura*, 2013: personagem Laura.



A primeira vez que filmei Carmem foi em janeiro de 2011 (vide esquema acima). Fui sozinha à sua casa munida de duas câmeras e um gravador de som. Após a primeira investida, seguiram-se outras duas iguais. Acreditava que a conquistaria como personagem mais facilmente sem outra pessoa na equipe, que seria um desconhecido para ela.

[...] então eu disse para a menina. Olha, para estudar Freud... Ele mesmo, só depois dos 40 anos... ele mesmo, sendo um gênio, voltou para rua. Então é muito difícil estudar Freud se a gente não tem uma cultura básica. Se tu não tem uma cultura básica, tu não vai poder estudar Freud. É como estudar Lacan. Se você não sabe toda a psicanálise e a psiquiatria, tu não sabe o que fazer com o paciente. Se tu der mole, o que ele tem de Ego, que é uma coisa 'inteiro', tu vai demolir e não vai saber refazer. Então, eu agradeço a Lacan o fato dele ter roubado as ideias dos outros. E os pacientes acabam aqui. E eles precisam de duas horas de consulta. O tal do tempo que o Freud "inventou", de 50 minutos, era tempo lógico dele,

entendeu? Não que ele fosse egoísta. Era quanto ele aguentava. Eu aguento três, cinco horas... (DAMETTO, Carmem, 2011 – DIA 01).

Depois dessas primeiras investidas, optei por trabalhar na companhia de um fotógrafo, reservando a mim a tarefa de dirigir o filme e captar o áudio. Esse modelo me pareceu mais apropriado do que a viagem solitária que me propus em um primeiro momento.

Do início de 2011 até 2012, filmei Carmem em sete ocasiões, buscando colocar em prática as propostas do Cinema Direto, a partir de uma câmera que a seguia e perseguia o fluxo dos acontecimentos. Calava-me e ia ao seu encontro, às vezes deixando-a sair de quadro para depois voltar, às vezes enquadrando-a em cada uma de suas ações, falas e movimentos.

Nessa tentativa de perseguir Carmem em sua rotina pela casa, percebi que em muitos momentos ela não agia com naturalidade. As ações que desempenhava em frente à câmera evidenciavam uma certa fragilidade, como se estivessem acontecendo tão-somente porque eu estava ali, filmando-a. E era natural que assim fosse: o encontro da câmera com a personagem não produz a realidade em si; ela produz a realidade resultante desse confronto.

Carmem tornou-se, em frente à câmera, uma representação de si, da mesma forma como nos empinamos quando nos olhamos no espelho: todos temos os nossos ângulos favoráveis e são eles que, geralmente, optamos por expor. E aí, a intenção original de se ter imagens fluídas capazes de registrar os acontecimentos à distância, como que à espreita, frustrou-se por completo. O que consegui foram praticamente entrevistas, como é possível observar no esquema dos dias de filmagem. Não ficávamos à vontade com o vazio entre nós e o ocupávamos com falatório, que, na maioria das vezes, mostrava-se pouco revelador. As nossas conversas não conseguiam superar um formato reportagem; não tocavam em questões capazes de falar de uma personagem que conheço para além do filme.

CARMEM: Eu fui uma das primeiras psiquiatras aqui do Rio a falar sobre AIDS. Então, quando eu vi no jornal: “Procuro profissionais para tratar de aidéticos”. Eu telefonei e disse: “Olha eu tenho tempo livre, meu nome é tal, eu sou médica, posso ajudar, não preciso nem cobrar”. A pessoa disse: “Carmem Dametto, não! AIDS não precisa de médicos”.

ISABEL: Por que essa coisa com você?

CARMEM: Porque eu atralhei a vida de uma porrada de gente quando eu vim pra cá. Tinham umas quatro ou cinco pessoas que eram os donos dos pacientes. Eu atralhei os analistas. Não fui eu que inventei que esquizofrenia não pode ser tratada com psicanálise, com método

psicanalítico, e com a formação analítica que a gente tem – eu fiz formação analítica. Eu sei... O cara tem que ser pegado no colo. O cara não pode ser tratado como um ser distante (DAMETTO, Carmem; JOFFILY, Isabel, 2011 – DIA 02).

Em *Grey gardens*, os Maysles jogam o tempo todo com o desejo das personagens, com a ideia que Edith e Edie têm do que é o filme. Elas acreditam, ou melhor, querem acreditar que o documentário é uma ode à linhagem aristocrática à qual pertencem. Porém, os Maysles, delicadamente, apresentam uma realidade que passa longe do *glamour* – ao mesmo tempo em que evidenciam o que mãe e filha desejam transmitir.

As reações de Carmem à câmera passavam pelo filtro da representação de si. Ela queria mostrar que ainda é uma grande psicanalista; que tentaram mas não conseguiram matá-la: o documentário era, para ela, um degrau na redenção que deseja ter ainda em vida.

Apesar de ter tido *Grey gardens* como referência, não pretendia, assim como fizeram os Maysles, registrá-la nessa sua tentativa de autopromoção. Não tinha interesse em desnudá-la nessa intenção que, ao meu ver, levaria o filme para um retrato clichê da personagem.

O que busquei desde sempre, e que apenas após a primeira etapa de filmagens pude perceber, era um filme que resgatasse as minhas lembranças dessa vida que acompanhei. A decadência da casa em relação à morte do paciente é uma construção que pertence a mim.

E, para realizar este filme, percebi que a minha direção deveria ser apontada para um caminho diverso ao do Cinema Direto. Queria abordar Carmem a partir de propostas de encenação da sua vida. Ao invés da primeira ação partir dela, tal ação iria partir de mim. Qual a diferença de Carmem para uma atriz de um filme de ficção clássico? A diferença reside no fato de que Carmem interpretaria Carmem e de que as proposições da direção seriam baseadas na observação que fiz ao longo dos anos de nossa convivência.

Na segunda etapa de filmagens (compreendida entre o DIA 08 e o DIA 14) o ponto de partida passou a ser uma imagem imaginada; imagem esta que pertencia a uma realidade construída pela minha memória. Essa abordagem flerta com o filme de ficção na medida em que, deliberadamente, criou situações para a personagem. Contudo, a proposta aproxima-se do filme de não-ficção na medida em que estas situações sugeridas pertenciam ao repertório de ações de Carmem. Além disso, ao

serem executadas, as encenações ganhavam vida própria. Um exemplo: quando sugeri a Carmem que retornasse a ligação de um de seus pacientes que deixou recado na secretária eletrônica, ela atendeu ao pedido e o fez realmente, seguindo a orientação de ignorar por completo a presença da equipe de filmagem e somente após a câmera ser posicionada. O paciente, do outro lado da linha, não sabia da encenação. Não sabíamos, de antemão, que rumos tomaria a conversa, como Carmem iria reagir... e era aí que se abria a janela para o acaso, que tinha papel determinante sobre a imagem primeiramente pensada. Essa imagem não era limitadora da ação. Ao contrário: ela estava disponível para a atuação da sorte. Ou melhor: ela só se completava quando entrava em relação com o imponderável.

Figura 07 - Frame do filme *Retrato de Carmem D.*, 2015. Carmem ao telefone com o paciente.

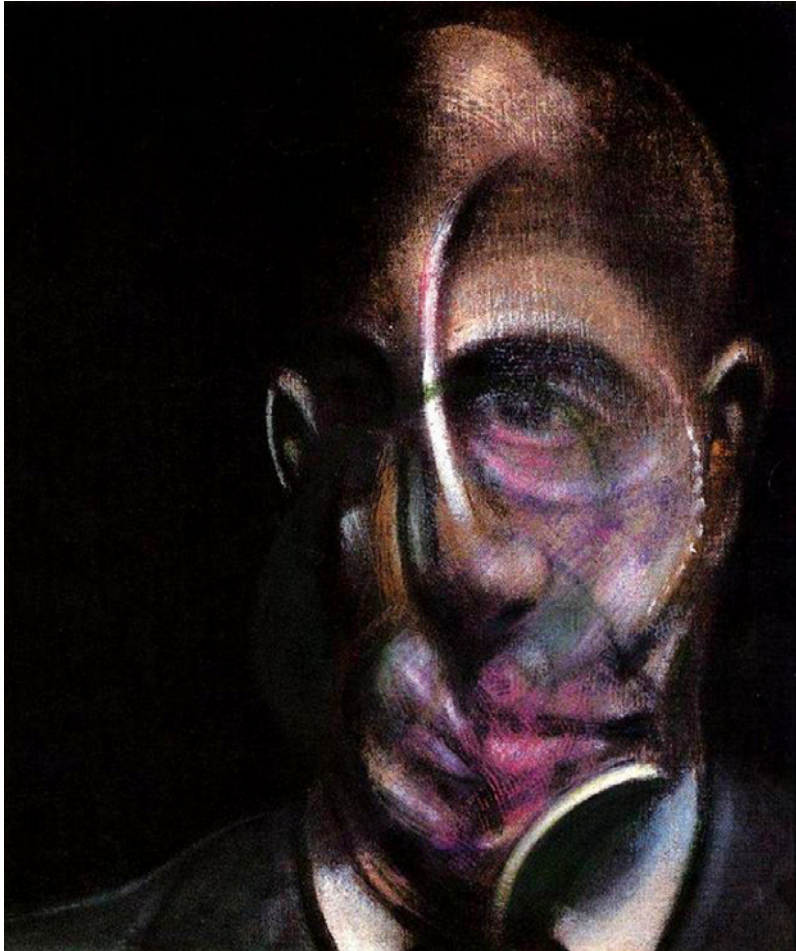


Fonte: Pedro Rossi, 2013.

Elas (as lavadeiras) começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar (RAMOS, 2006, contracapa).

2 - O retrato e a sua não-literalidade

Figura 08 - *Retrato de Michel Leiris*, 1976, Francis Bacon.



Somente no último ano de produção do projeto forjou-se o seu atual título: *Retrato de Carmem D.* Na verdade, não coincidentemente, essa alteração de nome acompanhou a mudança de rumo pela qual passou a sua realização. Durante os primeiros anos de filmagens, o título que orientou o trabalho foi *A bela casa cinza*, em alusão, justamente, ao documentário referência em todo o processo: *Grey gardens*. Se, por um lado, essa menção colaborou na condução do trabalho; por outro, ela poderia sugerir a um futuro espectador uma aproximação com a obra paradigmática do Cinema Direto, que seria muito mais interessante se feita pelo próprio, e não pelo título, de antemão.

A sugestão do nome *Retrato de Carmem D.* surgiu quando as ideias do artista plástico Francis Bacon passaram a ter influência e relevância na realização do filme. No livro *Entrevistas com Francis Bacon*, de David Sylvester, Bacon detalha os pormenores do processo de realização de uma obra. Resumidamente, ele diz que a sua pintura nasce do entrelaçamento entre o controle e o acaso. A atuação de um e outro são fundamentais para se quebrar o que ele chama de inflexibilidade da imagem ilustrativa.

A pessoa possivelmente se aperfeiçoa ao manipular as marcas que foram feitas ao acaso, marcas que ela faz de forma totalmente irracional. Quando nós nos condicionamos através do trabalho e da constância, ficamos mais atentos para aquilo que o acaso nos propõe. E, no meu caso, sempre que um resultado me agradou, sinto que ele foi consequência de um acaso sobre o qual pude trabalhar. Isso me dá uma visão distorcida do fato que eu tentava apreender. E poderei a partir daí elaborar e tentar fazer qualquer coisa de uma outra forma que não seja ilustrativa (BACON In.: SYLVESTER, 2007, p. 52-53).

Esta imagem flexível ambicionada por um dos maiores artistas modernos é melhor compreendida quando, falando sobre os diversos retratos que pintou, ele afirma que quanto mais deformados e artificiais eles forem, mais parecidos dramaticamente eles serão das pessoas: “Não me é possível pintá-las literalmente” (BACON In: SYLVESTER, 2007, p. 144).

Mas veja, por exemplo, se você pensa num retrato, pode ser que antes tenha colocado a boca num lugar qualquer e de repente, através do gráfico, perceba que a boca poderia ir para o outro lado do rosto. De qualquer modo, você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... que ficasse parecido com o modelo, mas que guardasse as escalas do Saara (BACON In.: SYLVESTER, 2007, p. 56).

Figura 09 - *Três estudos para um auto retrato*, 1976, Francis Bacon.



Uma questão que intervém de maneira determinante no processo de realização estudado na presente dissertação é a proximidade entre diretora e personagens. Essa relação não teve início quando se formatou a ideia de realização do documentário. Ela é muito anterior.

Embora a ideia do filme tenha se formalizado somente em 2010, é inegável que todo o longo tempo que antecede este momento tem forte influência sobre as imagens capturadas e a narrativa que se construiu. A partir do momento em que se iniciou o processo de fazer o documentário, o olhar para a personagem e o seu contexto mudou, naturalmente. Mas ele já vinha impregnado de anos de observação e convivência.

Se por um lado é preciso se afastar dessa anterioridade para perceber algo com o que convivemos a partir de um novo olhar; por outro, essa mesma anterioridade promove embasamento para se chegar a imagens que há muito estão sendo esculpidas idealmente. Quando a vida de Carmem passou a ser percebida como filme, o histórico da relação diretora-personagem sugeriu imagens e sons para a realização desse retrato. E, mesmo que a forma de filmar tenha sofrido mudanças ao longo do processo do documentário, a proposta de imagens caracterizadas pelo alongamento do tempo esteve presente desde o início do projeto.

A rotina de Carmem, limitada à sua perambulação pela casa, sempre sugeriu algo de monótono e lento; a sua vida enclausurada com poucas atividades propunha imagens que dessem conta dessas suas raras ações – mas que dessem conta delas do início ao fim. E é justamente essa estética da permanência que foi perseguida. Não somente por conta do visual desse tipo de imagem, mas porque ele é revelador de Carmem.

Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois. Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes. Por exemplo, as personagens: Godard diz que é preciso saber o que elas eram antes e depois de serem postas no quadro: “O cinema é isso, não há presente, a não ser nos filmes ruins” (DELEUZE, 2009, p. 52).

Sendo assim, a condição de proximidade com a personagem colaborou no sentido de se buscar essa imagem conceituada por Deleuze: eu sei o que Carmem é para além do filme. Mas sei também que o antes e o depois da realidade bruta não são suficientes para se ter imagens que transcendem *o agora*. Até porque a realidade bruta não interessa ao documentário. Ou melhor: o filme de não-ficção simplesmente desconhece essa realidade. Quando a câmera é acionada, o que existe é o real coexistindo com a imagem.

O tempo da imagem reflete o tempo dedicado ao filme. E, no documentário, isso é ainda mais evidente: o tempo despendido na relação com a personagem influencia diretamente a imagem final. É preciso tempo para se conquistar tempos mortos e imagens vazias. E a vida de Carmem é plena desses vazios e dessas banalidades. As imagens do seu retrato devem, portanto, emanar o tempo. O tempo do seu retrato não será construído apenas com a montagem, de onde se teria uma imagem indireta do tempo; ele virá à tona com a própria imagem: a imagem-tempo.

A vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos (DELEUZE, 2009, p. 26).

As imagens óticas e sonoras puras do cinema (ou a imagem-tempo, onde o movimento se subordina ao tempo) são equivalentes às imagens flexíveis ambicionadas por Bacon em seus quadros (chamadas também de “Figura” por Deleuze, no livro *A lógica da sensação*), na medida em que ambas se opõem ao clichê. Ao tornarem o Tempo sensível e capturarem forças inexprimíveis, a imagem-tempo e a imagem não figurativa promovem a sensação de se ter contato com a imagem como um todo. Muito diferente é a imagem-clichê da qual se diferenciam, que tem como uma de suas características a necessidade de ser justificada: ela está ali para dizer algo específico, para explicar uma dada situação, encerrando, assim, o olhar de quem a vê.

Abaixo segue a transcrição de dois parágrafos retirados de livros de Deleuze.

O primeiro é do livro *A imagem-tempo*, onde o filósofo reflete sobre o cinema. O segundo é do livro *A lógica da sensação*, dedicado à pintura de Francis Bacon. Neles, fica evidente como, seja no cinema ou seja na pintura, a imagem-clichê é sempre uma possibilidade e, para combatê-la, não basta parodiar:

Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital (DELEUZE, 2009, p. 33).

Quantas pessoas tomam uma foto por uma obra de arte, um plágio por uma audácia, uma paródia por um riso, ou, pior ainda, um mísero achado por uma criação. Mas os grandes pintores sabem que não basta mutilar, maltratar, parodiar o clichê para obter um verdadeiro riso, uma verdadeira deformação” (DELEUZE, 2007, p. 94).

A oposição entre figurativo x Figura marca bem os dois momentos de filmagens de *Retrato de Carmem D.* Ao longo dos três primeiros anos, busquei imagens que espelhassem a rotina de Carmem pela sua casa. Tentei não intervir. Acreditei que poderia anular a minha presença, a fim de registrar a pureza das suas ações e reações. Tudo o que consegui, no entanto, foram imagens inflexíveis e entrevistas posadas. Foi uma Carmem que atuava para câmera, no sentido de evidenciar apenas os seus sucessos. Mas o que eu buscava não eram somente as suas vitórias.

Vendo e revendo este primeiro material, compreendi que as imagens que gostaria de ter eram imagens que pertencessem à minha lembrança. Percebi que a narrativa que desejava realizar não poderia me anular, pois tratava-se justamente de uma narrativa da minha memória. Porque, se esse projeto tem uma característica definidora e determinante, ela é a intimidade entre diretora e personagens. Carmem é mãe de uma grande amiga – Marcela Dametto –, sempre frequentei a casa onde moram e, na minha adolescência, a piscina no jardim ainda tinha águas azuis e próprias para o banho.

Hoje a piscina está completamente vazia e dominada por musgos. Acompanhei de perto cada etapa de seu processo de deterioração e percebi que ele avançava conforme a depressão em que Carmem caiu se prolongava. Uma piscina desativada, por cujos azulejos brotam pequenas plantas e cujo fundo está repleto de galhos e folhas. Esta imagem fala! Não conta toda a vida de Carmem,

mas revela, certamente, sutilezas relevantes da sua biografia.

Figura 10 - Piscina de Carmem, 2013, Pedro Rossi.



Fonte: Pedro Rossi, 2013.

George Didi-Huberman, em seu livro *Imagens apesar de tudo*, estuda quatro fotografias tiradas nos campos de concentração de Auschwitz. Elas foram feitas (ou, como ele insiste em dizer, “arrancadas”) pelos membros do Sonderkommando – o comando especial formado por judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás – que contrabandearam uma máquina fotográfica, conseguiram fazer as quatro fotos e despachar o negativo escondido em um tubo de pasta de dente. Por causa da condição em que se encontravam as pessoas envolvidas na produção dessas imagens – todas elas prisioneiras, praticando, portanto, um ato proibido ao tirar as fotos –, elas apresentam regiões desfocadas e grandes áreas escuras. Para alguns estas fotografias podem ser consideradas desimportantes e sem relevância histórica, dadas as suas falhas, mas, para o filósofo francês, elas são capazes de falar sobre um dos maiores massacres da humanidade.

Ele lhes dedica todo um livro, analisando cada informação que é possível visualizar e, sobretudo, toda informação que está desfocada ou escondida. Didi-Huberman estabelece essa relação com essas imagens apesar dos seus supostos erros porque ele reconhece de antemão que as imagens são sempre lacunares e

imperfeitas, mas que são capazes de falar sobre, de dizer algo. E, assim, ele rebate ao longo do livro aqueles que insistem em afirmar que o Holocausto é inimaginável e, portanto, indizível.

Nada, então, seria capaz de dar conta de um suposto todo-real-horror deste acontecimento? Talvez os relatos, os testemunhos dos sobreviventes, a linguagem... Estes, no entanto, são sempre também parciais, inadequados... E aí, Didi-Huberman se pergunta: “Podemos então conceber a aberração de um argumento prestes a deitar para o lixo todas as palavras e todas as imagens com o pretexto de que elas não são todas, de que elas não dizem ‘toda a verdade’?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 94).

Se entendermos que imagem não é síntese e espelhamento é, sim, possível ver o Holocausto nas quatro tais fotografias. Elas falam sobre esse acontecimento!

Porque frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem. Se lhe pedirmos muito – isto é “toda a verdade” – rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peluculares. Portanto, elas são inadequadas: o que nós vemos [...] é ainda pouca coisa quando comparado com aquilo que sabemos [...] (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 52).

Outras vezes pedimos muito pouco às imagens: ao relegarmo-las imediatamente para a esfera do simulacro [...], excluimo-las do campo histórico. Ao relegarmo-las imediatamente para a esfera do documento [...], separamo-las da sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 52-53).

A piscina de Carmem está presente ao longo de todo filme. O documentário começa com duas imagens dela: a primeira é um plano do seu fundo vazio, onde, no lugar da água, há muitas folhas secas e limo; a segunda é o detalhe de uma de suas paredes, na qual vemos os azulejos sujos mais de perto e um folha desfocada que balança com um vento em primeiro plano. Há ainda uma entrevista com Marcela realizada dentro da piscina, onde ela fala da memória que ela tem do lugar quando ainda era próprio para banho.

A imagem da piscina se tornou paradigmática. Com todo o seu fora de quadro, ela é capaz de falar muito da personagem protagonista. O estado atual dela denota que a desativação se deu já há algum tempo e que ela foi ficando esquecida. As grossas camadas de limo nos azulejos que foram se sobrepondo umas às outras; as folhas secas que foram se acumulando no solo; e os organismos vivos e insetos que passaram a viver ali... tudo isso diz sobre um processo emocional vivido

por Carmem Dametto. Todo esse cenário é bastante sugestivo da deterioração da casa como um todo. É claro que a depressão de Carmem não está estampada em evidência na imagem da piscina, mas todos esses elementos são capazes de revelar questões da sua subjetividade, tanto pelo que é possível ver de forma objetiva quanto pelo que está além do enquadramento. E esse “fora” é tão importante quanto o que está “dentro”, porque o tensiona e o faz ver mais. É assim como as falhas das fotografias tiradas pelos membros do Sonderkommando. As partes desfocadas e escuras evidenciam a nós, leitores da imagem, a condição de prisioneiros daqueles que as fizeram e os riscos a que estavam submetidos, fazendo-nos entender a insistência de Didi-Huberman em dizer que elas foram “arrancadas” daquele espaço.

As revelações das imagens da piscina não dão conta de toda a vida de Carmem, mas têm, certamente, pontas de contato com ela. Não é nem “toda a verdade”, nem simples planos cinematográficos (documento). A imagem não é nem nada, nem tudo (duplo regime da imagem).

Imaginar apesar de tudo, o que exige de nós uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (preguiça do esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento (preguiça do sábio). Uma simples imagem: inadequada mas necessária, inexata mas verdadeira (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 60).

Ao produzir imagens para a pintura do retrato de Carmem Dametto, me dei conta da relevância que é entender a imagem como algo que não pode dar conta de uma totalidade/realidade mas que consegue, sim, falar de instantes de verdade. Abrir mão da imagem-toda que almejei na primeira fase de filmagem foi libertador. Compreender que a imagem é lacunar e que “[...] tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ato” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 89) foi determinante para conseguir quebrar a inflexibilidade da imagem ilustrativa. E a partir dessa postura diante da imagem (a imagem é incompleta!), pude ver na piscina desativada do jardim traços da vida de Carmem que jamais conseguiria acessar com propostas figurativas.

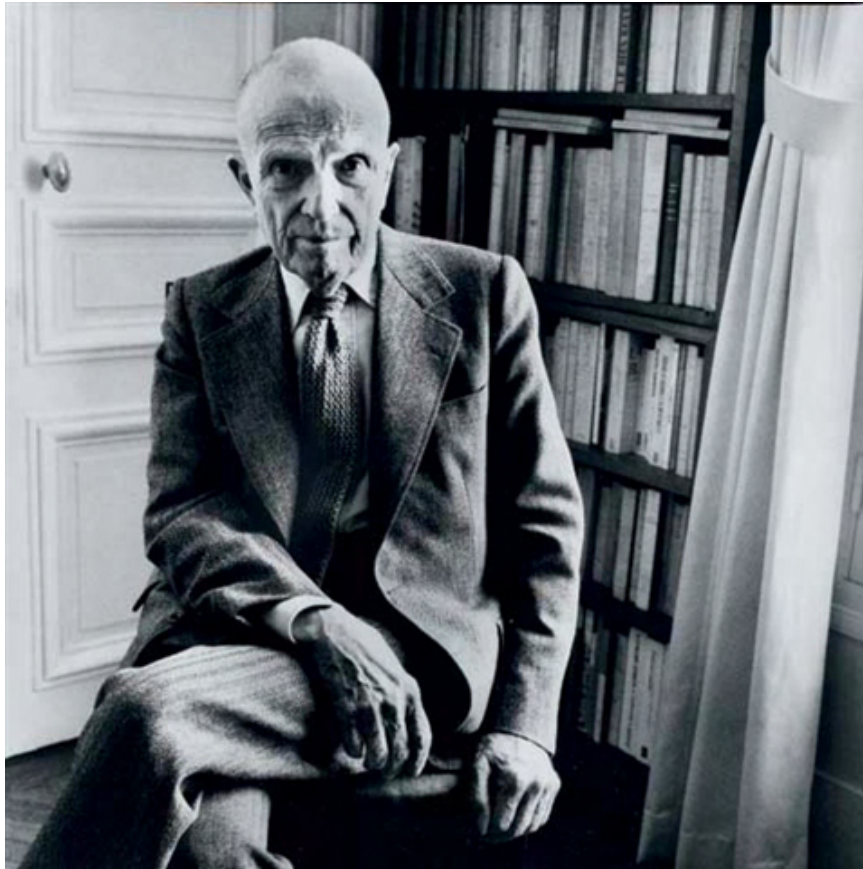
A imagem figurativa é aquela que busca a mímese, o espelhamento da realidade, acreditando apenas na literalidade como forma de narrar. A Figura, com

“F” maiúsculo, por sua vez, é a imagem que supera a mera descrição; é aquela que, não intencionando dar conta de uma realidade em sua totalidade, permite-se acessar outros meios que não apenas a factualidade para falar de um real – o que leva Bacon a afirmar: “Quanto mais artificial a gente consegue fazer a coisa, maiores são as possibilidades de se conseguir com que ela pareça real” (BACON In: SYLVESTER, 2007, p. 148).

O interessante neste retrato de Michel (Figura 10) é que ele é o que se parece mais com a sua figura, mas quando se pensa na cabeça de Michel, a gente sabe que ela é arredondada, e essa do retrato tem uma forma comprida e estreita. Por isso, se pode dizer que ninguém sabe o que faz uma coisa parecer mais real do que uma outra. Eu realmente quis que esses retratos de Michel ficassem parecidos com ele: não faz sentido fazer o retrato de uma pessoa se não for para ficar parecido com ela. Mas, por ser comprida e fina, essa cabeça nada tem a ver com a cabeça de Michel, mas, mesmo assim, é a que mais se parece com ele. Pelo menos é a que eu acho mais parecida (BACON In: SYLVESTER, 2007, p.146).

Consciente da minha participação na construção de uma narrativa sobre a personagem, a partir da montagem de imagens parciais e impuras, iniciei a segunda fase de filmagem, que deu origem a 80% do filme. Assim como no processo de criação de Bacon, o acaso e o controle atuaram de forma decisiva nesse momento. Procurei fugir do figurativo. Dei-me conta de que as tentativas iniciais de reproduzir a vida de Carmem frustraram-se; percebi que a imparcialidade que almejava tornou as imagens duras, incapazes de falar de uma viva dinâmica que acontecia entre mim e a personagem quando a câmera era ligada. Desinteressei-me de vez por traçar um perfil frio de sua biografia. Passei a me orientar no sentido de realizar um “retrato” seu.

Figura 11 - Retrato de Michel Leiris, 1982, Marc Trivier.



Sei que, em meu caso, eu sei o que quero fazer, mas não sei como chegar lá. É aí que espero que o acaso ou a sorte, ou qualquer outro nome que você queira dar, venha a meu socorro e faça a coisa por mim. Trata-se, assim, de uma coisa contínua que se passa entre a intuição, o senso crítico e o que normalmente se chama de sorte ou acaso. O processo só se mantém pelo senso crítico, porque a crítica de seus próprios instintos com relação a uma forma dada, ou à forma accidental, se cristaliza naquilo que você deseja (BACON In: SYLVESTER, 2007, p. 102).

Convicta de que o retrato de Carmem seria pintado por mim; que me orientaria por imagens-memória forjadas ao longo de anos de convivência com o universo, me permiti intervir na filmagem. Escrevi um longo roteiro, que foi todo ele decupado. Os planos que me ajudariam a contar a minha história sobre Carmem estavam definidos e me guiaria por eles. No campo, a primeira ação não partiria mais da personagem enquanto eu a perseguiria silenciosamente, tentando desaparecer. As proposições passaram a ser minhas. Eu é que dirigia Carmem em suas ações. Solicitava-lhe que retornasse a ligação de um paciente que havia deixado recado na secretária eletrônica; pedia que fizesse seu habitual café solúvel

na cozinha; forjei um bate-papo entre Carmem e Marcela na mesa da sala, orientando Marcela a organizar a papelada que estava sobre a mesma. Partindo de imagens que imaginei – imagens estas idealizadas pela minha memória – assumi, enfim, a minha participação na fabricação do poema. Esta imagem imaginada, ou idealizada, seria equivalente ao “controle” que Bacon afirma estar presente em seu processo, no qual está envolvido também o acaso, que aqui se expressava a partir das reações de Carmem e Marcela aos meus direcionamentos. O que ela falaria com o paciente ao telefone e o que este responderia eu não poderia prever. Quais temas ela e a filha conversariam e o tom que a conversa assumiria eram questões que superavam em muito as minhas propostas primeiras... Donde ficou claro que a imagem final seria construída em cima de uma relação transversal, em que realizadora e personagens atuavam juntas no sentido de se fazer uma enunciação. As fronteiras entre mim e elas diluíram-se e nós passamos a ter participação ativa na construção do retrato. Por não acreditar mais na pureza de uma imagem que fosse tal qual o real, abandonei de vez a tentativa de me excluir do processo. Quando a câmera era ligada, um novo momento se iniciava. Não eram somente as relações do nosso passado em comum que estavam em ação – embora eu me orientasse pelas tais imagens-memória. Era como se eu e elas estivéssemos num novo plano de interação, no qual todas estavam envolvidas na produção de uma verdade. Porque é nesse jogo da enunciação que se forja o real. Ele, definitivamente, não existe puramente. A vida real de Carmem e Marcela acontecia no decorrer de todo esse processo. Nós inventávamos a realidade em imagens e o registro que produzíamos não era um resumo das suas experiências e vivências.

O real ou o acontecimento não existem puramente num dado momento de uma linha cronológica. E isso vale não só para a vida das personagens de *Retrato de Carmem D.* Isso procede também para grandes eventos históricos como o Holocausto. As quatro fotografias analisadas por Didi-Huberman não dão conta das múltiplas experiências do campo de concentração tampouco dos seus horrores, como já foi dito acima, mas a existência delas nos dias de hoje não só nos coloca em contato com pontas daquele real como, ao fazê-lo, inventa este real. O espaço da enunciação ocupado por tais fotos e imagens do filme é também o lugar do fato (ou real, ou vida). Porque o fato puro, pontual e objetivo não existe. Ele é algo que toma forma na distensão do tempo, a partir das narrativas heterogêneas que se faz sobre ele.

E o que ocorreu nas filmagens; toda a produção de vidas e imagens... não se encerrou ali. Em se tratando de imagens, que, por definição, são elaboradas para serem vistas por outros (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 19), não é possível ignorar as novas significações que tomarão as minhas experiências com Carmem e Marcela quando elas forem confrontadas com os espectadores. Didi-Huberman diz, em *Imagens apesar de tudo*: “É tão vão querer parar a imaginação ou decretar que não haverá uma ‘imagem por vir’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 160). A enunciação, iniciada por mim, Carmem e Marcela, só se completará quando o público vier a apreciá-la. Ela é essencialmente diálogo! Uma conversa entre aqueles que produzem e todos aqueles que receberão as imagens. E cada um desses choques será um real, um retrato de Carmem... pintado por mãos que jamais chegarei a conhecer. Assim é também o Holocausto. Eu não o vivi mas apreendo algo dele quando deparo-me com as quatro fotografias, e a leitura que realizo, a partir das minhas experiências pessoais, visões de mundo e tantas outras variáveis, faz com que este grande acontecimento histórico assumo aos meus olhos significações que o fazem acontecer aí, neste encontro.

O que fica dos eventos são as suas enunciações, sempre fragmentadas.

“Essa separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos é um dos elementos essenciais do regime representativo” (RANCIÈRE, 2012, p. 130). Carmem Dametto é psiquiatra. A psiquiatria tem papel fundamental no entendimento que ela tem de si. Mesmo após o baque que sofreu com a morte do paciente em sua clínica psiquiátrica e o conseqüente processo jurídico que lhe foi imposto, Carmem continuou atendendo seus pacientes. Se por um lado entrou em depressão e fez a opção de enclausurar-se em casa; por outro, abriu um consultório nesta mesma casa para continuar atendendo. Hoje em dia, ela mal sai de casa mas, de domingo a domingo, ocupa grande parte de seu tempo trabalhando.

Se optei em realizar um retrato seu, a Carmem psiquiatra deveria estar presente no filme. Sempre me pareceu especialmente potente essa sua resistência em manter a psiquiatria ativa na sua rotina, em contraponto ao comprometimento de outras dimensões da sua vida, como as relações sociais. Pensei diversas formas de fazer isto. A primeira foi filmá-la em ação, atendendo. Perguntei-lhe por diversas

vezes se seria possível, e ela sempre me disse “não”. As minhas insistências e tentativas de convencimento nunca foram bem sucedidas. Carmem sempre alegou questões de ética profissional para tal proibição – com a qual concordo, inclusive. Seria a Carmem-psiquiatra irrepresentável? Num primeiro momento, sim, pois me foi interdita a possibilidade de registrá-la atendendo. Mas nunca considerei não tê-la em ação como psiquiatra nos dias de hoje. Sempre tive a convicção de que não dar conta dessa sua energia criadora seria injusto com ela. Não me era plausível apresentá-la apenas como uma psiquiatra que outrora tivera sucesso e que atualmente seria uma pessoa que nada faz.

Mas se a representação deste momento não me era possível, eu poderia ficcionalizá-lo, uma vez que a minha intervenção direta no filme foi assumida em um dado momento da sua realização. Se o processo dito documental apresentava limitações, por que não fugir da literalidade e partir para a ficção? Foi o que fiz.

Existem três momentos no filme em que procurei evidenciar a sua obstinação em manter-se ativa como psiquiatra. Todos eles foram pensados ao longo de muito tempo e nada tem a ver com a espontaneidade que, supostamente, pertence ao registro documental.

O primeiro deles é logo na abertura do filme. Após os planos iniciais da piscina e depois de vermos os olhos de Carmem bem de perto e uma imagem de Marcela de costas no alto de uma montanha com muitas árvores verdes, começamos a adentrar a casa. Os planos da casa começam pelo consultório de Carmem. Vemo-lo em um plano aberto, com estantes cheias de livro. Depois, revistas com temas de psicanálise... tudo dando pistas de que quem mora ali é do ramo. Mas tão importante quanto o que é visto é o que é falado em *off*. Por sobre as imagens da casa (em especial do consultório), escutamos um telefone tocar e a voz gravada de uma secretária eletrônica atendendo a ligação. A voz é de Marcela (Não é possível saber ainda. Mas isso também não é importante...). Ela diz, dentre outras coisas: “Você ligou para a Doutora Carmem Dametto. No momento ela não pode lhe atender...”. Escutei por muitas e muitas vezes essa mensagem, quando ligava para Marcela e ninguém atendia. Ela pertence à minha memória e tê-la no filme me parecia importante na medida em que nos apresenta mais variáveis do universo no qual está inserida Carmem: ela é doutora. A gravação que vem em seguida é o recado do paciente: “Alô, Carmem. Aqui quem fala é o Roberto. Estou precisando muito falar com você. Queria marcar uma consulta. Assim que possível, você, por

favor, me retorna, tá?! Obrigado”. Nesta fala, mais um elemento: a palavra “consulta”. Roberto, porém, é fictício. Não me foi autorizada a gravação de um áudio deixado por um paciente seu, pelas questões éticas às quais já me referi. Escrevi, então, o texto falado por Roberto – no qual deveria estar, obrigatoriamente, a palavra “consulta” – e solicitei que o técnico que me acompanhava para o registro das imagens o falasse. Posicione-me com o microfone ao lado da secretária eletrônica e registrei a voz de “Roberto”, que ligava para o telefone de Carmem a partir do meu celular.

Os dois outros momentos foram mais difíceis de serem pensados. Queria me aproximar o máximo possível da ação de Carmem enquanto psiquiatra. Assim, logo após o recado de Roberto, vemos Carmem lendo em seu consultório. A campanha toca. Os cachorros latem. No plano seguinte, um homem de costas passa pela câmera, cumprimenta Carmem com dois beijinhos no rosto, adentra o consultório e Carmem fecha a porta – a câmera ficando do lado de fora, proibida de ver o que se passa lá dentro. Essa sequência se repete na metade do filme, mas quem adentra o consultório dessa vez é uma moça. Tratam-se de passagens rápidas e sutis, mas que fiz questão de realizar por entender o quanto era importante dar conta da dimensão criadora da personagem. Esses pacientes, no entanto, não são reais. Eles são, respectivamente, meu pai e eu. Acionei a ficção para falar de uma situação que sempre vi e vejo acontecer: pacientes frequentando a casa de Carmem de domingo a domingo.

Não produzir essas imagens seria injusto com a personagem. Seria colocá-la como alguém atuante apenas num passado distante. Ater-me às “razões do fato empírico” (RANCIÈRE, 2012, p. 130) seria mais verdadeiro do que entender a natureza das imagens como sendo sempre enganadora e reveladora (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 89)? Aprisionar-me ao Sistema Representativo, segundo o qual a arte deve adequar-se, ou melhor, submeter-se à palavra seria mais honesto com Carmem? A escolha de não limitar o filme a situações mostráveis dentro da linguagem documental a que se propõe libertou-o para mais possibilidades de construção de uma narrativa sobre a personagem, muito mais coerente com a vida que produzíamos juntas, no ato da filmagem. Porque Carmem também me dirigia: “Oh, eu tenho uma relação muito próxima com os meus pacientes. Nada de aperto de mão à distância como os lacanianos. Eu sorrio, dou dois beijinhos e abraço. Então, quando você entrar no consultório, vamos nos cumprimentar com afeto”.

Francis Bacon, quando realizou o retrato de Michel – e imbuído a fazer uma pintura que se parecesse com o amigo – fez a opção de uma cabeça comprida e estreita, embora a sua cabeça real tivesse uma forma arredondada (Figura 11). Bacon, um dos maiores pintores modernos, buscava fugir do figurativo. Almejava quebrar a inflexibilidade da imagem ilustrativa pertencente ao Sistema Representativo identificado por Rancière. Tinha como norte a desregulagem do Sistema Estético: “[...] mais possibilidade de construir equivalências, de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulagem particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulagem particular da relação entre apresentação e retraimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 147).

Retrato de Carmem D. é um filme que realizei buscando pintar uma Carmem que pertence à minha memória. No caminho desta intenção, confrontei-me com as respostas da personagem, que se juntou a mim na criação do seu retrato. Trata-se, sim, de uma pintura fragmentada; de um olhar incompleto, não figurativo e deliberadamente pessoal, cujo resultado final jamais será definido, já que ele só se configurará nos olhos de cada um que o vir.

3- CASA: ALÉM-LUGAR

Figura 1 - *Figura em movimento*, 1976, Francis Bacon.



Neste capítulo pretendo dissecar o cenário de *Retrato de Carmem D.* Falar da casa de Carmem e da sua relação com esse espaço se faz necessário para se entender melhor a protagonista e, conseqüentemente, as opções formais e narrativas realizadas pelo filme. Na verdade, a casa é também personagem, na medida em que ela participa ativamente do retrato que está sendo pintado. Mais: ela pertence e compõe este mesmo retrato. Ela é capaz de falar de vivências, memórias e afetos... É claro que a casa não consegue dar conta de um todo, de uma verdade absoluta, mas a sua pouca luz, os seus quadros, o seu último andar abandonado cheio de objetos esquecidos, a sua piscina... são reveladores das vidas que nela vivem. O local onde o documentário acontece foi central para a conceituação e plasticidade do filme, e ele supera a definição de residência, a questão geográfica... extrapola as quatro paredes e as derruba: a casa de Carmem Dametto tem significados múltiplos – e são eles, justamente, que se buscou acessar, no filme e nesta dissertação.

Esta análise se baseia, principalmente, em conceitos elaborados por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Seguindo a lógica das ideias desses autores, ao invés de separar em distintas dimensões de pesquisa a casa, seus objetos, moradoras/personagens/autoras e eu (amiga/artista), resolvi deixar tudo disposto em um mesmo plano, a fim de observar e me aprofundar em suas relações, em seus pontos de contato e nas combinações diversas encontradas nessas fronteiras:

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com a sua cançãozinha. Esta é como um esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122).

Para se proteger do caos, a criança canta e, com a sua canção, cria um muro sonoro, que afasta o desconhecido. Carmem Dametto, abalada com a morte de um paciente seu e com os desdobramentos desse evento, enclausurou-se na sua casa de quatro pavimentos, na cidade do Rio de Janeiro; quase não sai, e as suas relações sociais limitam-se à convivência com a filha e com os seus cerca de 30 pacientes, que atende, de domingo a domingo, no amplo consultório localizado no térreo.

De alguma maneira, a casa de Carmem tem algo a ver com a morte. Ou melhor: a opção pelo enclausuramento na casa. Não só a morte do paciente – esta é

clara – mas sobretudo a experiência de morte que ela mesma vivenciou. Foi-lhe muito traumático perceber que, após o evento, ela estava progressivamente sendo afastada daquilo que sempre orientou a sua vida: a psiquiatria. No filme, na primeira fala de Carmem, após vermos ela lendo a seção de obituários em um jornal, ela olha para a câmera e diz que muitas pessoas que a encontram na rua surpreendem-se ao vê-la, pois a julgavam morta; e afirma ainda que um grupo de colegas seus tentou matá-la, mas sem sucesso. Esse assassinato a que faz referência com frequência diz respeito ao seu afastamento da psiquiatria, circuito em que ela se destacava antes do falecimento do jovem em sua clínica.

Figura 13 - Frame do filme *Retrato de Carmem D.*, 2015: Carmem lê o obituário e se dirige à câmera.



Fonte: Pedro Rossi, 2013.

A compreensão que Carmem tem de si sempre se deu através da psiquiatria. A sua vida é marcada pela dedicação à loucura alheia. Então, nada mais natural que ela se refira ao afastamento da atividade que lhe foi imposto como um assassinato cometido por parte dos seus parceiros de profissão. Há, ainda, um aspecto subjetivo bastante fino que ultrapassa a objetividade do julgamento que acabou a inocentando e que contribuiu igualmente para o seu contato com a morte. Mesmo que não tenha tido culpa no ocorrido – e isso foi julgado –, o fato aconteceu dentro da sua clínica. Um paciente seu morreu quando estava sob os seus cuidados. E, tendo em vista a

total atenção e empenho que ela dedica às pessoas que trata, não há como negar que o acontecimento tenha gerado nela uma profunda sensação de impotência.

A psiquiatria atua na vida de Carmem assim como os afazeres domésticos atuam na vida de uma dona de casa: “Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo em que erige forças anti-caos de seus afazeres” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122). Mas a morte do rapaz interferiu na cadência que lhe proporcionava um certo afastamento do caos: “Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122). E, assim, a excentricidade característica de Carmem aproximou-se da tristeza profunda, que, mesmo passados quase 20 anos, ainda não a abandonou.

A atual condição em que se encontra a casa onde vive revela o processo depressivo pelo qual Carmem passou. A mansão modernista demonstra visível degradação: cômodos escuros e úmidos; jardim selvagem; banheiros sem funcionamento; objetos e tapeçaria orientais de alto valor largados sem qualquer cuidado. A piscina está desativada. Onde antes havia águas azuis límpidas, camadas de limo, agora, se sobrepõem umas às outras. É nesse espaço que Carmem se confinou. As histórias da casa e de Carmem são uma só. Se Carmem experimentou a morte quando a sua atuação como psiquiatra foi comprometida, a casa conheceu-a igualmente de perto.

Figura 14 - Piscina de Carmem, 2013, Pedro Rossi.



Fonte: Pedro Rossi, 2013.

Marcela, a filha de Carmem, acabou invadindo o retrato de sua mãe. As nossas conversas filmadas que, a princípio, serviriam apenas como guia no trabalho, se impuseram na edição final. Marcela está em *Retrato de Carmem D.* tanto quanto Carmem, a ponto de alguns espectadores já terem questionado o título do filme. Estes espectadores talvez esperassem um documentário com uma narrativa mais clássica, na qual uma história sobre a protagonista fosse contada de forma linear e compreensível para um pleno entendimento da sua biografia. Mas, ao fim, algumas perguntas permanecem; dúvidas ficam no ar... e Marcela não só abre o filme, mas o pontua do início ao fim. Marcela, porém, está ali falando sobre a sua mãe; está presente como filha – e não como geógrafa ou professora. Trata-se, é verdade, de um retrato não ortodoxo. Mas foi a quebra da inflexibilidade da imagem ilustrativa que se buscou ao longo dos quatro anos do processo de realização. E Marcela se fez personagem justamente por ser capaz de entender e compreender Carmem como ninguém mais; por evidenciar, na forma como se relacionam, afetos de Carmem que só uma filha é capaz de acessar. Abaixo a transcrição de um relato de Marcela – presente no filme – que foi muito elucidativo para a compreensão da dimensão do “território” em relação à protagonista.

Como tem este andar em cima, né? [...] que não tinha nada [...] E aí este “não ter nada” é a mesma ideia de que a minha mãe estava em depressão... e ela totalmente se ausentou da casa – esta é a parte mais

fácil, eu acho –, mas se ausentou da minha vida; da vida dela, também... Principalmente da vida dela. Perdeu a vaidade... A depressão é um doença muito devastadora em todos os sentidos, porque pega a tua vida, a vida da pessoa com quem você mora... e da sua casa, né? A Geografia me mostrou muito isso: o espaço que você está é você. Você e o espaço são uma coisa só (DAMETTO, Marcela In: RETRATO DE CARMEM D., 2015).

Mas um outro olhar para esse cenário também é possível. Um olhar que não se opõe ao primeiro, mas que, ao contrário, coexiste com ele. A casa de Carmem é resistência também! Carmem vive. E mais: atende 30 pacientes no seu consultório no térreo, de onde tira seu sustento, que lhe proporciona uma situação financeira confortável. As limitações que lhe foram impostas não foram suficientes para fazê-la desistir de sua vocação. E, se por um lado, ela se refugia entre quatro paredes; por outro, ela permite que o caos as adentre. Por meio dos seus pacientes, Carmem conecta-se com forças exteriores. Eles são suas linhas de fuga, que promovem a atividade e a existência da casa e, conseqüentemente, da própria Carmem. A entrada deles na casa, autorizada e promovida por Carmem, dá continuidade ao movimento da vida, porque esta só é possível quando há um tanto de caos, e deixamos sempre o círculo entreaberto para que ele possa entrar. Aqui, não há dualismo simplista como morte x vida. O que se vê quando nos deparamos com Carmem imbricada neste cenário (casa) é algo que desliza entre a morte e a vida. É a vida apesar de tudo.

Figura 15 - Frame do filme *Retrato de Carmem D.*, 2015. Consultório.



Fonte: Pedro Rossi, 2013.

Os cerca de 30 pacientes que recebe em seu grande consultório são atendidos de segunda a segunda. Mesmo nos fins de semana ela trabalha. Para Carmem, o tempo lógico dos pacientes é determinado pela necessidade deles, que desconhece convenções sociais tais como a organização dos dias. A grande parte dos pacientes é esquizofrênica. A especialidade dela – segundo suas próprias palavras – é o tratamento de pessoas em surto psicótico. Ela costuma dizer: “O que eu gosto mesmo é de juntar a pessoa”. Se devir, segundo Deleuze e Guattari, é tudo aquilo que extrapola as categorias, seus pacientes em surto – os considerados loucos – estão em plena atividade molecular; estão sendo afetados por diversos atravessamentos que superam quaisquer dualidades. Estão, enfim, “devindo”.

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política de feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos. Em suma: anômicos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 31).

Embora Carmem tenha feito a opção pelo isolamento, nas poucas vezes em que se relaciona com o mundo externo à sua casa, ela entra em contato com

devires-animais em ato que tornam a sua experiência algo muito mais potente; uma potência que permite reiterar a ideia de que a sua opção pela clausura envolve não só a renúncia à vida, mas também a própria vida, em sua versão mais plural e radical. E, nesse seu contato com os pacientes, Carmem lança mão de uma técnica muito particular para tratá-los. A sua abordagem resume-se bem a partir de uma conversa filmada que tivemos e que transcrevo a seguir.

Eu tinha um paciente muito interessante. Uma vez cheguei à Pensão (Margaridas) e ele estava na portão, do lado de dentro. Eu estava sem as chaves e não tinha como entrar. Ele veio até mim, perguntando-me quem eu era e afirmando, com empáfia, que ele era o Príncipe Míchkin, personagem do romance *O idiota*, de Dostoiévsky. Com a maior naturalidade, disse a ele que eu era a Greta Garbo. Ele ficou curiosíssimo com a minha resposta e começamos um grande papo dali em diante. Aí ele me fez mais uma pergunta, desta vez já menos desconfiado: “Eu estava na Clínica Bela Vista. Você acha que tenho problemas nos olhos ou que sou louco?”. A Clínica Bela Vista era uma clínica psiquiatra muito conhecida à época... Eu lhe respondi: “A Clínica Bela Vista é para loucos. Imagino que você seja louco, portanto”. Ele me achou inteligentíssima e pediu que abrissem o portão pra mim. É assim que me relaciono com os meus pacientes. Se eles chegam aqui dizendo: “Eu sou Deus”, eu lhes digo: “Que ótimo, eu também sou Deus”. E aí damos início à conversa (DAMETTO, Carmem, 2011 – DIA 02).

Nesta sua forma de se relacionar, Carmem, a psiquiatra, permite-se devir junto com o seu paciente. Não é que ela se faça de louca ou compreenda o que é ser uma. Não se trata, aqui, de uma imitação ou empatia. Carmem, que afirma também já ter tido o seu surto, se reconecta com essa experiência; entra em contato com a lentidão e a velocidade desses afetos que lhe atravessam, e aí a rígida fronteira psiquiatra x paciente se dilui. Ambos se fundem, se confundem... e o processo de junção (“O que eu gosto mesmo é de juntar a pessoa”.) tem o seu início.

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma destas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade e uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que devir é o processo de desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 31).

Figura 16 - Frame do filme *Retrato de Carmem D.*, 2015. Marcela na piscina.



Fonte: Pedro Rossi, 2013.

Se a casa e Carmem se confundem. Se ambas são morte e vida; renúncia e resistência; lentidão e velocidade... quando Carmem está fora do quadro, ela não deixa de tensionar o que se vê no quadro, já que a opção do filme foi permanecer tão-somente dentro da sua casa. A dimensão territorial do documentário não é apenas uma questão de locação/cenário. Trata-se, de modo contrário, de uma profunda confusão que existe entre protagonista e espaço. E, dentro deste lugar, a piscina assumiu uma posição central na conceituação do retrato de Carmem. Desativada e esquecida, nela brotam e surgem microrganismos, insetos e plantas... formas de vida imperceptíveis que dão continuidade ao movimento.

Este olhar para a relação entre Carmem e a casa colaborou ativamente para a forma do filme. Na produção de um documentário, a proximidade com a pessoa retratada envolve grandes desafios. Ao assumir que Carmem passa por um processo de depressão, como apreender em imagem e som esta condição da mãe de uma grande amiga – ela também completamente implicada em todo este universo? Como dar conta da sua tristeza que flerta com a loucura?

Se por um lado existe uma ética que empurra a direção do filme para a minimização da melancolia e dos delírios de Carmem, a fim de preservá-la de

possíveis julgamentos; por outro, há também a tendência de se focar justamente nesses mesmos aspectos. Como se equilibrar entre estes dois caminhos? A resposta talvez esteja, uma vez mais, no “[...] estar-entre, passar entre, *intermezzo* [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 73).

Nesse sentido, a figura de imagem do fora de quadro foi uma formalidade que permitiu incluir situações delicadas da biografia de Carmem no filme sem que elas fossem evidenciadas em todas as suas camadas objetivas. A prerrogativa dessa abordagem é a compreensão de que aquilo que o espectador não vê pressiona o que está em quadro e, com frequência, essa parte invisível da cena é, do ponto de vista dramático, mais importante do que a porção visível. Acionar essa suposta invisibilidade que provoca o que é visível foi mais uma maneira de se quebrar a literalidade, a inflexibilidade da imagem ilustrativa.

No caso de *Retrato de Carmem D.*, a imagem da piscina vazia e deteriorada da casa condensa a intenção formal do fora de quadro. Nadei muito nesta piscina na minha adolescência. Peguei muito sol no jardim onde ela se encontra. Embora nunca tenha sido muito bem cuidada, hoje ela está suja, esquecida... um grande vão no chão, sem qualquer utilidade. Seu estado atual remete à decadência da casa; ao abandono de Carmem. A piscina é uma alegoria da personagem. Ali, existe algo triste, embora não se possa negar que, em meio a essa tristeza, exista também a vontade de vida dos musgos e plantas que teimam em brotar espontaneamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontrar com a ideia da quebra da inflexibilidade da imagem ilustrativa na obra de Francis Bacon foi determinante para os rumos que o documentário *Retrato de Carmem D.* tomou. Ela deu forma a um desejo do filme que estava indefinido, impreciso; conseguiu condensar e aprumar intenções que estavam presentes, porém difusas.

Do mesmo modo, a “quebra da inflexibilidade” se aliou e complementou conceitos a que tive acesso ao longo do curso de mestrado, de modo que todos estes encontros foram decisivos na forma final de *Retrato de Carmem D.*

A imagem-toda de Didi-Huberman passou a ser, no processo de realização do documentário, a imagem inflexível da qual se queria fugir. A imagem parcial e fragmentada, que se opõe àquela, liberou o filme para a difícil decisão de assumir que, sim, a narrativa que estava sendo construída tinha como espinha dorsal o olhar da realizadora. Realizadora esta que convive com as personagens há mais de 15 anos e com as quais têm uma profunda relação de afeto. Essa nova posição promoveu liberdade de escolhas formais, que vão desde a intervenção no processo, a partir de proposições da direção pautadas em imagens-memória/imagens-imaginadas, até o uso de recursos ficcionais numa linguagem que se diz documental. Foi muito importante romper as fronteiras entre documentário e ficção; autor e objeto; isenção e envolvimento... dualismos que atuavam no sentido de encaminhar o retrato para uma narrativa inflexível, ilustrativa, clichê. A participação ativa de realizadora/amiga e personagens/autoras, numa interação e produção transversais, foi crucial para se fugir do figurativo e tentar entrar em contato com a Figura. E, nestas tentativas, não só o filme se configurava, como as vidas das três envolvidas aconteciam, motivadas pela presença da câmera e registradas por ela.

“A quebra da inflexibilidade da imagem ilustrativa” é uma proposta que não cabe apenas ao documentário analisado nesta dissertação. Trata-se de um conceito aplicável em tantos outros filmes, sejam estes documentais, ficcionais ou híbridos. Estou envolvida em dois outros projetos de documentário e fico feliz em ver que essa ideia vem me norteando na realização. Interessante notar ainda que cada tema, cada universo... exige mecanismos específicos de se superar o figurativo. Os caminhos que levam à Figura são desvendados no processo, no

confronto com o fazer e o acaso. Se os rumos fossem pré-definidos estaríamos nos encaminhando certamente para a ilustração, onde se pretende uma verdade e literalidade incapazes de revelar a complexidade e sofisticação dos personagens.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. **New York New York**. Escrever cinema: textos e notas críticas de José Carlos Avellar, 2012. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/Shame.htm>>. Acesso em: maio 2015.

BARBOSA, Felipe. **Entrevistas**. CINEWEB, 2013. Disponível em <http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=3411> . Acesso em: maio 2015.

BRAGANÇA, Felipe. Brasil Documenta: notas, comentários, observações. **Revista Contracampo**, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/tv/brasildocumenta.htm>>. Acesso em: maio 2015.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. v. 4.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FERREIRA, G. VENÂNCIO FILHO, Paulo (Org.). **Arte e ensaios, n.12**. Rio de Janeiro: PPGA/EBA/UFRJ.

MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 47, n. 1, 2004.

MAYSELS, Albert. The documentary. **Maysels Films, INC**. Disponível em: <<http://mayslesfilms.com/the-documentary>>. Acesso em: maio 2015.

MODENESI, Rodrigo de Melo. **Intimidades**: as potências do falso, a falência do esquema sensório-motor e o plano centrífugo num filme de arte. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MONTEIRO, Cândida Maria da Costa. **A resignificação das imagens de família: collage e o design no documentário contemporâneo**. 2014. Tese (Doutorado em Design) - Instituto de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método cartográfico**: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RABELO, Fernanda Ferreira. **Caverna**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RETRATO DE CARMEM D. Direção: Isabel Joffily; produção: José Joffily. Coevos Filmes, Rio de Janeiro, 2015. DCP, 22', Stereo 5.1, cor.

ROSSI, Pedro. *Retrato de Carmem D.* 2013. 07 frames do filme Retrato de Carmem D.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.