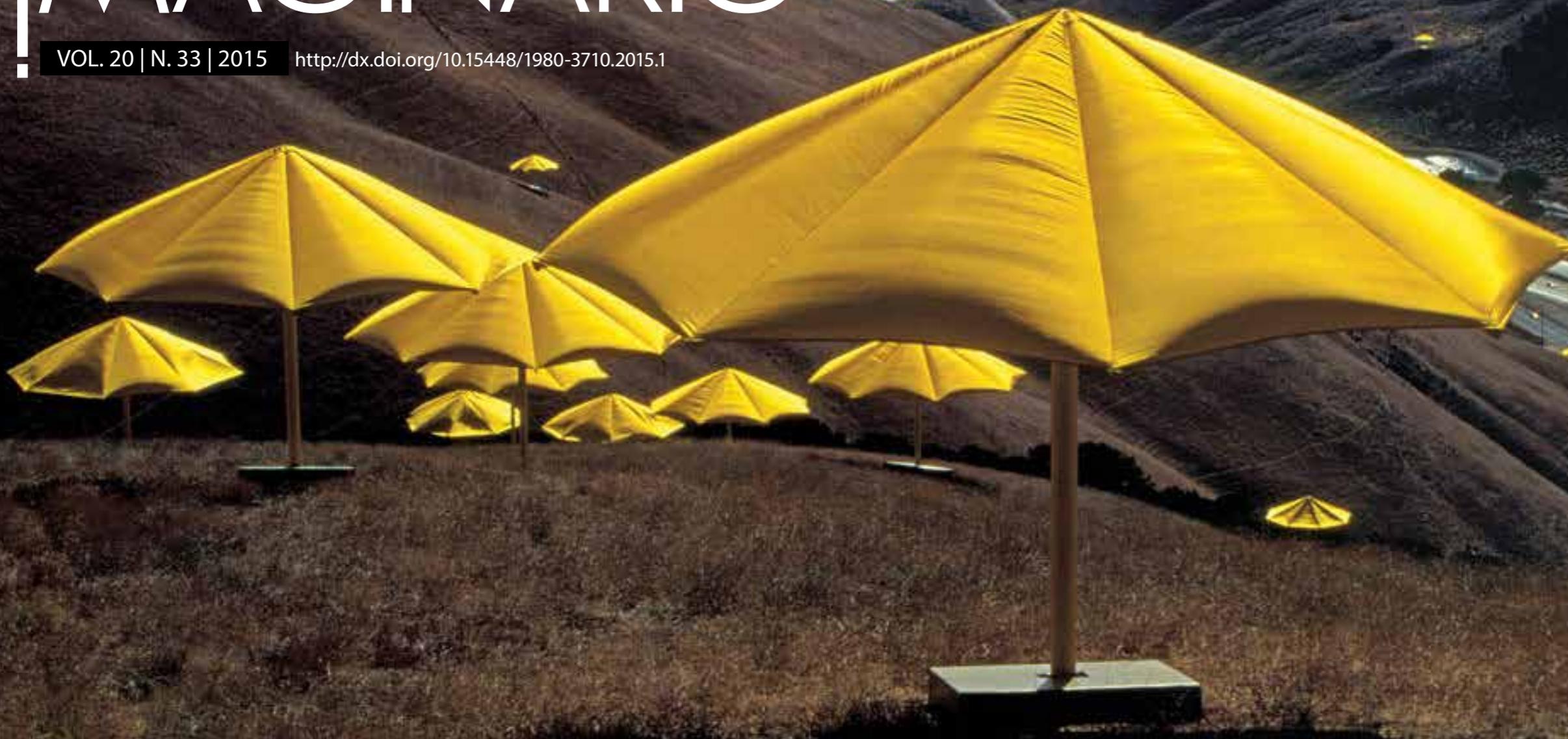


# sessões do MAGNÁRIO

VOL. 20 | N. 33 | 2015 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2015.1>



CURTA NOSSA  
PÁGINA



Crédito: Christo and Jeanne-Claude The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91 Photo: Wolfgang Volz © 1991 Christo

## P.01

Um milhão de amigos no *RJTV*:  
o telespectador como produtor  
de conteúdo

Christina Ferraz Musse e  
Cláudia de Albuquerque Thomé

## P.10

Sobre *Sete ondas verdes espumantes*:  
diálogos entre estética poética, *road  
movie*, literatura...

Dieison Marconi Pereira

## P.95

Percepções estéticas da comunicação  
contemporânea: entrevista com  
Vincenzo Valentino Susca

Fernanda Lopes de Freitas,  
Isabella Smith Sander e Karina Weber

# *Sobre sete ondas verdes espumantes: diálogos entre estética poética, road movie, literatura e memória afetiva no documentário brasileiro contemporâneo*

*Sobre sete ondas verdes espumantes: dialogues between poetic aesthetics, road movie, literature and affective memory in contemporary brazilian documentary*

Dieison Marconi Pereira<sup>1</sup> 

## Resumo

Neste artigo, investiga-se as relações entre estética poética, road movie, memória e dialogismo cinematográfico literário no documentário brasileiro contemporâneo, mediante a análise fílmica do longa-metragem *Sobre sete ondas verdes espumantes*. Dirigido por Bruno Polidoro e Cacá Nazário (2013), o documentário é um *road movie* poético construído através da vida e obra do escritor Caio Fernando Abreu. Nos interessa, então, compreender de que maneira todas essas experimentações narrativas dialogam entre si a fim de figurar um Caio Fernando Abreu extremamente próximo de sua literatura e como se dá a construção do lugar de memória poética, literária e afetiva. Também nos interessa investigar como o presente filme aponta para um documentarismo que não se prende às formas gastas e tradicionais de se produzir um filme de não ficção.

## Palavras-chave

Documentário; poético; *road movie*; cinema; literatura.

## Abstract

In this paper we investigate the relationships between poetic aesthetics, road movie, memory and literary film dialogism in the contemporary Brazilian documentary by film analysis of the film *About seven waves green sparkling*. Directed by Bruno Polidoro and Cacá Nazario (2013), the documentary is a poetic road movie built through the life and work of the writer Caio Fernando Abreu. We are interested to understand how all these narratives trials dialogue with each other to figure one Caio Fernando Abreu extremely close to his literature and how is the construction of the place of poetic, literary and affective memory. We are also interested to investigate how this film points to a documentary film that is not related to wear and traditional ways to produce a film of non-fiction.

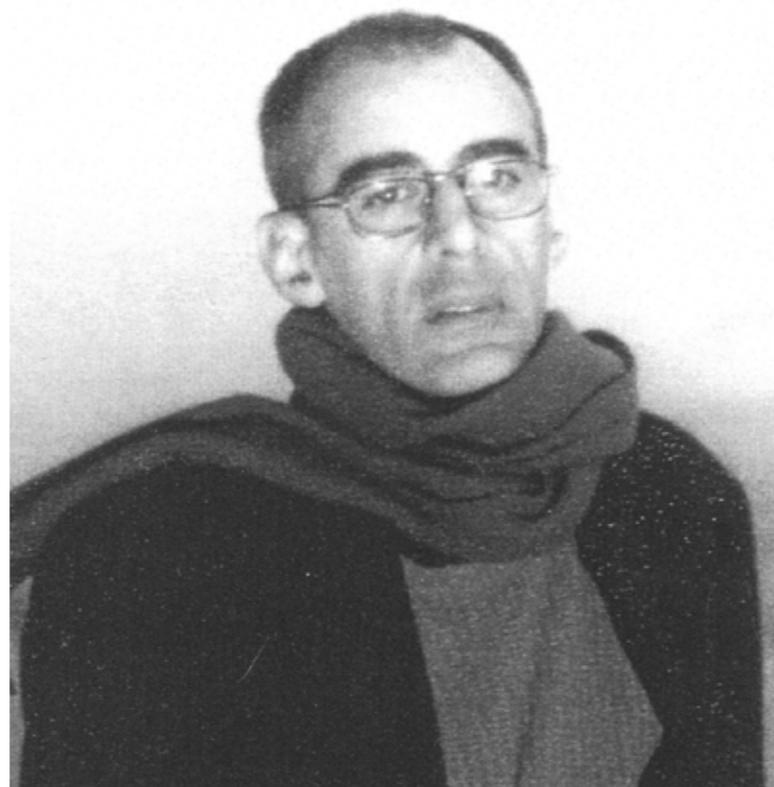
## Keywords

Documentary; poetic; road movie; cinema; literature.

## Introdução

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia 12 de Setembro de 1948, na cidade gaúcha de Santiago. No ano de 1963 mudou-se ainda jovem para Porto Alegre e na capital passou pelos cursos de Letras, Artes Cênicas e Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), não concluindo nenhuma das graduações. Como ele mesmo dizia em seus escritos, era um estrangeiro em toda parte e passou a vida trafegando entre as cidades de Londres, Paris, Berlim, São Paulo, Porto Alegre, Amsterdam e Saint Nazárie. Dramaturgo, contista, romancista e jornalista, era dono de uma escrita econômica e pessoal. Caio Fernando faleceu em Porto Alegre, no dia 25 de Fevereiro de 1996, vitimado pelo HIV. Assim poderíamos escrever uma breve biografia do escritor ou construir um registro audiovisual de sua vida e obra, de maneira clássica e convencional. No entanto, em 2013, ano em que se completou 17 anos da morte do escritor, os realizadores Bruno Polidoro e Cacá Nazario lançaram o documentário *Sobre sete ondas verdes espumantes*. Ao longo dos seus setenta e quatro minutos de duração, o documentário nos apresenta “um lugar de memória” que chama atenção pela estética poética e afetiva, inteiramente permeada pela atmosfera pessoal e sensível da literatura feita pelo escritor.

*Sobre sete ondas verdes espumantes* não é um filme biográfico construído sob os alicerces do tradicional modo expositivo de documentarismo, pois longe de pretender-se como ferramenta didática ou como uma verdade estatística, a película recusa qualquer forma de diálogo direto e preciso. E é essa recusa do *modus operandi* tradicional o mote das nossas indagações, pois o que vemos na obra são inúmeras experimentações de estéticas, gêneros e narrativas: *Sobre sete*



*ondas verdes espumantes* é um documentário que se enquadra em um subgênero poético, que se ocupa de um lugar de memória afetiva e partilhada, ao passo que movimenta vestígios históricos organizados através do itinerário das imagens e da literatura, tal qual como um filme de estrada. E não ficando por aí, expõe um problemático dialogismo entre cinema e literatura. Diante de tudo isso, nos interessa compreender de que maneira todas essas explorações e experimentações dialogam entre si a fim de nos figurar um Caio Fernando Abreu extremamente próximo de sua literatura, como se dá a construção de uma memória poética/afetiva e como o filme aponta para um documentarismo que não quer e não precisa prender-se às formas gastas e tradicionais de se produzir um filme de não ficção. Para debater estas questões,

apoiamo-nos principalmente nos pressupostos teóricos de Bill Nichols, Jaques Rancière, David Laderman, Ângela Prysthon, Mikhail Bakhtin e Robert Stam. Além da pesquisa bibliográfica, nossa metodologia científica apoiar-se-á também na análise fílmica, seguindo os pressupostos de Francis Vanoye, Anne Gollot Lété, Michael Marie e Jaques Aumont.

## Construindo o caminho: memória, estrada e poética

Como toda voz, a fílmica tem tonalidades distintas que são um indicativo da atitude e da individualidade do cineasta diante do mundo e do outro a serem figurados no filme. Com base nessas diferenças estéticas e na taxonomia das “narrativas do real” desenvolvidas ao longo do século XX, Bill Nichols (2005) constrói uma tipologia dos modos de documentários que nos mostra que este gênero cinematográfico possui alguns subgêneros, como o modo expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético. É dentro deste último, o modo poético, que localizamos *Sobre sete ondas verdes espumantes*, já que este *road movie* sobre a vida do escritor Caio Fernando Abreu, entre outras características, “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e os afetos do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas que se fazem presentes nos outros modos” (Nichols, 2005 p.139). Ainda segundo o autor, o modo poético de documentário compartilha de um terreno comum com a vanguarda modernista, pois abandona as convenções tradicionais de produção, roteiro, montagem e narração para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais, além de buscar uma forma de figurar a realidade e seus sujeitos por meio de uma visão fragmentada, subjetiva e até vaga ou incoerente:



CONFIRA O TRAILER DO FILME *SOBRE SETE ONDAS VERDES ESPUMANTES*



Reprodução/Paramount Pictures

Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da primeira guerra mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos (Nichols, 2005. p.140).

Mas apesar de o modo poético não compartilhar de uma narração convencional de documentário, isto não significa que tais filmes não possibilitem maneiras alternativas de transmitir conhecimento ou não possam dar sequência a um argumento ou ponto de vista específico, ou mesmo apresentar proposições para problemas que necessitem de solução. Para Nichols, os documentários poéticos, assim como os outros subgêneros, também retiram do mundo histórico sua matéria-prima – “a diferença é que dão prioridade à maneira pela qual esses planos podem ser selecionados, arranjados e narrados para produzir uma impressão poética” (Nichols,

2005, p.140). Vejamos isso, por exemplo, no próprio *Sobre sete ondas verdes espumantes*: o filme poderia seguir a gramática da voz de deus e intercalar a narração *over* com entrevistas dos personagens enquadrados em planos tradicionais. Tais personagens somente relatariam como conheceram Caio Fernando Abreu, como era sua companhia, como foi o contato com sua obra literária, como foi a experiência de serem amigos, amantes ou familiares. Além disso, em vez de construir um *road movie* poético pelas ruas das cidades nas quais o autor viveu, a equipe poderia ter simplesmente ido até essas cidades, entrevistado as pessoas que o conheceram e ignorar o processo de procura e de busca, algo que Caio fazia intensamente na vida e na literatura. Nesse caso, teríamos um documentário expositivamente clássico.

No entanto, tendo como objetivo produzir um filme biográfico sobre um escritor essencialmente íntimo e pessoal como Caio Fernando Abreu, a estética poética da obra só vem a calhar. Primeiramente, podemos visualizar a poética do filme já na narração organizada em torno de sete capítulos – as sete ondas verdes espumantes. Cada onda traz algumas tessituras que permeiam a obra literária e a vida de Caio F: a onda de solidão, do espanto, do amor, da melancolia, do transbordamento, do *ir-remediável*, e por fim, o Caio estrangeiro para além dos muros. São trechos de contos, cartas e bilhetes lidos por amigas e amigos, como Adriana Calcanhoto, Gil Velloso, Marcos Breda e Maria Adelaide Amaral. São leituras e interpretações que dão vazão às dimensões afetivas, doloridas e sensíveis da literatura do escritor, deixando claro que o longa não está preocupado em recontar eventos ou fatos da vida de Caio de forma tradicional, mas sim construir uma narrativa fílmica essencialmente ligada à sua literatura. Além disso, entre uma e outra leitura, trechos dos escritos de Caio F. invadem a tela,

sobrepostos em fotografias, pinturas ou mesmo sobre as imagens de lugares nos quais o autor viveu.

Desse modo, vemos na película o reconhecimento de que o cinema nem sempre esquece a eficácia de suas próprias imagens em expressar ou transmitir sensações, pois como nos alerta Jaques Rancière, “o cinema já chegou a desconhecer a potência própria de suas imagens, herdadas da tradição pictórica, porque as sujeitou às histórias que lhe propunham os roteiros herdados da tradição literária” (Rancière, 2013, p.171). Embora possamos notar que é a literatura de Caio Fernando Abreu que guia a narrativa de *Sobre sete ondas verdes espumantes*, é necessário também dar conta de como as escolhas dos planos, enquadramentos, ângulos e ambientações imprimem com força tanto a estética poética do filme, como também contribuem para reforçar os sentimentos e as sensações explorados pelas imagens. Vemos já na segunda sequência do longa, por exemplo, um corpo nu de um jovem rapaz sendo explorado em *close up* e planos detalhes. Na medida em que as cenas avançam, os seus ombros, suas costas, seu tórax, seus pés e pernas ficam molhados, gotas de água ficam nítidas em planos detalhes frontais, enquanto ao fundo irrompe o som do vento, da água, das ondas do mar. São cenas como esta que se encarregam de demonstrar de forma poética os vestígios de solidão, amor, saudade e ausência que são uma constante em toda a obra, principalmente quando a câmera passeia pelas ruas, prédios, praças, mares e céus dos países e cidades em que Caio Fernando Abreu viveu. Esta câmera que viaja e também nos faz pegar a estrada, nos propõe a reflexão de que este filme não é apenas um documentário poético, mas sobretudo um documentário que é um *road movie* poético. Em se tratando de um biografado como Caio Fernando Abreu, o gênero *road movie* só tem a acrescentar à estética que o

filme busca imprimir, pois assim como o escritor, o *road movie* ou filme de estrada nos traz uma noção de não pertencimento, de não lugares, de algo que está sempre de passagem, estrangeiro em toda parte. Sobre o filme de estrada ou filme de viagem, Paiva (2011) nos diz que na “modernidade sólida” houvera um grande interesse na conquista do espaço, vinculando-se inclusive a toda uma concepção colonialista de apropriação do lugar do outro:

É nessa perspectiva que se construíram vários Estados-nações. Seguindo tal linha de raciocínio, são em boa parte previsíveis as razões que farão vários estudos sobre o *road movie* apontarem o *western* como seu precursor, uma vez que esse gênero está fortemente associado à apropriação do espaço, no caso, nos Estados Unidos, onde “a conquista do Oeste” é um ícone do poder da dominação da cultura *was*p sobre as demais — por exemplo, sobre a cultura indígena (Paiva, 2011, p. 36).

Mas hoje, para entendermos o gênero *road movie*, o autor ressalta que precisamos considerar devidamente a associação entre transporte e cinema, ou então, uma concepção de modernidade associada ao deslocamento, seja pela locomoção ou pelo conceito de *midiamoção* cunhada por Moser. Segundo Moser, a *midiamoção* é uma forma de mobilidade que as mídias, entre elas o cinema, nos oferecem. No entanto, ela “substitui ou redobra o deslocamento físico, oferecendo aos seres humanos uma experiência quase paradoxal: o contato a distância. A *midiamoção* permite o mover-se, o encontrar-se em outro lugar, mas sem o deslocamento físico” (Moser, 2008, p. 9). Assim, seja para as personagens dos documentários de estrada que descobrem fisicamen-

te um novo rumo ou para o espectador que toma um novo rumo mesmo que a distância, o *road movie* significa sempre a descoberta de novos territórios, como argumenta Prysthon:

Tanto a literatura de viagem, como o *road movie*, em si, não constituem gêneros fechados, mas uma espécie de recorte temático que pode estar presente nos mais diversos gêneros. Entretanto, é possível desenhar, especificamente no caso do *road movie*, algumas continuidades, alguns traços característicos que apontam para a cristalização de um gênero *road movie*, no qual o deslocamento dos personagens serviria simultaneamente como tentativa de escapar do mundo onde vive e de desenhar novos mapas, de prescrever novas rotas, de descobrir novos territórios (Prysthon, 2006, p. 115-116).

Assim, ao buscar pensar o documentário inserido no gênero de *road movie* podemos perceber que é marcante em *Sobre sete ondas verdes espumantes* essa experiência subjetiva e sensível constantemente mobilizada pelo deslocamento e pelos vestígios poéticos e afetivos organizados através do itinerário das imagens e da literatura. De Santiago a Berlim ou de Paris a Porto Alegre, o filme acompanha o “não lugar” de Caio Fernando Abreu, enquanto os sentimentos (dor, amor, melancolia, solidão, espanto) são utilizados durante a cartografia para revelar mais do que uma constante busca de um lugar físico, a busca é, inevitavelmente, para além dos muros.

Ao respeitar a máxima de que não são os pressupostos teóricos que determinam a maneira de estudar nossos objetos fílmicos, mas sim nossos objetos fílmicos que devem instruir na maneira de como devemos manuseá-los e teorizá-los, não podemos ignorar que esta

constante afetividade estabelecida na obra tem relação direta com a memória. Neste sentido, para que a história não deixe de ser contada, o presente documentário deve também ser analisado como um dos “lugares de memória” que nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (Nora, 1993, p.13) Esta perspectiva que legitima o documentário como um “lugar de memória”, ou seja, um recurso em imagem e som dos traços de uma memória viva é, portanto, uma atividade que não permite que os vestígios de Caio Fernando se apaguem, que desapareçam ou sejam esquecidos. Como nos diz Tomaim:

O filme documentário nos surge como um dispositivo adequado para os rearranjos da memória, para que o passado irrompa no presente sob a forma de silêncios, pausas, hesitações, sofrimentos, uma vez que, para além das intenções do cineasta, pode-se ter acesso ao que não se deixa traduzir em palavras (Tomaim, 2009, p.68).

Desse modo, é evidente que *Sobre sete ondas verdes espumantes* é um lugar de memória de Caio Fernando Abreu, um refúgio afetivo para seus vestígios que ainda irrompem em nossos dias após 17 de sua morte. De maneira peculiar, a obra nos exige que pensemos também o tipo de relação que esta narrativa de memória se vincula com o engajamento emocional e o seu partilhamento, ou seja, a carga de sentimento que se faz presente no filme e que une as personagens, os espectadores, o cinema, a literatura, o *road movie* e a estética poética. Como exemplo dessa relação entre lugar de

memória e engajamento emocional, podemos citar a leitura que Maria Adelaide Amaral, dramaturga e amiga de Caio, faz de uma das tantas cartas que recebera do escritor. A sequência inicia-se em um enquadramento geral, a câmera em movimento segue filmando os prédios e o céu chuvoso de cor cinza chumbo, enquanto as gotas da chuva caem na tela e embaçam a paisagem. Dentro de poucos segundos, a voz de Maria Adelaide Amaral surge lendo a carta que recebera de Caio:

*Há quase dois meses, menos, vi a morte. E isso mudou muita coisa em mim, está mudando. Teria que te contar devagar, com calma, a história toda de como foi vestir o cadáver da mãe morta de Ronaldinho Moraes, quando eu nunca tinha visto aquilo de perto. Eu descobri que a gente morre, e sei agora que a gente morre. (Sobre sete ondas verdes espumantes, 2013).*

O tom um tanto quanto tristonho da carta está afinado com as imagens de um céu cinza, chuvoso e fúnebre que a câmera capta enquanto passeia pela rua. Além de movimentar a estética poética da obra, a sequência nos remete que a memória que se tem de Caio também é a de um sujeito sensível e fragilizado, e que a própria Maria Adelaide não consegue terminar a leitura da carta sem emocionar-se com as palavras que no passado lhe foram endereçadas. Logo, o espectador também pode partilhar dessa emoção, tanto pelo tom sensível e pessoal da carta, como pela leitura emocionalmente engajada da escritora. Nesta sequência, como em várias outras, está se falando de Caio Fernando Abreu através das palavras do próprio Caio Fernando Abreu, ou seja, há uma forte e constante reivindicação de memória de um escritor através de sua própria literatura.

## O dialogismo entre cinema e literatura

No que concernem as articulações entre cinema e literatura, são inúmeros os termos que poderíamos usar para designar e descrever este processo de relação. Contudo, não nos cabe aqui dizer, por exemplo, que *Sobre sete ondas verdes espumantes* é uma “tradução” de uma obra literária para o cinema, como poderiam aferir os Estudos de Tradução ou mesmo as reflexões sobre Interdiscursividade entre as artes cinema e literatura. É preciso deixar claro que, embora a interação entre cinema e literatura nos salte aos olhos, o objetivo do documentário em questão não é transpor uma obra literária de Caio Fernando para as telas do cinema. A princípio, estamos diante de um filme biográfico que buscar ser: (1) um lugar de memória afetiva; (2) de forma não convencional imprime uma estética poética de documentário; (3) além da impressão poética, é um *road movie* que constrói vestígios por meio de um itinerário de imagens; e (4), é a vida, a tradição e a estética literária da obra de Caio Fernando Abreu que se faz presente ao longo dos 74 minutos do longa, e não a tradução de uma obra em específica do escritor. Em vista disso, é mais coerente fazermos um esforço intelectual para compreender o filme dentro de uma perspectiva de dialogismo cinematográfico/literário – o qual para além de obras literárias traduzidas ou adaptadas para o audiovisual dá conta também de problematizar um documentário biográfico, poético e de estrada intrinsecamente permeado pela veia literária do escritor.

O termo dialogismo foi postulado pelo filósofo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin para compreender a natureza interdiscursiva da linguagem, a atravessa diferentes culturas e sociedades, inserindo o eu e o outro nos discursos entre indivíduos que também se encontram estabelecidos nos “contextos que não estão simples-

mente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros” (Bakhtin, 1981, p. 96). Bakhtin vê no dialogismo um fluxo de interação, seja ele entre dois interlocutores seja o diálogo entre discursos, não sendo nenhuma linguagem original. Ou nas próprias palavras do autor, “nenhuma enunciação verbalizada pode ser atribuída exclusivamente a quem a enunciou: é produto da interação entre falantes e em termos mais amplos, produto de toda uma situação social em que ela surgiu” (Bakhtin, 1981 p.79). Insistindo neste percurso, de acordo com Robert Stam (2008) fica muito claro pensar o dialogismo no cinema considerando o acordo de um filme com suas várias facetas, por exemplo, analisar dialogicamente um filme tomando como critérios seus predecessores, como a estética, o gênero ou direção. Outro exemplo que o autor nos dá, é que para além do diálogo entre as personagens de um mesmo filme, o dialogismo se faz presente na relação da voz das personagens com a voz *over*, com a trilha sonora, os movimentos de câmera, os enquadramentos, os ângulos de filmagem, a ambientação. Harmonioso ou não, tudo está em diálogo. Ademais, podemos relacionar dialogicamente a obra fílmica com outras expressões artísticas culturais, entre elas, a literatura. E neste ponto que é possível retomar o alerta que Bakhtin (1981) nos dá ao argumentar que nenhuma linguagem é original ou autêntica, pois o próprio cinema tem suas imagens herdadas da tradição pictórica, e ao mesmo tempo em que as imagens se sujeitam às histórias dos roteiros herdadas da tradição literária, também se sujeitam a tradição literária ao processo de desenvolvimento, produção e edição cinematográfica.

Desse modo, o documentário em questão é permeado por um dialogismo peculiar, em que a literatura de Caio aparece organizando a narrativa do filme – o filme é dividido em sete capítulos, traz no título de cada ca-

pítulo os sentimentos e as sensações frequentemente abordadas na obra literária de Caio: amor, solidão, espanto, melancolia, transbordamento. Esta organização remete a uma nova obra escrita pelo autor, só que agora em um formato de documentário poético, em que o corpo de personagens é formado por ele e seus amigos que aceitaram ler seus textos. Estas leituras são, inclusive, outra escolha que nos remete ao dialogismo: as personagens do filme não contam histórias de como conheceram ou como conviveram com Caio Fernando Abreu. Em vez disso, elas leem os contos do escritor ou as cartas que uma vez ele lhes endereçou. Também vemos trechos dos contos de Caio Fernando Abreu movimentando-se pela tela, acompanhando o itinerário das imagens, sobrepostos nos céus, ruas, mares, paredes, em imagens de arquivos ou narradas em voz *over* enquanto o carro segue pela rua e a câmera mira o céu, as ondas, o mar, o estrangeiro.

### Montagem e decupagem: diálogos entre poética, literatura, estrada e memória

Nossa metodologia científica, além da revisão teórica já construída até aqui, apoia-se na análise fílmica que perpassa pelo crivo da descrição e interpretação de sentido. Analisar um filme é desconstruir e reconstruir a obra, decompondo seus elementos constitutivos a fim de relativizar as “imagens espontaneístas” da criação cinematográfica para que não esqueçamos que, na verdade, elas são um produto de múltiplas manipulações complexas, simples ou bem elaboradas. Ou seja, é afastar-se da condição de espectador e assumir uma condição de analista. Além de ver e rever a obra várias vezes para que a memória cinéfila não nos engane, devemos descrevê-la e interpretá-la, utilizando de conhecimentos técnicos da linguagem cinematográfica. Vanoye e

Goliot Lété (2002) reiteram que é impossível encontrar um texto fílmico, pois ele não é citável ou não tem uma homogeneidade de significantes que permite sua citação, é por isso que a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar ao que pertence o visual (descrição dos objetos filmados, cores, luz, movimento) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro e do audiovisual, ou seja, a relação entre imagens e sons.

Laurent Jullier e Michel Marie (2009) também acrescentam que para “ler o cinema” não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido, mas que dos muitos filmes que são analisados exigem que sejam menos lidos como mensagens e mais sentidos e experimentados pelo pesquisador. Entretanto, é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão na “leitura”, como a seleção de sequências. Para os autores, as sequências selecionadas funcionam como “momentos vazios”, ou seja, aqueles que podem ter sido “riscados da memória dos espectadores, mas são mais gratificantes para o analista. Dir-se-ia que, nesse momento o filme, não emociona; ele baixa a guarda e deixa ver mais comodamente suas entranhas” (Julier, Marie, 2009, p.17). Mesmo desmontado, a análise do filme pode levar em conta todas as escolhas da *mise en scène*, ou seja, levar em consideração entre outras características, o nível do plano (ponto de vista, eixos de objetividade, lateralidade, verticalidade, enquadramentos frontais, paralelismo, etc), a distância focal e profundidade de campo, movimentos da câmera, luzes e cores, montagem, combinações audiovisuais (ruídos, músicas, palavras), cenografia e estilo, atuação dos atores, metáforas audiovisuais, enredo e o nível do filme ou figuras narrativas. Assim, nossa análise fílmica também é aberta quanto à interpretação de significados e deve trabalhar o filme “no sentido em que o faz

mover-se, ou faz mexerem suas significações, seu impacto” (Vanoye, Goliot-Lètè, 2002, p 12).

Em vista disso, iremos aqui privilegiar a descrição e a interpretação de três sequências em que poderemos identificar a presença e o vínculo entre a estética poética e o *road movie*, o dialogismo entre cinema e literatura junto às sensações compartilhadas pelo lugar de memória. A primeira sequência (localizada na *Onda de Solidão*) abre com um corpo nu de um jovem rapaz (interpretado por Henrique Larré) sendo explorado em um *plongé* de *close up*. No decorrer da sequência, os *close ups* e planos detalhes vão intercalando-se e explorando de forma íntima seu rosto, suas mãos, seus dedos, seus ombros, suas costas, seu tórax, seus pés e pernas. Neste momento, uma voz *off* irrompe na narrativa lendo o seguinte trecho do conto *Harriet*, do livro *O Ovo Apunhalado*:

Sabe que o meu gostar por você chegou a ser amor?! Pois eu acordava no meio da noite só pra ver você dormindo. Meu deus, como você me doía de vez em quando. Um dia vou te encontrar no meio de uma praça de inverno, numa tarde, e aí meus braços não vão ser suficientes para abraçar você e a minha voz vai querer te dizer tanta, mas tanta coisa que eu vou ficar parado no meio da praça, só te olhando e pensando: meu deus, como você me dói de vez em quando (Abreu, 1992, p.37).

Enquanto o personagem sozinho é enquadrado por uma câmera que o desnuda para o espectador, a leitura do texto nos remete a um sujeito que também é sozinho, um sujeito que rememora o passado em que tinha alguém ao seu lado e mesmo assim a solidão não o deixava. Mas não é apenas a leitura deste trecho que faz alusão ao

conto que o escritor escreveu. Os planos detalhes e *close ups* que a câmera faz do corpo do rapaz enquadrado na tela se aproxima e muito da descrição que Caio Fernando Abreu fez da personagem em seu conto:

Essa foi a primeira vez que eu vi os pés dela. Estavam descalços e um pouco sujos. Os pés dela eram os pés que a gente esperava de uma Harriett. Pequenos e brancos, de unhas azuladas como de crianças. Eu queria muito ficar olhando para seus pés porque achei que só tinha descoberto Harriett na hora dela ir embora (Abreu, 1992, p. 35).

A sequência segue em frente exibindo a pele do jovem que começa a umedecer e as gotas de água ficam nítidas através de planos detalhes frontais e laterais, enquanto ao fundo irrompe o som do vento e o murmúrio das ondas do mar confunde-se com uma respiração ofegante do personagem. Aqui já podemos notar alguns vínculos entre estética poética e cinema/literatura que são muito interessantes para nossa análise. Primeiramente, temos um rapaz sozinho tendo seu corpo explorado pelas lentes da câmera, como se esta quisesse construir uma descrição minuciosa de sua pele, dos seus membros, dos movimentos e dos sons do seu corpo, tal qual como Caio Fernando Abreu costumava fazer nas passagens de alguns de seus contos literários que exploram o corpo e a sexualidade homoerótica. A pele molhada do rapaz em cena, por exemplo, nos leva a fazer algumas inferências mais diretas com a literatura de Caio: a figura de praias e das ondas do mar são uma constante em todas as obras do escritor, principalmente no conto *Garopava mon amour* (livro *Pedras de Calcu-*

*tá*) e na novela *Marinheiro* (livro *Triângulos das Águas*). O conto *Terça Feira Gorda* (livro *Morangos Mofados*) também nos mostra corpos inundados pelas ondas do mar, com forte descrição imagética do ruído do vento, do quebrar das ondas, dos corpos dos personagens, da respiração ofegante dos personagens tal qual acontece nesta sequência do filme.

Além do dialogismo cinematográfico literário, podemos identificar nesta sequência analisada os arquétipos particulares de imagens que na maioria das vezes não são exploradas em outros filmes, seja em vista dos contratos já estabelecidos de como deve ser um documentário seja da liberdade que o documentário poético tem para valorizar as sensações, o estado de ânimo, as dimensões afetivas e a exploração criativa das imagens. São sequências como esta que se encarregam de demonstrar de forma poética os vestígios de solidão, amor, memória e melancolia que também são uma constante nas sequências em que o filme pega a estrada e nos faz seguir juntos em um itinerário pelas ruas, casas, metrô, trilhos de trem, praças, praias, mares, prédios e céus de países das cidades em que Caio Fernando Abreu viveu.

Na primeira sequência do fragmento *Onda de Espanto*, por exemplo, teremos uma sequência em que as lentes da câmera viajam por diferentes ruas, explorando em um enquadramento geral diferentes paisagens: desde o verde de Santiago na fronteira do Rio Grande do Sul, passando pelo cimento de Porto Alegre e São Paulo até o verão alemão de Berlim. Cenas como estas sempre antecedem os depoimentos dos personagens alocados em diferentes cidades: depoimentos de amigos franceses, alemães, ingleses, holandeses e de amigos brasileiros como Maria Adelaide Amaral, Adriana Calcanhotto e Marcos Breda. É

axiomática a construção de uma cartografia mobilizada pelas imagens e pela literatura, a narrativa de *road movie* e o constante “não lugar” do filme. Essa viagem é tanto de Caio Fernando quanto do filme, como fica claro em um depoimento de Luciano Alabarse ao dizer que as buscas de Caio Fernando Abreu não eram as buscas de um ser diáfano buscando a felicidade completa. A busca, segundo ele, “era áspera, um voo cego, numa insanidade, num excesso de fome.” Assim, o documentário faz a mesma trajetória do autor, passando pelos mesmos lugares, a lente da câmera mira os mesmos céus, navega pelo Rio Sena em Paris, mira o longo horizonte das praias, infiltra-se pelos túneis como se estivesse também na mesma procura. Em um dado momento da sequência em que a câmera faz essas viagens, a voz *off* surge nos dizendo:

*O que eu queria era que alguém me recolhesse como um menino desorientado numa noite de tempestade, me colocasse em uma cama quente e fofa, me desse um chá de laranja e me contasse uma história. Uma história longa sobre um menino só e triste que achou em um dia tempestade alguém que cuidasse dele (Sobre sete ondas verdes espumantes, 2013).*

Frente isso, nos é evidente como a narrativa de filme consegue captar os desejos e os constantes e dolorosos caminhos que o autor traçou e, por isso, submete-se ao desafio de fazer o mesmo itinerário que Caio fez em vida. Também é importante ressaltar alguns detalhes que aparecem em todas as cenas dos depoentes do filme e que reforçam essa narrativa que aponta sempre para outro lugar, para o estrangeiro: todos os amigos e conhecidos de Caio, independente do enquadramento

e plano em que estão sendo filmados, são postos a frente ou ao lado de uma janela, de uma porta, de um céu aberto, de mares, de faróis – ou de qualquer outro elemento e espaço que indique a possibilidade de uma saída, uma chance de partir, de fazer um novo caminho. É o que vemos, por exemplo, nas falas de Amanda Costa, Gil Veloso, Gilberto Gawronsk, Susana Saldanha e Maria Adelaide Amaral que parafraseia o autor: “o mais importante é o caminho, não o destino.”

Já a sexualidade homoerótica fica mais evidente na terceira onda do longa-metragem, intitulada Amor. O capítulo explora, principalmente, fotografias preto e branco de corpos masculinos nus, exibindo em planos detalhes pernas, pés, braços, ombros e tórax. Novamente vemos uma descrição – agora em forma de imagem cinematográfica – do que um dia Caio Fernando já escrevera, tendo em vista que a descrição homoerótica dos corpos é muito comum em várias passagens de seus livros. Enquanto as fotografias vão ganhando a tela, a voz *off* faz a leitura do seguinte trecho do livro *Por onde andar* Dulce Veiga:

*Pedro era tão claro que, no escuro, quando estava nu, eu ficava olhando para ele à espera de que sua pele fosforescesse como roupa branca na luz negra. Tinha sardas miúdas nos ombros, manchas de ouro. Gosto de sal, cheiro de terra molhada pela primeira rajada de chuva, um triângulo de pelos nas costas, logo abaixo da cintura. Mordi sua nuca, ele gemeu. Passamos dias assim, Pedro e eu, um dentro do outro. O cheiro, os líquidos, os ruídos das vísceras. O que era de quem, dentro ou fora, nós não sabíamos mais. As secreções, as funduras (Sobre sete ondas verdes espumantes, 2013).*

Mal a leitura é finalizada, a tela fica inteiramente escura, e acompanhada de um zunido de televisão fora do ar e em tom branco pixelizado, a seguinte frase atravessa a tela em horizontal: *mas na TV também dá, o tempo todo: “amor mata amor mata amor mata”*. Assim, é como se amor – estetizado pelas fotografias e pela leitura do texto em tom erótico fosse interrompido ou abortado por uma fatalidade que acometeu um grande número de pessoas como Caio Fernando Abreu nos 1980 e 1990, a proliferação do vírus HIV e as mortes em função da AIDS. Caio era homossexual assumido e apesar do estigma da “peste gay” que a imprensa brasileira difundia na época, não omitiu estar doente. Embora o filme não informe em momento algum de quais livros e contos os textos que aparecem foram retirados, a frase que rasga a tela escura faz parte do conto *A Dama da Noite*, do livro *Os Dragões não conhecem o paraíso*, 1988. No conto, Caio Fernando Abreu na voz de uma mulher conhecida como Dama da noite evidencia em um tom intimista como a vida e a prática sexual de muitos mudaram com a proliferação da doença, como o pânico da contaminação instaurou-se e, principalmente, como as novas gerações estavam passando a lidar com o “perigo eminente” de se contaminar, influenciados principalmente pelo tratamento escandaloso que a mídia – em especial a televisão – deu à chegada da AIDS no Brasil. A frase usada no filme encontra-se no seguinte trecho do conto *A Dama da noite*, no qual é notório o tom reflexivo e existencialista que Caio Fernando Abreu usa para falar da doença:

*Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar*

Aids. Vírus que mata neguinho. Vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. O boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado. (Abreu, 1988, p.68)

Nesta sequência, novamente percebemos traços de uma estética poética que se vincula ao dialogismo entre cinema e literatura. Aqui, as fotografias não são usadas como provas inartísticas para dar veracidade a narração fílmica, pelo contrário, elas nos remetem delicadamente a estética homoerótica da literatura do escritor e também à sua sexualidade. As fotografias funcionam como uma versão fílmica das descrições que Caio Fernando faz dos corpos masculinos em seus contos, são signos da sexualidade homoerótica do escritor que serão rearranjados pelo texto que invade a tela escura e que depois disso não serão mais os mesmos signos: serão signos de um amor doente, de morte, de tristeza, de solidão, de “peste gay”: amor mata. É a figura de Caio Fernando Abreu que guia toda a narra-

tiva fílmica e as experimentações poéticas, o itinerário das imagens e as imbricações entre literatura e cinema reforçam um lugar de memória afetiva que não poderia ser diferente: dá a oportunidade para que a figura de Caio Fernando Abreu não fique apenas no passado e irrompa no presente sob a forma de silêncios, reflexões, pausas, sensações, hesitações, dores, alegrias e sofrimentos traduzidos em uma narrativa cinematográfica biográfica, poética, literária e de estrada.

### Considerações finais

Convencidos de que a reflexão travada nesse artigo não se esgota aqui, consideramos que *Sobre sete ondas verdes espumantes* faz parte de uma safra de documentários brasileiros que não se limitam em apresentar argumentos fílmicos preocupados em ser uma ferramenta didática ou apresentar verdades estatísticas sobre os temas ou personagens que buscam figurar. Deixando o didatismo de lado, o filme configura-se como um mergulho diáfano na vida e na literatura do escritor Caio Fernando Abreu, explorando e imbricando intensamente documentário poético, filme de estrada, documentário como lugar de memória e a comunicabilidade entre cinema e literatura. A linguagem utilizada mostra-se inteiramente rica e experimental, visto que une em um único filme, diferentes gêneros, narrativas e estéticas para chegar a uma única finalidade: reivindicar o lugar de memória afetiva de Caio Fernando Abreu. A câmera que viaja lentamente pelas ruas, as tomadas históricas, as fotografias congeladas, os trechos literários que surgem na tela, as imagens colorizadas, a narrativa íntima e pessoal, as vozes que recitam passagens de diários constroem um tom de espírito mais do que descrevem didaticamente a vida do escritor,

permitindo que cineasta, personagens e público possam compartilhar dessa memória impressa na tela.

### Referências

ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**, contos. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **O ovo apunhalado**, contos. São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Onde Andará Dulce Veiga?** Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Triângulo das águas**. São Paulo: Siciliano, 1983.

\_\_\_\_\_. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

JULIER, Laurent. MARIE, Michel: **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

MOSER, W. “Presentation. Le road movie: um genre isso d’une constellation moderne de locomotion et de médiamotion”. In: Le road movie interculturel. Cinémas. Revue d’études cinématographiques. **Journal of Film Studies**, v. 18, n. 2-3, printemps/spring, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, PUC, n.10, pp. 7-28, dez. 1993.

PAIVA, Samuel. Gêneses do Gênero road movie. **Significação**, São Paulo, n. 36. pp-35-53, set 2011.

PRYSTHON, Ângela. **Da alegoria continental às jornadas interiores:** o road movie latino-americano contemporâneo. Ícone. Recife, v. 2, n. 9, pp. 113-124, dez. 2006.

RANCIÈRE, Jaques. **A fábula cinematográfica.** Campinas, SP. Papyrus, 2013

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TOMAIM, Cassio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v.32, n.2, pp. 53-69, jul./dez. 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 2002.

Filmes, Direção de Bruno Polidoro e Cacá Nazário. Porto Alegre, 2013. 74 min.color.son

## Notas

- 1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria e bolsista CAPES. (UFSM - Avenida Roraima, Camobi, Santa Maria – RS, Brasil, CEP: 97.105-900) E-mail: dieisonmarconi@gmail.com.

## Referências audiovisuais

POLIDORO, Bruno; NAZÁRIO, Cacá. **Sobre sete ondas verdes espumantes.** [Filme – Vídeo] Produção Besouro