

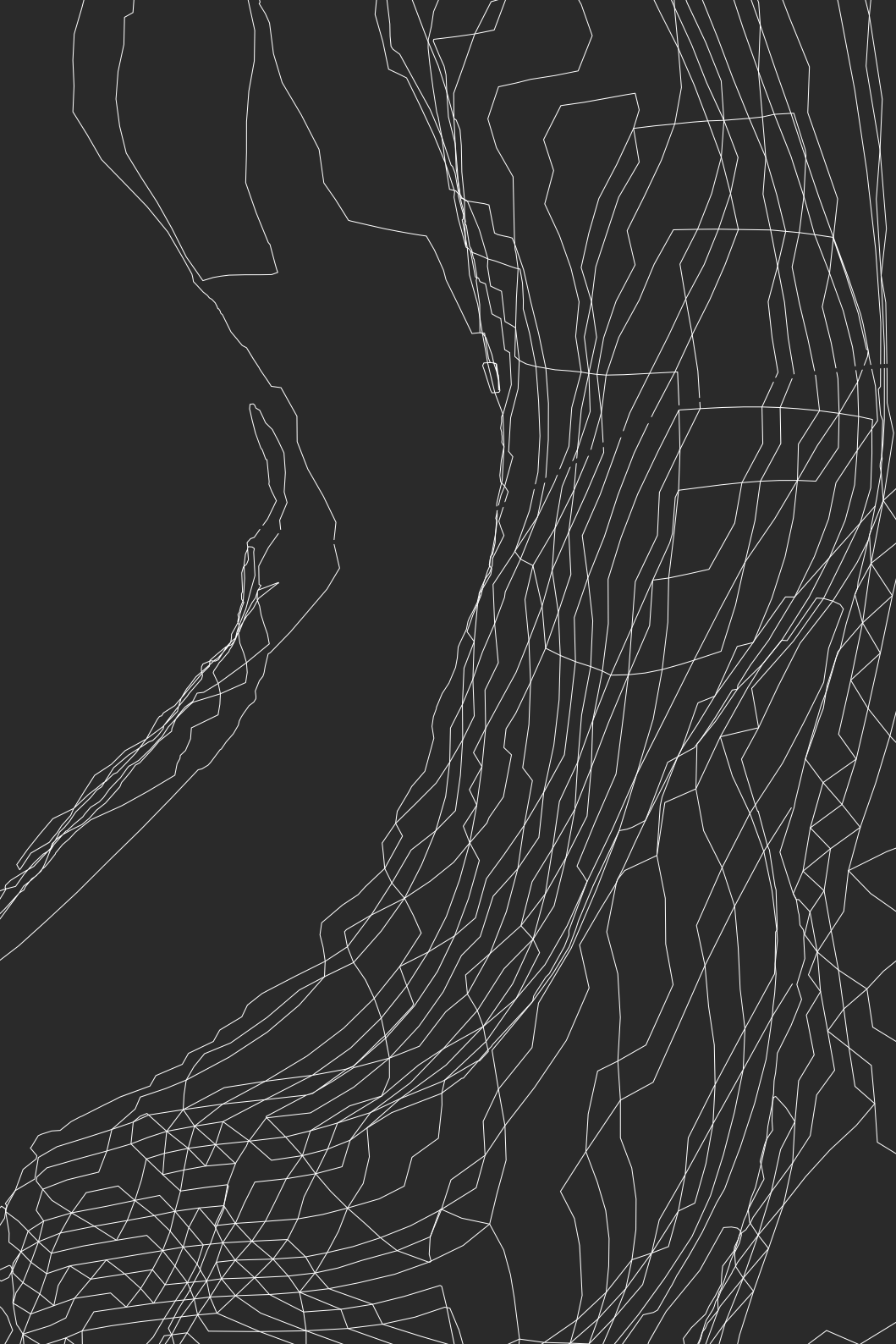
Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

TODAS AS VIDAS DE TELMA

o cinema e a fotopintura
de Telma Saraiva

Adriana B. Botelho



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

TODAS AS VIDAS DE TELMA

o cinema e a fotopintura
de Telma Saraiva

Adriana B. Botelho

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 195/2022)



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cella de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Gecíola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giulliana Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra

Nádia Sousa

Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira

Gabriel de Sousa

Lorena Soares

Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia

Carlos Weiber

Cris Maciel

Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão e Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira

Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata

Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Narayana Teles e Georgia Brito Cavalcante

Projeto gráfico / Diagramação

Carlos Weiber / Faruk

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos – CRB-3/785

B748t Botelho, Adriana B.

Todas as vidas de Telma [recurso eletrônico] : o cinema e a fotopintura de Telma Saraiva / Adriana B. Botelho. - Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2025. (Coleção Territórios de Criação; 3). PDF.

ISBN: 978-65-83910-29-5

1. Cinema. 2. Documentário e ficção. 3. Literatura comparada.
I. Título. II. Série.

CDD:791.43

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, *performance*, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cella de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas

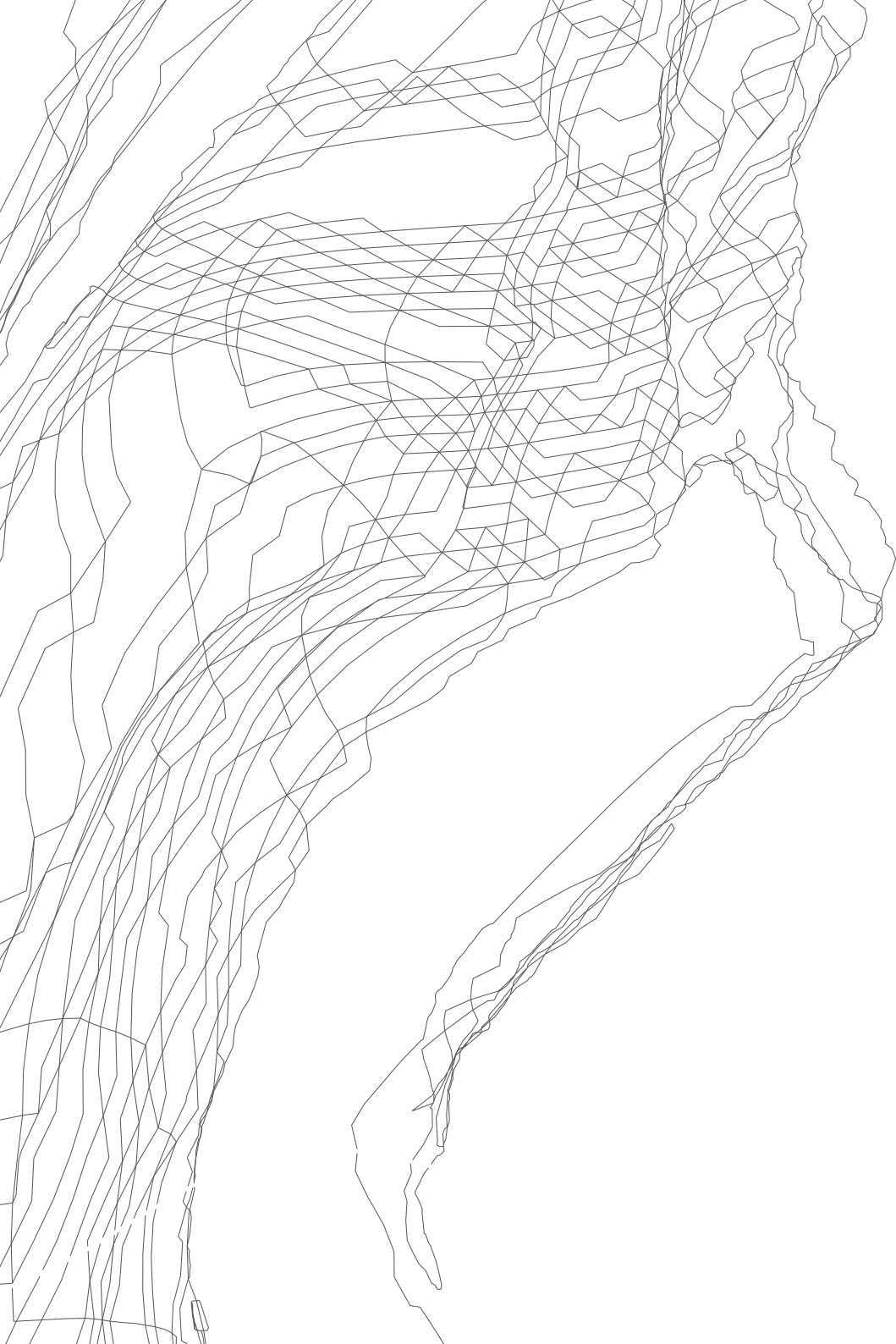
para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*

À minha mãe, Solange Barroso Botelho
(1942-2010)



Sumário

- 21 Apresentação
- 27 Prefácio
- 31 Uma narrativa de docuficção:
Todas as vidas de Telma
- 51 O documentário e a ficção
- 101 Cinema híbrido: docuficção
- 173 Processo da criação
- 183 Considerações finais
- 189 Referências
- 201 Anexo
- 272 Galeria de imagens
- 281 Agradecimentos

TUDO DAS MULHERES

UM FILME DE ABORTO LINALHA

UM
FILME
DE
A B
D O
R T
I E
A L
N H
A O

[illegible]

5BLAH

Figura 1 – Imagem composta com os autorretratos de Telma Saraiva para o cartaz fílmico, *Todas as Vidas de Telma* (72', 2022). Partimos de uma ideia de muitas vidas projetadas, pela influência do cinema. Fonte: Acervo Família Saraiva. Arte Gráfica: Leo Ferreira.

APRESENTAÇÃO

Como fazer um filme, por meio de imagens documentais, sobre um encontro interrompido pela morte da protagonista? Nossa protagonista, Telma Saraiva, adoeceu e faleceu meses antes do início das filmagens de um curta-metragem documental. Foi esse abismo que desviou a rota e nos levou a buscar uma compreensão sobre o papel da documentarista no processo de realização do filme e a questionar o que torna um filme documental e outro ficcional, no cinema contemporâneo.

Iniciamos, assim, uma pesquisa sobre o cinema enquanto campo das artes, historicamente recente, de formação plural e transdisciplinar, com o objetivo de compreender como ele produz seus discursos. Investigamos as formas dramatúrgicas para obtermos elementos que experimentássemos no exercício de um roteiro de docuficção, intitulado *Todas as Vidas de Telma*. Foi a rota desviante por onde encontramos um caminho.

O cineasta da ficção Robert Bresson (2000, p. 27) nos aponta caminhos ao refletirmos sobre as articulações formais: “As grandes batalhas, dizia o general M., travam-se quase sempre no ponto de intersecção dos mapas do estado-maior”. Em outro momento, ele afirma: “Aproximar as coisas que nunca foram aproximadas e não pareciam predispostas a sê-lo” (*op.cit.*, p. 46).

O roteiro proposto parte da premissa de uma história que narra o encontro da documentarista com as fotopinturas da fotógrafa Telma Saraiva. A temática especula ainda, sobre duas questões que sustentam a trama: o lugar do feminino na sociedade brasileira e o sentido imagético dos autorretratos de Telma.

Concomitantemente à escrita do roteiro, definimos um corpo teórico da tese. Para a análise dos autorretratos, recorreremos à teoria da imagem, especialmente à ideia de substituto, de Susan Sontag; ao conceito de corpo sensitivo, de Serge Leclair; às noções de identidade fantasmática e de fantasia como construção da realidade psíquica, trazidas por Jean-Pierre Vernant, de modo a compreender os signos visuais e seus significados. Para compreendermos o sentido da busca e do encontro, motivo necessário para colocar as personagens em ação, baseamo-nos nos estudos de Catherine Russell (2011), que traz a ideia de busca “como um meio de explorar ‘eus’ fragmentados, colocando algo para recordar”. A partir dessas reflexões, concebemos um filme-diário que narra a viagem da protagonista Ana, que representa o lugar da documentarista, ao retornar à cidade de infância, sendo afetada não apenas pelo deslocamento geográfico e temporal, mas também pelo estranhamento familiar e consigo mesma. O objetivo foi ativar o sentimento de incômodo ou estranheza necessários à mudança.

Para refletirmos sobre o feminino, mergulhamos nos conceitos de autobiografia e autoetnografia, onde se situa a realizadora, com sua história pessoal entrelaçada às formações sociais e aos processos históricos dos territórios em que vive. A escolha de narrar em primeira pessoa visa desenvolver uma linguagem subjetiva, essencial aos processos autoetnográficos.

Para uma compreensão dos domínios do documentário e da ficção, estudamos realizadores de diferentes origens, gêneros e estéticas que teorizaram sobre seus processos criativos. Destacamos, Robert Flaherty, Maria Augusta Ramos, João Moreira Salles, Jean Rouch, Karim Aïnouz, Marcelo

Gomes, Agnès Varda, Jonas Mekas, Chris Marker, Krzysztof Kieslowski, Andrés Di Tella, Eduardo Coutinho, Chantal Akerman, Jean-Claude Bernardet, Viktor Kossakovsky, Dziga Vertov, Kazuhiro Soda, Jean-Luc Godard, Gabriel Abrantes, Sandra Kogut e Abbas Kiarostami, além de alguns filmes de Hollywood. Esses autores nos permitiram observar como se transcreve uma ideia de real, envolvendo personagens, ambientes e conflitos, para a narrativa fílmica.

Nesse sentido, vimos com maior frequência, os filmes *Moi, un noir* (1958), do etnólogo e cineasta Jean Rouch; *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), dos cineastas Marcelo Gomes e Karim Aïnouz; e *Ulysse* (1982), de Agnès Varda. Inspiramo-nos em Gomes e Aïnouz para criar a personagem ficcional Ana, voz off que nos conduz à história documental da fotopintora Telma. Da mesma forma, a protagonista é ficcionalizada à maneira de Jean Rouch, quando, em *Eu, um Negro* (1958), Oumarou Ganda interpreta Edward G. Robinson.

Durante o processo de criação, selecionamos uma imagem-síntese como dispositivo dramático do roteiro. Os autorretratos de Telma, que se tornam o enigma e a resolução do enredo, representam também uma figura metafórica que traduz o hibridismo imagético dos gêneros, em uma correspondência similar entre a fotopintura e a docuficção.

Os autorretratos possibilitaram o aprofundamento de nosso estudo sobre o sentido da imagem, conduzindo-nos a questões sobre verossimilhança, duplo, mimese, verdadeiro e falso e, mais especificamente, ao trabalho de fotopintura de Telma, no que se refere à fantasia, ao fantasma e ao fantasmático.

Assim, organizamos o estudo a partir da apresentação do tema e das personagens protagonistas. Na segunda parte, levantamos discussões que fundamentam o documentário e a ficção, e as questões de unidade entre os gêneros. Na terceira parte, investigamos a origem do drama, apoiando-nos em Martin Esslin; a poética, com base em Aristóteles; e a estética do cinema de Hollywood, a partir dos estudos de Jacqueline Nacache.

Elaboramos o processo em torno da questão sobre o lugar da documentarista, envolvendo o objeto da procura, o autobiográfico e a biografia da fotopintora. Por isso, foi fundamental, para compreender o impulso narrativo, localizarmos, por meio da análise de Sarah Yakhni (2014, p. 107) sobre o filme *Ulysse* (1982), de Agnès Varda, o conceito de intercessores desenvolvido por Gilles Deleuze, que afirma: “o percurso da busca fornece a estrutura mesma do filme. A cineasta também vai se colocar como intercessora de si mesma, quando transcende sua condição em direção a uma terceira pessoa que adentra a narrativa [...]”.

Juntamente com as análises, desenvolvemos o argumento, as personagens principais, os antagonistas, os coadjuvantes e a escaleta, até finalizarmos a primeira versão completa do roteiro do longa-metragem.

Destacamos, ainda, que o perfil teórico-prático desta investigação delineou, por meio da docuficção, algumas ideias-chave, como a autobiografia, o eu, a memória, o processo e o ensaio. Outra ideia-chave é a reviravolta, o nascimento da personagem-narradora-projetada (Adriana-Ana-Telma-Mulheres do Crato-Divas de Hollywood), gerada a partir da morte de Telma Saraiva.

Desse modo, o percurso da pesquisa e do roteiro se desenha e se cria por meio da articulação, onde o roteiro começa a servir como matéria para reflexão. Essa reflexão síncrona, teórica e artística, ao mesmo tempo que se fundamenta num estado da arte da matéria, vai abrindo caminho a partir da pesquisa realizada para o próprio roteiro – as entrevistas e toda a realidade ligada ao universo diegético de *Todas as Vidas de Telma* – e revelando a natureza híbrida da tese.

O roteiro docuficcional foi desenvolvido pela pesquisadora-documentarista com a colaboração da roteirista Reneude Andrade e a tutoria dos cineastas Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, no laboratório de cinema da Escola Porto Iracema das Artes, em 2017. Trata-se de um roteiro que investiga o ambiente cultural de Telma Saraiva, incluindo a fala de mulheres de diferentes gerações, através da personagem ficcional centrada nas questões da documentarista.

Por fim, ao criarmos uma história situada no entremeio de dois gêneros bem definidos, buscamos temas transversais, desde os estudos literários aos gêneros mistos do teatro e até a psicanálise. Constatamos que perceber ou ler o mundo por meio dos códigos da docuficção/fotopintura nos mostra como esses mesmos códigos, ao permitirem duplos sentidos, possuem imensa maleabilidade narrativa, capaz de reconfigurar obstáculos aparentemente intransponíveis.

O Filme “*Todas as Vidas de Telma*” (72’, 2022) pode ser acessado pelo CQ.



1. Com legenda em inglês.
2. Com janela de Libras e Audiodescrição.

PREFÁCIO

Todas as Vidas de Telma: o cinema e a fotopintura de Telma Saraiva surge a partir de um encontro entre a professora e documentarista Adriana Botelho e a artista Telma Saraiva. Ambas cearenses, a primeira de Fortaleza, capital do estado do Ceará, a segunda da cidade do Crato, região do Cariri. No entanto, são duas mulheres de épocas distintas, com seus arquivos de imagens ligados às suas trajetórias e experiências no campo das artes.

Eu tive o privilégio de assistir à defesa de Adriana Botelho e, também, de ter visto as duas primeiras montagens do filme *Todas as Vidas de Telma*. Lembro-me de ter ficado com a impressão de que se tratava de uma obra feminista, embora a realização não tenha se proposto a um gênero cinematográfico específico. A tese apresenta a história de Telma Saraiva, bem como sua relação com o cinema e a fotografia. Aprendemos que seu pai, o também fotógrafo Júlio Saraiva, foi o principal motivador da filha. O próprio nome “Telma” é uma inspiração na atriz hollywoodiana Thelma Todd (1906-1935).

Por unir tantas referências, a tese e o filme estabelecem aproximações entre a ficção e o documentário, tendo o drama como ponte entre ambos. Afinal, como cita a própria autora: “assim, depreendemos o drama como um núcleo estrutural de ambos, documentário e ficção. Sendo o drama um artifício da natureza humana para lidar com o real, voltamos à questão da construção da dramaturgia com a pergunta sobre os eventos sociais, que não são considerados, pelo senso comum, artifícios.” (Botelho, 2021, p. 62)

A partir da descoberta dos autorretratos de Telma, vinte e quatro no total (à época do filme), Adriana inicia sua incursão e

pesquisa sobre as fotopinturas, que guardam gestos, indumentárias e uma série de artifícios que nos dão pistas sobre a personalidade da artista e fotopintora. Telma foi fotógrafa profissional e, durante décadas, fotografou inúmeras pessoas, famílias, eventos e celebridades, como Luiz Gonzaga. Mas o que interessa é a sua autorrepresentação. A partir do autorretrato, sabemos dos interesses e da personalidade sofisticada de Telma, que adorava carnavais e era uma das principais organizadoras das festas de carnaval do Crato.

“Os autorretratos de Telma, que se tornam o enigma e a resolução do enredo, são também uma figura metafórica que representa o hibridismo imagético dos gêneros, em uma correspondência similar entre a fotopintura e a docuficção.” (Botelho, 2021, p. 9). O mais intrigante é que a coleção dos autorretratos de Telma era guardada em segredo, desconhecida até mesmo por sua família. Nos autorretratos, Telma se transforma em uma indígena apache, uma figura grega, musas do cinema hollywoodiano e muitas outras personagens. Seu sonho ganha vida nessas imagens e retorna, reencarnado, no texto e no filme de Adriana Botelho.

A dimensão lúdica, fantasmagórica e performática atravessa os capítulos da tese, dialogando com realizadores como Robert Flaherty, Karim Aïnouz, D.W. Griffith, Agnès Varda e outros, explorando os limites entre o que é performado na vida real e o que é performado na imagem, seja na fotopintura ou no cinema. O texto nos convida a refletir sobre os processos que constituem o ato criador da artista.

Com suas mãos, Telma cuidou de retratar a si mesma, como as estrelas do cinema que povoaram seu imaginário particular desde a infância, passando pela juventude, os primeiros anos de casamento, o nascimento dos filhos e sua carreira como fotógrafa.

A tese e o filme de Adriana Botelho ampliaram a difusão das vidas de Telma Saraiva, especialmente para as gerações mais jovens. Como as imagens são políticas, acredito que este arquivo criativo, composto de roteiro, tese e filme, também colaborou para que a residência familiar da fotógrafa se transformasse no “Casa de Telma Saraiva – Museu da Fotografia do Cariri”.

Convido as/os leitoras(es) a explorar este texto que não apenas conceitua e analisa questões do cinema cearense e brasileiro, mas também faz uma viagem pela própria história do cinema. A obra mergulha nas divisões de linguagem que envolvem roteiro, encenações, paisagens, montagem e outros artifícios que articulam a imagem e o pensamento. Tudo isso se entrelaça com as vidas da artista e fotógrafa cratense Telma Saraiva.

Samuel Macêdo do Nascimento¹

1 Doutor em Fotografia e Audiovisual pelo PPGCOM/UFC, integra o Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual (LEEAA) na UFC. Atualmente, é Professor Substituto de Artes Visuais na URCA. Mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UFC.

“Uma vez que o/a poeta é um/a imitador/a, como um/a pintor/a ou qualquer outro/a criador/a de imagens, imita sempre necessariamente uma das três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser.”

Aristóteles

UMA NARRATIVA DE DOCUFICÇÃO: TODAS AS VIDAS DE TELMA

Fotopintora *Telma Saraiva*

Telma Saraiva (1928-2015) nasceu no Crato, cidade localizada na região do Cariri, ao sul do Ceará, no Nordeste do Brasil. Em suas entrevistas, ela nunca revelava a idade. Ao ser questionada, respondia: “O tempo dá sabedoria e, em troca, rugas e perda da beleza”. Beleza e juventude sempre foram matérias imprescindíveis de seu trabalho. A artista dizia: “A arte expressa a beleza”, e completava: “Na fotografia, é preciso ver o bonito, o especial, o diferente”.

Todos os dias, ao acordar, Telma aplicava batom e fazia cachos nos cabelos de tons castanho-claros, que escondiam seus fios lisos e brancos. Segundo ela, cachos à moda de Shirley Temple, atriz de cinema norte-americana, muito popular nas décadas de 1930 e 1940. Em 2010, ano do primeiro encontro entre a documentarista e Telma, ela tinha 81 anos.

Os filmes clássicos hollywoodianos foram sua maior influência artística. Apaixonou-se, como costumava dizer, pela “tela dos desejos eternos!”. Ainda criança, frequentava o cinema levada pelo pai, e foi lá que aprendeu a ler rapidamente, acompanhando as legendas dos filmes. Mais tarde, absorveu os cenários, figurinos e dramas. Foi também com o pai que

pôde entrar em contato com a prática fotográfica. Dessa forma, adquiriu conhecimentos sobre composição, contraste, cores e luz. Telma afirmava: “Tudo é luz! Há padrões de uso da luz, que são as normas clássicas da fotografia”.

Entre as décadas de 1940 e 1950, conseguiu adquirir sua primeira máquina fotográfica portátil. Lamentava que as imagens ainda não fossem coloridas e observava que o filme colorido instantâneo só foi introduzido pela Polaroid em 1963. Foi ao ver, na revista *Cena Muda*, tintas fabricadas nos Estados Unidos que podiam dar cor às fotos em preto e branco, que conseguiu, com o apoio do irmão, Salviano Arraes, fluente em inglês, encomendar o produto. Assim, abriu seu estúdio fotográfico.

Exímia colorista, conquistou muitos admiradores, resultando em uma freguesia numerosa e regular. No Cariri, passaram por suas lentes desde o ilustre músico Luiz Gonzaga até sua própria professora, que, como ela contou, “[...] tirou uma fotografia na cidade vizinha e, achando-se feia na foto, que pagou tão caro, deixou que eu a modificasse. Ela gostou de tal maneira que nunca mais levei qualquer repreensão na sala; ao contrário, tudo que pedisse à professora eu conseguia”.

Foi o cinema uma das principais influências para seu imaginário, Telma criou cenários, inspirando-se, por exemplo, nas atrizes Gina Lollobrigida, em *Corcunda de Notre Dame* (1956); Vivien Leigh, em *E o vento levou* (1939); Ava Gardner, em *A Condessa Descalça* (1954); Rita Hayworth, em *Gilda* (1946); e em filmes como *A Noviça Rebelde* (1965) e outros do gênero “capa e espada”. Trabalhou com fotografia de estúdio e fotopintura por cerca de 50 anos, até que as

próprias tintas e produtos químicos usados na revelação fotográfica começaram a prejudicar sua saúde, impedindo-a de continuar. Telma pintou sua última tela em 2003.

No começo do século XXI, teve sua primeira exposição com curadoria. A partir de então, iniciou um novo momento em sua trajetória, com o reconhecimento artístico ultrapassando as fronteiras familiares e regionais. Suas imagens ocuparam espaços de arte, como a Pinacoteca de São Paulo, em 2006; a Galeria Estação (São Paulo), em 2008; e centros culturais, como o Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza) e o Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza), em 2009. Publicações sobre seu trabalho foram editadas no Brasil.

Telma Saraiva faleceu aos 86 anos, em 8 de junho de 2015, na cidade do Crato.

Fotopintura

Segundo pesquisa do Instituto Itaú Cultural, a arte da fotopintura no Brasil remonta a 1866. Atualmente, os principais artistas do gênero estão concentrados nas regiões Norte e Nordeste.

No Crato, Telma Saraiva foi uma das pioneiras a usar essa técnica, utilizando referências do cinema e das revistas ilustradas como tema para a composição de suas fotopinturas. Quanto à origem e à técnica da fotopintura, ela é obtida a partir de uma base fotográfica em baixo contraste – que pode ser uma tela ou uma imagem sobre papel – sobre a qual o/a pintor/a aplica as tintas de sua preferência, geralmente guache para o papel

e óleo para as telas. Cabe ressaltar que, diferentemente do uso convencional, Telma utilizava tintas a óleo no papel fotográfico de suas fotopinturas.

Como resultado de dois processos, um fotográfico e outro pintado, consideramos que a fotopintura produz uma imagem híbrida. Em outras palavras, a captação da imagem pelo processo físico-mecânico e a posterior sobreposição do processo químico-manual revelam dois meios para a criação de uma terceira imagem, ou seja, duas técnicas e materialidades distintas que se combinam para imprimir a percepção do real.

A imagem híbrida simboliza uma metáfora visual e conceitual, em parte uma resposta à nossa reflexão. No caso da pintura, trata-se de um maior poder de interferência na imagem indicial. Assim, temos a representação dos autorretratos fotopintados e da docuficção, situados no desenlace da trama no momento final do roteiro, em que surge o *insight* sobre o sentido dos autorretratos, hipótese que é levantada pela documentarista-pesquisadora através de Ana, a outra personagem protagonista.

Telma e as imagens que criou: os autorretratos

Telma Saraiva fotografou, revelou e pintou seus 24 autorretratos aproximadamente entre os 20 e 50 anos de idade. Segundo pesquisa de Anylan Silva (2018, p. 57), “Não se sabe ao certo em que ano Telma Saraiva começou a produzir seus autorretratos, mas constatou-se que provavelmente tenha sido entre as décadas de 1940 e 1950”.

Ela preparava sua indumentária, construía o cenário e se maquiava. Posicionava os refletores, a câmera no tripé e, com um cabo para acionar o mecanismo do disparador, fazia seu clique único. Em seguida, ampliava e revelava a imagem em seu laboratório (que chamava de quarto escuro) – um espaço contíguo ao estúdio. Já no cavalete disposto no corredor do pátio, que ligava o estúdio ao interior da casa, dedicava-se horas a fio à etapa da pintura. Em entrevista à revista *Cariri* (2012), comentou: “Com um grafite de ponta fininha, eu homogeneizava a pele, dava reflexos nos cabelos, definia feições do rosto. Esse era meu *photoshop*! Essa é minha técnica.”



Figura 2 – a) Telma Saraiva simula a maneira de como fazia sua fotopintura. b) Detalhe explica que também utilizava a palma da mão para a mistura das tintas, ao longo do tempo, as tintas e os produtos químicos utilizados na pintura e revelação, causaram-lhe intoxicação. c) Autorretrato de Telma Saraiva como espanhola. Fonte: Acervo Família Saraiva.

Retratava-se como atriz de cinema, ou como diferentes atrizes, pois cada retrato recebia um tratamento singular, destacando a personalidade de suas personagens. Em cada imagem, uma persona distinta, inspirada em divas como Vivien Leigh, Elizabeth Taylor, as cantoras de rádio Ângela Maria e

Dalva de Oliveira, Ava Gardner, Rita Hayworth e muitas outras, tantas quantas pudesse imaginar.

Os autorretratos que fazia, guardava para si, “secretamente”. As obras passaram a ser conhecidas quando Telma, durante uma seleção para uma exposição coletiva que seria realizada em São Paulo, apresentou algumas delas ao curador da mostra, que então as tornou públicas. A partir desse momento, foi convidada para exposições, e suas obras passaram a integrar publicações. Somente após esse período, Telma colocou o conjunto dos autorretratos em sua varanda, para que todos que a visitassem pudessem vê-lo.



Figura 3 – Telma Saraiva na varanda de sua casa, na cadeira que usava para as fotos de formatura, com seus autorretratos. Fonte: Fotografia de Fernanda Chemale.

Observa-se no conjunto de personas de Telma a possibilidade de destinos diversos para uma mulher. Sobre a imagem construída a partir do autorregistro e da auto-observação, surge uma questão sobre a alteração da imagem projetada: o que está em jogo nessa modificação?

Telma e o pai, *Júlio Saraiva Leão*

Telma Saraiva, ainda criança, era levada pelo pai a um dos cinemas da cidade, onde aprendia a ler rapidamente, silabando as legendas em português dos filmes estrangeiros. Em uma das últimas entrevistas concedidas à imprensa, ela repetiu o que dizia em cada fala pública: “Pode escrever aí. Eu sou filha de meu pai. E para entender minha história, eu tenho que falar dele” (Revista Cariri, 2012).

O ambiente afetuoso criado pelo pai e o encanto pelo universo das histórias orais e cinematográficas nutriram seu imaginário artístico e profissional: “Eu, vendo aquelas artistas de cinema tão bonitas, comecei, na minha cabeça de criança, a me embelezar por elas. Minha mãe ia na rua e comprava umas bonecas de celulose, e eu já colocava nas bonecas os nomes das atrizes: Rita Hayworth, Hedy Lamarr, Elizabeth Taylor” (Revista Cariri, 2012).

Telma acompanhava a vida das atrizes e cantoras de rádio por meio de duas ou três revistas que chegavam à cidade, como *Cena Muda*, *Jornal das Moças* e *O Cruzeiro*. Contava que começou a colecionar cartelas coloridas, com fotos de atrizes, que vinham no sabonete *Lever*, pois nos filmes só as via em preto e branco.

Seu pai, Júlio Saraiva Leão, fotógrafo, era também paisagista e urbanista, tendo montado o primeiro estúdio profissional de fotografia no Crato, o Foto Riso. Desde os 11 anos, Telma convivia no ambiente profissional do pai e aprendeu os processos de revelação, ampliação e impressão fotográfica em preto e branco. Isso não a impediu, porém, de colorir as fotos em preto e branco, desde muito jovem, usando raspas dos próprios lápis escolares. Como mencionado anteriormente, somente mais tarde, com a ajuda do irmão, conseguiu adquirir as tintas a óleo coloridas vindas dos Estados Unidos.

Telma se casou com o também fotógrafo Edilson Rocha, especialista na técnica da fotopintura. Após o casamento, iniciou a prática profissionalmente em um dos quartos de sua casa, batizando o estúdio com o nome do pai: Foto Saraiva.

Telma restaurava, segundo seu ponto de vista, as “imperfeições” faciais dos retratados, imprimindo um ar cinematográfico aos rostos de seus clientes. Tinha notável domínio das cores e dos contrastes de luz e sombra. Com o tempo, ela passou a ser amplamente reconhecida, e, com a aposentadoria do pai, o Foto Saraiva de Telma tornou-se o estúdio mais procurado da cidade.



Figura 4 – Júlio Saraiva. Fotopinturas por Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.

Telma, o Crato e o cinema clássico de Hollywood

O auge do cinema de Hollywood corresponde, aproximadamente, ao período do final dos anos 1920 até os anos 1950. Esse período abrange desde o cinema mudo até os grandes estúdios do cinema sonoro, consolidando um modo de produção associado ao modelo da indústria capitalista norte-americana, prevalecendo até os dias de hoje (Nacache, 2012).

Em 1925, de acordo com Aurília Sousa (2016), o Crato possuía uma população de cerca de 35.000 habitantes e apresentava um comércio diversificado, com aproximadamente 5.000 residências. O contexto cultural da cidade, desde o início do século XX, era impulsionado pela presença de salas de cinema. Em 1911 havia sido criado o Cinema Paraíso, seguido pela inauguração do Cine Casino Sul Americano em 1918. Quando Telma nasceu (1928), já existiam dois cinemas em funcionamento. Na década de 1950, surgiram o Cine Moderno, no centro da cidade; o Cine Rádio Araripe; o Cine Educadora; e, na década de 1970, o Cine São José, no bairro Seminário. Rebouças e Silva (2011) relatam que “na década de 1930, as primeiras emissoras de radiodifusão sonora são instaladas no Nordeste”, e que, nas décadas de 1930 e 1940, o Crato “contava com duas importantes amplificadoras para divulgar mais amplamente as informações para sua população”.

Em 1950, foi inaugurado o Crato Tênis Clube, com quadra de esportes e seus salões de dança, onde eram realizadas as famosas festas de carnaval. Festas que alcançaram grande repercussão em todo o estado do Ceará. Para o nosso enredo, o clube, além da casa e do cinema, constitui um ambiente social importante para entender a personalidade da protagonista biografada. O Carnaval era uma festa anual que Telma fazia questão de participar.

O número de salas de cinema demonstra que essa era uma das principais formas de difusão cultural na região. Havia também as revistas nacionais e os jornais impressos que circulavam semanalmente, como *A Ação e Fôlha da Semana*, e outros de periodicidade mensal, como *Voz do Cariri*, *A Classe*, *O Ideal*, *O Levita* e o *Boletim da U. E. C.* (Sousa, 2016). Ao supor que o processo de alfabetização era restrito a um grupo econômico mais favorecido, então não podemos considerar os meios impressos como os mais acessíveis ao grande público, diferentemente do rádio e do cinema.

Telma teve acesso aos meios de comunicação e cultura de sua época, convivendo intensamente com a estética do cinema de ficção dos estúdios hollywoodianos. Trata-se de uma estética que manteve uma produção abundante, perdurando como estilo narrativo dominante, segundo Jacqueline Nacache (2012, p. 12): “este modo de produção engendrou um tipo de representação do real específico do cinema de Hollywood, um mundo de representação cuja elaboração e coerência estão geralmente ligadas a aspectos particulares do sistema de produção”.

Essa representação do real, conforme explica Nacache, segue um modelo narrativo estruturado em seis figuras recorrentes no discurso hollywoodiano: o *gag*, a *elipse*, a *entrada em cena da estrela*, o *flashback*, o *suspense* e o *final feliz*. Esses elementos estabelecem uma relação dramatúrgica direta com o universo estético das fotografias de Telma, no que se refere ao enquadramento, à iluminação, aos objetos de cena, ao figurino e às expressões faciais e corporais, inserindo um tipo de ambiente cinematográfico às personalidades

retratadas: “A montagem, os seus efeitos e artifícios, os *raccords*, os esbatidos, a escolha do enquadramento, a escala dos planos e a iluminação das cenas, a construção do argumento: tudo isto assenta em ‘efeitos calculados’, que visam agradar ou emocionar, de acordo com o primeiro objetivo de qualquer retórica” (Nacache, 2012, p. 9).

Por meio das revistas e jornais da época, Telma acompanhava as notícias sobre a vida das atrizes, que apareciam em imagens coloridas com iluminação e cenários de estúdio, reproduzindo um estilo de vida inspirado nos filmes. Esse estilo de vida divulgado pelas mídias publicitárias não diferenciava a imagem pública da privada, apresentando mulheres que, mesmo fora das telas, permaneciam marcadas pela estética dos filmes românticos, policiais, de aventura e históricos.



Figura 5 – Sabonete *Lever*. Cartelas publicitárias com imagens de atrizes nas embalagens do Sabonete *Lever*. Fonte: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2014/03/sabonete-lever-rita-hayworth-anos-40.html>



Figura 6 - Fotografia não identificada. Fonte: <https://www.casadovelho.com.br/20a427/revista-a-cena-muda-n-1134-dezembro-de-1943>



Figura 7 - Fotografia feita por Telma Saraiva, com tema debutante. Fonte: <https://telmasaraiva.wordpress.com/galeria/15-anos/>

Sobre esses modos de viver ditados pelo cinema, Nacache (2012, p. 52) observa uma rede comercial estruturada para promover a divulgação das atrizes: “Lançado muito cedo, apoiado por serviços de publicidade muito eficazes e amplificado pelo fenômeno invasivo das *fan magazines*, o *star system* torna-se um dos pilares econômicos do cinema dos estúdios, a cujo funcionamento está estritamente ligado”.

Andy Warhol (1928-1987), artista nascido no mesmo ano que Telma, divulga uma série de fotografias sobre a América, por meio da qual traduz bem o universo que se formava com o cinema: “É o cinema que realmente controla tudo na América, desde que

foi inventado. Ele mostra o que fazer, como fazer, quando fazer, como se sentir com relação a isso e como perceber o modo como você se sente sobre isso. Quando eles mostram como beijar feito James Dean, como conquistar feito Jane Fonda ou como vencer feito Rocky, é ótimo” (2012, p. 11).

O *glamour* criado em torno das atrizes de cinema, personalidades internacionais, contribuiu para a construção de um modelo de comportamento feminino e para a formação de um parâmetro de *status* social. A fotopintura revela sua importância nessa produção de uma imagética social, ao contribuir para conferir prestígio. Titus Riedl (2015), curador e fotógrafo, nas entrevistas para o documentário, nos informa:

“A fotopintura permitia essa transformação da fotografia de um original em preto e branco para o colorido. Algo que é interessante nesse sentido é que junto com essa transformação, também era uma ampliação da imagem, uma imagem 3x4 que se torna 13, 18, 20, 30 ou ainda em tamanhos maiores! [...] Inclusive, porque, na fotografia ou fotopintura, se podia agregar elementos como paletó, gravata... uma roupa mais social, portanto, o cliente poderia transformar uma imagem feita por um fotógrafo lambe-lambe, um fotógrafo da praça, num retrato de maior prestígio social, eu diria assim. E, frequentemente, a fotopintura também era

não só mais importante, mas praticamente era a única fotografia que se mostrava antigamente nas casas. Frequentemente, na sala de estar, na sala de entrada ou junto com o oratório doméstico, portanto, ela, nas casas, na população, em termos gerais, ganhou um destaque”.

Aproximamos as reflexões de Titus Riedl, entre a modificação da imagem e o prestígio social, com as análises sobre o *star system* de Edgar Morin (*apud* 1970, p. 220, Nacache, 2012, p. 54-55):

“A estrela é o produto de uma dialética da personalidade: um ator impõe a personalidade aos seus heróis, os seus heróis impõem a sua personalidade a um ator; desta sobreposição nasce um ser misto: a estrela. Visto pela sociedade como particularmente harmonioso, o ator vedeta é um ser compósito, detentor simultaneamente da realidade de um indivíduo, da imagem que dele dão os media, da galeria de personagens que interpretou anteriormente e da dimensão mítica resultante da reunião destes elementos díspares”. Assim, a estrela beneficia-se daquilo a que Morin chama uma superpersonalidade. Esse ser compósito, misto de real e ficção, é o que seduz, familiariza e introduz o espectador

no drama: “a estrela é a razão pela qual o espectador entra na ficção: a relação privada (de admiração, amor) que mantém com ela condiciona, em parte, o seu investimento e a sua recepção do filme” (Nacache, 2012, p. 56).



Figura 8 – Revista *O Cruzeiro* (1960) com a atriz Kim Novak e um carnavalesco em visita ao Brasil no período do Carnaval. Fonte: *site* do Mercado Livre.



Figura 9 – Telma Saraiva e integrante do bloco carnavalesco *Garotos de Ouro*. Bloco que participava do Carnaval no Crato Tênis Clube. O figurino foi concebido por Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.

Etapas do Roteiro

Storyline

Ana vai ao Crato receber uma herança e encontra o acervo de fotografia da tia-avó, Telma Saraiva, o que a leva a repensar sua vida.

Personagens

I. Telma Saraiva (protagonista)

Maria Telma Saraiva Rocha foi fotógrafa e fotopintora, nascida e criada na cidade do Crato. Aprendeu fotografia com o pai e se casou com o também fotógrafo Edilson, com quem teve cinco filhos. Construiu, em sua casa, o Foto Saraiva, um dos mais importantes estúdios de fotografia da região. Fotografou homens, mulheres, crianças e idosos em cerimônias de batismo, primeira comunhão, crisma, festas de 15 e 18 anos, formaturas e casamentos. Como exceção, registrava também fotos póstumas, embora essa não fosse sua predileção. Especializou-se em fotopintura, inspirando-se na estética clássica do cinema. Telma fazia para si autorretratos, caracterizando-se como personagens — gueixa, espanhola, grega e muitas outras — e vivendo, assim, várias vidas.

II. Ana Saraiva (protagonista)

Ana Saraiva, 39 anos, advogada, nasceu em Fortaleza, capital do Ceará. Durante seus estudos acadêmicos, conheceu Miguel, colega da

faculdade de Direito. Após a morte dos pais, decidiu casar-se e acompanhar Miguel em seus estudos de mestrado no Canadá. Há 15 anos vive com o marido e a filha, de 13 anos, em Winnipeg, Canadá. Não exerce a profissão de advogada: cuida da casa, da filha e auxilia o marido em seu trabalho de advogado. Em um momento de frustração profissional e crise conjugal, Ana decide fugir para o Crato, no interior do Ceará, onde descobre o universo de sua tia-avó, Telma Saraiva. A partir da história de Telma e das mulheres fotografadas por ela, Ana questiona suas próprias escolhas e decide mudar de vida.

III. As Mulheres do Crato (coadjuvantes)

Ao contrário de Telma Saraiva, as mulheres do Crato da geração da mãe de Ana eram, em sua maioria, dependentes do marido – tão dependentes que nem ao menos eram chamadas pelo próprio nome. Seus nomes estavam sempre ligados ao nome do marido. Ao conhecer a história dessas mulheres, Ana percebe que precisa mudar.

IV. Miguel (coadjuvante)

Miguel Oliveira, 40 anos, advogado, nasceu em Fortaleza. Conheceu Ana Saraiva na faculdade de Direito, com quem se casou após a graduação. Ao ser aprovado na seleção de mestrado, mudaram-se para o Canadá, onde o casal teve uma filha, hoje com 13 anos. Após concluir o mestrado, Miguel conseguiu um emprego, razão pela qual permaneceram no Canadá. Atualmente, ele trabalha no setor jurídico de uma empresa e conta com a ajuda voluntária de Ana nos processos advocatícios.

Argumento

Ana Saraiva, 39 anos, nasceu em Fortaleza, filha de pais fortalezenses e neta de avós cratenses. Durante a infância, passava as férias no Crato, na casa dos avós, junto com a família.

Há 15 anos, Ana mora no Canadá, onde, embora formada em Direito, trabalha informalmente como assistente de seu marido, Miguel (40 anos), advogado em uma empresa de exportação. Ela também cuida da casa e da filha, Lia (13 anos).

Certo dia, Ana recebe a notícia de que precisa retornar ao Crato: sua tia-avó, Telma, falecida a alguns anos, deixou a casa da família como herança a ser dividida entre seus filhos e Ana, única herdeira de seu avô Salviano (irmão de Telma). Ao voltar à região do Cariri cearense, Ana revive memórias afetivas de sua infância nos lugares onde passou as férias.

Essas lembranças a conduzem à casa herdada, onde procura suas fotos de infância e, em vez disso, descobre o acervo fotográfico de Telma e o antigo Foto Saraiva. As imagens de mulheres das gerações de sua mãe e de Telma despertam nela a curiosidade sobre quem foram essas mulheres, como estão hoje e quais caminhos seguiram em suas vidas profissionais e afetivas.

Ana redescobre a tia-avó Telma e outras mulheres marcantes, como Carlota (80 anos), Violeta Arraes (88), Celene Queiroz (72), Socorro Neves (70), Bastinha Job (70), D. Neusa (71), Bárbara de Alencar (1760-1832), Iacy Pierre e Lalá (84). A partir desses reencontros, ela reflete sobre as dificuldades e conquistas de gerações de mulheres e percebe que Telma não se tornou

“Telma de Edilson” (seu marido) ou “Telma de Júlio” (seu pai), mas sim Telma Saraiva, uma fotógrafa pública e extremamente dedicada. Assim, ao se comparar, Ana percebe que está se transformando em “Ana de Miguel”.

Em um diário, Ana escreve para Miguel sobre suas descobertas e os questionamentos que surgem ao reencontrar essas mulheres. Nesse percurso, ao encontrar os autorretratos de Telma, ela desvenda o trabalho da tia-avó e tem um *insight*: todos os ritos sociais carregam elementos de fantasia antes de serem construídos e incorporados.

O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO

Iniciamos as análises pela prática do documentário, sobre a teoria dos gêneros cinematográficos, através dos teóricos e realizadores. Por se tratar da primeira abordagem que estruturou as perguntas e o contato com Telma. No argumento do roteiro selecionamos o dispositivo da participação da documentarista no processo, para trazer à tona questões que não costumam estar à mostra, essa escolha se assenta nas questões da pesquisadora Manuela Penafria (2001, p. 7), em *O ponto de vista no filme documentário*: “No caso de documentários mais pessoais, o que é patente é a relação que o documentarista estabelece consigo próprio. O processo de produção dos documentários, mais do que permitir, exige uma relação de grande proximidade e envolvimento com o que se filma”.

Situamo-nos em uma tradição do cinema brasileiro referenciada nas discussões estéticas dos documentaristas Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, comentadas pelo pesquisador Amir Labaki (2015, p. 89): “A inquietação estilística desta nova geração reflete a nova liberdade alcançada pela ruptura do documentário com o padrão griersoniano dominante na história do gênero no Brasil”. Labaki acrescenta, citando João Moreira Salles: “A ‘pedagogia utilitária’ não mais monopoliza o gênero no Brasil”.

Essa mudança promoveu a linguagem do documentário a outro patamar, como esclarece o documentarista Patricio Guzmán (Labaki, 2015, p. 221): “Assim começou a surgir o chamado ‘documentário de autor’, que até hoje consiste em mostrar

qualquer atividade humana, por mais simples que seja, mas sempre do ponto de vista pessoal do cineasta”. Essas produções passaram a ter mais recursos financeiros do que os documentários anteriores e maior diversidade de recursos narrativos, apoiando-se na variedade dos relatos, sem utilizar sempre a voz *off* e valorizando a ação dos próprios personagens. Para Guzmán, como confirma Labaki, esse novo tipo de documentário elevou a categoria do gênero, abandonando o “realismo” e a retórica educativa dos tempos iniciais.

Nosso percurso procura, da mesma forma como encontrou no documentário de autor, observar experiências do cinema com outras linguagens artísticas. Entendendo ainda que o cinema se constrói, na contemporaneidade, cada vez mais com fronteiras permeáveis e móveis, segundo Philippe Dubois (2013), “o cinema e a arte contemporânea vêm experimentando, há cerca de uns vinte anos, formas de aproximações múltiplas e variadas. Uma dessas formas de aproximação é a utilização nos espaços expositivos de imagens cinematográficas por intermédio de instalações, projeções e intervenções”. Dubois nos lembra ainda que; “no plano histórico, é importante não esquecer que o chamado ‘cinema experimental’ (*expanded cinema* ou *found footage films*) e a videoarte (da videoescultura à videoinstalação) vêm atuando, como mediadores essenciais, na intersecção dos meios da arte e do cinema”.

O teórico Arlindo Machado (2010, p. 67) defende que todas as formas de imagem em movimento vistas na televisão, no vídeo e nas mídias digitais são legítimas para ampliar a

atividade cinematográfica. Essa compreensão evita o processo de fossilização do cinema; “[...] essa arte das imagens em movimento – que no passado já foi teatro de sombras, caverna de Platão, lanterna mágica, praxinoscopia, (...) – está sofrendo agora um novo corte em sua história para se tornar cinema expandido, ou seja, o audiovisual”.

Inseridos nessas posições teóricas, trazemos a pergunta central sobre o discurso autobiográfico, para refletir sobre nosso objeto de realização, que foi feita pelo documentarista Andrés Di Tella (Mourão, Labaki, 2014, p. 98): “Por que um documentarista tem que falar na primeira pessoa? Que necessidade ele tem de nos contar seus problemas?”

A procura da resposta nos aproxima de Jean-Claude Bernardet (*apud* Veiga, 2014, p. 2), que define o discurso autobiográfico como “[...] o movimento por meio do qual o realizador documenta seu processo de busca por um ‘objeto’ pessoal e, dessa forma, coloca em relação o gesto autobiográfico e o gesto documental”, criando uma categoria que Bernardet chama de documentário de busca e que a pesquisadora Roberta Veiga (2014, p. 1) define como: “[...] um desejo subjetivo de construção de si (com suas ficcionalizações) e o cometimento de um filme documentário que, na concepção de Comolli, ‘só pode se construir em fricção com o mundo’”.

Assim, escolhemos os pontos de partida que estruturam nossa narrativa dramatúrgica com base nos conceitos de documentário de busca, documentário pessoal e percurso autobiográfico. Entendemos as personagens como constituídas

por camadas de ficcionalização, postas em relação a um contexto social e histórico específico.

Outro aspecto da nossa análise reside em conhecer a trajetória histórica que fundamenta os estatutos do cinema documental e do cinema ficcional, para compreendermos como esses gêneros constituíram suas convenções e características de estilo.

Partindo de uma fonte popular de informação disponível *on-line*, a enciclopédia livre *Wikipédia*, encontramos a seguinte definição para o termo *documentário*: “É uma produção artística, via de regra, um filme, não ficcional, que se caracteriza principalmente pelo compromisso da exploração da realidade. Isto não significa que represente a realidade ‘tal como ela é’: o documentário, assim como o cinema de ficção, é uma representação parcial e subjetiva da realidade.”

Se substituirmos “documentário” pela palavra “ficção” nessa mesma definição, a descrição ainda revela sentido, pois a única especificidade que marca a diferença é o fato de o documentário situar-se em oposição à ficção. Não há, portanto, características de forma ou de conteúdo que definem uma distinção absoluta entre ambos.

Em consulta ao *Dicionário Priberam*, o termo *documentário* é definido como “relativo a documentos”, ou seja, “tudo o que documenta ou comprova. Diz-se de um filme de caráter informativo, didático ou de divulgação”. Depreendemos dessa descrição que o filme documentário aborda a realidade por meio de provas materiais, sejam documentos ou testemunhos de eventos históricos. Dessa forma, o documento comprova sua presença no mundo social, embora, como signo cultural, esteja igualmente sujeito a

interpretações e leituras que envolvem o próprio documento.

Uma contribuição reflexiva sobre o documento como representação da realidade encontra-se no campo da investigação histórica. O historiador Carlo Ginzburg (2007, p. 272-273) cita o crítico italiano Renato Serra:

“Tem gente que imagina de boa-fé que um documento pode ser uma expressão da realidade [...]. Como se um documento pudesse exprimir algo diferente de si mesmo [...]. Um documento é um fato. A batalha, outro fato (uma infinidade de outros fatos). Os dois não podem fazer um. [...] O homem que age é um fato. E o homem que conta é outro fato. [...] Todo depoimento dá testemunho apenas de si mesmo, do seu momento, da sua origem, do seu fim, e de nada mais. [...] Todas as críticas que fazemos à história implicam o conceito da história verdadeira, da realidade absoluta. É preciso enfrentar a questão da memória; não na medida em que é esquecimento, mas na medida em que é memória. Existência das coisas em si”.

Historicizando o conceito de documentário, o teórico e realizador Silvio Da-Rin (2004) descreve um evento ocorrido em 1948, no qual uma associação de realizadores ingleses, a *World Union of Documentary*, definiu o termo:

“Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada, tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas”.

Nesse sentido, o documentário se define por seu compromisso com a realidade factual. O documentarista e economista Joris Ivens (Labaki, 2015, p. 42) corrobora essa perspectiva: “Os primeiros filmes eram usualmente feitos a partir de fatos, e a raiz permanece nos documentários factuais. De um lado, tem-se a ficção ou filme encenado, e do outro, o cinejornal; entre ambos, está o campo coberto pelo documentário”.

Ivens apresenta o diálogo com o cinejornal como uma das tendências de estilo para o documentário, em contraponto ao filme de ficção, que ele define como filme de encenação. Essa distinção entre fatos da realidade e realidade encenada é um ponto-chave para nossa pesquisa no que concerne à questão formal e às escolhas dos recursos de linguagem narrativa.

Para Dziga Vertov (Labaki, 2015, p. 41), documentário e ficção são dois pontos de vista extremos: “Um é o dos *kinoks*, que perseguem a organização da vida visível com a ajuda da câmera cinematográfica: ‘cine-olho, montagem da própria vida’. O outro

é o ponto de vista dos restantes, orientados em direção ao drama ficcional de agitação, com emoções e aventuras”.

Em contraponto à posição de Vertov, temos a de Eisenstein, apresentada por Pelechian (Labaki, 2015, p. 165): “Vertov considerava que uma compreensão autenticamente cinematográfica da realidade só poderia ser atingida com base na fixação documental dos fatos reais. Ele chamava o cinema atuado de ‘teatro restaurado’. Eisenstein reservava ao cinema o direito de fazer uso de qualquer tipo de material, ‘para além de atuado ou não atuado’”.

Consideremos que toda abordagem representa um ponto de vista e, portanto, uma parcialidade sobre a realidade, voltamos a nos ancorar aos documentos, com Salles (Labaki, 2015, p. 270): “Não cabe aqui enveredar pela natureza dos documentos; basta ressaltar que eles possuem a característica essencial de serem índices do mundo real. Os documentos mantêm uma relação de contiguidade com a realidade”.

Por meio dos documentos inscritos no mundo histórico, que Salles define como “índices do real”, o gênero do documentário estabelece suas convenções estéticas. Da-Rin, ao citar Vaughan (2004, p. 17), afirma: “O que faz um filme documentário é o modo como nós o vemos; e a história do documentário tem sido a sucessão de estratégias através das quais os cineastas têm tentado fazer os espectadores verem os filmes deste modo”. Reforçando essa ideia, Salles, (Labaki, 2015, p. 271) afirma: “O ponto-chave é que, segundo a escola do contexto e da recepção, bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário é

a maneira como olhamos para ele; em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador. [...] Ele é uma convenção, um fenômeno social”.

Há autores que questionam a existência de algo que possamos verdadeiramente chamar de documentário. Da-Rin (2004) observa, citando Rosenthal: “Não existe isto que se chama documentário – esteja este termo designando um tipo de material, um gênero, uma abordagem ou um conjunto de técnicas. Esta afirmação – tão antiga e tão fundamental quanto o antagonismo entre palavras e realidade – deve ser incessantemente recolocada, apesar da bem visível existência de uma tradição do documentário”.

Convergimos nessa ideia para uma melhor compreensão, a existência de uma tradição e suas convenções, Da-Rin (2004, p. 18) sinaliza os pontos de encontro que nos ajudam a delinear um núcleo de consenso sobre o que é documentário e, assim, a nos situarmos em relação às suas convenções e características estilísticas:

“O documentário se enquadra perfeitamente em um dos ‘grandes regimes cinematográficos’ a que se referiu Christian Metz. Regimes que correspondem às principais fórmulas de cinema, cujas fronteiras são fluidas e incertas, mas que são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; e é por isso que podem ser definidas em compreensão, não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas”.

Levantando hipóteses sobre os elos de tradição do documentário anterior ao cinema, poderíamos associá-lo aos poemas épicos da Antiguidade e aos relatos de viajantes, de forma a identificar os nexos que nos ajudariam a entender como essas convenções se desenvolveram. Segundo Da-Rin (2004, p. 23), a tradição no documentário é um meio misto de artes e ciências, um “processo que tem origens remotas na Antiguidade, passa pela câmera escura e ganha maior impulso, a partir do século XVII, com o uso da lanterna mágica e a proliferação de pesquisas ópticas, visando o registro e a reprodução do movimento”.

Ao considerarmos a herança do cinema de ficção, cujas raízes remontam às encenações ritualísticas, ao teatro greco-romano e, posteriormente, ao romance moderno ocidental, recorreremos às reflexões da filósofa e artista visual Anne Cauquelin (2005, p. 62) para entender a ficção como outra forma de narração:

“O produto de uma ficção é tão real quanto o gerado pela natureza, apenas não pode ser avaliado de acordo com os mesmos critérios. Para a natureza, os seres que ela produz são como eles são: ela sabe o que faz, e o faz bem, suas regras de produção são imanentes (...). Não acontece a mesma coisa com os seres de ficção; o que é processo interior na natureza está, no artefato, submetido à exterioridade e, portanto, à contingência”.

A ficção tem uma tradição e está relacionada a uma lógica de artifícios, em relação ao contexto social, que também percebemos no documentário. Nos processos de criação, encontramos paralelismos na prática de ambos. Nos estudos de Cauquelin, a ficção adota um procedimento conceituado como “afastamento”, enquanto o documentário se vale do “deslocamento”. Em linhas gerais, o “deslocamento” refere-se aos procedimentos dos realizadores pela atividade de viagem.

Um dos pioneiros do cinema documentário utiliza a viagem como dispositivo de deslocamento para narrar a história. Robert Flaherty (1884-1951), geógrafo contratado para inspecionar a costa leste da Baía de Hudson, onde seria construída a ferrovia transcontinental Canadian Northern, decidiu filmar o que via durante suas expedições. Flaherty produziu um filme em preto e branco e mudo, contando a história de Nanook (*Nanook of the North*, 1922). Seu pioneirismo reside na construção de um ponto de vista dramático, pela organização das ações e pelo uso de encenações para registrar o cotidiano de uma família de esquimós, com referências pouco convencionais que o próprio Flaherty menciona, os filmes de viagem e os dramas de ficção:

“Novas formas de filmes de viagem estavam surgindo e um filme sobre a ilha Johnson South Sea particularmente me pareceu ser uma garantia do que poderia ser feito no Norte. Passei a acreditar que um bom filme retratando os esquimós e sua luta pela existência, no dramaticamente árido

Norte, poderia valer a pena. Para resumir a história, decidi ir de novo para lá – desta vez com o exclusivo propósito de fazer filmes” (Labaki, 2015, p. 12).

Observamos, neste evento, que um dos motivadores que despertam no realizador o desejo de contar sua história reside na particularidade de uma experiência de estranhamento decorrente do deslocamento para um ambiente cultural diferente. No processo de construção da ficção, ocorre também um afastamento que cria outro ambiente. Cauquelin (2005, p. 62) afirma: “Como a natureza, a produção dispõe de elementos, de meios e de um objetivo ou fim: fazer com que, de algum modo, os objetos ou seres que ela vai produzir possam ‘funcionar’ no universo para o qual estão destinados”. E detalha a análise:

“É nesse ‘como’, nesse afastamento, que se instala a ficção. Assim, por exemplo, a história que procura permanecer o mais fiel possível aos acontecimentos produzidos pela necessidade, e que são o que são, não manifesta esse afastamento que constitui a essência da poesia. A história repete o mais exatamente possível, é guiada pela preocupação com a verdade. A ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o verossímil, não com a verdade”.

Portanto, o deslocamento no documentário funciona como um recurso dramático semelhante ao afastamento na ficção, no sentido de provocar uma ruptura na rotina ou na regularidade. Conforme Cauquelin (2005, p. 63): “O que o afastamento anuncia é a possibilidade de as coisas serem diferentes do que elas são. Em outras palavras, é um universo do possível instaurado pela ficção”.

Buscando pontos de convergência, encontramos o argumento de Salles (Labaki, 2015, p. 272): “Flaherty percebeu que o cinema não é um braço da antropologia nem da arqueologia, mas um ato da imaginação [...] Precisamente essa imaginação narrativa – que Flaherty decerto possuía, alguns dizem até que em excesso – é o que faz dele o pioneiro do documentário. Ele não descreve; ele constrói”.

Para reforçarmos mais um aspecto da tradição do documentário, que surge atrelada à dramaturgia da ficção, vale mencionar que essa conexão não se estabelece apenas pela encenação. Sabemos que, para contar a história, Flaherty precisou reconstituir parte das ações da família que ele escolheu retratar, uma vez que a pesca, à época, havia sido transformada pela introdução de ferramentas que substituíam o uso do arpão. Ainda sobre essa questão, Salles (Labaki, 2015, p. 273) destaca: “Flaherty apropriou-se da gramática do cinema ficcional e com ela escreveu seu filme. Como mostra Silvio Da-Rin, ‘ao optar por concentrar-se na vida de um esquimó e sua família, estava partindo de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas’”.

Instauram-se, então, o deslocamento do realizador a uma região que não é o seu *habitat* e o trabalho com a memória coletiva,

para recuperar as práticas sociais que passam por mudanças. Esses dois elementos – o deslocamento para um território diferente e a memória, que mistura elaborações do próprio autor com a do grupo que ele propõe narrar – constituem, assim, marcos desse primeiro processo de uma tradição, os quais utilizamos como fundamentos para a estruturação da nossa história.

Aristóteles (2015), em sua obra *Poética*, um dos primeiros tratados registrados sobre dramaturgia, ao comparar a história com a poesia (ficção), afirma que uma difere da outra porque a primeira diz “o que aconteceu”, e a segunda, “o que poderia acontecer”. Retomamos essa passagem para analisar o conceito de mimesis:

“Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo fato de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso, ela não perderia absolutamente nada o seu caráter de História). Diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal; a História, o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e

é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens”.

A verossimilhança é o que confere credibilidade tanto à ficção quanto ao documentário, sendo ambos discursos construídos. Desse modo, o acontecimento deve ser “verossímil”, para que os espectadores acreditem. Aristóteles (2015) afirma: “Deve preferir-se o impossível verossímil ao possível inverossímil”. É então o verossímil que se encontra no cerne do prazer estético proporcionado pela ficção e pelo documentário, assim como pela verdade histórica. Isto posto, recorremos à pergunta central de Cauquelin (2005, p. 64): de que forma uma ficção pode nos oferecer a aparência de verdade, de tal maneira que pensemos que “aquilo” pode ter acontecido ou poderá vir a acontecer?

“Aristóteles dá então alguns preceitos: o maravilhoso, os encontros e os reconhecimentos inesperados, as peripécias excessivamente numerosas, tudo isso deve ser evitado. A linguagem, da mesma maneira. Se for rebuscada demais, escapará à compreensão; vulgar, não apresentará o afastamento necessário para que se possa falar de ficção. O que provoca prazer é nos encontrarmos em um meio conhecido, no qual um certo arranjo interior nos encanta por sua novidade, sem, contudo, nos excluir de sua intimidade”.

Explorando o conceito de verossimilhança como chave fundamental na tradução da realidade para os diversos discursos, Aristóteles nos fala:

“Percebe-se, portanto, que, dentro do gênero ‘discurso’, a espécie ‘filosofia’, por exemplo, tem como fim a tríade ‘bem-verdadeiro-belo’. A espécie ‘retórica’, por sua vez, visa decerto ao bem, mas já o verdadeiro está um tanto afastado de seu objetivo; é o verossímil que ela procura, na maioria das vezes. Já a história tem em vista o verdadeiro, mas se preocupa pouco com o bem e o belo. A arte da mimesis também deve ter algum traço a mais ou a menos, por intermédio do qual seus fins se distinguem das outras espécies e a definam. [...], diremos que não se trata nem do bem nem do verdadeiro, mas do verossímil e do prazer; o que de fato a diferencia de tudo o mais” (Cauquelin, 2005, p. 60).

Para a verossimilhança na construção do drama, encontramos apoio no que Aristóteles (2015, p. 48) denomina de enredo centrado na ação:

“Como a tragédia é a imitação de uma ação e é realizada pela atuação de algumas

peessoas que, necessariamente, são diferentes no caráter e no pensamento (é através disto que classificamos as ações [são duas as causas das ações: o pensamento e o caráter] e é por causa destas ações que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da ação, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião”.

Portanto, se o que constrói o relato é definido pela ação das pessoas que estruturam os acontecimentos, partimos de Ana, que tem perguntas sobre sua vida que terão como resposta a biografia de Telma.

“É que a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu caráter, mas é pelas suas ações que são infelizes ou o contrário]. Aliás, eles não atuam para imitar os caracteres, mas os caracteres é que são abrangidos pelas ações. Assim, os acontecimentos e o enredo

são o objetivo da tragédia e o objetivo é o mais importante de tudo. Além disso, não haveria tragédia sem ação, mas poderia haver sem caracteres” (Aristóteles, 2015, p. 49).

Há uma falta, e a busca de Ana move a ação. Aristóteles (2015, p. 55) analisa maneiras de narrar da poesia, do épico à ciência histórica, e encontramos nessa passagem uma aproximação ao nosso objetivo quando o filósofo fala do poeta que utiliza fatos reais e imaginados: “De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta, devido à imitação e imita ações. E, se lhe acontece escrever sobre fatos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns fatos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verossímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta”.

Se um dos motivadores da personagem à ação está no processo de rememorar, abrimos um parêntese para retornar à ideia da memória, pelo olhar do historiador Carlo Ginzburg (2007, p. 271), no tocante à reflexão sobre os documentos ou os acontecimentos:

“Em *Guerra e Paz* acontece exatamente o contrário: tudo o que precede o ato da narração (das recordações pessoais à memorialística da era napoleônica) é assimilado e deixado para trás, a fim de permitir que o leitor entre numa relação de especial intimidade com os personagens, de participação imediata nas suas histórias.

Tolstói supera de um salto a brecha inevitável entre as pistas fragmentárias e distorcidas de um acontecimento (uma batalha, por exemplo) e o próprio acontecimento. Mas esse salto, essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado”.

Como partimos de uma história biográfica e de uma personagem narradora que entra nessa história e utiliza elementos da autobiografia, considerando que temos os fatos como a primeira matéria, Ginzburg lança-nos uma questão maior quando tratamos de acontecimentos: “Pode a memória abolir a mediação constituída pelas ilusões e distorções do nosso eu de outrora, para alcançar as ‘coisas’ (‘as coisas em si’)?”

Fragilizamo-nos, quando somos tomados pelo sentimento de impedimento, ou incapacidade, de conhecermos as coisas em si. Contudo, retomamos esse tema com Ginzburg (2007, p. 274) para nos trazer um alento: “As últimas palavras de ‘Lembranças de uma batalha’ (o sentido de tudo aparecendo e desaparecendo) insistem na precariedade da nossa relação com o passado. E, no entanto, esse ‘quase’ (‘quase nada’) sugere que o passado, apesar de tudo, não é inalcançável”.

Destacamos, no caso de *Nanook*, a memória coletiva como fundamento para a reencenação, que é em parte dele e em parte da comunidade, construindo juntos os gestos e movimentos que

mostram o “como se fazia”. Reconstituindo esse aparecimento. Da mesma forma, é pela memória da infância que conduzimos a protagonista Ana, quando chega à cidade do Crato, seu elo afetivo com o universo feminino – da geração de sua mãe e da tia-avó – e que a faz, aos poucos, constituir, ao mesmo tempo, seu estranhamento e pertencimento com o ambiente familiar.

De certa forma, é o que acontece com Flaherty em *Nanook*, ou seja, a identificação como um dos elementos do conflito narrativo, entre o autor/documentarista e o retratado, além do contato com o outro, para falar também de si, de quem interroga.

Retornamos à ideia de alguém que registra, acionado por um movimento de deslocamento para outro ambiente. Grierson (Labaki, 2015, p. 20) informa: “Os franceses que usaram o termo pela primeira vez pretendiam apenas dizer ‘relato de viagem’”. O relato de viagem do século XIX refere-se às terras longínquas, e sabemos de todo um vasto repertório para o imaginário coletivo sobre o que significavam as viagens a terras distantes – só possíveis para um público muito restrito. Portanto, o desconhecido (ou o exótico) estava fora ou de difícil acesso para a maioria.

O documentarista Patricio Guzmán (Labaki, 2015, p. 220-221) explicita o aspecto da tradição documental centrado nas viagens e corrobora:

“Os primeiros documentaristas foram grandes exploradores (Flaherty, Vertov, Grierson), que realizaram expedições de trabalho aos lugares mais remotos do mundo para

filmar, pela primeira vez, acontecimentos ou culturas que ninguém conhecia de perto. Assim, trabalharam e viveram a primeira e a segunda gerações, formadas por homens lendários (Karmen, Medvedkin, Ivens, Rouch, Marker). A televisão – a partir da década de 1960 – ameaçou gravemente esses pioneiros, obrigando-os a reformular seu trabalho, substituindo-os, parcialmente, por modernas equipes de repórteres que duplicaram sua capacidade de viajar. Porém, depois desse período – pouco a pouco –, os diretores de documentários descobriram que era possível fazer filmes sem sequer sair do bairro. Apareceram inúmeros documentários sobre qualquer atividade do homem; por exemplo, sobre pintura, ciência, política, música, esportes, literatura, medicina, etc., que demonstraram que esse gênero era útil para mostrar geografias remotas e também para registrar qualquer aspecto da sociedade”.

Vivemos em um mundo global cada vez mais interligado, seja pelos meios de transporte, seja por meio das redes digitais e pela expansão dos meios de comunicação. Por outro lado, deparamo-nos com a crescente concentração de renda e os graves riscos à diversidade da vida no planeta, devido aos efeitos da degradação

ambiental. Esses mundos ininteligíveis e estranhos se voltam para o mais próximo de si, ao entorno e ao interior de cada um.

Assim, Ana faz sua viagem para a terra de sua infância, que também está localizada na memória ligada à sua família. É a nossa própria paisagem afetiva e familiar que parece um lugar no qual somos chamados a explorar terras desconhecidas. Sigmund Freud analisa o sentimento de inquietante estranheza a partir dos enredos criados no drama literário, o que nos auxilia nesse caminho, e o fazemos aqui como uma possível correspondência: “a ficção origina possibilidades de vivência do sentimento de algo ameaçadoramente estranho que na vida não ocorreria” (Freud, 1994, p. 237), dotando-a do poder de sublimação. E mais adiante, ressalta (*op. cit.*, p. 238): “Nada mais podemos dizer acerca da solidão, do silêncio e da obscuridade, exceto o fato de constituírem verdadeiramente os fatores aos quais se associa, na maior parte das pessoas, o medo infantil nunca extinto por completo”.

Recorremos assim à teoria psicanalítica, enquanto área de interação com as artes, na intenção de entender os conceitos de real e realidade e, assim, seus sentidos de representação e sua relação com os aspectos da ficção:

“Aprendemos a pensar que a arte recria, deforma ou repete diferencialmente a realidade, seja ela a realidade perceptual, seja ela a realidade social a que chamamos mundo. A arte contemporânea, definida a partir das neovanguardas dos anos 1960, começa com

o reconhecimento da impotência da verdade diante da realidade. Impotência que se repete e retorna ao diagnóstico feito pelas vanguardas da década de 1930, ou seja, de que a realidade está perdida. O real é o nome desta realidade perdida, verdadeira obsessão, paixão e programa para as artes e para a crítica da subjetividade até hoje. Para os formalistas, trata-se de inventar uma nova linguagem, capaz de apresentar o real destituído de toda ficção narrativa da verdade, o real como instante ou acontecimento puro. Para os críticos historicistas, o real pode ser apreendido por meio do exagero e da deformação de nossas formas sociais, capaz de inventar um novo olhar, no qual a verdade se mostra como contradição". (Fonseca, 2016)

Portanto, situamo-nos no fascínio pelo acontecimento enquanto manifestação desse mundo social e a adesão aos críticos historicistas, que propõem a busca da verdade por meio da contradição e da fabulação.

Viagem de volta

Considera-se que o roteiro de documentário nasce do contato direto com o ambiente, *in loco*, e que, a partir dessa convivência, a história se forma. Sobre essa questão, Grierson (Labaki, 2015, p.

25) aponta: “Flaherty embrenha-se durante um ano, talvez dois. Vive com seu povo até que a história se conte ‘por si mesma’”. E prossegue, mais enfático, sobre a importância do ambiente para o documentarista: “Flaherty tornou-se um princípio absoluto que a história devia ser extraída da locação, e que fosse (o que ele considerava ser) a história fundamental da locação. Seu drama, portanto, é um drama de dias e noites, da passagem das estações do ano, das lutas fundamentais que dão o sustento ao povo, ou tornam possível a vida comunitária, ou conferem a dignidade da tribo”.

Temos o contexto social de Telma, e somos guiados pela viagem à cidade da infância de Ana, personagem encenada que deve seguir o fluxo das ações “espontâneas” ou verossímeis. Isso parece gerar, em certa medida, uma contradição, uma vez que a interação com esse mundo social é mediada pelo “falso”, a personagem inventada. No entanto, presumimos que essa realidade apresentada prevalecerá sobre a invenção. Grierson defende o documentário como um meio dramatúrgico que se aproxima, com maior fidedignidade, da realidade e explica sua posição:

“Os filmes de estúdio ignoram largamente essa possibilidade de abrir a tela ao mundo real. Eles registram histórias encenadas com planos de fundo artificiais. O documentário registra a cena viva e a história viva. Acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetada em tela. Eles dão ao cinema

maior provisão de material. Eles dão poder a mil e uma imagens. Eles potencializam a interpretação de acontecimentos do mundo real, mais complexos e surpreendentes do que a mentalidade do estúdio [...]. Acreditamos que os materiais e as histórias extraídas da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) do que as obras encenadas. O gesto espontâneo tem valor especial na tela” (Labaki, 2015, p. 22).

Segundo o realizador e etnólogo Jean Rouch, mesmo quando tudo é reencenação e cumprimos nossos papéis de atores sociais, o drama documental impõe uma dificuldade maior ao nos inserirmos na história. Para ilustrar essa ideia, Rouch recorre a Flaherty: “Flaherty, durante os quinze meses da realização de *Nanook* (após uma primeira temporada igualmente longa, por certo), tudo inventou e pôs em prática: o contato prévio, a amizade, a participação, o conhecimento do assunto indispensável à filmagem, a vivência da situação (*Nanook* interpreta o papel de *Nanook*’, afirma Luc de Heusch), a encenação mais difícil, a encenação da vida real...” (Labaki, 2015, p. 84).

Há um tipo de verdade que Jean Rouch busca, e que nos interessa, encontrado na prática de Flaherty:

“Mas Flaherty é, sobretudo, um poeta dos homens. O que ele tinha em vista não era, como para muitos exploradores, o insólito ou o

extraordinário. Mesmo no outro lado da terra, o que ele buscava não era o anedótico nem o exótico, mas simplesmente uma mensagem que julgava comum a todos os homens. [...] O próprio Flaherty tentou exprimir essa ideia durante uma entrevista sobre a arte cinematográfica: ‘Eu só trabalho com personagens reais, com pessoas que vivem nos lugares onde filmo... Uma história deve tirar sua força de todo um povo, não das ações de alguns indivíduos. Há uma espécie de grandeza em todos os homens – cabe ao autor do filme revelar sua existência, encontrar o incidente singular ou mesmo o movimento singelo capaz de torná-la perceptível. Acho que um dia os filmes serão feitos desse modo’’ (Labaki, 2015, p. 90-91).

O que destacamos nesse comentário de Rouch sobre Flaherty (*Nanook*, 1922) para o nosso enredo é a história que surge da relação entre o ambiente e o realizador, uma história que só pode ser contada por meio desse encontro, único e intransferível. Outra referência essencial sobre esse aspecto vem do cineasta Jonas Mekas com seus filmes-diários:

“A árvore na rua é realidade. Mas aqui eu a destaquei, eu eliminei toda a outra realidade que a cerca, e escolhi apenas aquela árvore específica.

E a filmei. E se agora começo a examinar o que filmei, o que coletei, tenho uma coleção de muitos desses detalhes destacados, e toda vez que eles apareceram, eu não os busquei, eles me escolheram, e reagi a eles por razões muito pessoais, e é por isso que todos eles se conectam, para mim, por uma razão ou por outra. Todos significam algo para mim, ainda que não entenda por quê” (Labaki, 2015, p. 134).

É por essa linha de pensamento que retomamos a importância da memória para a condução do enredo. Mekas filma o cotidiano como uma forma de evocar sentimentos e episódios vividos, acionando assim a memória que se revela na seleção, mesmo que, durante a filmagem, este não seja um processo consciente. Sobre o que procuramos através das imagens, Mekas afirma (Labaki, 2015, p. 138-139): “Com frequência, digo: Oh, veja meu filme, está tudo lá, não tenho mais nada a dizer, não sei nada sobre isso. Porque a verdade é que não vi a vida real lá. Eu estava sempre procurando pelo que restou das lembranças do que existiu, do que foi há muito tempo. Não vi a realidade de hoje, ou a vi através de um véu”.

Mekas produz lirismo no ato de evocar suas memórias através de sua escrita autobiográfica observando os ambientes por onde passa. Ele nos auxilia ainda mais ao desfazer as fronteiras entre o espaço físico e o espaço da fantasia: “Na verdade, estou filmando minha infância, não Nova York. É uma Nova York de fantasia – ficção” (Labaki, 2015, p. 132).

O percurso da viagem também carrega o mistério da crise conjugal de Ana, que a faz sair de casa no Canadá e retornar ao Crato. Ana se dirige a Miguel (marido que permaneceu no Canadá), que assume a posição de espectador, sendo aquele que recebe as informações cifradas do que ela vai experimentando. Entendemos essa comunicação, que assume a forma de um diário de viagem, como uma narrativa epistolar. Como sugere Mekas, tanto a carta quanto a filmagem são mediações do estado de ânimo da personagem, da memória e do presente:

“[...] Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado por minha memória, meu passado. De forma que esse filmar ‘direto’ também se torna um modo de reflexão. Da mesma maneira, me dei conta de que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, quando volta para você no momento da escrita, é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o escrito é mais fiel ao que se é quando se escreve do que aos eventos e emoções do dia que se foram. Portanto, não

veja mais diferenças tão grandes entre um diário escrito e um diário filmado, no que diz respeito ao processo” (Labaki, 2015, p. 132).

Assim, entendemos o diário fílmico como um dispositivo narrativo que expressa o entrelaçamento de afetos do passado e do presente em ação, numa ideia de temporalidades intercaladas.

Ao chegar ao Brasil, Ana decide não apanhar o segundo voo e resolve fazer a viagem de carro, percorrendo os 507 quilômetros que interligam Fortaleza ao Crato. Ela se sente movida pelo desejo de repetir o que fazia na infância, com seus pais – em um processo de anamnese, procurando reorganizar sentimentos a partir de reminiscências. Ao seguir por esse caminho, Ana chega ao Crato, hospeda-se no mesmo hotel e revisita os lugares de sua memória afetiva. O que parecia ser apenas uma viagem a mais pela cidade, após a descoberta da existência de suas fotos (imagem-dispositivo) e das de sua mãe, revela-se como uma experiência outra. Isso acaba por expor, pouco a pouco, sua inquietude. Como sua mãe e sua tia-avó faleceram, as mulheres que ela encontra tornam-se as vozes complementares; por meio delas, Ana se questiona ao percorrer o labirinto do enigma dos autorretratos e do sentido das fantasias.

O mundo em gesto: contexto sociopolítico

Mekas torna seu diário também, um registro dos lugares que percorre, uma ação descritiva que projeta sua subjetividade. Pretendemos fazer de uma forma semelhante, falar sobre uma região

específica, o percurso e os vestígios de lembranças do álbum que Ana procura reconstituir.

“[...] No que diz respeito à cidade, é claro, você também poderia falar algo sobre ela partindo de *Walden* – mas apenas indiretamente. Ainda assim, caminho por essa realidade concreta, representativa, e essas imagens são todas registros da realidade concreta, mesmo se apenas fragmentos. Não importa o modo como eu filme, rápido ou devagar, como é feita a exposição, o filme representa certo período histórico concreto. Porém, como um grupo de imagens, ele diz mais sobre a minha realidade subjetiva, ou você pode chamar de minha realidade objetiva, do que sobre qualquer outra realidade” (Labaki, 2015, p. 134).

Em *Todas as Vidas de Telma*, há um equilíbrio entre o itinerário subjetivo de Ana e o que ela encontra fora de sua história pessoal, por exemplo. O cotidiano da cidade do Crato. Embora a imagem selecionada seja um misto de subjetividade, há sempre algo que está fora, uma paisagem com certa autonomia. Santiago Álvarez, ao relacionar jornalismo e documentário, traz-nos a ideia de um movimento complementar, em que podemos considerar que os fatos do dia a dia, em curso, também acionam a memória e produzem afeição, de fora para dentro:

“A ‘tomada 1’ de fatos que jamais se repetirão, na maioria das vezes não planejada, constitui a principal matéria-prima e característica fundamental do jornalismo cinematográfico. É o elemento mais importante e significativo desse gênero, dessa categoria. [...] O jornalismo cinematográfico, ao aproximar-se da realidade como notícia, enriquece a linguagem do documentário. Porque o documentário atual não existe sem uma parcela considerável de jornalismo. [...] Muitos de nossos documentários tiveram sua origem no registro de uma notícia, de um acontecimento, de um fato histórico” (Labaki, 2015, p. 146-147).

Sob esse viés, as histórias que contamos tratando-se de conflitos e resoluções humanas, sempre haverá implicações políticas. Nesse aspecto, o documentarista Peter Wintonick afirma:

“Vivemos num mundo político. Assim como todos os artistas, os documentaristas devem clamar à posteridade contra a injustiça, onde quer que ela resida. ‘Mentir’ é a palavra de ordem desta era. Estamos, sempre estivemos e sempre estaremos em guerra. É uma guerra pelas mentes humanas e sua vontade ativa.

Pensadores independentes, realizadores de documentários e artistas de mídia digital são os soldados de infantaria dessa guerra midiática” (Labaki, 2015, p. 233).

O primeiro roteiro que planejamos concentrava-se exclusivamente no trabalho fotográfico de Telma e na região do Cariri, onde está situada a cidade do Crato. Essa região passou, nas últimas décadas (1994-2015), por um contexto de crescimento econômico e desenvolvimento social, gerado pelo processo de redemocratização e pelo investimento em políticas socioculturais. A morte de Telma, em junho de 2015, ocorreu no primeiro ano do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff. Em 2016, iniciou-se o processo de golpe midiático-jurídico-parlamentar, com sua destituição do cargo. Os conflitos políticos intensificaram uma onda crescente de misoginia.

A própria presidenta Dilma Rousseff (2017) tratou publicamente desse tema: Apesar de afirmar que não foi deposta por ser mulher, ela ressaltou a linguagem machista utilizada durante o processo de *impeachment*. “Diziam que eu era obsessiva e compulsiva com o trabalho; se eu fosse homem, seria trabalhador. Diziam que eu era dura; se fosse homem, seria firme. Isso fora os componentes sexuais nos cartazes e adesivos”, falou (ALMG, 2017)².

2 Disponível em: https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2017/12/11_com_mulheres_dilma.html. Acesso em: 11 abr. 2019.

Nesse contexto, o então deputado federal Jair Messias Bolsonaro ganha notoriedade e, mais adiante, vence as eleições presidenciais de 2018, destacando-se por seu discurso veemente contra as mulheres. Um caso notório foi o processo judicial movido pela deputada federal Maria do Rosário, em razão de uma agressão verbal cometida por Bolsonaro, que declarou publicamente que não a estupraria porque ela “não era de sua preferência” (registro em vídeo)³, além de ter proferido outras ofensas de teor sexista.

Nos anos seguintes, há um agravamento da crise econômica em todo o Brasil, e, com a eleição do discurso de misoginia, cresce o número de agressões e de mortes de mulheres. Dados inéditos revelam que “92.323 denúncias foram registradas e encaminhadas pelo Ligue 180, canal do agora Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos – 25,3% a mais do que no ano anterior. Em 2017, foram 73.669. Para se ter dimensão da barbárie, 391 mulheres foram agredidas por dia em dezembro, mês no qual 12.123 se tornaram vítimas de todo o tipo de violência. Em relação ao mesmo período de 2017, o número mais que dobrou” (Correio Braziliense, 2019)⁴.

Cabe destacar a declaração da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), da Organização dos Estados Americanos, sobre o aumento de assassinatos de mulheres no Brasil: “Em nota, a organização, vinculada à Organização dos

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jblFui_nNnA. Acesso em: 25 abr. 2019.

4 Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/01/08/internabrazil,729519/feminicidios-e-tentativas-de-assassinato-disparam-no-brasil-em-2018.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2019.

Estados Americanos (OEA), cita o fato de que o Brasil concentrou 40% dos feminicídios da América Latina, em 2017: ‘A impunidade que caracteriza os assassinatos de mulheres em razão de seu gênero transmite a mensagem de que essa violência é tolerada’, diz a CIDH” (Agência Brasil, 2019)⁵.

O candidato eleito com esse discurso legitima as práticas existentes, em vez de torná-las condenáveis, criando um aparente cenário “favorável” e acentuando um problema histórico que, infelizmente, persiste: “A face mais marcante da desigualdade de gênero se reflete na experiência cotidiana da violência interpessoal doméstica. Historicamente, as mulheres são as maiores vítimas da violência doméstica, quase sempre perpetrada por cônjuge, ex-cônjuge, companheiro, ex-companheiro ou namorado” (Instituto Maria da Penha, 2016).

O contexto sociopolítico transforma o olhar sobre a biografia de Telma. O que antes se restringia à análise da produção artística em seus aspectos formais, agora é enriquecido pela inquietação de saber como Telma, fotógrafa e mulher, sobreviveu profissionalmente em um cenário de meados do século XX, notoriamente assimétrico em relação à autonomia feminina e à participação pública das mulheres, sobretudo se comparado à dos homens.

Em outras palavras, trata-se de um cenário moldado pela tradição histórica de um país estruturado no patriarcalismo e no autoritarismo. Nesse contexto, Ana se insere no presente,

⁵ Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2019-02/numero-de-assassinatos-de-mulheres-no-brasil-em-2019-preocupa-cidh>. Acesso em: 10 abr. 2019.

permeada por várias questões.

Essa conjuntura nos leva às conversas que Ana tem com as mulheres que encontra, abordando como se dava o poder de escolha sobre suas próprias vidas, fossem suas decisões profissionais ou amorosas. Já tínhamos alguns indícios a partir das entrevistas realizadas para o primeiro roteiro, com imagens gravadas, nas quais perguntávamos especialmente às mulheres sobre as fotos feitas com Telma e sobre a forma como foram representadas, destacando a beleza juvenil. Posteriormente, já no desenvolvimento desta pesquisa, realizamos novas entrevistas, enfatizando o aspecto profissional.

Algumas mulheres relataram que conquistaram êxito profissional e independência econômica, mas que também pagaram um preço por suas escolhas. Uma delas, Celene Queiroz (2017), conta que, ao perder o pai, sendo ela a filha mais velha, precisou trabalhar para sustentar a mãe e o irmão mais novo, tornando-se professora. Depois, quando decidiu casar-se com o namorado, a família dele não permitiu, justificando que uma mulher independente financeiramente não era adequada para o casamento. Reforçando essa narrativa, outras mulheres compartilham experiências semelhantes: além de Celene, citamos também Naísa e Lalá. Assim, essas informações se traduzem em ações no roteiro:

SEQ. 28 - INT. CASA CELENE QUEIROZ - DIA

Penteadeira com perfumes, escovas de cabelos, esculturas de porcelana no estilo rococó. Fivelas, grampos para cabelos, colares, produtos de maquiagem. Na parede em cima da penteadeira, três

fotografias de Celene feitas por Telma.

ANA (V.O.)

A Celene é professora, seu pai morreu jovem e ela precisou trabalhar cedo para sustentar a mãe e o irmão. Teve um namorado e estavam apaixonados, e planejaram se casar. Mas foi aí que a família do rapaz preferiu que ele se casasse com uma moça que não trabalhasse fora de casa. E Celene não casou mais.



Figura 10 – Imagem de uma tela de computador com a pesquisa para o roteiro. Depoimento de Celene Queiroz. Ela nos explica como eram feitas as fotos no estúdio do Foto Saraiva, repetindo o gesto de como Telma posicionava seu rosto, de acordo com a luz e a posição da câmera fotográfica. Fonte: Fotografia feita pela autora.

SEQ. 29 - INT. A VIRGEM LALÁ - DIA

Uma fotografia de Lalá jovem e duas fotografias da formatura de

Lalá feitas por Telma.

ANA (V.O.)

Lalá por ser boa em cálculos, logo se tornou contadora. Era a opção para quem não queria ser professora. Ela sempre teve o seu dinheiro e acha que foi isso que assustou os homens de sua juventude. Com 80 anos, me disse que ainda é virgem.



Figura 11 – Lalá fotografada por Telma Saraiva no Foto Saraiva. Fotos da formatura em Contabilidade. Lalá nos seus 21 anos. Imagens da pesquisa para o roteiro.
Fonte: Acervo Familiar Lalá.

Em contraposição aos dois depoimentos citados, temos o de Bastinha Job, professora e cordelista que casou, trabalhou, criou e assinou seus próprios cordéis. No entanto, ela relata o caso de uma cordelista de outra geração anterior a dela, que, por ser mulher, só pôde assinar suas criações literárias com o nome do marido. Não é inoportuno, por comparação, lembrar um fato público relacionado à poeta brasileira Cora Coralina (1889-1985). Segundo sua biografia, a escritora foi convidada a participar da Semana de Arte Moderna

de São Paulo, em 1922, marco fundante do modernismo brasileiro, mas o marido não a deixou ir. Só após a morte dele, Coralina, já aos 76 anos, conseguiu publicar seu primeiro livro.

SEQ. 25 - INT. BASTINHA - DIA

Fotografia de Bastinha Job e o marido, feita por Telma.

ANA (V.O.)

Bastinha Job fez sua foto logo depois da cerimônia de seu casamento. Ela foi professora dos filhos de Telma, que lhe deu essa foto de presente. Me contou que só foi professora porque Patativa do Assaré, o grande poeta, lhe disse que ela escrevia muito bem, então ela assumiu ser cordelista. Que era muito difícil na sua juventude ser uma mulher cordelista, me disse também que a primeira cordelista, Maria Batis-ta Pimentel, não pôde assinar seus cordéis com seu próprio nome, só no nome do marido.



Figura 12 – Bastinha Job e Branco. Fotografia feita por Telma Saraiva. Imagem da pesquisa para o roteiro. Bastinha conta-nos que era professora dos filhos de Telma, e no dia de seu casamento, estava com pouco dinheiro, além disso, não tinha se planejado para fazer o registro fotográfico, mas alguém avisou à Telma de seu casamento, e ela disse que a trouxesse ao estúdio, pois ela faria a foto. Dias depois, ao ir apanhar a fotografia, Telma a deu de presente. Fonte: Acervo Familiar Bastinha Job.

É nesse contexto que Telma se destaca com seu Foto Saraiva, estúdio profissional e comercial montado em sua própria casa, que, de certa forma, ainda estava dentro do espaço tradicionalmente circunscrito ao feminino, o espaço doméstico. Destacamos também que esse aspecto surgiu repetidamente nos depoimentos, mencionando que Telma “não saía de casa” e “trabalhava de segunda a segunda”.

Inicialmente, essa informação parecia apenas uma observação sobre seu rigor profissional ou talvez uma consequência da constante demanda por seu trabalho fotográfico. No entanto, com o tempo, esse detalhe passou a gerar estranhamento, levando-nos a perguntar se as mulheres costumavam sair de casa sozinhas, se elas podiam ocupar os espaços públicos. Celene Queiroz nos contou que, em geral, as mulheres só saíam de casa acompanhadas, com exceção dos trajetos diurnos para o trabalho. Bastinha Job, que lamenta não ter sido jornalista – pois, em sua juventude, a formação superior na área não existia na região do Cariri (o curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará foi criado apenas em 2009, depois se tornou a Universidade Federal do Cariri, em 2013). Relatou, para nosso espanto, ter recusado uma bolsa de estudos para a França por precisar viajar sozinha, e acrescenta: “Mulher não viajava só; tinha muito medo”. Esses depoimentos reforçam a ideia de que o espaço público era dominado pelos homens e que as mulheres eram incentivadas a manter-se temerosas e dependentes.

Nos primeiros anos de casamento, Telma decidiu abrir seu estúdio, pois o casal recém-casado precisava de uma situação financeira mais estável. Em depoimento, sua filha, Edilma Saraiva,

confirma que Telma obteve grande sucesso financeiro, chegando mesmo a emprestar dinheiro ao próprio pai, Júlio Saraiva. Além de ser a principal provedora do lar, Telma garantiu a educação de todos os filhos e deixou em testamento aos mesmos, a partilha de seu considerável patrimônio artístico e financeiro. Os filhos consideraram a possibilidade de transformar a casa em um memorial, conforme o desejo de Telma, registrado em testamento. Em novembro de 2021, foi criado o Museu da Fotografia, Casa de Telma Saraiva. Esses detalhes são citados aqui por fazerem parte do enredo e terem sido consentidos por quem os relatou. Para nós, a independência financeira de Telma, num contexto social que incentivava o oposto, é um símbolo de empoderamento feminino e, para a narrativa de sua história, torna-se um elemento dramático fundamental.

SEQ. 43 - EXT. FÓRUM - DIA

Alguém anda pelas calçadas de mosaicos antigos entrecortados com os mosaicos atuais. Fachadas de casas antigas com placas comerciais atuais. Fachada do Fórum. Movimento de pedestres.

ANA (V.O.)

Edilma trouxe o testamento escrito por Telma e leu na audiência com o juiz (leitura do testamento por Edilma). Ela pede que a casa seja um memorial do trabalho artístico de Telma e eu estou de acordo. Peço a Edilma para entrar no Estúdio de Telma, ela me entrega a chave.

Esses interesses pela vida das mulheres despertam em Ana uma reflexão sobre sua própria trajetória profissional, fazendo-a pensar em como evitar a repetição de hábitos e convenções que limitam o espaço de atuação da mulher, agora, nas primeiras décadas do século XXI. Aproximando-se do centenário de nascimento de Telma (1928), Ana retorna ao Crato, em 2021 (ano das filmagens), como a terceira geração de mulheres da família. Na correlação com essas histórias, ela vai ampliando o conhecimento de si mesma. Assim, entendemos que os elementos de gênero na construção da identidade de Ana e Telma são fundamentais para a compreensão das personagens e da trama.

O acaso e o previsível

O acaso que alterou o curso do projeto inicial, é um elemento essencial e articulador desta investigação. Segundo Syd Field (2001), o “detonador” representa o movimento em direção ao enfrentamento do conflito, permitindo o debate, o momento em que surgem as perguntas e em que definimos a resposta da personagem. Vamos analisar de que forma o detonador impulsiona o enredo da história, assim como examinar a natureza do conflito no documentário e na ficção.

A morte da protagonista, o acontecimento imprevisível que rompeu definitivamente a continuidade precedente, é o obstáculo irreversível que modificou a estrutura narrativa. Nas discussões sobre linguagem, o obstáculo da imprevisibilidade, o acaso presente na realidade, se apresenta como um componente dramático que distingue o documentário da

ficção, nos mostrando como cada um lida com esse fenômeno. Temido por muitos e celebrado por outros, ele sempre está presente no planejamento das etapas do processo de realização.

Enquanto alguns documentaristas ampliam seus efeitos, incorporando-os como parte do processo de criação, os diretores de ficção tendem a restringir seu campo de ação. Ingmar Bergman (2013, p. 58) faz uma afirmação que ilustra essa diferença: “Nossa profissão se torna muito estranha quando a realidade invade e destrói a ilusão de nossas brincadeiras.”

Jacqueline Nacache (2012, p. 30) expõe a mudança das regras no *mainstream* hollywoodiano em relação à figura dramatúrgica que trabalha com o improviso nas comédias: “Desde o início, o *gag* é um ato da escrita, e assim continuará; após o jovial ambiente de improvisação dos primórdios do burlesco, os grandes filmes cômicos mudos transformam-se em máquinas de precisão que não toleram o acaso”.

Cabe destacar que dentro de uma lógica predominante de produção industrial, o improviso é calculado como alteração dos custos financeiros, no qual tudo precisa permanecer sob o controle do orçamento. Esse cenário resulta em um modelo hegemônico de escrita, especialmente no que diz respeito ao ritmo da montagem, como afirma Nacache (2012, p. 44):

“O culto da montagem rápida, além de suas causas econômicas, parece ter pretendido reduzir a nada as possibilidades de o espectador

se aborrecer. Para além desse objetivo oficial, compreende-se bem, retrospectivamente, que essas opções exprimiam, de forma condensada, toda a filosofia da narrativa hollywoodiana. Suprimir todos os elementos inúteis à ação ou à psicologia, reduzir ao mínimo, por meio de uma montagem rápida, o tempo de reação do espectador, significava interditar qualquer forma de intrusão do real na ficção e assegurar uma fluidez hipnotizadora da narrativa, única garantia de uma adesão total do espectador”.

Por outra lógica, Jorgen Leth, poeta e cineasta, examina o acaso como expressão da realidade e como parte do trabalho do documentarista (Labaki, 2015, p. 161): “Assim como William Burroughs, considero o acaso uma grande inspiração. Permito-lhe certa margem de manobra em meus filmes, tanto durante as filmagens quanto, por vezes, na montagem. De várias maneiras, convido o acaso a participar do jogo”.

Programar cada etapa, seguir fielmente o planejamento, certamente nos coloca em uma posição de maior segurança. No entanto, quando nem tudo está sob controle, é necessária uma atenção diferenciada, uma habilidade para lidar com o imprevisível. Não por escolha, o acaso mudou nossa abordagem no enredo do filme, levando-nos a descobrir o trabalho de documentaristas que lidam, habilmente, com o acaso em sua dramaturgia, transformando-o no próprio estado de criação.

Como exemplo, citamos Viktor Kossakovsky, diretor do filme *Tishe!* (2003) (Labaki, 2015, p. 247), que comenta: “Procure não obrigar as pessoas a repetir uma ação ou falas. A vida é impossível de repetir e imprevisível. [...] Lembre-se de que os melhores planos capturam momentos da vida impossíveis de repetir, filmados de uma forma impossível de repetir”.

Outro exemplo é o documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho (Labaki, 2015, p. 230), realizador que teve formação no jornalismo. Coutinho reflete:

“Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. Sem esse sentimento de urgência em relação ao que estará perdido, se não for filmado simultaneamente, para que fazer cinema, uma atividade que, afinal, é lenta, cansativa e pouco rentável? Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir”.

Coutinho (Labaki, 2015, p. 225), ao falar sobre seu cinema de conversação, oferece uma abordagem que nos é muito esclarecedora:

“Escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei,

com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais [...]. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. O que não exclui, é claro, uma ideia central, prévia à filmagem, que orienta a construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso”.

E aqui ele ressalta o processo no roteiro, Coutinho (Labaki, 2015, p. 226): “Nesse sentido, nunca fiz roteiros de documentário. Fiz pesquisas, leituras, recolhi dados. E disso tudo extraí ‘roteiros’ de viagens, de encontros, de perguntas, principalmente. Portanto, notas de trabalho, pessoais, para uso próprio”.

Com a questão da escritura do roteiro, buscando aproximações entre os métodos dos realizadores, que permitem a inserção do improviso, retornamos a Ingmar Bergman (2013, p. 165), cineasta que também vem da experiência de diretor de teatro:

“Um dia surpreendi Torsten Hammarén folheando meu caderno de direção. Não havia anotações ou desenhos das cenas. ‘Quer dizer que você não desenha suas cenas’, disse ele, sarcástico. ‘Não, prefiro criar diretamente na

cena, junto com os atores’, respondi. ‘Vai ser interessante ver até quando você vai ter nervos para isso’, retrucou Hammarén, fechando o caderno. Logo seu vaticínio se cumpriu. Hoje, preparo-me em solidão absoluta, dedicando-me a desenhar cada cena. Quando chego ao ensaio, cada momento da apresentação deve estar pronto. Minhas instruções precisam ser claras, aplicáveis e, de preferência, estimulantes. Só quem está preparado tem possibilidade de improvisar”.

Nesse mesmo contexto, Jacques Aumont (2008, p. 173) acrescenta uma reflexão sobre encenação e montagem na ficção:

“Passou a ser raro ensaiar antes de filmar – o que não significa que a improvisação predomine nos locais de filmagem, mas que os cineastas já não desejam construir uma encenação nem desenvolvê-la segundo o modelo antigo; encenar, atualmente – num cinema em que a montagem tem um papel cada vez mais importante e no qual a filmagem em estúdio não é obrigatória –, é, na maioria dos casos, reagir ao encontro entre atores, um cenário e uma situação dramática. É ter aprendido a utilizar o acaso”.

No filme *Un passeport Hongrois* (2001), de Sandra Kogut, vemos que o acaso é desejado para intensificar um sentido de realidade. Kogut (Labaki, 2005, p. 146) relata: “Não é por não sabermos onde o filme vai dar que as coisas são menos construídas. Os acasos dão sempre muito trabalho; porque é preciso criar todas as condições para que eles existam. Durante a filmagem, estou o tempo todo pensando na montagem, escrevendo o filme na minha cabeça, juntando, separando, preparando”.

No documentário de busca, analisado por Jean-Claude Bernardet sobre o processo de realização de Sandra Kogut, ele aponta que a presença da realizadora como personagem dentro da narrativa é fundamental. Essa característica é observada tanto em *Un passeport Hongrois* quanto em 33 (2002), de Kiko Goifman. Para Bernardet, ambos os filmes nascem de um projeto profundamente pessoal de seus realizadores, o que se torna o ponto de partida: “Portanto, são projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem” (Labaki, 2005, p. 210).

Após a escritura do primeiro roteiro sobre o filme de Telma, abalada com a morte, surgiu a necessidade de redefinirmos as perguntas e buscarmos outro método de abordagem para observar os acontecimentos. Nessa segunda chance, algumas estratégias utilizadas no documentário de busca se mostram

favoráveis. A morte de Telma criou um vácuo que paralisou o trabalho. A partir disso, procurando soluções para suprir sua ausência, surge a personagem-documentarista ficcionalizada na personagem Ana. Definimos o escopo desse processo criativo como uma escrita pessoal, na qual a realizadora atua como peça articuladora do enredo.

Sobre essas novas práticas processuais no cinema contemporâneo, Di Tella (Mourão; Labaki, 2005, p. 112-113) cita o documentarista Nick Broomfield: “Nos últimos anos, Broomfield teima em mostrar cada dia mais o que os outros documentaristas escondem, e isso quer dizer, basicamente, os nossos fracassos. [...] Sua atuação nos mostra que ele quer fazer um documentário, seguindo o conceito tradicional de prestar contas, de um modo transparente, a partir de uma série de fatos reais. [...] A verdade do documentário não é outra coisa senão o resultado dessas negociações”.

Embora o roteiro de *Todas as Vidas de Telma* tenha uma história construída com início, meio e fim, uma narração pré-determinada nos moldes da ficção, com personagens escolhidos e algumas imagens pré-definidas, construímos uma linha de ação direcionada, com o objetivo de ter um guia para o início da viagem. O curso de toda viagem é planejado (ou imaginado previamente), mas ele só se concretiza na experiência da própria viagem. É nessa vivência que devemos estar preparados para permitir o imprevisto e o acaso.

Buscando reflexões que cruzam diferentes campos artísticos e a relação com o acaso, o artista Francis Bacon (1999, p. 332), em seus escritos biográficos, cita sua predileção pelos

filmes de Eisenstein e menciona que foi o *close-up* da mulher gritando em *O encouraçado Potemkin* que influenciou seu estudo sobre o retrato do Papa Inocêncio X:

“No meu caso, toda a pintura é casual – e quanto mais envelheço, mais assim é. Antevejo-a na minha cabeça, antevejo-a e, no entanto, é raro sair do modo que a vi. É transformada pela pintura real. Uso pincéis muito grandes e, devido à maneira como trabalho, na realidade, muitas vezes, não sei o que a tinta vai fazer, e faz muitas coisas que são muito melhores do que as que eu conseguiria fazer. É um acaso? Talvez se possa dizer que não é um acaso, porque se torna um processo seletivo em que escolhemos preservar parte deste acidente. É claro que se tenta manter a vitalidade do acidente e preservar uma continuidade”.

Permitam-nos estabelecer uma relação entre uma concepção de Bacon e algo que encontramos, pela ideia de conjunto, nos múltiplos autorretratos de Telma. Bacon frequentemente pintava séries de variações sobre um tema. Ele explicou a razão, afirmando (1999, p. 332): “Nas séries, uma pintura reflete-se interminavelmente na outra e, por vezes, fica melhor em série do que separada porque, infelizmente, ainda nunca consegui fazer uma imagem que fosse o somatório de todas as outras.

Talvez seja um fenômeno típico do nosso perturbado século – em que o todo desapareceu de vista – o fato de a substância da obra de um artista já não poder ser destilada numa única obra, mas apenas revelada através de uma série de obras”.

A sensação de precariedade, ou indefinição, ao procurarmos em uma só imagem significados sobre o todo, do que nos fala Bacon, encontra expressão ao que sentimos ao observar o trabalho seriado de Telma. Tanto em suas produções de estúdio quanto, especialmente, nos 24 autorretratos. É também, essa numerosa produção de imagens ao longo de sua vida, que nos levantam questões.

Telma construiu seu trabalho a partir de uma tradição de representação da beleza, do equilíbrio e das emoções, reelaborando, assim, mitos antigos, à luz de seu tempo. Bacon (1999, p. 133), que se reapropriava de imagens acadêmicas consagradas, esclarece: “Não existem mitos novos, um artista tem de interpretar continuamente os mitos antigos – independentemente de qualquer religiosidade tradicional”. E Jacques Aumont complementa (2008, p. 167): “O repertório das possibilidades não é ilimitado, mas é bastante vasto. Ideias antigas, abandonadas ou aparentemente esgotadas podem ser recuperadas, reatualizadas e até modificadas para lhes mudar o valor estruturante”.

CINEMA HÍBRIDO: DOCUFICÇÃO

Eu tinha uma avó que, sentada no banco traseiro do carro, dizia: “Olha lá, a árvore, o morro [...]”. No meu entender, naquele momento, ela me apontava uma imagem inesperada no meio de milhões de ângulos diferentes, e se regozijava por isso. Ela estava fazendo pintura mental.

(Abbas Kiarostami)

Ao longo da história do cinema, observamos casos empíricos que nos servem de referência para o exercício da docuficção. O documentarista Silvio Da-Rin (2004, p. 41) cita que “entre 1903 e 1904, Edwin Porter realizou para o catálogo Edison alguns filmes híbridos, que mesclavam imagens típicas de atualidades e cenas dirigidas com atores”. Embora não tenhamos acesso ao material fílmico, os relatos sobre a experiência fornecem apontamentos elucidativos: “Charles Musser sublinha que a flutuação entre os dois gêneros remete a um lançamento anterior de Edison e Porter, *The Life of an American Fireman* (1903), que era oferecido aos exibidores com duas diferentes descrições: como reencenação documental ou como filme de enredo. Durante a projeção, o exibidor podia enfatizar um aspecto ou outro. Segundo Musser, ‘para serem corretamente interpretados, estes filmes de transição devem ser entendidos dentro do quadro dos filmes de viagem’” (*op. cit.*, p. 42).

Observa-se aqui a necessidade de definir o gênero, para o qual se escolhia a abordagem: a película poderia ser interpretada ora como uma reencenação documental, ora como um filme de enredo. Outro aspecto relevante é que esses filmes são entendidos como “filmes de viagem”. Portanto, essa escolha da “viagem” como recurso narrativo nos favorece no sentido da coerência formal da docuficção.

Podemos, também, procurar equivalências na história do teatro, com as tragicomédias, unindo características aparentemente díspares, o que produz um estranhamento aos acontecimentos, pois gera a dúvida estabelecida pela fratura da convenção estética:

“A mistura de gêneros, própria do Renascimento inglês, foi, também, experimentada pelos isabelinos, cujas tragédias e comédias mantiveram, contudo, uma maior separação irônica e realista. *A Tempestade* tem muito de tragicomédia, mas a ironia e a comicidade das personagens, a profundidade da exploração filosófica, lhes conferem maior valor. O mesmo se pode dizer de muitas outras grandes comédias de Shakespeare e isabelinas, nas quais o cômico se mistura com o trágico, como por outra parte ocorre no cinema moderno”(Wikipédia, 2021).

Outro ponto da investigação, oriundo da ação dramatúrgica, relaciona-se ao recurso do espelhamento de um personagem nos outros: Ana busca pelos filmes que Telma assistia, repete seus gestos, assiste a *Gilda* e *A Condessa Descalça*. Ela testa, tentando alcançar algum entendimento, uma imitação reflexiva, seguindo os rastros de Telma até que ocorra uma identificação entre ambas:

“[...] o dramaturgo isabelino inventa o teatro dentro do teatro. Viu-se a mascarada em *A Tempestade*, mas o exemplo mais emblemático é o de *Hamlet*, no qual o jovem herdeiro ao trono da Dinamarca contrata um grupo de atores itinerantes para representar, ante os olhos de Cláudio, de quem suspeita ter assassinado seu pai, um drama que reconstrói o suposto assassinato. Ao final, Cláudio se levanta, desgostoso e aterrorizado, deixando a corte. Por isso, o jovem Hamlet se convence da culpa (até então sem provas) de seu padrasto, tramando seu assassinato. Pode-se encontrar exemplos desse ‘teatro dentro do teatro’ no teatro isabelino, com êxito semelhante ao do ‘cinema dentro do cinema’” (Wikipédia, 2021).

A proposta de explorar a ideia de uma história dentro de outra história promove, de certa forma, uma relação de correspondência entre as características das personagens. Contudo, a história de Ana não é a da documentarista, nem

a de Telma. Dessa maneira, há tanto identificação quanto distanciamento. A personagem ficcional introduzida na narrativa permite essa ambiguidade em relação à figura da documentarista.

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes fazem parte de uma geração de cineastas que trabalha tanto com cinema de ficção quanto com documentário. Juntos, escreveram o roteiro de *Madame Satã* (2002), codirigiram *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009). Selecionamos a abordagem que adotaram em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, em especial na relação com o ambiente geográfico e cultural das cidades do Nordeste, cenário que também permeia *Todas as Vidas de Telma*. Karim, nascido em Fortaleza (Ceará), e Marcelo, em Recife (Pernambuco), ambos originários de cidades no litoral, trazem em suas realizações vínculos com as histórias das cidades no interior do estado. Nos permite com isso, observar pelas imagens, como se lida com as tradições e as representações do Nordeste, um tema estrutural para nós.

O filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* utiliza um personagem ficcional, o geólogo José Renato, que é o protagonista e narrador, cuja voz *off* nos conduz ao ambiente documental do sertão. Gomes descreve o processo de criação em uma entrevista veiculada na *internet* (2016):

“*Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009) adota a emoção como princípio de filmagem e montagem, de modo a manter no corte final planos embaçados e tremidos, contaminados pelos sentimentos do momento. O projeto era registrar

a imagem de feiras do sertão, mas, durante as filmagens, essa ideia deu lugar a escolhas mais subjetivas: ‘No terceiro dia, decidimos que não cumpriríamos o plano [...]. Filmamos feiras, mas se existia alguma coisa que nos emocionasse, a gente parava, filmava e passava o dia. Como no encontro com a Pati. [...] Não existia um roteiro. Só um desejo de se perder através de emoções’”.

Com base nesse procedimento de Gomes – movido por escolhas subjetivas e ocasionais –, analisamos algumas sequências fílmicas que tratamos de chamar de “imagens-temas”, que nos inspiram a um modo de olhar para o mundo e, assim, auxiliam na narrativa dramatúrgica. Seleccionamos trechos de filmes de Jonas Mekas, Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, Chantal Akerman, Jean Rouch, Agnès Varda e Chris Marker.

O geólogo Zé Renato está no carro e percorre uma longa estrada, pelo interior do Nordeste. Ele vai em viagem a trabalho, sozinho. De dentro do carro, pela janela, observa os ambientes, imergido em seus sentimentos recentes do término de sua relação amorosa. Dentre os muitos lugares por onde passa, para em uma casa de camponeses. É uma casa modesta e encantadora pela profusão de imagens familiares e religiosas. A câmera, em um plano de conjunto, delimita a parede do oratório da sala da casa, com a senhora em uma pose frontal aguardando tirarem sua fotografia. Ela observa Zé Renato e, por consequência, observamos, já que também estamos – junto ao Zé Renato – situados no contracampo. Na narração *off*, Zé Renato diz que aguarda o senhor

vir para a frente do quadro, para ficar ao lado de sua esposa, para poder “fixá-los” juntos, pois eles nunca se separaram.

O tom é de melancolia.



Figura 13 – Imagens do filme: *Viagem Porque Preciso, Volta Porque Te Amo*. Seu Nino e dona Perpétua serão os primeiros desapropriados. Eles estão casados há mais de 50 anos. Nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram uma noite longe um do outro. Seu Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi para ele voltar. Não quis filmá-los separados (Gomes, Aïnouz, 2015). Fontes: <https://cineset.com.br/viagem-porque-preciso-volta-porque-te-amo-de-karim-ainouz/>. <https://www.meer.com/pt/19739-viagem-porque-preciso-volta-porque-te-amo>. Acesso em: 20 jun. 2019

A câmera na mão enquadra um primeiro plano de uma senhora idosa, que nos olha fixamente, o rosto envolvido por um lenço na cabeça, aqui situado como um adorno das camponesas. A câmera em sobressaltos segue a pequena senhora que, em constante mobilidade, prepara a refeição, apanha lenha para o fogão, cuida dos animais domésticos e limpa a casa. Seu semblante demonstra uma discreta satisfação e, ao mesmo tempo, um desconforto, por estar no centro das atenções. Jonas Mekas registra seu reencontro com a família depois de 25 anos de exílio de sua terra natal, a Lituânia. É uma câmera extensão do corpo, que inscreve, pelas imagens, suas intensas emoções – ampliadas pela trilha musical e narração em primeira pessoa. Assim, o vemos através de seu diário afetivo.



Figura 14 – Imagens do filme: *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*. Fonte: <https://www.caimanediciones.es/reminiscencias-mekas/> <https://mubi.com/pt/films/reminiscences-of-a-journey-to-lithuania>. Acesso em: 20 jun. 2019

Robinson é um jovem africano e demonstra uma vitalidade contagiante, perambula pela cidade, procura emprego, casa, amigos e espera encontrar uma jovem com quem possa se casar. Com ele, por onde vai, está Jean Rouch, que o registra com sua câmera móvel. Robinson é a extensão de Rouch. Planos médios intercalados com planos em detalhe nos aproximam do protagonista e de sua saga. Percorremos sua façanha em conseguir um ambiente de proteção e um emprego. O relato em tom aventureiro mostra-se contraditório em relação às imagens do cenário, que são de aparente abandono social. Mas Robinson tem a presença do registro, o que diminui a sensação de isolamento. É um herói aventureiro em seu próprio território. A ilusão de milhões de olhos por trás da câmera, que faz daquela vida, objeto de observação e aventura, provavelmente ameniza o fosso trágico do enredo de Robinson, na sua provável incapacidade de suplantar seus conflitos reais, pois ele está localizado na esfera tênue entre dois mundos, o do possível da ficção e o do peso de sua realidade social.



Figura 15 – Imagens do filme (*still*): *Moi, un Noir*. Fonte: <https://br.pinterest.com/mlapierre3549/jean-rouch/>. Acesso em: 20 jun. 2019

Os galhos da copa de árvore estão envolvidos por forte ventania. Um plano médio destaca parte dos galhos. O ambiente é desértico, a árvore é o único vegetal que vemos em primeiro plano, situada à frente da vasta paisagem de dunas arenosas

que se estende à linha do horizonte a se perder de vista. Provavelmente na região do Oriente Médio. O som ambiente, marcado pelo forte vento, amplia a capacidade de resistência da árvore, que, isolada, verga na direção dos ventos. A paisagem é a síntese das sensações da protagonista-cineasta, Chantal Akerman, e sua mãe, no curso final de suas vidas. Durante o tempo fílmico, sabemos da morte da mãe. Akerman falece um ano depois.



Figura 16 – Imagens do filme: *No Home Movie*. Fonte: <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie> ; <http://cinema-scope.com/columns/filmart-wecant-go-home-again-chantal-akermans-no-home-movie/>. Acesso em: 20 jun. 2019

O ambiente geográfico nos remete à ideia de Chris Marker sobre imagem e a memória, quando ele afirma: “Uma abordagem mais modesta, e talvez mais proveitosa, poderia ser considerar os fragmentos da memória em termos de geografia. Em cada vida, encontramos continentes, ilhas, desertos, pântanos, territórios superpovoados e *terrae incognitae*”. Essa reflexão aproxima-se de outra, de Kiarostami (*in* Bernardet, 2004, p. 95), ao se referir a *Gosto de Cereja* (1997): “o filme é uma espécie de geografia de minha vida interior”.

Para aprofundarmos essas percepções e experiências com as narrativas fílmicas, recorreremos aos estudos de Catherine Russell sobre autoetnobiografia e de Sarah Yakhni, que se debruça sobre a cinematografia de Agnès Varda. Esses estudos são indispensáveis

para nós, por tratar dos conceitos de encontro e acaso, além da presença da cineasta em seus filmes, nos quais Varda se apropria da fabulação para se constituir como personagem da ação, uma ação documental que penetra na ficção.



Figura 17 – *Visages, Villages* (Agnès Varda e JR, 2017); *Os respigadores e a respigadora* (Varda, 2000).
Fonte: <https://ims.com.br/filme/visages-villages/> Acesso em: 20 jun. 2019

Segundo Yakhni (2014, p. 95), o cinema realizado após a Segunda Guerra Mundial baseia-se na busca de construir formas estéticas distintas das referências clássicas dominantes, como uma reação à gravidade do estado de guerra e à crise civilizatória. Exemplo disso é o que fazem Jean Rouch, em *Eu, um Negro* (1958), e Chris Marker, em *Cartas da Sibéria* (1957), inventando novas relações entre narrador e ambiente fílmico. Chris Marker inicia o filme com uma narração na primeira pessoa: “Eu vos escrevo de um país distante...”. Nesse período, a *Nouvelle Vague*, importante movimento cultural que veiculou suas discussões em textos publicados, vem ampliar o novo ideário experimental, a partir de, nas palavras de Yakhni (2014, p. 95): “[...] novos procedimentos estilísticos, como uso criativo do *off*, explicitação da figura do narrador, fragmentação da narrativa, trazendo para primeiro plano o seu caráter de construção”.

Nesse contexto surge Agnès Varda, que, conforme aponta Yakhni (2014, p. 95), apresenta uma filmografia caracterizada, majoritariamente, por utilizar como dispositivo documental a narração *off*, associada a uma personagem fora de campo, criando inflexões subjetivas “como o uso da primeira pessoa, o bom humor, o comprometimento com uma opinião ou interpretação pessoal, com a afetividade”. Essa voz *off*, seguindo sua análise, “será fundamental para criar novas estratégias de abordagem configuradas por narrativas que se comportam ora como diário de viagem, como caderno de notas, ora como uma investigação ou como um encontro”.

Temos, para exemplificar a análise, o magistral filme *Ulisses* (*Ulysse*, 1982), no qual Varda utiliza como dispositivo narrativo uma fotografia realizada por ela, em 1954, que retrata uma vista de praia com uma cabra morta, um garoto que se chama Ulisses e um homem de frente para o mar e de costas para quem observa a fotografia. A partir disso, ela resolve, depois de 30 anos, procurar saber o que aconteceu com cada integrante da foto. Dessa maneira, leva-nos a cada personagem, utilizando a fotografia para acionar a ação e gerar os questionamentos sobre a memória e seus significados. É o que Yakhni (2014, p. 107) destaca: “Varda busca seus intercessores nos personagens da foto, que, em suas fabulações a respeito daquela imagem e suas memórias, vão constituir a narrativa do filme passo a passo, encontro a encontro. Nesse sentido, o percurso da busca fornece a estrutura mesma do filme. A cineasta também vai se colocar como intercessora

de si mesma, quando transcende a sua condição em direção a uma terceira pessoa que adentra a narrativa no papel de fotógrafa que virou cineasta, personagem ligada às imagens e suas possibilidades.

De fato, e de forma semelhante, em nossa história, a personagem narradora, os autorretratos de Telma e as mulheres do Crato mobilizam-se como intercessores. O conceito deleuziano de intercessor é retomado por Yakhni (2014, p. 107): “[...] uma necessidade do outro para sair de si mesmo, para passar do ‘eu’ para o ‘eles’. Os intercessores são necessários para a expressão, a criação são os intercessores. O autor cita o exemplo do cineasta canadense Pierre Perrault, que busca intercessores no interior de uma comunidade que, no flagrante delito de fabular, se constituiu como povo. São essas potências do falso que vão constituir o verdadeiro, isso são os intercessores”.

Também trazemos para este campo o conceito de autobiografia, em especial, a ideia do(a) artista como elaborador de si enquanto personagem, conforme formulado por Catherine Russell (2011, p. 1) em sua análise dos escritos de Walter Benjamin: “Ao longo de seus diversos escritos autobiográficos, surge um sentido do ‘eu’ completamente baseado na experiência e na observação. Walter Benjamin se desenvolve como uma identidade socialmente construída, que se encontra em séries permutantes de outros, na topografia das ruas da cidade e no detalhe da vida diária”.

Russell também define o sujeito que se constrói pelas experiências, e não a partir de uma essência predeterminada. Para nós, essa ideia é central e mobilizadora, pois fortalece a ação

da documentarista no processo fílmico e coaduna com o conceito de história como possibilidade de transformação do sujeito diante da experiência de seu percurso. Assim, Russell (2011, p. 1) observa Walter Benjamin no contexto da realidade social:

“Teoria, filosofia e vida intelectual eram inseparáveis de sua própria experiência de modernidade, e sua identidade como judeu-alemão impregna seus escritos em forma de experiência, mais que de essência. Susan Buck-Morss sugere que ‘Benjamin percebia sua própria vida de maneira emblemática, como uma alegoria da realidade social, e sentia profundamente que nenhum indivíduo poderia viver uma existência resolvida ou afirmativa em um mundo social que não o fosse”.

Com os estudos sobre autobiografia, entendemos a realizadora como intercessora de si mesma na ação dos acontecimentos, que percebe sua experiência, reflete e se reelabora enquanto personagem levada pela busca de conhecer e explorar a autorrepresentação do feminino. Quanto às representações do feminino, recorreremos novamente a Russell (2011, p. 1) para compreender sua significação no mundo atual:

“A autobiografia é uma técnica de autorrepresentação que não possui uma forma fixa, mas está em constante modificação. Ela descreve a ‘autobiografia contemporânea’ como uma exploração das identidades fragmentadas e dispersas da sociedade pluralista do final do século XX. Nesse contexto, a autobiografia étnica é uma ‘arte de memória’ que serve de proteção contra as tendências homogeneizadoras da cultura industrial moderna. Por outro lado, a autobiografia tornou-se uma poderosa ferramenta de crítica cultural, alinhando-se às teorias pós-modernas de textualidade e conhecimento. Fisher descreve as ‘táticas de escrita’ da autoetnografia assim: ‘as autobiografias étnicas contemporâneas incorporam o espírito do metadiscurso, focalizando sua natureza linguística e fictícia e utilizando o narrador como uma figura inscrita no texto, cuja manipulação chama a atenção para as estruturas de autoridade’”.

Voltamos à cidade da infância, pela história de Telma. Não podemos, como Mekas, filmar o retorno à mãe, porque essa, para nós no filme, só existe em memória. Também o lugar não é mais o mesmo. Mas o presente não é o lugar distópico, é o que precisa ser reconhecido – e reescrito – novamente.

Drama, encenação, realidade

Entramos no drama pelos estudos de Martin Esslin, incluindo a encenação por Jacques Aumont, para compreendermos a ficção e seus modos de produção da realidade. Por essa via, estruturamos as ações da personagem protagonista, em seu percurso da viagem (ação documental) e o parentesco familiar (ação inventada). Pensando uma comparação, seria Flaherty entrando no enredo como um parente na família de Nanook, olhando de dentro de um núcleo investigativo, onde também vemos o realizador como o personagem da ação. O que isso significa, e o que altera para o sentido da proposta em relação aos fatos?

Entendemos que, ao colocar a documentarista como personagem na trama, muda-se a graduação da relação entre a pesquisadora e a artista-documentada. Porque o estatuto de onde o pesquisador observa e emite sua voz é alterado pela mudança do local do personagem-documentarista. Perde-se um certo tipo de isenção, daquele que aparentemente só observa, mas por outro lado, criamos outras aproximações com o espectador, acrescentando à narrativa outros significados, por exemplo, no roteiro docuficcional, um drama comum entre neta e avó (drama geracional), e esposa e marido (drama conjugal).

A função do drama, segundo Esslin (1978), está ligada a nossa necessidade de encenar os acontecimentos, ao nosso instinto lúdico, como uma das forças básicas da vida, essencial à sobrevivência do ser humano enquanto espécie. Ele dá como

exemplo o fato das crianças, como todos os animais, aprenderem os esquemas de comportamento de sua espécie, por meio da brincadeira. “O brincar é essencialmente dramático, porque consiste em mimese, em imitação de situações da vida real e de esquemas de comportamento” (Esslin, 1978, p. 22). Assim, ao tempo que o drama é uma atividade da natureza humana, é também uma forma de pensamento concreto, pelo qual podemos elaborar reflexões a respeito, no que Esslin (1978, p. 24) afirma: “Trata-se de uma forma de filosofar em termos não abstratos, mas concretos; no jargão contemporâneo da filosofia, diríamos em termos existenciais”.

O drama se expande e existe no teatro, nos veículos de comunicação de massa – cinema, TV, rádio –, e, atualmente, nos diversos formatos das mídias e jogos digitais na *internet*, todos obedecendo, segundo Esslin (1978, p. 14), “aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática”.

No entanto, o autor (1978, p. 15) alerta para o uso das imagens dramatúrgicas: “A força de sua influência nos tempos atuais nos coloca frente aos desafios dos riscos de suas formas insidiosas de manipulação subliminar de nossos conscientes; mas, também, com imensas oportunidades criativas”. E reitera com otimismo:

“Em nossa própria civilização, o drama, em suas formas de produção e consumo de massa, inevitavelmente causará impacto maior e mais

forte do que em qualquer outro momento da história. É impossível prever as consequências a longo prazo dessa imensa expansão do drama, como veículo de expressão e comunicação, porém não há dúvida nenhuma de que, em última instância, ele trará contribuições e grandes mudanças sociais” (Esslin, 1978, p. 115).

Por que, por exemplo, haveríamos de representar um incidente, em vez de apenas contar uma história a respeito? Esslin (1978, p. 17-18), nos responde:

“[...] Nas páginas do roteiro, esse pequeno diálogo transmite apenas uma pequena fração do que a cena representada expressará. Isso ilustra a importância dos atores e diretores na arte do drama. E indica também o fato de que um dramaturgo realmente bom precisa de uma enorme habilidade para transmitir o clima dos gestos, do tom de voz que deseja de seus atores, através dos diálogos que escreve”.

Outro aspecto do drama que tem relação com a documentação, é destacado por Esslin em relação ao tempo da ação, que acontece da mesma forma no documentário e no teatro, pois ambos atuam no presente. Ele comenta: “E essa sua natureza concreta deriva do fato de que, enquanto qualquer forma narrativa de comunicação

tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui” (Esslin, 1978, p. 21).

O tempo que atualiza o encontro com Telma, apresenta-se pelo monólogo de Ana. Trata-se de uma narração, que é uma mistura do relato feito ao marido, intercalado por conversas com os intervenientes, e uma espécie de monólogo interior, misto de subjetividade inventada e memória coletiva. Sobre a técnica moderna do monólogo, o autor menciona que:

“[...] O romancista nos coloca dentro da mente de seu personagem e segue seus pensamentos, à medida que ocorrem. Porém, o próprio termo monólogo, que vem do drama, revela que o monólogo interior é, de fato, uma forma tão dramática quanto narrativa. Monólogos interiores são, essencialmente, drama; e, portanto, podem ser representados – como frequentemente o são – particularmente no rádio” (Esslin, 1978, p. 21).

Indagamos acerca da maneira de narrar, representação formal, mas também sobre a representação da realidade, no contexto do documentário e da ficção: De que maneira o drama se diferencia do real? E em que essa duplicidade permite ou contribui à nossa percepção dos eventos?

“[...] O drama tem todas as qualidades do mundo real, das situações reais que encontramos na vida, – porém com uma diferença fundamental: na vida, as situações que se nos confrontam são reais; no teatro – ou nas outras formas de drama (rádio, TV, cinema) – elas são apenas representação, faz-de-conta, jogo. Ora, a diferença entre a realidade e o jogo dramático é a de que o que acontece na realidade é irreversível, enquanto que em uma peça, que é um jogo, é possível começar-se tudo de novo, da estaca zero. Uma peça é um simulacro da realidade” (Esslin, 1978, p. 21-22).

Assim, depreendemos o drama como um núcleo estrutural de ambos, documentário e ficção. Sendo o drama um artifício da natureza humana para lidar com o real, voltamos à questão da construção da dramaturgia com a pergunta sobre os eventos sociais, que não são considerados, pelo senso comum, artifícios. Esslin nos esclarece:

“Ambas são experiências coletivas, com o reforço triangular do *feedback* que há entre celebrante e plateia e entre plateia e plateia. O homem, como um animal social, animal incapaz de viver em isolamento, compelido a se tornar parte de uma tribo, um clã, uma nação, é

profundamente dependente de tais experiências coletivas. [...] E todo ritual é basicamente dramático, simplesmente porque combina um espetáculo, algo a ser visto ou ouvido, com uma plateia viva; basta pensar na eucaristia, ou em uma coroação, ou em um funeral” (1978, p. 31).

O rito seria então esse drama social aceito “sem” artifícios, incorporados nas ações de celebração das atividades humanas. Levantamos uma pergunta, se há estrutura comum no rito e no drama? Esslin (1978, p. 31) responde; “O lado dramático do ritual manifesta-se no fato de todo ritual ter aspectos miméticos: contém uma ação de natureza altamente simbólica e metafórica, seja na dança, por meio da qual a tribo representa os movimentos de seu animal totêmico, seja no compartilhar do pão e do vinho da eucaristia cristã [...]”.

E Esslin (1978, p. 30) nos lembra a questão do tempo da ação:

“Este também é um aspecto verdadeiramente dramático do ritual: o drama, ao contrário da poesia épica, é um eterno presente. Cada vez que se representa o Hamlet, Hamlet está presente e experiencia a sequência dos eventos que lhe aconteceram antes como se estes estivessem acontecendo pela primeira vez. O que é igualmente verdadeiro em relação ao ritual. O ritual abole o tempo,

por colocar sua congregação em contato com eventos e conceitos que são eternos e, portanto, infinitamente repetíveis. E no ritual, assim como no drama, o objetivo é um nível intensificado de conscientização, uma percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos dramáticos, catarse; em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação”.

Assumimos que a caracterização das fotografias de Telma é feita pelo sentido do rito. Trata-se, em nosso entender, de uma mistura de rito e de fantasia, e é essa ambiguidade, colocada como imagem, que revela sua condição de construção e maleabilidade para a mudança. Telma fazia registros dos cerimoniais, os quais, com todo o seu peso de permanência, eram atos distintivos socialmente, desde o custo financeiro e tecnológico envolvido até o processo de feitura da imagem. Da preparação do ambiente, indumentária, maquiagem, cabelos ornados, ao clique único levado às etapas da ampliação, revelação, retoque e coloração.

A partir dessas reflexões, colocamos no roteiro uma solução para o enigma dos autorretratos: isto é, as fotopinturas de Telma ganham o sentido de ritual, e nos revelam o sentido de construção dos eventos sociais e de nossas próprias personas(?), o que será exposto na sequência final.

SEQ. 56 - INT. TELMA FOTOS EMBARALHADAS - DIA

Estúdio de Telma iluminado por refletores. Em cima de uma mesa, uma mão feminina retira fotografias dos sacos e ordena-as, classificando por tema, separando-as dos dois lados da mesa. Do lado direito, coloca as fotos dos rituais: primeira comunhão, debutantes, casamento, formatura, religiosos. Do lado esquerdo, põe fotos de Telma fantasiada de espanhola, grega, indígena, gueixa, até o preenchimento de toda a mesa. Lentamente, começa a deslocar as fotos de seus lugares, trocando algumas delas de seus lados. Pausadamente, as fotos são sobrepostas e se fundem umas nas outras, saindo da linha divisória, criando camadas de imagens umas às outras, podendo ver imagens híbridas de religiosa – grega; debutante – indígena; casa de Telma/foto de Cristiano Mascaro – casa de Telma/empoeirada; noiva – Telma jovem; homem de paletó – homem *hippie*; Telma gueixa – mulher formada; Telma indígena – Telma no estúdio cercada de refletores, e assim sucessivamente, formando um padrão de cores e formas multicoloridas.

Mas existe uma tensão nessa defesa do poder da transformação, tendo em vista que nos deparamos com a realidade, que, como colocou Esslin (1978), não deixa que os fatos se repitam da mesma forma e que impõe limites ao nosso domínio. Voltamos a essa tensão contraditória entre a capacidade de nos observarmos, bem como observarmos o mundo à nossa volta, e o poder de mudar, frente às decisões únicas, em contextos restritos, mas com algum nível de escolha, na melhor das hipóteses, ou em um contexto social precário, que não permite escolha alguma.

A personagem Ana se utiliza da memória afetiva, tendo o ambiente familiar para sua auto-observação. A vantagem do artifício é que, como afirma Esslin (1978, p. 94), “um texto dramático transformado em espetáculo contém um percentual muito mais alto da realidade”.

No trajeto da investigação entre verdade e fantasia, chegamos à seguinte questão: o que encontramos por meio de uma história inventada, uma ficção?

“Considerando-se libertados das consequências que poderão advir de qualquer coisa que possa dizer ou fazer no mundo real, o inventor de histórias, de situações manipuladas, fica livre para satisfazer suas mais desatinadas fantasias. No entanto, sob outro aspecto, estas vão constituir-se verdades importantes. Elas nos falarão das fantasias de seus autores, dos devaneios e visões que lhes ocorrem quando deixam soltas as rédeas da imaginação. E tais devaneios e imaginações e fantasias são verdades que contêm material precioso a respeito da vida interior de seus criadores, fornecendo-nos profundos *insights* da personalidade e psicologia dos seres humanos que os produziram” (Esslin, 1978, p. 117).

E qual a necessidade de nos comunicarmos por meio da fantasia?

“Se acontece que este ou aquele indivíduo se entrega a devaneios e vidas fantasiosas para aliviar suas tensões psicológicas particulares, então as criações de um artista têm a capacidade de aliviar as tensões psicológicas de grande número de indivíduos – bem como as de seus autores. É por isso que ler ficção ou assistir a um drama não constituem, para muita gente, apenas atividades aprazíveis, mas sim uma verdadeira necessidade” (Esslin, 1978, p. 117).

Telma criou diversas Telmas. Ela não foi cantora de rádio, mas produziu imagem à maneira que se parecesse com uma. Não viveu como uma atriz de cinema, porém elaborou seu autorretrato caracterizado como uma. E o que fazia para si, fazia para os outros, de um desejo seu, delineou o desejo do outro. Então, indagamos a Esslin, qual a relação entre experiência e imaginação?

“Um dramaturgo, ao imaginar seus personagens e o diálogo que trocam, precisa, se ele realmente tem habilidade, penetrar nos sentimentos, nas reações, nos maneirismos individuais do modo de falar de cada personagem. Por outro lado, cada personagem que assim nasce da mente de seu criador, irá, de algum modo, corresponder e representar certos aspectos e elementos da experiência

peçoal e da estrutura psicológica daquele dramaturgo; toda imaginação terá sempre de basear-se em pelo menos um germe de experiência pessoal” (Esslin, 1978, p. 118).

Telma foi normalista (fez o Curso Normal para ser professora) e teve um casamento com cinco filhos. Nunca morou fora da cidade do Crato e manteve-se em casa no trabalho diário do estúdio (o marido fotógrafo, era quem fazia as fotos externas dos eventos sociais), ou seja, manteve-se regularmente num ambiente familiar e profissional restrito. Com isso, chama-nos a atenção para as vidas que projetava, modelos de mulheres tão diferentes do que ela teve. Mesmo sendo projeções de seus desejos de imaginar a vida como nas aventuras do cinema, de eternizar a beleza juvenil, é surpreendente a intensa variedade de suas personas. Esslin discorre sobre o drama, como verdade do inventor:

“Tais considerações não são apenas interessantes, do ponto de vista da psicologia do ato criativo de um dramaturgo. Elas são também extremamente relevantes para o estudo da própria natureza do drama, pois nos mostram que toda ficção, inclusive o drama, é verdadeira, se não nos fatos que concernem às circunstâncias exteriores delineadas na trama e nos personagens, muito mais o é na penetração que podemos ter, por intermédio dos personagens, na mente do

autor e, desse modo, no modo pelo qual ele pensa e sente” (Esslin, 1978, p. 119).

Mesmo que a matéria da criação necessite da experiência do autor, por si só ela não basta, precisa estar em consonância, dramaturgicamente, com a força da expressão do mundo interior do artista:

“Strindberg e o dramaturgo alemão Frank Wedekind, que começaram ambos como naturalistas, tomaram caminhos ligeiramente diferentes. Fiéis à resolução de representar a experiência exatamente como ela é, em breve descobriram que retratar o mundo exterior só conta metade da história; é preciso incluir também o modo pelo qual o mundo é experimentado pelo indivíduo, o que significa falar de seu mundo interior” (Esslin, 1978, p. 68).

A narrativa

As primeiras imagens gravadas depois da morte de Telma foram as de sua casa e as entrevistas feitas com amigos e familiares. Isso ocorreu dentro de uma proposta em que a visitante-documentarista chega à procura de saber notícias de uma pessoa que todos ali conhecem (para isso, os encontros eram intermediados

por um produtor da cidade, que foi escolhido por ser amigo e conhecido dos entrevistados). Não tínhamos mais o primeiro argumento, que seria feito com a presença de Telma, e o segundo, não tinha uma linha condutora clara, já que as falas nos chegavam com certa dispersão, porque não era propriamente sobre a vida de Telma que queríamos saber, e sim sobre seu processo de criação artístico e os seus autorretratos, o que poucas pessoas poderiam saber dizer.

No entanto, dois meses após sua morte, em agosto de 2015, fizemos as primeiras filmagens documentais, transformadas em documentos do encontro frustrado, mas como uma ação potencializadora. Essas primeiras imagens foram pensadas da seguinte forma: o ponto de vista da câmera está situado à altura do observador, de alguém que passeia junto e que observa os objetos e lugares. A referência para essa escolha foi colhida do cinema de conversação de Eduardo Coutinho (Labaki, 2015, p. 226):

“Justamente, no tipo de documentário que escolhi, reduzi ao mínimo esse dilema. As limitações impostas pelo improviso, pela captação do acontecimento ao vivo, pelas relações primordiais olho a olho entre os conversadores, que exigem amiúde a atenção total do diretor – todas essas contingências tornam a posição da câmera tão dependente do real que não se pode mais falar de escolha livre, como seria o caso da ficção”.

Já na docuficção, as imagens documentais serão apresentadas conforme o ponto de vista de Ana, que está no lugar da documentarista, acrescentada pelos sentimentos de sua história ficcionalizada ao encontro da tia-avó.

Entramos, assim, em um tipo de cinema de conversação que surge de uma confabulação íntima, em que tudo o que vemos é intermediado pelo parentesco e pelos interesses da protagonista. A única forma de conhecermos Telma será pela voz de Ana, misto de interioridade, fantasia e fatos históricos (emblema dos autorretratos).

A voz *off* de Ana, nesse aspecto, é um recurso que resolve o desenvolvimento do enredo, de alguém que conta uma história e, ao mesmo tempo, é uma ausência. Trata-se de uma voz guia. Observamos o que ela vê, ouvimos suas descrições subjetivas, mas sem uma imagem corporal de apoio para nos afastarmos, a não ser suas fotografias de infância, que ela encontra no acervo de Telma. Imagens de um tempo longínquo, que talvez ela observe com o mesmo afastamento que nós, em relação a si, uma espécie de fantasma ou algo como fantasias de um passado.

Voltamos novamente ao protagonista do filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009). O personagem, que está em viagem de trabalho, em uma fala endereçada a si, como um pensar em voz alta, narra sua dor diante do fim de um relacionamento. Como somos guiados por esses sentimentos, o que vemos é uma paisagem ampliada de seu estado emocional:

“José Renato (Irandhir Santos), geólogo, 35 anos, foi enviado para realizar uma pesquisa de campo durante a qual terá que atravessar o sertão nordestino – região semidesértica, situada no Nordeste do Brasil. A missão de sua pesquisa é avaliar o possível percurso de um canal que será construído, desviando as águas do único rio caudaloso da região. Durante a viagem, percebe-se que há algo comum entre o protagonista José Renato e os lugares por onde ele passa. Desde o vazio a uma sensação de abandono, de isolamento. Ele decide seguir viagem, na esperança que a travessia transforme seus sentimentos” (Wikipédia, 2020).

Há o estado de crise da protagonista. E isso é posto nas suas conversas:

SEQ. 2 - EXT./INT. VIAGEM DE CARRO - DIA

ESTRADA, DO PONTO DE VISTA DE QUEM DIRIGE - DIA

ANA (V.O.)

Podia ter pego logo um voo, e em meia hora eu tava no Crato, você teria feito isso... né? Ahh, mas eu quero diferente... Eu aluguei um carro super poderoso! Nem entendo de motor,

mas é só tocar o pé que é uma beleza, suave na pista, responde rápido, com *bluetooth* e ar-condicionadooo! E eu ainda comprei do rapaz da loja o *pendrive* dele, com todo o repertório musical... Sabe por que eu fiz isso, Miguel? Porque toda vez que a gente viaja, é só você quem dirige, e nunca me deixa dirigir, agora, dessa vez, EU é que dirijo...

E em outro momento:

SEQ. 21 - EXT. PRAÇA DA SÉ/ESCUPTURA BÁRBARA DE ALENCAR - NOITE

Praça da Sé. Pernas de mulheres que caminham. Grupo de mulheres que conversam em pé. Mulheres com crianças. Mulheres que vendem comidas. Gestos das mãos, movimentos dos braços. Penteados dos cabelos, ornamentos no corpo, brincos, pulseiras.

ANA (V.O.)

Saí da casa da Socorro, e um pensamento não me sai da cabeça, e se eu tivesse casado com Allan? O que eu estaria fazendo da minha vida? Assistente de fotógrafo? Como eu sou sua assistente no escritório, Miguel?!... Terminei minha faculdade de Direito e não saí disso!!!...

(Pausa)

O percurso da procura por suas fotografias e os encontros com as mulheres acentuam seus dilemas. Não é pelo estranhamento com as imagens que ela mergulha no universo da tia-avó. Inicialmente é a fotografia da mãe que lhe desperta curiosidade. Só chegamos aos significados das imagens na última parte, quando ela começa a ficar intrigada com as fantasias e com os autorretratos em diversas personas. E ela observa essas imagens em seu quarto.

SEQ. 53 - INT. QUARTO DE HOTEL - NOITE

Teto do quarto de hotel.

ANA (V.O.)

Acordei. Uma angústia... parece que eu sinto o mesmo silêncio, quando eu parei naquela casa. A casa da Mazé no meio da estrada...

Foto restaurada de Ana como indígena, na parede.

ANA (V.O.)

Não sei se porque vem tudo de uma vez só, não consigo mais dormir.

24 autorretratos de Telma, pregados na parede do quarto, junto à foto restaurada de Ana.

ANA (V.O.)

Miguel, tirei os autorretratos dos sacos e olho para eles (pausa). Comecei a imaginar a Telma e aquela parede da casa dela, que o Ricardo me falou que tinha. A galeria que a Telma fez na varanda da casa, que ela fez velhinha, as suas vidas imaginadas...

Telma como espanhola, em sépia, transição para a cor, Telma espanhola em cor.

ANA (V.O.)

Quando ela começou a fotografar em preto e branco e começou a sentir falta das cores, das cores que via pelas vidas das atrizes...

Olhares, rostos de Telma. Detalhes dos sinais de beleza nos rostos das fotos de Telma.

ANA (V.O.)

E começou a desenhar, retocar seu rosto, seus gestos.

Imagem de Telma, com fundo azul e vestido verde, com fundo azul-esverdeado e vestido vermelho. As formas desfocam e formam manchas de cores.

ANA (V.O.)

As mãos são um leque, um ponto, um sinal!

Telma-espanhola, com as mãos em leque, fusão com a mão que pou-
sa sobre o braço da foto Telma-indígena. Foto de Telma-indígena.

ANA (V.O.)

O olhar parece que foge, não, acho que não é
bem esse olhar... É um olhar na mesma altu-
ra. Deixa que a gente olhe para ela. Ela não
tem medo!

Foto de Telma-indígena.

ANA (V.O.)

É uma Iracema! E quem foi Iracema?

Telma-indígena sai do foco e se transforma em manchas de cores.

ANA (V.O.)

Aí, ela se maquiava todos os dias e se admira-
va, porque as pessoas depois da foto tiravam a
maquiagem... (Imitando Herbeno falando da
Telma). Olha, Herbeno, elas tiram a maquia-
gem?!... (Pausa).

(Mudando o tom da fala) Tenho duas escolhas, tirar a maquiagem ou colocar a maquiagem, mas por que só uma é fantasia? E a outra é o quê?

Painel com fundo infinito de manchas coloridas.

Andrés Di Tella (Labaki, 2015, p. 251), analisando o lugar do documentarista e a obra autobiográfica, nos localiza:

“Evidentemente, na obra autobiográfica, há sempre um elemento de ficção, inevitável quando ‘nos contamos’ a nós mesmos. É necessário, pelo menos, inventar esse personagem que sou *eu*, o narrador da autobiografia e o protagonista do documentário. Não vou negar que há uma discreta operação ficcional no meio. Mas não é uma construção fictícia qualquer. É uma construção que revela uma verdade. Você não pode fazer qualquer construção autobiográfica, simplesmente não pode. Você vai fazer um tipo de construção que vai falar quem você é, diga o que disse, vai terminar confessando quem você é. Acredito que seja assim. De qualquer modo, também é a ideia de Freud, que é muito interessante e muito paradoxal: a ideia do romance familiar, de criar uma espécie de mito, ou de fabricar recordações, a inevitabilidade da fábula. Contudo, qualquer

coisa que você fabrique e construa e fabule sempre vai revelar quem você é. Quando você fala de si mesmo, não há onde esconder-se”.

Foi a frustração com a impossibilidade de filmar *Telma* que nos levou a entender a busca. Di Tella (Labaki, 2015, p. 256) comenta sobre isso: “Via de regra, o que NÃO ocorre de acordo com o roteiro é o mais revelador”. E, mais adiante, se pensarmos a quebra do *script* como obstáculo que nos coloca novas perguntas: “Tenho pensado muito em como o fracasso de um projeto, o equívoco de uma ideia que se choca com a realidade, pode expressar a verdade dessa ideia, o sentido desse projeto. E busco como refletir esse fracasso, de alguma maneira, no filme” (Labaki, 2015, p. 255).

Na mesma diretriz, Abbas Kiarostami (Bernardet, 2004, p. 64) destaca a importância do tema do obstáculo, quando nos diz:

“A maçã não devia seguir uma linha reta [...] Diante de um obstáculo, ela se orienta para um outro caminho. A poesia persa define esse movimento como o curso de um riacho num prado. A água nunca segue linha reta. A essência de seu movimento é o obstáculo. O que obstrui a água a obriga a se movimentar. Essas curvas e meandros, que fazem a beleza dos riachos, provêm de seu encontro com obstáculos”.

Acrescentamos aqui o preceito que Bernardet (2004, p. 57) analisa na obra de Kiarostami, o princípio da incompletude: “O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. O que importa na busca é o seu dinamismo, não o seu objetivo”. Logo depois, outro depoimento de Kiarostami (Bernardet, 2004, p. 64) completa: “A finalidade do filme consiste em mostrar o que vivenciei durante essa viagem, é toda a minha experiência”.

O documentarista Rithy Panh (Labaki, 2015, p. 258), refletindo sobre memória e reconstituição, declara: “Contrariamente ao que eu acreditava no princípio, reviver é também reconquistar a memória e a palavra. A memória é a ressurreição do passado, dos mortos, da vida e da cultura morta que implica também a ressurreição daquele que recorda”.

Destacamos um recurso da ficção, presente em *Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch, que revela que eu, como personagem, ficcionalizo-me para contar minha história: o que sou e o que não sou, mas gostaria que fosse. Procuraremos enfatizar essa ideia, presente em tudo, dos autorretratos à invenção de Ana, passando pelas mulheres do Crato, inseridos todos no contexto do documento. A imagem é a de Socorro, que nos olha e fala do marido. É de Allan, porque Ana o torna seu ex-namorado de infância. Então, há um jogo de verdade e mentira para contar a história que acontece.

Andrés Di Tella (Labaki, 2015, p. 249-250), no filme *Fotografias* (Argentina: Cine Ojo, 2007), com imagens de sua mãe, mistura métodos de abordagem do modelo performático com a narrativa autobiográfica, e nos ajuda nessa questão:

“O interessante do mecanismo autobiográfico é que permite, justamente, que vejamos a nós mesmos como outro: quem escreve narra a vida de quem a viveu. E, na autobiografia contemporânea, a identidade do autor já não é um ponto de partida, mas, em todo caso, a autobiografia se torna uma experiência que permite desenhar uma identidade, unindo os pontos”.

Pelo relato da experiência autobiográfica, permite-se também uma projeção do espectador. Di Tella (Labaki, 2015, p. 251) a compara com o ato da leitura:

“Segundo Proust, o escritor que conta sua vida oferece ao leitor uma espécie de instrumento óptico que lhe permite ver aquilo de sua vida que, sem o livro, ele não poderia ver por si mesmo. O fato de o leitor reconhecer em si mesmo o que o livro diz é a prova da verdade deste. Ou seja, Proust escreveu uma obra abertamente autobiográfica, embora se trate de um romance. Entretanto, é preciso dizer que ele não a escreveu porque queria contar sua vida, e sim que contou sua vida para iluminar nos leitores a vida deles?”

Ainda pelos parâmetros da autobiografia e do discurso narrativo, Catherine Russell (2011) auxilia sobre o uso da voz na primeira pessoa, menciona o fato do depoimento ter um caráter confessional, advindo da experiência do autor. O depoimento

produz, então, o poder de evocar história e memória, de maneira que memória e testemunho são articulados como modos de redenção.

Sobre o testemunho e a verdade, os documentaristas Fernando Solanas e Octavio Getino (Labaki, 2015, p. 200) nos falam:

“A utilização de personagens, de sequências recriadas, de situações ‘ficcionais’, conserva toda a sua vigência na medida em que serve a um objetivo maior que não é outro senão submeter as abstrações e as ficções às necessidades de iluminar testemunhalmente (documentalmente) uma situação histórica ou uma situação política concretas. Por outro lado, essa é, em nosso entender, a maior possibilidade de libertar verdadeiramente e não ficticiamente a fantasia”.

Voltamos à incompletude para refletirmos sobre ética e processo, localizando o ponto divergente entre o fazer da ficção e o do documentário, Kieslowski (*apud* Zizek, 2013, p. 8) traz posição contundente sobre sua saída da realização de documentários:

“Nem tudo pode ser descrito. É esse o grande problema do documentário. Ele é apanhado na sua própria ratoeira. [...] Se estou a fazer um filme sobre o amor, não posso entrar num quarto se pessoas reais estiverem lá a fazer amor. [...] Quando filmava documentários,

reparei que, quanto mais perto queria chegar de um indivíduo, mais objetos que me interessavam ficavam de fora. Foi provavelmente essa a razão que me levou a mudar para os filmes de longa-metragem. Aí não há problema. [...] Posso mesmo comprar glicerina, pôr-lhe umas gotas nos olhos, e ela chora. Consegui algumas vezes filmar lágrimas reais. É algo completamente diferente. Mas agora tenho glicerina. Tenho pavor das lágrimas verdadeiras. Com efeito, nem sequer sei se tenho o direito de fotografar. Nessas alturas sinto-me como alguém que se vê num reino cujo acesso é, de fato, proibido. Esta foi a razão principal por que fugi dos documentários”.

Nesse contexto, Kossakovsky (Labaki, 2015, p. 247) relaciona ética e estética: “O documentário é a única arte em que cada elemento estético quase sempre tem aspectos éticos e cada aspecto ético pode ser utilizado esteticamente”.

João Moreira Salles (Labaki, 2015, p. 277) corrobora esse limite do processo de realização, demarcando a diferença primordial: “O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside, para mim, a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética”. Em outro momento, ele (2015, p. 279) complementa:

“O que nós, documentaristas, temos de lembrar o tempo todo, é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção”.

Observando a ética em relação ao personagem, conseguimos estabelecer uma diferença na abordagem da ficção e do documentário, Salles (Labaki, 2015, p. 281) finaliza: “Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem”.

Os participantes-personagens

Na primeira aproximação com os participantes, ao iniciarmos as entrevistas, percebeu-se a dificuldade de sairmos das informações de consenso, que se repetiam nas falas gerais: sobre a de-

dicação de Telma ao trabalho, o gosto pelas festas de carnaval, a atenção com que se dedicava aos clientes, a sua aparência bem cuidada – tanto que “nunca foi vista sem batom, sem rímel e os cabelos estavam sempre bem penteados”. Os especialistas e artistas localizavam o trabalho nas referências da história da arte e citavam os aspectos biográficos mais conhecidos. Por esse caminho, não teríamos filme, precisávamos do pensamento que saísse dos relatos mais generalistas de uma biografia distanciada.

Outro desafio nos depoimentos de cada entrevistado era ampliarmos a leitura sobre Telma, o que nos exigiria mais tempo de convivência. Se se pergunta à Madre Feitosa, professora e amiga, ela enaltece a dedicação ao trabalho e a vida reservada; ao vizinho que gosta de arte e cinema, ele nos exhibe as imagens dos filmes assistidos. Percebemos que os relatos ficavam ainda na superfície, não se criava o elemento inesperado, ou mais denso. Então, optamos por interferir adicionando o conflito emocional da personagem narradora.

Indo Ana com seu conflito ao encontro de Telma, colocamos as duas personagens em ação. A análise da pesquisadora Marta Mendes (2016, p. 26), acerca do jogo de espelho, ajuda-nos na caracterização dos personagens como ativadores da ação dramática:

“Trata-se sempre de um fenômeno de duplicação ou espelhamento. Logo no início de *Eu, um Negro*, as primeiras palavras são de Jean Rouch: ‘Segui durante seis meses

um pequeno grupo de jovens do Níger em Treichville. Propus-lhes fazer um filme em que eles representariam os seus próprios papéis ou teriam o direito de tudo fazer e de tudo dizer. Foi assim que improvisamos este filme'. Pouco depois destas palavras, Jean Rouch passa a palavra a Edward G. Robinson, que diz não se chamar Edward G. Robinson, e este é um nome que lhe chamam porque ele se parece com um certo Edward G. Robinson, que aparece nos filmes americanos. Robinson nunca diz o seu verdadeiro nome, o seu nome aparece no seio de um jogo e este jogo é sempre um jogo de espelhos. As duas vozes do filme, distintas e irreduzíveis uma à outra, constituem-se, no entanto, como um único ato de fala, numa espécie de monólogo partilhado, em que o motor ou desencadeador é o fenómeno da alteridade ou da estranheza. A visão desdobra-se e este desdobramento é feito através de um dispositivo a que, na literatura, se chamou discurso indireto livre, que aproxima num mesmo enunciado, o ponto de vista do narrador e o da personagem, tornando-os indiscerníveis. 'Eu não digo o meu verdadeiro nome' (de Robinson) e 'ele não diz o seu verdadeiro nome' (de Rouch) tornam-se um só enunciado, duplo por natureza".

Ainda sobre essa questão, João Moreira Salles (Labaki, 2015, p. 279-280) analisa a natureza do encontro entre o documentarista e o outro, e seus modos de fala:

“[...] nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Desse encontro talvez nasça uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, e sim do encontro com o outro. São filmes abertos”.

Salles (*apud* Rouch *in* Labaki, 2015, p. 276) traz a citação de Jean Rouch: “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo”, e o próprio Salles complementa: “[...] porque assim, consigo me observar também”.

Música, sons e voz

O ritmo do fluxo temporal é conduzido por uma voz diegética de Ana. Segundo Nacache, mediante estudos de Michel Ciment, este inventou um conceito que localiza a voz da narradora, a “voz-eu”,

que, para nós, é a mais representativa da nossa intenção dramática de filme-diário. Isso acontece porque a voz-eu narra um modo correspondente ao estatuto da *voice over*, mas vai mais além do que somente dizer que a imagem está sempre no presente e que não usamos *flashback*, ela nos amplia para uma noção subjetiva do tempo da ação. Sobre essa abordagem, Michel Ciment (*apud* Nacache, 2012, p. 81) explica: “[...] não creio que vivamos apenas no presente. Temos, ao mesmo tempo, a consciência do passado e do futuro”.

É um espaço-tempo narrativo multitemporal. O estado presente está pleno de memória (passado), conjuntamente às projeções e planejamentos (futuro).

As músicas e os sons descritos no roteiro são diegéticos, estão no ambiente pelo qual Ana se move, ou seja, acompanham o contexto da ação.

SEQ. 2 - EXT./INT. VIAGEM DE CARRO - DIA

Carro na estrada, Rodovia BR-116, saída de Fortaleza, sol a pino. Vemos uma placa: Crato, 510 km. Paisagem externa, construções de um lado e do outro. No interior de um carro, toca música eletrônica.

Ainda que seja uma voz no presente que conduz a ação, Bernardet (2004, p. 63), em seus estudos sobre a obra de Kiarostami, tem análise sobre a voz narrativa e a realidade, que propõe outra significação: “Embora estejamos vinculados à

realidade, me parece que o primeiro passo para chegar ao cinema [que faço] consiste em quebrar essa realidade. Minha voz me pertence quando falo, a sincronização da minha voz com a minha imagem afirma minha realidade. Mas extrair ou separar o som da imagem nos aproxima de uma significação nova, que é a própria estética do cinema [...] Na prática, separamos as coisas e, com um novo ordenamento, obtemos uma coisa nova, diferente da realidade habitual”.

Nos filmes de Hollywood, Nacache (2012, p. 95) nos informa sobre a função da música e sua relação com o real: “Já na época do mudo, a música era um fator de fluidez e de continuidade: servia tanto para sublinhar os efeitos dramáticos, como para encobrir os ruídos indiscretos. Esta função isoladora, que contribui para ritualizar a projeção e a proteger de qualquer contacto incomodativo com o real, iria depois amplificar-se”.

A música faz a primeira imersão de Ana em suas memórias de infância. Como na sequência que ela passa pela cidade de Quixadá e sintoniza na rádio local:

SEQ. 6 - EXT./INT. ESTRADA QUIXADÁ - DIA

Sol a pino. Carro em movimento pela estrada, placa indica cidade de Quixadá. Formação rochosa à frente. Grandes monólitos no entorno da estrada. Sons de frequência de rádio, que tentam sintonizar em alguma estação de rádio local. Carros ultrapassam na estrada.

RADIALISTA RÁDIO (V.O.)

Programa O Rei do Baião, campeão de audiência. Abraço a todos os ouvintes, a todos os distritos do nosso município... Tarde ensolarada na terra dos monólitos. A primeira música que ouviremos é o Gonzagão.

E, mais adiante, quando Ana caminha pela feira da cidade do Crato e, pelo rádio de um vendedor, ouvimos a emissora local, que utiliza um *jingle* de abertura do programa retirado dos filmes de faroeste norte-americanos.

SEQ. 14 - EXT. BARRACA DE FEIRA NO CENTRO DO CRATO - DIA

Barracas da feira, no entorno do rio Granjeiro. Rádio amarrado na barraca. Movimento intenso dos compradores pelas barracas. Cereais, frutas, artigos de casa.

RÁDIO EDUCADORA (OFF)

(Canto de passarinhos) O canto da natureza exige silêncio. Vai começar, vai começar... O *show*, o *show* de notícias. (*jingle*)

Mulheres olham os produtos. Caminhões, *topics* e motos circulam nas ruas. No entorno da feira, chegam compradores e trabalhadores, que vêm dos distritos e sítios próximos. Mulheres vendem

produtos nas suas barracas, nas calçadas das ruas, e anunciam, em voz alta, os produtos à venda, atendem os compradores, ensacam os produtos, contam o dinheiro e passam o troco.

RÁDIO EDUCADORA (OFF) cont.

(Sons de tiros de filmes de faroeste, toque de corneta. *Jingle* de abertura do programa).
Aqui, começa a história do Cariri. Tenham todos um bom dia...

Outra referência musical para a nossa dramaturgia são as comédias musicais de Hollywood, relacionadas à certa ideia de felicidade. Referência adotada não só porque Telma assistia a esses filmes, mas porque se inspirava neles para decorar os ambientes de sua casa, como também a uma estética de beleza. Em seus depoimentos, ela diz que copiou da atriz Shirley Temple o hábito de usar cabelos cacheados, informação que foi posta no roteiro:

SEQ. 45 - INT. CASA HERBENO - DIA

AUTORRETRATO DE TELMA COMO SHIRLEY TEMPLE

ANA (V.O.)

Todos os dias, ela acordava e passava o batom e fazia os cachos nos seus cabelos lisos e castanhos, que escondiam os cabelos brancos. Os cachos, me disseram, vêm da moda da Shirley Temple, atriz de cinema da década de 30.

(Pausa) Telma viveu 86 anos e dedicou mais de seus 50 anos à fotografia. E aí eu fico pensando sobre o que a gente faz. E sobre o que é verdadeiro para mim, que possa caber numa frase: 86 anos e uma vida dedicada à fotografia.



Figura 18 – Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 19 – Shirley Temple
Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/11/album/1392116673_761401.html#foto_gal_8

Felicidade expressa em imagens e músicas, mas que chama a atenção para um outro lado, pois percebemos os conflitos pelos depoimentos das mulheres. Apresentamos esse aspecto como contradição. Como apoio a essa ideia, trazemos Nacache (2012, p. 104) em suas análises das comédias musicais hollywoodianas: “[...] poucos filmes eram mais ‘familiares’, mais conformes ao poder e à moral, do que os alegres musicais da MGM. É verdade que continua a

existir uma parte da produção americana onde sobrevive esta ideologia da felicidade, mas já não tem meios para se exibir com cores tão provocantes”.

E, sobre o sentido de verdade nos *happy end*, que complementa essa análise, a pesquisadora afirma (Nacache, 2012, p. 118): “Este direito provocador à mentira poderia ser resumido, de forma simbólica, pela atitude do jornalista no final de *O Homem Que Matou Liberty Valance*: distorce a narração verídica dos fatos ao senador e diz-lhe: ‘No Oeste, quando a lenda é mais bela do que a verdade, imprimimos a lenda’. No fundo, cada *happy end* poderia ser representado por uma espécie de alegoria do tipo ‘Hollywood derrubando a verdade’”.

Levantamos a pergunta relacionada ao poder das cores felizes; o que escondem? Andy Warhol (2012, p. 8), no texto que acompanha seu ensaio fotográfico sobre a América, responde-nos:

“Todos têm uma América própria, e todos têm os fragmentos de uma América fantasiosa que acreditam existir, mas não podem ver. Quando eu era pequeno, nunca saí da Pensilvânia, e fantasiava coisas que supunha estarem acontecendo no Meio-Oeste, ou lá no Sul, ou no Texas, que acreditava estar perdendo. Mas você só pode viver em um lugar de cada vez. E a sua vida, enquanto acontece, não tem atmosfera nenhuma até que se transforme em memória. As esquinas do imaginário americano parecem muito atmosferas porque você as criou

com base em cenas de filmes, músicas e trechos de livros. E você vive nessa América onírica, construída sob medida, a partir da arte, sentimentalismos e emoções, tanto quanto vive na América real”.

Warhol define diversas nuances que nos foram aparecendo durante esta pesquisa. Nuances que expressam sentimentos de escapismos e desejos, bem como a capacidade da arte de mediar sentimentos de estar no mundo, que, ao mesmo tempo que o construímos em imagem, o percebemos em contradição com o real.

Montagem

Analizamos várias possibilidades de um fluxo discursivo para a montagem. De início, levantamos a questão sobre o sentido e a função da narrativa linear, a partir do comentário de Robert Musil (Bernardet, 2004, p. 99-100):

“Ocorreu-lhe que a lei desta vida, pela qual ansiamos quando ficamos sobrecarregados de tarefas mas sonhamos com a simplicidade, não era senão a lei da narrativa clássica! Aquela ordem simples que permite dizer: Depois de isso acontecer, aconteceu aquilo! É a sucessão pura e simples, a reprodução da arrebatadora multiplicidade da vida numa forma unidimensional,

como diria um matemático, e isso nos tranquiliza. [...] preferem a sucessão ordenada dos fatos, porque parece necessária, e, com isso, a impressão de que suas vidas têm um curso, protege-os de alguma forma no caos”.

Na posição da narrativa multiforme, Zizek (2013, p. 16-17) apresenta as reflexões: “[...] uma nova ‘experiência de vida’ está no ar, uma percepção da vida que faz explodir a forma da narrativa linear centrada e transmite a vida como um fluxo multiforme. Mesmo no domínio das ciências ‘duras’ (a física quântica e a sua interpretação de realidades múltiplas, ou o neodarwinismo), parece que estamos obcecados pela dimensão aleatória da vida e pelas versões alternativas da realidade. Stephen Jay Gould tem uma formulação crua que usa precisamente a metáfora do cinema: ‘Rebobinem o filme da vida e passem-no outra vez, a história da evolução será totalmente diferente’. Ou a vida é vista como uma série de destinos paralelos múltiplos que interagem e são afetados de um modo crucial por encontros contingentes sem sentido, pontos nos quais uma série intersecta outra e interfere nela (ver *Shorts Cuts*, de Altman)”.

De acordo com essa perspectiva de múltiplos fluxos aleatórios, que são afetados por encontros contingentes e imprevisíveis, modificando o curso “roteirizado” e abrindo possibilidades para outras reorganizações, Zizek (2023, p. 17) nos provoca, numa sedução definitiva, até porque essa discussão está contida na série de autorretratos e suas vidas prováveis: “Esta percepção da nossa realidade como um dos desfechos possíveis, muitas vezes nem

sequer o mais provável, de uma situação ‘em aberto’, esta ideia de que outros desfechos possíveis não são simplesmente eliminados, mas continuam a assombrar a nossa realidade ‘verdadeira’ como um espectro do que podia ter acontecido, conferindo à nossa realidade um estatuto de fragilidade e contingência extremas, colidem implicitamente com as formas de narrativa ‘linear’ predominantes da nossa literatura e do nosso cinema”.

Esta ideia aparece na própria simbologia dos autorretratos. Se encontra também naquilo que Ana pensa sobre sua vida e naquilo que interroga às mulheres. Essa ideia é posta aqui como desafio para a nossa estrutura narrativa.

Muitos teóricos do documentário dão destaque à montagem como construção da linguagem cinematográfica, ou seja, é na etapa da montagem, que a subjetividade do realizador manipula a matéria do real, construindo o discurso à sua maneira. Trata-se da aproximação com a ficção, no que ela tem de realidade construída; “Se para os diretores e teóricos do primeiro cinema a montagem era um meio para a simples exposição dos acontecimentos na tela, Eisenstein e Vertov desvendaram suas potencialidades como método de ‘organização do mundo visível’, seu significado como ‘nervo essencial do puro elemento cinematográfico’. ‘A cinematografia’, escreveu Eisenstein, ‘é antes de tudo, montagem’” (Labaki, 2015, p. 164).

Em seus estudos sobre montagem, Amiel (2010, p. 13) demonstra o caráter flexível do roteiro programado: “Na fase do argumento em particular, como na montagem propriamente dita, podem ser feitas muitas escolhas essenciais, respondendo-se, completando-se ou neutralizando-se, consoante os casos.

É sabido que projetos filmados, a partir de um determinado argumento, foram totalmente modificados na montagem". Pasolini falava de "língua escrita da realidade", sublinhando, assim, o entrelaçamento das evidências e das escolhas. Por esse viés, Amiel destaca a importância da montagem: "É a 'estrutura' do acontecimento que é mostrada, mais do que o próprio acontecimento. No ecrã toma forma uma espécie de acontecimento, liberto das contingências do episódio." E, mais adiante: "encontramos em *O Homem e o Mar* (1934), esse 'poema documental', de Robert Flaherty, uma utilização similar da repetição sincopada de um gesto, que retira a este o seu caráter funcional, para atingir uma espécie de movimento essencial" (Amiel, 2010, p. 16).

Como referência estética que nos interessa, o autor cria uma associação do processo de montagem no cinema com experimentações advindas da pintura: "A montagem, executada como uma 'colagem', substitui pela surpresa e pelo aleatório qualquer espécie de necessidade, como as colagens dos pintores surrealistas, ou as de Braque e Picasso, que associando matérias e figuras inesperadas, provocavam formas novas, e acasos apaixonantes" (Amiel, 2010, p. 17).

Como se trata de um filme-diário, a viagem está traçada para ser percorrida. Possuímos os blocos temáticos organizados em torno da vida e obra de Telma Saraiva, da vida de Ana, da vida das mulheres do Crato. Na montagem, procuraremos equilibrar um ritmo que descreva a ação das protagonistas, mas sem perder de vista as análises de Amiel e Žizek, referenciadas na potência do sentido de vida em construção, e de seu fluxo arbitrário e contingente.

Paisagem, interiores e cenários

Delimitamos um cenário urbano e social que mostra onde Telma viveu. Há o estúdio e sua casa, e as salas de visitas das casas das famílias de classe média, que formam a grande galeria de arte que expõe suas fotografias na cidade. Há, também, a loja Gino, onde ela comprava parte de seu material fotográfico; os estúdios de fotopintura, os poucos que ainda existem; e a grande paisagem natural da Chapada do Araripe, que envolve toda a cidade do Crato.



Figura 20 – Fotografias de *still* do documentário (1º registro): Sala de visita da casa de Allan Bastos e Socorro, com a equipe de filmagem. Sala de visita da casa de Ricardo Saraiva (filho de Telma), com a documentarista. Sala de visita da casa de Roberta Rocha (neta de Telma), com a equipe de filmagem. Fonte: Arquivo da autora. Agosto de 2015.

Telma, além dos filmes de Hollywood, tem no Carnaval outro universo de inspiração para sua vida e seu trabalho. Utilizaremos o cenário do Crato Tênis Clube para falar das grandes festas que marcam as tradições da cidade – o baile de carnaval, as festas de debutantes, as cerimônias dos bailes de formatura e os célebres desfiles de *misses*.



Figura 21 – Imagem da tela de computador com *frame* do documentário. Herbeno mostra a fotografia de um amigo feita por Telma Saraiva. Por trás dele, no canto superior direito, se vê sua foto feita por Telma. Ele explica como ela posicionava a luz. Mostra, também, fotos de atrizes e matérias de revistas de cinema que ele e Telma gostavam. Imagens dispostas em cima da mesa. Depoimento para o documentário. Fonte: Fotografia Antônio Luiz Mendes. Arquivo da autora.

Como é o ambiente do Carnaval – a única festa pública de que Telma participava na cidade – um marco distintivo do universo da biografada, uniremos o Carnaval e o cinema como um elo de identificação entre Telma e o cinema. Encontramos no filme *Gilda*, que ela assistiu algumas vezes, segundo informações de Herbeno, justamente a sequência sobre o Carnaval. Ana vê o trecho e o repete, sobrepondo sua voz à de Gilda, reproduzindo o que ouvira dizer que Telma fazia quando pequena, que era ler as legendas dos filmes, levada por seu pai.

SEQ. 46 - INT. LOJA DE *INTERNET*/ TRECHO DO FILME *GILDA* - DIA

Cabine com divisórias de fórmica branca. Na mesa, um monitor de computador, teclado, cabo do fone de ouvido esticado para fora. Na tela do computador, o filme *Gilda*. Sem legendas. Escutamos o som de áudio pelo fone de ouvido. Ana fala em português, sobrepondo sua voz ao que Gilda conversa em inglês com Maria, a empregada doméstica. Gilda e Maria observam pela janela os foliões no salão, em festa de carnaval.

TRECHO DO FILME *GILDA* (1946)

GILDA

Olha, Maria, é Carnaval.

MARIA

É... Carnaval.

GILDA

O que significa, exatamente?

MARIA

São os três dias que precedem à Quaresma. Nos países católicos, celebra-se com muita alegria e festas. Depois, vem o jejum e a penitência.

GILDA

Ou seja, aproveitar enquanto se tem chance.

MARIA

Você diz coisas estranhas.

GILDA

Quero dizer... Três dias semeando e, então, vem a colheita. (Pausa).

Outro elemento de caracterização do ambiente está no uso das cores. Telma era exímia colorista, por isso um dos conceitos basilares é a cor. No roteiro, fazemos essa reflexão observando os autorretratos. Assim, ligamos cor, fantasia, memória e ambiente.

SEQ. 47 - INT. NOVA MIRADA ESTÚDIO DE TELMA - DIA

Foto de Telma-gueixa retirada pela metade de um saco. Detalhes da rosa no cabelo, a fita grega amarela na túnica vermelha, os olhos. (filmar e escanear)

ANA (V.O.)

Não sei se fui afetada pelas cores, ou foi o brilho das fantasias... me invadiu uma saudade tão grande, que aperta o peito... Acho que

faço uma viagem de volta pra minha infância... que não volta mais.

Imagem e os autorretratos

Telma Saraiva produziu uma visualidade singular, composta por imaginário advindo de suas divas das décadas de 1940, 1950 e 1960.

Encontramos seu ideário estético – juventude, beleza, feminino – e uma memorável cronologia de sua vida através dos autorretratos e da numerosa produção artística. Telma, já na década de 1950, ou seja, vinte e sete anos antes da artista norte-americana Cindy Sherman, representou o feminino nas imagens fotográficas, com referências do cinema: “Considerada como uma das principais artistas contemporâneas do mundo, Cindy Sherman (n. 1954) ganhou notoriedade pela série *Untitled Film Stills*, criada por ela, pouco depois de se mudar para Nova York, em 1977. Composta por 70 imagens, a obra foi a primeira grande declaração artística de Sherman e definiu sua abordagem. Usando a si mesma como modelo, em uma variedade de trajes e penteados, suas imagens em preto e branco capturaram o visual de Hollywood dos anos 50 e 60, filmes *noir*, filmes B e filmes de arte europeus” (Toucharte Revista Eletrônica, 2018).

Ambas se colocaram como personagens em suas representações. Interessa-nos o uso que fazem da imagem para criar a fantasia de serem muitas mulheres, contrapondo-se a um estereótipo. Dessa forma, conseguem expressar as tensões e as contradições nesse embate com o mundo social do qual fazemos parte, em geral, muito limitador à autonomia das mulheres.

Por isso, o filme interroga sobre o trabalho e a vida profissional de Telma, a relação com a imagem e o poder de criar mundos ideais, ou, melhor dizendo, mundos possíveis.



Figura 22 – Telma como Atriz Espanhola.
Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 23 – Cindy Sherman como Madame de Pompadour. Fonte: <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-193>

Traçando um itinerário investigativo, chegamos aos autorretratos fotopintados, estes que se tornam a grande imagem de todo o processo.

Compreendemos os autorretratos de Telma Saraiva, também, como uma ação performática, trazendo uma rede de relações do cinema, como construtor de hábitos, modelos e narratividades, que influenciou todo o imaginário de criação da fotógrafa Telma.

Apontamos para a relação da arte contemporânea com Cindy Sherman e Andy Warhol, artistas que tomamos como referência para um paralelo com o trabalho de Saraiva, no que concerne ao ato poético de autorrepresentação para a construção das muitas Telmas.

Interessa-nos a *performance* no sentido de ficcionalização, expressa por Zumthor, através da análise de Osmar Gonçalves e Isabelle Morais (2016, p. 6): “A teatralidade propiciaria, então, a emergência daquilo que o autor chama de situação performancial: espaço de criação cujo aspecto mais relevante é o da possibilidade de exploração de seu potencial ficcional e no qual se estabelece o jogo de um sujeito com seu corpo em relação ao mundo e ao seu imaginário, resultando na transmissão de uma força energética e expressiva que Zumthor assume como *performance*”.

Como, também, na relação com a fotografia, quando Gonçalves e Morais (2016, p. 6) examinam o autorretrato Afogado (1840) de Hippolyte Bayard, entendendo-o como um espaço ficcional que tem como intenção uma mensagem da ordem da poesia: “Bayard abre-se à criação por meio do performático: ‘algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos’ (Zumthor, 2007, p. 31). Redimensiona a fotografia expandindo-a para uma plasticidade ligada mais à ordem do sensível, repleta de sentidos e significados renovados e atualizados na experiência vívida de sua autorrepresentação”. Portanto, vinculamos Telma Saraiva a essa tradição dos autorretratos como meio da dramaturgia, encenação e performatividade, o que amplia nossa percepção dos sentidos de representação do sujeito e de sua imagética.

Telma e a imagem manipulada: *fantasia*

A história da vida de Telma, sua biografia, foi uma das fontes para a análise da imagem, compreendendo-se o conceito de fantasia e de fantasmático como instrumentais à investigação acerca da representação que Telma fazia de si, em seus autorretratos. Pelo exíguo domínio da área da psicanálise, optamos por seguir os estudos de Mardem Leandro Silva sobre fantasia, para entendermos a especificidade e a diferença em relação aos conceitos de real e de realidade. A hipótese de que partimos, é a de que a fantasia seria esse *élan*, misto de afetos, memória e realidade, que permitiu a Telma criar suas personas.

Portanto, partimos das seguintes perguntas: o que é a fantasia? Como é sua atuação na elaboração da imagem? E, o que explica do imaginário de Telma?

Especulamos, por alguns dados biográficos, que há uma simbiose profissional e afetiva entre Telma e o pai, permeada pelo universo da fotografia e do cinema, e que se manteve em sua memória, fazendo com que ela continuasse revivendo esse vínculo através de sua profissão e do seu trabalho com a fotografia e a fotopintura.

Em suas entrevistas, Telma enfatiza o vínculo, e nos diz: “Pode escrever aí. Eu sou filha de meu pai. E para entender minha história eu tenho que falar dele. Minha família é uma família de artistas. Meu avô era ourives e meu pai, que se chama Júlio Saraiva, aprendeu esse ofício muito novo com ele. Com dez anos teve que assumir a oficina e a família quando meu avô faleceu. Por causa

disso ele estudou pouco, só até o segundo ano primário, mas era um homem de uma inteligência formidável. Um autodidata. Todo mundo dizia que se meu pai tivesse estudado teria sido um cientista. A fotografia surgiu na vida dele muito depois, quando chegou um senhor aqui chamado Pedro Maia. Esse Pedro Maia inventou de trazer a fotografia pro Crato. Quando papai viu a fotografia ficou encantado! Como era bonito botar uma pessoa dentro do papel! Até a máquina foi ele que fez. Chamou um carpinteiro, ensinou como devia ser. Foi para Fortaleza, comprou uma lente, montou a máquina dele e começou a tirar fotografia, em 1939, com 29 anos” (Revista Cariri, 2020).

Telma nos diz que desde muito menina ia ao cinema levada pelo pai, que a estimulava a ler pelas legendas dos filmes. Mais tarde, ela teria 11 anos quando seu pai começou a fotografar. Com referências na Psicologia Científica de 1895, Silva (2014) pontua a experiência de satisfação produzida no psiquismo da criança o que Freud denominou de traço mnêmico.

Pelos estudos de Paula Carvalho (2003) sobre memória e psicanálise temos que os traços mnêmicos são os resíduos das experiências da primeira infância (até os 6 anos): “Fazem parte de uma concepção de memória que é ‘permanente e verdadeiramente inerradicável (...) [designando] os resíduos das experiências da primeira infância, para sempre inconscientes, mas dotados de valor de determinação’ (Carvalho *apud* Rudge, 1999, p. 13-14).

Serge Leclair (1979, p. 38) relaciona a imagem mnésica com o objeto de desejo: “O objeto que suscita em todos os casos o movimento chamado desejo é um objeto alucinado ou,

mais precisamente, o investimento de uma imagem mnésica". Traço mnêmico que se instala no corpo, um corpo sensitivo, ele todo erógeno. É um corpo que, dividido entre suas necessidades e as interdições socioculturais, busca gestos sensitivos de produção de prazer, que elaboram objetos feitos como extensão desse corpo erógeno. É na busca de recuperar esse objeto alucinado que há a reencenação de uma prática que repete o que se viveu. A repetição da encenação seria uma forma de recordar os gestos sensitivos de prazer.

Dessa forma, entendemos que repetimos hábitos, gestos, para recuperar uma sensação, um objeto de desejo, fruto de uma imagem mnésica. Sendo assim, estando nosso mundo interno em relação ao mundo exterior, surgem-nos os questionamentos: como podemos entender a fantasia na sua proximidade com o real? Seria uma mediadora entre os dois mundos, entre o meu objeto de desejo e a interdição do mundo real?

Segundo Silva (2014, p. 34): "Se com Freud a fantasia diz respeito a um modo de se pensar a realidade por um viés psicanalítico, no sentido de que a fantasia forneceria elementos para se conjugar realidade interna e externa, com Lacan, a fantasia é teorizada como sendo a própria realidade em oposição ao real".

Nos atentando à análise de Lacan, na relação entre a fantasia e o mundo real, nos diz Silva (*apud* Vieira, 2014, p. 36): "Relativiza a distinção entre dentro e fora, privilegiando a oposição entre o mundo da cultura e o mundo em si, tal como o veríamos, se pudéssemos olhá-lo. Como isto não é possível, ficamos com este mundo simbólico e alguma noção do mundo

real, inacessível de maneira direta, quer com nossos órgãos de percepção, quer com os instrumentos mais aperfeiçoados que possamos construir, pois o jogo de representações e de traços da cultura estarão sempre lá, atuando como prismas, como elementos difratores da visão nítida do real”.

Entendemos, assim, que a realidade seria o efeito de uma operação simbólica e imaginária. Aqui cabe uma breve explanação a respeito dos conceitos de real, simbólico e imaginário, visto que eles estão em íntima ligação com a fantasia, Silva elucida: “No real, Lacan ‘[...] colocou a realidade psíquica, isto é, o desejo inconsciente e as fantasias que lhe estão ligadas, bem como um resto: uma realidade desejante, inacessível a qualquer pensamento subjetivo’ (Roudinesco & Plon, 1998d, p. 645). O simbólico designa ‘[...] um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização’ (Roudinesco & Plon, 1998e, p. 714). Por fim, o imaginário, ‘[...] se define, no sentido lacaniano, como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo”’ (Roudinesco & Plon, 1998b, p. 371) (Silva, 2014, p. 37-38).

Obtemos um certo entendimento sobre os autorretratos, compreendendo os significados do imaginário, mas também da realidade desejante: “Desta forma, o aparelho psíquico constitui sua realidade para fugir do real, para existir, mas ao mesmo tempo, luta para buscá-lo. [...] Então, a condição de existência do objeto, enquanto uma positividade investida, é que ele seja

capturado pela fantasia. A questão a ser posta é se seria possível haver um objeto que não fosse um objeto capturado pela fantasia. Pois se a fantasia tem por função oferecer ao desejo seus objetos, então ela está diretamente associada ao princípio do prazer, no sentido de possibilitar certa constância da economia psíquica e assim suscitar algo, como uma homeostase psíquica” (Vieira *apud* Silva, 2014, p. 38-39).

Entrelaçamos esse diálogo da psicanálise à arte, de acordo com algumas pesquisas de Susan Sontag (2012, p. 149), mais especificamente a imagem fotográfica: “A fotografia é entendida por um desejo de substituir, guardar a experiência autêntica, uma invenção ou um substituto da memória. É o substituto da posse de uma coisa ou pessoa querida, no desejo de fotografar: a experiência que procura uma forma à prova de crise”.

Fantasia, fantasma, fantasmático

Telma produz imagens de si. A fantasia é um agente constituidor de seu imaginário. No ato de se fotopintar, ela cria simbolicamente suas vidas projetadas.

Em um período no qual o retrato estava no ambiente da casa, na sala de visitas, como algo solene, que registrava os momentos especiais, bailes de debutantes, primeira comunhão, formatura, casamento ou falecimento; as imagens “inventadas” das personas de Telma seriam o registro mais próximo daquilo que se encontra fora do rito, ou então, ao contrário, a criação de um “Super-

Rito”. No plano do extraordinário, ser uma gueixa japonesa só se faz possível considerando a força da ideia da fantasia capaz de recuperar algo que, não sendo uma gueixa japonesa, passa a sê-lo, através da imagem. Silva (2014, p. 40) explica o conceito: “O termo *phantasia*, no que possa implicar para uma teoria do conhecimento, aparece pela primeira vez nos Diálogos de Platão (República), e se refere a duas propriedades distintas: a faculdade humana de imaginar e a propriedade do objeto em aparecer. Contudo, tanto a noção de fantasia, imaginação, quanto à de fenômeno, eram admitidas com severas ressalvas da parte de Platão e os platonistas, sendo consideradas apenas como índices de um tipo de conhecimento duvidoso, capaz de gerar por si sós apenas um conhecimento relativo (doxa: opinião) e impreciso”.

É propriamente na ideia das imagens que fazem aparecer, no sentido de aparência, que adensamos nossa compreensão às realizações de Telma: “O termo *phainómenon*, significa aparência, aquilo que aparece, ou seja, o próprio fenômeno. Dessa forma, o termo fantasia se refere à articulação entre a criação imaginativa e aquilo que aparece, entre aparência e imagem” (Silva, 2014, p. 40).

Ainda pelos estudos de Silva (2014, p. 40), colocamos o desejo ao centro da questão: “Em geral, a esfera da fantasia sofreria dessa desconsideração da parte dos filósofos. Sendo associada a devaneios sem compromisso ou desejos inconfessos, incapazes, por sua vez, de poder contribuir para a construção de um corpo de conhecimento. Esse cenário começaria a mudar a partir da consideração – da parte dos filósofos, artistas e psicanalistas – do desejo como razão de ser daquilo que aparece. Filosofias como as

de Schopenhauer e Nietzsche, precedidas por Spinoza e Lucrécio, contribuíram para a descentralização da razão em seu sentido forte, criando espaço para a possibilidade de se considerar o desejo como a essência do humano”.

Um dado específico para se ater, é que os autorretratos surgem de um diário íntimo e secreto, que depois passam a pertencer ao campo das artes (salas de exposições). É na transposição para esse outro lugar, do fora da sala de visitas ou do mundo secreto, que elas são ressignificadas. Silva evidencia a ponte com o conceito de fantasma, no sentido de encontrar-se no desejo do Outro. Ainda segundo Zizek (2010), a fantasia seria o recurso que o sujeito teria para responder à fundamental questão sobre sua localização no desejo do Outro: a fantasia refletiria exatamente o tipo de objeto que ele seria frente ao olhar do Outro. Com isso, a fantasia se formularia como sendo a prova irredutível de que o desejo do sujeito seria de fato o desejo do Outro. Entre outras consequências, essa afirmação permite localizar no conceito de fantasia algo da ordem de uma alteridade irredutível, um ponto de opacidade fundamental, que permite, entre outras deduções possíveis, tomar o conceito de fantasia por fantasma, tal como sustenta Checchinato (2007). Este autor propõe que o termo fantasma encontra de alguma forma referência já no próprio Freud, em sua reflexão sobre o fato de as poesias dos poetas sempre anteciparem, em larga medida, algo das descobertas da clínica psicanalítica. Afirma Checchinato: “Após meditar sobre as poesias do inconsciente, em Fernando Pessoa, parece-me que nada é mais justo que substituir o termo fantasia por fantasma, conforme foi proposto por Lacan” (Silva, 2014, p. 19).

Tracemos, nesse ponto, um diálogo com os estudos de Jean-Pierre Vernant (1990), sobre as discussões acerca do ser e do parecer em relação à imagem: “É opondo mais nitidamente o parecer ao ser, separando-os um do outro, em vez de os associar em equilíbrios diversos, como tinha sido feito antes dele, que Platão confere à imagem sua forma de existência própria, atribuindo-lhe um estatuto fenomenal particular. Definida como semblância, a imagem adquire um caráter distintivo tão maior que, doravante, ela não será mais considerada um aspecto, um modo, um nível da realidade, uma espécie de dimensão do real, mas uma categoria específica, situada frente ao ser, numa relação ambígua de ‘falso-semblante’. Essa especificidade implica, em contrapartida, a expulsão da imagem do domínio do autenticamente real. Ela é relegada ao campo do ficcional e do ilusório e desqualificada do ponto de vista do conhecimento” (Vernant *apud* Lima, 2010, p. 79).

Atendo-nos à imagem como um nível da realidade, Vernant especifica que o elemento da *phantasia* detém a capacidade da imaginação: “É preciso esperar o fim do século II d.C. para se encontrar, em Flávio Filóstrato, a propósito de artistas como Fídias e Praxíteles, a afirmação de que o que presidiu à criação de suas mais belas obras foi uma *phantasia*, uma imaginação não mais dependente da *mimesis*, mas oposta e superior a ela, por conta de sua *sophia*: ‘[...] Pois a *mimesis* apenas representa em imagem o que viu, mas a *phantasia* também o que não viu’. Quando sobe aos céus para recolher as imagens dos deuses, o artista não imita nem copia: ele imagina. Dissociada da *mimesis*, a *phantasia* vê-se capaz desse mesmo poder de contemplar o invisível, de ultrapassar a aparência pelo acesso ao mundo

superior das Formas, que Platão havia reservado à filosofia” (Vernant *apud* Lima, 2010, p. 86).

Para entendermos o resultado das imagens enquanto sua produção material, trazemos a análise do conceito de fantasmático, que considera a parcialidade das pulsões para que se produza o objeto, e é essa materialidade – resultado da falta – que ocupa o mundo externo. Segundo Silva (2014): “Essa condição permite entender melhor que todo encontro com o objeto é, na verdade, um reencontro e que é na condição de ser parcial que o objeto alcança seu fundamento de ser narcísico. Em outras palavras, o objeto parcial é referência maior à operação de síntese que a fantasia opera, além de ser referência ao conflito inerente ao caráter parcial das pulsões. Desse modo, a fantasia é uma operação que produz o objeto pelo recurso de conformar os objetos da cena atual às primeiras experiências de satisfação. Trata-se de um endereçamento contínuo, em que os objetos do mundo empírico são remetidos ao roteiro fantasmático do sujeito” (Silva, 2014, p. 43).

Em continuidade a essas reflexões, utilizando o método da entrevista, trataremos da análise de José Bogalheiro, pesquisador do cinema e da psicanálise, indagando-o sobre a identidade fantasmática. Embora faltem, nesta pesquisa, leituras que deem conta propriamente desse aspecto, foi utilizada como referência teórica as aulas do professor (com seu consentimento e avaliação). Disse-nos Bogalheiro (2016), que a expressão dos autorretratos seria destacadamente uma ideia de identidade fantasmática:

“A nossa identidade só é concebível como identidade fantasmática, pois ela tem que ter conta o que já vivemos até ao momento presente, mas ao mesmo tempo incluir o que ainda não foi vivido. Em cada momento, nós somos, simultaneamente, a vida passada e essa que ainda não consumamos. Quando nós próprios nos perguntamos, ou nos imaginamos, quem é que somos, não nos conformamos em ser apenas aquilo que já fomos até ao momento, pois, simultaneamente, nos consideramos como seres de indefinição. O que o futuro nos reserva acrescenta uma outra dimensão à nossa própria identidade e, por isso, quer para nós próprios, quer para os outros, somos um fantasma”.

Continua Bogalheiro (2016) sobre a identidade fantasmática e os autorretratos:

“Somos uma imagem que projetamos, na qual nós nos vemos. Nela misturamos uma parte que foi vivida, que está a passar e que, de uma certa maneira, é irreversível, que foi como foi, e uma parte que ainda não vivemos, que está completamente em aberto, mas que nós sabemos que tem também um conjunto de determinações que fazem com que o seu curso

não dependa somente de nós próprios. Assim, os autorretratos da Telma são elementos dessa ideia de identidade fantasmática que tinha um lado concreto, material, mas que eram atravessados por projecções e desvios”.

Acerca da diferença entre fantasia e fantasma, continua Bogalheiro (2016):

“A fantasia pode ser qualquer coisa sem tanta determinação, um produto mental, a que faltam determinações concretas. Na ideia de fantasma, encontramos qualquer coisa que pertence à imagem, que tem uma relação com a realidade, o que somos, o que fomos, o que haveremos de ser. Este é o eixo central da reflexão que considera a imagem como duplo”.

Comenta ainda a ideia de fantasma em relação à personagem narradora:

“A personagem Ana, a neta, é a geração futura. No fantasma da Telma existe essa geração futura. Se ela própria tivesse vivido a sua vida futura, o modo como que essa neta a poderia ver seria algo materializado. Equivalendo a como essa neta a poderia ver, existe a dimensão material da fotografia. Essa

materialidade é o que nos amarra a essa imagem que a própria Telma produziu” (Bogalheiro, 2016).

Portanto, os autorretratos objetivam os desejos e, como materialidade, projetam esses desejos para o futuro presente.



Figura 24 - Telma Saraiva como egípcia, como soldada, como indígena. Telma performa como *Gilda*, segundo depoimentos, os três últimos da série de seus autorretratos. Fonte: Acervo Família Saraiva.

PROCESSO DA CRIAÇÃO

Peço-lhes que me desculpem por expor-me assim diante dos senhores; mas penso ser mais fácil relatar o vivido do que simular um conhecimento independente de toda e qualquer pessoa, e uma observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de uma autobiografia qualquer.

Paul Valéry

Procuramos estabelecer um método que passasse pela articulação entre a investigação específica sobre a docuficção e o saber prático que surge à medida da escritura de cada versão do roteiro, que de fato só poderá ser comprovado na realização fílmica.

A pesquisadora-realizadora gera um problema que é testado na escritura, que o próprio roteiro coloca como matéria da reflexão para a teoria. É esta reflexão simultaneamente teórica e artística, que, ao mesmo tempo, vai abrindo caminho a partir da pesquisa para o roteiro e vice-versa.

Relato de experiência da documentarista

A morte de Telma aconteceu dois meses antes de começarmos as gravações, por isso, fizemos uma pausa e iniciamos em

agosto do mesmo ano, com um roteiro desmotivado e imaturo. Havia a intenção de construirmos uma breve biografia da artista, com uma proposta de documentário de entrevistas, visitando os ambientes das salas das casas, emoldurados com as fotografias de seus retratados. Também tínhamos imagens que foram o ponto de partida para se pensar a documentação, mas que não continham uma dramaturgia prévia.

Como um dos objetivos, após esse reinício, foi o de explorar a memória envolvida desde o contato com os retratos de família até a curiosidade pela artista Telma, levantamos a hipótese de utilizar a participação da documentarista, de forma mais direta, também como elo dramático.

Como recurso, utilizamos o diário de viagem, sobre a experiência da personagem que a leva tanto à terra da infância, como ao lugar das memórias afetivas. Para aprofundarmos os sentidos dessas escolhas, baseamo-nos nas análises de Catherine Russell (2011) sobre autoetnografia pelo ato de deslocamento, tanto o geográfico, como, o mais importante, aquele provocado pelo estranhamento do cotidiano. Alicerçamo-nos no sentimento da não adaptação, objetivando produzir uma distância relativa, para observar o familiar e também se auto-observar. Russell (2011) enfatiza que a memória e as viagens “são meios de explorar ‘eus’ fragmentados e maneiras de se colocar algo para recordar”. Com isso, a documentarista entra na história da artista. E foi a presença da morte que nos impeliu a optar por uma narrativa híbrida.

Iniciada a escrita do roteiro, sentíamos passo a passo as dificuldades avolumarem-se, pois cada escolha exigia uma coerência formal e um lugar a se estabelecer, ou seja, uma convenção de discurso,

de linguagem, de gênero. Percebemos que os campos, tanto o da ficção como o do documentário, estão muito bem definidos e organizados nas características formais, com seus realizadores, críticos e pesquisadores, pelas publicações especializadas e em seus locais de recepção, sejam as salas de cinema, os festivais (com as categorias de competição que estão também nos editais de fomento), as galerias e os museus. Desse modo, as concepções de mundo, as quais organizam o documentário e a ficção, estão bem traçadas, e por estarem dessa forma, há a tendência de excluir aquilo que foge à regra, ou seja, não temos, em geral, estabelecidos a categoria da docuficção, ou das narrativas híbridas. Em outras palavras, cada campo expõe seus discursos sobre a realidade, muito bem constituídos histórica e socialmente, não havendo muitas tensões entre eles.

Então, o problema surge pela nossa escolha, falar de um lugar de intermeio, um tipo de subgênero pouco delineado. Voltamos para nossa pergunta motivacional: por que fazer uma docuficção? Que leitura do mundo ela pode nos acrescentar?

Cena final

Seguiremos Ana em sua descoberta do acervo fotográfico de Telma. As imagens tornam-se um enigma, pois, inicialmente, ela estranha a forma pela qual o retrato realista está representado. Conforme vai conhecendo, cada vez mais, o processo de feitura da fotopintura, a personagem adentra no imaginário que elas representam. As características formais, desde a luz, as cores, a indumentária e o cenário cerimonial, revelam os desejos imbuídos em

cada elemento idealizado, advindos, em parte, dos romances de cinema e das novelas de rádio. No entanto, ao procurar as personagens retratadas nas fotografias e ouvir as histórias de cada uma delas, Ana sente que as imagens, sendo capazes de representar anseios e frustrações, tornam-se um espelho de auto-observação, em que ela se vê em cada história que escuta. Tudo isso culmina para a cena final, quando, no quarto do estúdio fotográfico de Telma, ao manusear as fotografias e mudá-las de lugar, torna-as formas móveis, desenhos manipulados, recuperados da imutabilidade do tempo passado para a reelaboração da memória.

É então, a partir desse encontro, que Ana nos conduz às questões – e ao que representam as imagens que decoram as paredes das salas e as páginas dos nossos álbuns de família –, para que as revisitemos.

Temas geradores

As primeiras imagens captadas nos serviram de guia temático. São imagens documentais realizadas com as entrevistas dos contemporâneos e familiares que declaram o que sabem sobre Telma. Portanto, nesta primeira etapa, utilizamos as nossas entrevistas e, também, um vasto material de pesquisa que foi coletado de *sites* na *internet*, dos entrevistados, dos acervos de exposições, de matérias na imprensa, para encontrarmos todos os temas possíveis, que foram organizados dessa forma:

1. Telma na banheira (acervo fotográfico): tema ligado ao desejo, às imagens de cotidiano das atrizes;
2. Telma e Ronnie Von: disco de vinil encontrado na sala de visitas de sua casa. Edilma confirma que ela gostava de ouvir as canções do cantor (estilo *pop* da década de 1960);
3. Telma mãe (acervo): tema ligado à sua biografia de mãe precoce;
4. Crato Tênis Clube (acervo): ambiente que Telma frequentou e representa seu imaginário das festas de carnaval, festas de cerimoniais que seu estúdio fotografava (bailes de formatura, bailes de debutantes, concursos de *misses*, *etc.*);
5. Casa de Telma e o Estúdio: ambiente de reconstituição para representar o cotidiano familiar e profissional;
6. Telma no Rio de Janeiro (acervo): ambiente de viagens;
7. Casa Gino: ambiente que representa os materiais de seu trabalho, molduras, pincéis, reproduções de gravuras populares, acessórios fotográficos;
8. Colégio Santa Teresa: ambiente de formação escolar, religioso e onde ela aprende técnicas de desenho e pintura;
9. Seminário e Igreja: ambientes religiosos que representam espaços de agregação social da cidade do Crato. O Seminário está ligado à Diocese;
10. Telma Fantasias: tema estruturante do roteiro que precisa ser representado em tudo no enredo, desde fotos, indumentárias, ritos, ornamentos domésticos, *etc.*;

11. Crato: ambiente formador da vida sociocultural e do trabalho de Telma;
12. Carnaval do Crato Tênis Clube: festa importante no imaginário de Telma. Observar o que encontramos de carnaval de rua atualmente, na cidade do Crato.



Figura 25 – Este mosaico representa uma ilustração da pesquisa das imagens. Uma parte das fontes é derivada da *internet* e a outra, adveio do acervo fotográfico da família Saraiva. Da esquerda para a direita, em um percurso horizontal: Telma Saraiva com o sogro, Edilson Rocha (esposo) e filho; Telma Saraiva em praça da cidade do Crato; Telma Saraiva na sala de sua casa (por trás) com fotopintura da filha Edilma em tamanho natural. Na segunda linha; Telma Saraiva em praia da cidade do Rio de Janeiro; Telma Saraiva fotografada por Júlio Saraiva destacando sua sombra de perfil; Telma Saraiva vestida para festa de carnaval. Na terceira linha; Telma Saraiva em seu estúdio, iluminada por seus refletores; Telma Saraiva na banheira; Telma Saraiva em jardim público. Na quarta linha; Telma com Edilson e seus 4 filhos; Telma com seus instrumentos de trabalho: pincel, paleta e cavalete. Fonte: Acervo fotográfico da família Saraiva.

Em uma segunda etapa, organizamos as imagens pesquisadas dos acervos por tema:

1. Homens jovens;
2. Homens adultos e idosos;
3. Mulheres jovens e idosas;
4. Crianças;
5. Formaturas;
6. Debutantes;
7. Casamentos;
8. Noivas;
9. Primeira Comunhão;
10. Batismos;
11. Retratos 3/4;
12. Nus;
13. Autorretratos (24) de Telma;
14. Telma: família;
15. Telma: viagens;
16. Telma: filhos;
17. Telma: casa;
18. Telma: matérias de revistas e de jornais;
19. Telma: cidade do Crato;
20. Telma: Carnaval.

Fizemos um estudo das imagens, observando cenário, luz, vestuário, cores, composição, gestual. A partir disso, com as entrevistas e as fotografias organizadas por temas geradores, criamos os personagens com função e conteúdo para a ação:

Familiares: filhos; neta; filha; prima (Iacy Pierre); família Arraes (lado da mãe de Telma). Conhecidos: vizinho; vendedora e colega; fotografadas.

Amigas: Madre Teresa e professora de Telma. Personalidades da região: médico; padre; radialistas. Fotografadas: mulheres; crianças; homens.

Especialistas: curadores; fotógrafos; professores.

A partir dos temas e dos personagens, criamos a personagem Ana, inspirados pelos depoimentos da neta de Telma, Roberta Rocha, e por ser o modelo que caberia também à voz da documentarista. Procuramos um percurso de viagem – de Ana que chega do estrangeiro – motivada pela herança da casa, que tratasse do tema de descobrir a biografia de Telma.

Percurso narrativo:

1. Viagem de avião;
2. Estrada Fortaleza-Crato;
3. Paradas na estrada;

4. Chegada ao Crato;
5. Chegada ao hotel;
6. Igreja (Seminário): como a cidade amanhece;
7. Feira de produtos (segunda-feira), a mais importante da cidade;
8. Cartório: documentos da herança;
9. Casa de Telma;
10. Escola onde Telma estudou;
11. Visitas aos parentes: salas de visitas;
12. Visitas aos ambientes da cidade e à região do Cariri;
13. Visitas aos ambientes da fotopintura;
14. Visitas aos espaços públicos: praças, comércio, Horto;
15. Espaços da herança: fórum, museu, casa-estúdio;
16. Chapada do Araripe: floresta, cachoeira;
17. Crato Tênis Clube: salão de festas hoje, piscina, fachada;
18. Fachadas de espaços onde eram os antigos cinemas;
19. Fotos de acervo histórico da cidade à época da juventude de Telma;
20. Material de arquivo sobre a cidade do Crato à época da juventude de Telma;
21. Acervo de fotografias de Telma.

Definidos os temas, os personagens, as protagonistas e a ação, e desenvolvidos a sinopse e o argumento, chegamos à síntese

da história, com início, meio e fim. A partir disso, a segunda etapa tratou da elaboração da escaleta, estrutura desenvolvida por meio de um esqueleto móvel, com o resumo de cada sequência. E posteriormente o desenvolvimento de cada sequência.

Assim, fechamos uma versão completa do roteiro do longa-metragem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resolvemos o enigma dos autorretratos, com uma versão dos fatos.

Numa ação posta em crise, diante do imprevisto, ao nos depararmos com um obstáculo intransponível que nos convoca à ação, fizemos outras perguntas e mudamos o rumo do processo, numa conjunção entre vida e arte, como preveem os manuais de roteiro assentes no drama.

A resposta às questões sobre a viabilidade de uma narrativa que suplante o encontro ausente comprova que há coerência de sentido para uma história híbrida, originada do documentário e da ficção. Isso nos possibilitou alargar nossa compreensão sobre o que são os fatos no real, na realidade e na imaginação, com seus sentidos de verdade e invenção. Trouxe-nos, ainda, a fantasia como uma resposta às vicissitudes da existência e também como produtora de imagética.

Comprovamos, por meio da elaboração do enredo de docuficção: Ana conduz a viagem para que, através de suas memórias possamos conhecer, pelos intervenientes – mediante seus testemunhos –, uma vida exemplar da fotopintora Telma Saraiva. Em paralelo, ressaltamos que a história ficcional da vida de Ana, do mesmo modo, amplia aspectos da ação documental, também a definindo como personagem de projeção da roteirista-documentarista.

A personagem protagonista repete a constituição de um modelo de fantasia, com base no que Lacan discorre, ou seja,

como não podemos ter acesso a uma realidade objetiva total, que seria o real, um dos nossos acessos ocorre pela mediação da fantasia, funcionando como um ponto de contato com o real. Como pontua José Bogalheiro, uma identidade fantasmática, emblema dos autorretratos de Telma, o que se elabora enquanto passado e presente, e se projeta, como o que pode vir a ser.

Utilizamos uma metodologia que começa do material preexistente (roteiro documental), para selecionarmos os temas geradores – retirados das características das protagonistas – em correlação com os eventos factuais. Fatos que estão de acordo com o desenvolvimento do conflito, ou seja, procuramos uma teia de correspondências em torno das problemáticas que envolvem o mundo das mulheres.

A personagem que sai de casa movida por um fator externo (receber a herança) e um fator interno (insatisfação com sua vida profissional, que afeta sua vida conjugal), encadeia a ação através da viagem ao ambiente familiar e às memórias de infância, acionando a procura das fotografias porque movida pela curiosidade de saber quem eram as mulheres de sua família, para, com isso, alcançar entendimento sobre sua própria existência. Pela biografia de Telma Saraiva, conhecemos a cidade do Crato, o ambiente do Cariri cearense, o estúdio e a casa da fotógrafa, sua família e seus amigos, suas referências de criação e sua produção fotográfica.

As referências fílmicas utilizadas na pesquisa foram nosso meio de expressar o que é colocado na obra de Abbas Kiarostami, como analisa Jacques Aumont (2008, p. 173): “Situa-se numa zona de troca entre realidade e ficção, em que seres humanos

desempenham ‘o seu próprio papel’ (segundo a expressão adequada) em histórias que são, em parte, as suas e, em parte, inventadas, do cineasta”.

Na perspectiva do fazer cinematográfico, situamo-nos no que João Moreira Salles (Labaki, 2015, p. 272), comenta sobre Flaherty: “O cinema não é um braço da antropologia nem da arqueologia, mas um ato da imaginação’. Precisamente essa imaginação narrativa – que Flaherty decerto possuía, alguns dizem até que em excesso [...]. Ele não descreve; constrói”. Foi dessa forma que respondemos às questões da tese, primeiramente para o lugar da documentarista: com a ideia do artista como elaborador de si, enquanto personagem, baseados em Catherine Russell (2011, p. 1), com o conceito de autobiografia contemporânea: “[...] un sentido del ‘yo’ completamente basado en la experiencia y la observación”, e, “[...] como una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad pluralista de finales del siglo XX”⁶. A documentarista vira uma personagem, colocando-se “como intercessora de si mesma, quando transcende a sua condição em direção a uma terceira pessoa que adentra a narrativa”, segundo Deleuze, “que remete à necessidade do outro para sair de si mesmo, para passar do ‘eu’ para o ‘eles’” (Yakhni, 2014, p. 107).

A segunda questão remete à compreensão da construção dos estatutos narrativos do documentário e da ficção: entendendo que, apesar dos relativismos e contrapontos, a maneira como se

6 Um sentido do "eu" completamente baseado na experiência e na observação, e, [...] como uma exploração das identidades fragmentadas e dispersas da sociedade pluralista do final do século XX.

formam, por essência, baseia-se no que Aristóteles (384 a.C - 322 a.C.) aponta sobre a história (mais próxima do documento) e a poesia (mais próxima da imaginação), e que “diferem pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer”, (Aristóteles, 2015, p. 54). Também é importante mencionar o que Esslin (1978, p. 21-22) apresenta como argumento irrefutável: “Ora, a diferença entre a realidade e o jogo dramático é a de que o que acontece na realidade é irreversível”.

Consideramos que documentário e ficção são expressões dramáticas, cujo meio é, antes de tudo, uma imagem mental. Nesse sentido, nossa terceira via de explanações tem a imagem cinematográfica como mediação do real, portanto: é a abordagem da arte da *mímesis* que trata do verossímil e do prazer, o que, de fato, a diferencia de tudo o mais, segundo Cauquelin (2005, p. 60), e cuja ideia é desenvolvida pela psicanálise, a partir de Vernant (*apud* Lima, 2010, p. 86): “o que presidiu à criação de suas mais belas obras foi uma *phantasia*, uma imaginação não mais dependente da *mímesis*, mas oposta e superior a ela, por conta de sua *sophía*: pois a *mímesis* apenas representa em imagem o que viu, mas a *phantasia* também o que não viu”.

Como esclarece Vernant (*apud* Lima, 2010), não é a imagem como “parecer” se opondo ao “ser” – tradição platônica que expulsa da imagem o domínio do autenticamente real – mas é a imagem como imaginação, capacidade de contemplar o invisível. E, por ter uma condição de incompletude, fundamento de ser narcísico, referência ao conflito inerente ao caráter parcial das pulsões, trata-se,

portanto, “de um endereçamento contínuo, em que os objetos do mundo empírico são remetidos ao roteiro fantasmático do sujeito” (Silva, 2014, p. 43).

No que se refere à compreensão da identidade fantasmática, José Bogalheiro (2016) reafirma para finalizarmos: "Quando nós próprios nos perguntamos, ou nos imaginamos, quem é que somos, não nos conformamos em ser apenas aquilo que já fomos até ao momento, pois, simultaneamente, nos consideramos como seres de indefinição". É da condição de incompletude que vemos em Telma Saraiva, a elaboração de imagética, que a projeta nas gerações seguintes.

REFERÊNCIAS

33. Direção: Kiko Goifman. 2002.

A CONDESSA descalça. Direção: Joseph L. Mankiewicz. 1954.

A ESPOSA. Direção: Björn Runge. Culver City: Sony Picture Classics, 2017.

AÏNOUZ, K.; GOMES, M. **Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Edições Texto&grafia, Lisboa, 2010.

A NOVIÇA rebelde. Direção: Robert Wise. [S.l.]: Fox Film do Brasil, 1965.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

ARRAES, Raquel. Sob o Signo da Fantasia: Telma Saraiva. **Cari-ri Revista**. nº 5; p.42-50; Fev./Mar. 2012.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2008.

____; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2013.

BACON, F. In: RUHRBERG, K. *et al.* **Arte do século XX**. Porto: Taschen, 1999. Vol.1

BARBOSA, A.; CUNHA, E.; HIKIJL, R. (org.). **Imagem-Conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas-SP: Papirus Editora, 2009.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Vol. 1. Série Obras Escolhidas).

BERGMAN, I. **Lanterna Mágica - uma autobiografia**: Ingmar Bergman, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense. 2012.

BOGALHEIRO, José. Sobre a Identidade Fantasmática e Telma Saraiva. [Entrevista concedida a] BOTELHO, Adriana B.; Arquivo captado: Gravador de voz/celular; Universidade de Lisboa, 2016.

BOTELHO, Adriana B., **A construção de um roteiro de docuficção: Todas as Vidas de Telma**. Tese de Doutorado em Belas Artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2021.

BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. Elementos Sudoeste: Porto Editora, 2000.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 1984.

CARTIER-BRESSON, H. **Ver é um todo**: entrevistas e conversas 1951-1998. São Paulo: Gustavo Gill, 2015.

CARVALHO, Paula de Oliveira. **Uma investigação sobre a memória em Freud**. PUC- RJ, 2003.

CAUQUELIN, A. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. [S.l.]: Obras-primas do Cinema, 1990.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, C. T. **Arte no Brasil 1950-2000**: Movimentos e Meios. São Paulo: Alameda 2004.

DA-RIN, S. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DIEGO Velázquez, ou le réalisme sauvage. Direção: Karim Aïnouz. Paris: Les Poissons Volants, RMN-Grand Palais, Arte France, 2015.

DUAS ou três coisas que eu sei dela. Direção: Jean-Luc Godard. 1967.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Aula Magna de Philippe Dubois**, Graduação em Cinema - UFSC, 2013. Disponível em: <https://cinema.ufsc.br/2013/04/01/aula-magna-de-philippe-dubois/>. Acesso em: 12 nov. 2017.

_____. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2008.

DUNKER, C. I. L. **Mal-estar, Sofrimento e Sintoma**. São Paulo: Boitempo, 2015.

ESCOREL, E. **Adivinhadores de Água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ESSLIN, M. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

EU, um Negro (Moi, un Noir). Direção: Jean Rouch. Paris: Les Films de la Pléiade, 1958.

FIELD, S. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FONSECA, D. **O mal-estar na arte brasileira**. MonoArt, 2016. Disponível em: <https://blogmonoart.wordpress.com/2016/07/30/o-mal-estar-na-arte-brasileira/> Acesso em: 1 nov. 2017.

FREUD, S. **Textos Essenciais Sobre Literatura, Arte e Psicanálise**. [S.l.]: Europa-América, 1994.

GAGNEBIN, J. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GILDA. Direção: Charles Vidor. Cluver City: Columbia Pictures Industries, Inc., 1946.

GINZBURG, C. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, O.; MORAIS, I. Autorretrato: a fotografia em *performance*. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos, São Leopoldo, vol. 18, nº 1, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/fem.2016.181.01/5291/0> Acesso em: 20 nov. 2020.

GOSTO da cereja. Direção: Abbas Kiarostami. [S.l.]: Obras-primas do Cinema, 1997.

ISHAGHPOUR, Y. **O real, cara e coroa**: o cinema de Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JACQUOT de Nantes. Direção: Agnès Varda, França, 1991.

JAGUAR. Direção: Jean Rouch. [S.l.]: Videofilmes, 1967.

JEANNE Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment, 1975.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. [S.l.]: Videofilmes, 2004.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LABAKI, A. (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LECLAIRE, S. **O Corpo Erógeno**: uma Introdução à Teoria do Complexo de Édipo. Rio de Janeiro: Chaim Samuel Katz, 1979.

_____. **Introdução ao documentário brasileiro**. [Juiz de Fora-MG]: Editora Francis, 2006.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Definir autobiografia. *In*: MOURÃO, P. (org). **Autobiografia. autorrepresentação**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LIMA, L. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

_____. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOST, Lost, Lost. Direção: Jonas Mekas. 1976.

MACHADO, A. **Arte e Mídia**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

MAR Interior. Direção: Kazuhiro Soda. 2018.

MENDES, J. M. **Culturas Narrativas Dominantes**: o caso do Cinema. Lisboa: EDIUAL, 2009.

MENDES, M. F. Literalidade: a compreensão da ficção como experiência real. Gilles Deleuze e Jean Rouch. *In*: CASTRO, M. G. CAIRES, C. S.; RIBAS, D.; PALINHOS, J. (Ed.). **Cartografia das fronteiras da narrativa audiovisual**. Porto: UCE Editora, 2016. Disponível em: <https://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documents/UCEditora/PDF%20Livros/Porto/Cartografia.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MOURÃO, D. M.; LABAKI, A. (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NACACHE, J. **O cinema clássico de Hollywood**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2012.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. [S.l.]: Silver Screen, 1922.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papirus, 2012.

NO HOME movie. Direção: Chantal Akerman. New York: Icarus Films, 2015.

NOTÍCIAS de casa. Direção: Chantal Akerman. 1977. Filme. 85min. Título original: News From Home.

OS MESTRES loucos. Direção: Jean Rouch. [S.l.]: Videofilmes, 1955.

PANTERAS negras. Direção: Agnès Varda, França, 1968.

PENAFRIA, M. **Tradição e Reflexões**: contributos para a teoria e estética do documentário. [Covilhã]: Livros Labcom, 2011.

_____. **O ponto de vista no filme documentário**. Universidade da Beira Interior. 2001. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> Acesso em: 20 nov. 2020.

_____. **O filme documentário**. História, Identidade, Tecnologia. Edições Cosmos, Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PROPP, V. I. **A Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMOS, A. C. O Eu Pulverizado na Arte Performática de Cindy Sherman. Revista **Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em:

<https://performatus.com.br/estudos/cindy-sherman/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

REMINISCÊNCIAS de uma viagem à Lituânia. Direção: Jonas Mekas. 1972.

RETRATO pintado. Direção: Joe Pimentel. 2000.

RIEDL, Titus. Sobre fotopintura e Telma Saraiva. [Entrevista concedida a] BOTELHO, Adriana B.; Arquivo captado em imagens e som. Crato/Ceará, 2015.

RUSSELL, C. **Autoetnografia: viajes del yo**. Tradução de Natália Moller. *La Fuga*, Santiago, outono 2011. Disponível em: <https://la-fuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>. Acesso em: 5 jun. 2019.

SALUT Les Cubains. Direção: Agnès Varda. [S.l.]: Obras-primas do Cinema, 1963.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. [S.l.]: VideoFilmes, 2007.

SANTOS, J. **Júlio Santos: mestre da fotopintura**. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2010.

SCEGO, I. **Minha casa é onde estou**. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SEAMS. Direção: Karim Ainouz. 1993. Filme. 30 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bYPjD45urpM>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SILVA, A. B. **Análise de Imagem dos Autorretratos de Telma Saraiva**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, [Natal], 2018. Disponível em: https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/6911/5/AnaliseImagemAutorretratos_Silva_2018.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

SILVA, E.; REBOUÇAS, M. A implantação do rádio no Cariri Cearense. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 8, 2011, Guarapuava-PR. **Anais [...]**. Guarapuava-PR: Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2011. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011-1/artigos/A%20implantacao%20do%20radio%20no%20Cariri%20cearense.pdf/at_download/file. Acesso em: 20 nov. 2020.

SILVA, M. L. **A hipótese fantasma: a função do fantasma na construção do conhecimento**. Universidade Federal de São João del-Rei, 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pp-gpsi/Publicacoes/Dissertacoes/MARDEM%20LEANDRO%20SILVA.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2019.

SONTAG, S. **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

SOUSA, R. A. F. O lugar do Crato no século XX: morfologia e funções urbanas da aglomeração em estudo. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 6, n. 3, p. 454 - 468, jul. 2015. ISSN 2178-0463. Disponível em: <http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/497>. Acesso em: 20 nov. 2020.

STIG, B. **O Cinema Segundo Bergman**: entrevistas. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977. (Coleção Cinema, vol. 5).

TELMA, Saraiva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa271002/telma-saraiva>. Acesso em: 1 jun. 2019.

TIO Yanco. Direção: Agnès Varda. [S.l.]: Obras-primas do Cinema, 1967.

TISHE! Direção: Viktor Kossakovsky. 2003.

TOUCHOFCLASS. “Untitled Film Stills”, série completa de Cindy Sherman, será exibida pela primeira vez no Reino Unido. **TOUCHOFCLASS** Revista Eletrônica. Disponível em: <http://>

www.touchofclass.com.br/index.php/2018/08/01/untitled-film-stills-serie-completa-de-cindy-sherman-sera-exibida-pela-primeira-vez-no-reino-unido/ Acesso em: 1 ago. 2018.

ULYSSES. Direção: Agnès Varda. [S.l.]: Obras-primas do Cinema, 1982.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. [S.l.]: Kino Video, 1929.

VEIGA, Roberta. O menor e o maior no cinema pessoal: Diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014. Disponível em: <https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/1059/788>. Acesso em: 2 ago. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuration et image. In: **Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens**, vol. 5, n°1-2, 1990. pp. 225-238. DOI 10.3406/metis.1990.957. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1990_num_5_1_957 Acesso em: 20 nov. 2020.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz; Marcelo Gomes. Recife: Rec Produtores; Rio de Janeiro: Gullane Filmes, 2009. Filme. 75 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PX8Jbt9cS_g Acesso em: 20 nov. 2020.

VIVER a vida. Direção: Jean-Luc Godard. [S.l.]: Magnus Opus, 1962.

WARHOL, A. **América**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

WIKIPÉDIA. Documentário. **Wikipédia**: a enciclopédia livre, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Document%C3%A1rio> Acesso em: 20 dez. 2020.

WIKIPÉDIA. Teatro isabelino. **Wikipédia**: a enciclopédia livre. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_isabelino Acesso em: 20 dez. 2020.

WIKIPÉDIA. Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo. **Wikipédia**: a enciclopédia livre. 2020 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Viajo_porque_Preciso,_Volto_porque_Te_Amo Acesso em: 10 jul. 2020.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda**: o documentário como escrita para além de si. São Paulo: Hucitec: Fapesp: 2014.

ZAMBRA, A. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZIZEK, S. **Lacrimae Rerum**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

ANEXO

ROTEIRO: *TODAS AS VIDAS DE TELMA*

CARTELA

Em 2009, na cidade de Fortaleza, vi uma exposição de fotografias que não me saiu da memória. Um ano depois, em viagem à cidade do Crato, peço um amigo para me apresentar à fotografia, Telma Saraiva. Tivemos 3 encontros. Faltando dois meses para iniciarmos as gravações, no dia 8 de junho de 2015, Telma faleceu. Agora, encontramos outra forma para continuarmos nossa história.

FADE

SEQ. 1 - INT. CABINE DE PASSAGEIROS DE AVIÃO - DIA

Céu azul com sol da manhã, pequenas nuvens brancas. Som suave da turbina do avião. Dentro do avião se observa o céu pela janela. Burburinhos inaudíveis do interior do avião.

ANA (V.O.)

Miguel, essa é a primeira vez, depois de 10 anos, que viajo sem você... 10 anos de viagens juntos!

Pela janela do avião, vê-se a cidade margeada pelo oceano Atlântico.

COMANDANTE (V.O.)

Temperatura na cidade 28°. Desejamos a todos, uma boa estadia! *Welcome to Brazil. We started our landing at Pinto Martins International Airport in Fortaleza...*

ANA (V.O.)

Nooossa Senhora, que alegria, 28 graus, calor, sol!!!!... Vin-te e oi-to gra-us, Meu Padim Ciço aahhhh! Eu quero aquele calor de mataarr!... e aí em Vancouver, hein, Miguel?! rsrs deve tá um frio de lascar, acabei de ver no jornal que o prognóstico pra essa semana ia ser menos 5° com chuva e frio, com chuva!... direto! Sem parar!... é isso mesmo, Miguel?...

Cidade margeada pelo Oceano Atlântico.

ANA (V.O.)

Não esqueça que as aulas da Lia, as aulas de *ballet* são segundas e quartas às 14 horas, ela sai da escola, já almoçou lá, e vai direto pra o *ballet*, você só precisa passar, pegar ela e deixar na escola, beijos!...

Som eletrônico para colocarem os cintos e desligarem os celulares.

SEQ. 2 - EXT./INT. VIAGEM DE CARRO - DIA

Carro na estrada, Rodovia BR-116, saída de Fortaleza, Sol a pino. Vemos uma placa: Crato, 510 quilômetros. Paisagem externa com construções de um lado e do outro.

No interior de um carro, toca música eletrônica. Painel do carro, ar-condicionado, painel *touch*, entrada de USB, rádio. Fixado no *cd player* um *pendrive* vermelho transparente com luzinha branca piscando (está tocando).

MÚSICA CD DO CARRO

COME TO ME (Daniel Peixoto)

Tic... tic tic tah

I never forget You never forgot Yeah

Tic tic tic tah Yeah Tic tic tic tah Aham

Imagens da estrada do ponto de vista de quem dirige.

ANA (V.O.)

Podia ter pego logo um voo, e em meia hora eu tava no Crato, você teria feito isso... né? Mas eu quero fazer diferente... Eu aluguei um carro bacana! Com *cd player*, *bluetooth*, rádio, e com ar-condicionado! E ainda comprei do rapaz da loja o *pen-*

drive dele, com as músicas daqui... Sabe por que eu fiz isso, Miguel? Porque toda vez que a gente viaja, é você quem dirige, e nunca me deixa dirigir, agora, dessa vez, EU é que vou dirigindo...

MÚSICA CD DO CARRO (CONT.)

I am your marlboro man

And you can visit my paradise Meet me deep inside

Meet me deep inside You never forgot

I never forget I never forget

ANA (V.O.)

Ahh!!! bem que eu podia ter ficado um pouquinho em Fortaleza... tomar um banho de mar, aquele vento, aquela água morninha!!! Muito tempo longe daqui!!! (pausa) ...quem sabe na volta, pego um banho de mar!!!!...

Trecho com plantações de cajueiro, de um lado e outro da estrada.

MÚSICA CD DO CARRO - Música instrumental - O Alumioso Caririzeiro - DiFreitas

SEQ. 3 - EXT. PARADA BARRACA DE FRUTAS - DIA

Cajus, bananas, mangas, mamões, sapotis, expostos em cordas

amarradas nos dois lados da pequena tenda. Vendedor por trás do tabuleiro de frutas aguarda compradores. (ACAMPAMENTO DO MST)

ANA (V.O.)

Eu sei que você foi contra essa viagem, que me disse que uma procuração, o primo resolvia tudo da herança... eu sei que é difícil pra você entender, mas são muitos anos longe daqui, e agora que eu tô aqui, tenho certeza que precisava ter vindo mesmo...

SEQ. 4 - EXT. ESTRADA - DIA

Paisagem da Caatinga, ausência de construções, mato de um lado, mato de outro, cerca contínua de cimento e arame na beira da estrada.

ANA (V.O.)

Passei por uma barraca de frutas na estrada, quando olhei direito, freei, parei o carro, porque vi sacos com sapoti!!! Nooossa... sapoti, nem acreditei... Comprei uns três pacotes, fiquei igual a menina comendo... o dono da barraca ficou olhando assim pra mim, pensou que eu fosse uma esfomeada ou uma lôca!

SEQ. 5 - EXT. COPA DE SAPOTIZEIRO - DIA

Diversas copas de árvores sapotizeiro, com sapotis.

ANA (V.O.)

Na casa de minha avó tinha um pé de sapoti, enooooorme, era uma árvore de copa tão grande, tão grande... que cobria todo o quintal! Tudo ficava na sombra e deixava a areia fria, uma areia fina, fina, cor de marfim... e aí a gente brincava de casinha, de cozinhar, e quando tava carregado de sapoti, huuuummm! ficava aquele cheiro doce no quintal!!!

SEQ. 6 - EXT./INT. ESTRADA QUIXADÁ - DIA

Sol a pino. Carro na estrada, placa indica Quixadá. Formação rochosa à frente. Grandes monólitos no entorno da estrada. Sons de frequência de rádio, que tenta sintonizar na rádio. Carros ultrapassam a estrada.

RADIALISTA RÁDIO (programa de domingo)
Programa “O Rei do Baião”, campeão de audiência. Abraço a todos os ouvintes de todos os distritos do nosso município, tarde ensolarada na terra dos monólitos.

A primeira música que ouviremos é do Gonzaga, cantada pela banda Nazirê.

Do carro se vê a cidade de Quixadá.

ANA (V.O.)

Eita, o sotaque do sertão.

MÚSICA “ASAS DA ILUSÃO” (rádio)

Ah esse meu coração de novo/sabe deus onde me levará/
Apostando tudo nesse amor pôs a mão no fogo e se queimou/
E hoje sem um pinga de vergonha quer voltar/

SEQ. 7 - EXT. CARRO PARADO NA ESTRADA - DIA

Carro parado no acostamento da estrada. Porta aberta do lado do passageiro. Ana cansada (tom de cansaço na fala). Som ambiente.

ANA (V.O.)

Tomei dois litros d'água, só faço beber água e mijar, beber água e mijar... e de vez em quando, como um sapoti!!!... (pausa) ah, é tão bom fazer xixi na estrada, no Canadá eu jamais faria isso... aqui pode, aqui pode fazer xixi na estrada, Miguel!!!

SEQ. 8 - EXT. ESTRADA PLACA CAFÉ COM TAPIOCA - DIA

Carro em movimento. Final de tarde. O sol caindo no horizonte. Céu com raios de luz avermelhados. De dentro do carro passa por placas com letras escritas à mão: bolo e café – 300 metros. Outra placa escrita: bolo, café com tapioca, 200 metros. 100 metros, outra placa bolo, café com tapioca da Mazé.

SEQ. 9 - INT. CASA CAFÉ COM TAPIOCA - DIA

Final de tarde. Em cima do balcão um bolo mole coberto com tampa de plástico, uma bandeja com pequenas xícaras brancas com estampa floral de estética regional. Duas garrafas de café, uma azul e outra vermelha.

ANA (V.O.)

Seis horas de viagem!... Ainda bem que eu encontrei a Mazé, faz café forte, passando o sono...

Uma mulher (35), cabelo liso preto, pele morena, estatura mediana, prepara uma tapioca. Ana observa a Mazé preparando a tapioca. Amassa a goma branca na bacia de ágata e distribui a goma na frigideira, virando a tapioca na outra frigideira. De vez em quando olha em direção à Ana.

ANA (V.O.)

Como é que deve ser a vida da Mazé, o dia todo

olhando essa estrada... esperando um comprador. E esse silêncio. (pausa)

Como é viver aqui?!!!!...

SEQ. 10 - EXT. ESTRADA - FINAL DE TARDE

Estrada (CE-230). Céu em cores vermelho, amarelo e azul de final de tarde. Toca música do rádio. Estrada com curvas, à frente, na subida da serra.

RÁDIO DO CARRO (JURA SECRETA - SIMONE)

Só uma coisa me entristece

O beijo de amor que não roubei

A jura secreta que não fiz

A briga de amor que não causei

Nada do que posso me alucina

Tanto quanto o que não fiz

Nada do que eu quero me suprime

De que por não saber ainda não quis

Só uma palavra me devora

Aquela que meu coração não diz

Só o que me cega, o que me faz infeliz

É o brilho do olhar que não sofri.

SEQ. 11 - EXT. CRATO - NOITE

Estrada (CE-230). Noite escura. Som ambiente. Celular em viva-voz.

RECEPCIONISTA HOTEL (V.O.)

Boa noite, Hotel Villa Real, em que posso ajudar?

ANA (V.O.)

Boa noite! Por favor, esse hotel é o que fica em frente à praça que tem um Cristo, como o Cristo Redentor?...

RECEPCIONISTA HOTEL (V.O.)

Sim, é esse mesmo, na praça do Cristo Rei.

ANA (V.O.)

Ainda tem o quarto que fica no segundo andar, que tem vista para a praça?

RECEPCIONISTA HOTEL (V.O.)

Temos um quarto maior mas tá ocupado, temos um vizinho menor mas tão bom quanto ele, e tem vista pra praça.

ANA (V.O.)

A cama é boa? E o colchão é confortável?...

RECEPCIONISTA HOTEL (V.O.)

Moça, todos os nossos quartos são bons, a cama depende do que a senhora desejar!

ANA (V.O.)

Ahahahah (risos), desculpa a pergunta, me refiro ao colchão, se é confortável, é firme?

RECEPCIONISTA (V.O.)

Temos quartos com colchões de molas altamente resistentes, todos são assim. A reserva é no nome de quem?

ANA (V.O.)

Ana Saraiva!

SEQ. 12 - INT. HOTEL NO CENTRO DA CIDADE - NOITE

Quarto do hotel. Ana observa fixamente na parede do quarto a reprodução da pintura a óleo, de José Maria de Medeiros, de Iracema (1881). Se vê uma indígena na beira do mar que observa uma vara com ornamentos indígenas fincada no chão. Ela está solitária e melancólica. Vestida com um saiote de penas e seios desnudos. Porta um colar de penas e sementes.

SEQ. 13 - EXT. SEMINÁRIO - DIA

Fachada da Igreja do Seminário.

ANA (V.O.)

Dormi mal, um pouco de ansiedade, eu acho... acordando de vez em quando... e olhando aquele quadro da Iracema, sozinha na praia, a virgem dos lábios de mel!!!!... aqui são 6 horas, em Vancouver deve ser o que? 5?...

Senhor abre as portas da igreja. Badaladas do sino da igreja. Senhoras caminham do portão do átrio seguindo o caminho pelo canto do muro até a porta de entrada.

ANA (V.O.)

Isso tudo sincronizado, me dá a impressão que o tempo parou, parece o mesmo da minha infância... Se minha mãe fosse viva, estava aqui, com quase 60 anos, eu acho, ela dizia que queria ficar bem velhinha pra ver os netos crescerem, mas isso não aconteceu. (Pausa)

Cachorro deitado no meio do átrio observa as senhoras.

ANA (V.O.)

E aí, foi nessa igreja, uma vez, que eu me escondi atrás da porta e dei meu primeiro beijo... por onde anda esse menino?! (risos) Brincadeira de criança beijar escondido, aquele nervoso todo, se escondia e beijava logo pra ninguém ver, depois saía correndo.

Nunca contei nem pra você, Miguel, a gente tem segredos, que ninguém fala.

Vista da cidade, do ponto mais alto do bairro do Seminário, com sol das 6h30 da manhã.

SEQ. 14 - EXT. - BARRACA DE FEIRA NO CENTRO DO CRATO - DIA

Barracas da feira no entorno do rio Grangeiro. Movimento intenso dos compradores pelas barracas. Rádio amarrado na barraca do feirante. Cereais, frutas, artigos de casa à venda.

RÁDIO EDUCADORA (OFF)

(Canto de passarinhos) O canto da natureza exige silêncio, vai começar, vai começar... (música)... o *show*, o *show* de notícias!

Mulheres olham os produtos. Caminhões, *topics*, motos chegam com compradores e trabalhadores que vêm dos distritos. Mulheres vendem produtos nas suas barracas nas calçadas das ruas, anunciam em voz alta os produtos à venda, atendem os compradores, ensacam os produtos, contam o dinheiro e passam o troco.

RÁDIO EDUCADORA (*OFF*) cont.

(Sons de tiros de faroeste, toque de corneta)

Aqui começa a história do Cariri, tenham todos um bom dia...

Mulheres nas cozinhas dos restaurantes entregam pratos para os moços servirem os clientes nas mesas para o café da manhã. Pratos de caldo de mocotó com pão de milho. Movimento intenso de pessoas nas ruas.

SEQ. 15 - EXT./INT. CASA DE TELMA - DIA (MANHÃ)

Fachada de casa de esquina. Portão aberto que dá para varanda. Algumas pessoas passam pela calçada. Fonte de água desativada no centro do jardim. Na parede da varanda, ao lado da porta de entrada vemos uma galeria de fotografias em preto e branco de pessoas e lugares da cidade na década de 30: Lampião, Praça do Cristo Rei, Seminário, Feira na rua do rio Grangeiro, Cine Cassino. Ernesto na varanda limpa as máquinas fotográficas.

ANA (V.O.)

Ernesto é um dos meus primos, é o filho mais novo de Telma, e essa é a casa da nossa herança. Me achou muito parecida com minha mãe e eu não lembrava nada da cara dele. Também pudera, já são mais de 20 anos que eu não voltava por aqui.

Da varanda, janela aberta, vemos a sala de visita da casa de Telma, a sala escura com móveis empoeirados, na mesa da sala de centro um vaso de flores de plástico empoeiradas.

ANA (V.O.)

Telma morou nessa casa por toda sua vida. E foi aqui, onde eu passava minhas férias na infância, que conheci o estúdio dela, o Foto Saraiva, o maior da região!

Sala de estar, parede com infiltração e um sofá-*recamier*. Escultura de bailarinos na mesa do canto.

ANA (V.O.)

E hoje, tô aqui, eu como uma das herdeiras da casa, do meu avô, Salviano. Telma e Salviano foram os dois únicos filhos de Júlio e D. Mirô, que construíram essa casa.

Santos católicos guardados dentro do móvel com porta de vidro. Cristo crucificado na parede. Disco de vinil do Ronnie Von na vitrola do móvel de madeira na sala. Vários relógios na parede lateral da varanda. Todos os relógios com ponteiros parados.

ANA (V.O.)

Por que tem tantos relógios na varanda? Lembrei de um filme... não... acho que é *'Alice no País das Maravilhas'*. De um cara que controlava o tempo através de um relógio... para não envelhecer.

Da sala, por uma porta de grade de ferro, se vê o corredor que leva ao estúdio fotográfico lacrado por uma porta de tijolos. Na frente do estúdio está o cavalete onde Telma pintava.

ANA (V.O.)

Ali não era para criança fazer bagunça... Ah, mas eu entrava escondida, e era cheio de objetos com luzes brilhantes. Chapéus de todas as cores, painéis pintados de céu. Roupas de coelhos e bailarinas e ciganas... Ela, às vezes, deixava a gente brincar com essas fantasias... depois da fotografia... E a gente brincava imitando nossos heróis. Eu gostava de ser a *She-Ha*, e o menino do beijo (risos) era o *He-Man*... cadê ele? !!!

Na parede da sala de visita, foto da família: Telma e os filhos na festa de Natal. Da sala se vê uma porta aberta para outro cômodo com fotos de dois filhos de Telma.

ANA (V.O.)

Eu queria entrar de novo ali, no Estúdio, ver se ainda tem todas aquelas coisas que eu adorava na infância, mas Ernesto não deixou, – Ah, mas por quê?! (Ana imita como o Ernesto falou para ela) – Porque não está mais como ela gostava de mostrar. Tem infiltração, nem ligamos mais a energia elétrica... o estúdio fechado... há muito tempo... as fotografias estão todas ensacadas e guardadas, alguns móveis não são mais os mesmos... – Ahhh, mas eu queria tanto entrar de novo.

SEQ. 16 - EXT./INT. CARTÓRIO - DIA

Fachada da casa de Telma e do lado, na outra esquina, o cartório.

SEQ. 17 - INT./CARTÓRIO - DIA

Sala com funcionários e pessoas em atendimento. Volume de pastas. Documentos com cadastros de famílias (Certidões de batismo, morte, casamento).

ANA (V.O.)

Miguel, acabei de assinar os documentos do inventário no cartório que fica ao lado da casa de Telma. Mas tu não acredita no que me aconteceu?! Quando eu entro, eu me deparo com uma senhora chamada Teresinha, a funcionária que me atendeu, e ela diz que me conhece! Sabe de quem eu sou filha e de quem eu sou neta... assim, sem eu nunca ter lhe visto na vida!

Computadores nas mesas de atendimento. Fotografias dos donos na parede do cartório feitas por Telma.

ANA (V.O.)

Aí ela me conta, que todas as fotos do cartório foram feitas por Telma e me conta também que lembrava do dia do casamento de minha mãe... que quando era jovem ia para a praça, ficava no sereno, pra ver o vestido da noiva. E o da minha mãe era um vestido lindo, todo de renda, bordado... (silêncio-pausa) queria ter visto isso... e aí ela me diz que a Telma fez as fotografias da minha mãe do casamento. Minha mãe nunca me mostrou essas fotos, por que? será que não foi feliz no casamento?... nunca falamos sobre isso! (pausa) Será que eu encontro essas fotos? acho que vou ficar mais uns dias por aqui. Ainda não comprei mesmo a passagem de volta...

Pessoas passam na frente da casa de Telma e entram no cartório.

ANA (V.O.)

Quero ver se encontro as fotografias de minha mãe. Peço para o Ernesto. E ele me diz que o acervo fotográfico de Telma, uma parte está no estúdio e a outra parte está encaixotada e guardada na casa dos parentes, até ele arranjar um lugar pra ficar. As fotos da minha mãe, ele acha que eu vou encontrar na casa de Iacy, Iacy de Jules... engraçado ele dizer Iacy de Jules...

SEQ. 18 - INT. CASA DE IACY - DIA

Fotografias de Iacy aos 3 anos, Iacy aos 10 anos, Iacy aos 15 anos, Iacy aos 18 anos; Iacy como noiva; Iacy com o marido no dia do noivado, feitas por Telma.

ANA (V.O.)

Na casa de Iacy, descubro que Jules é o marido. Uma vez, numa viagem que fiz com você, pra casa dos amigos de seu pai, me perguntaram se eu era a Ana de Miguel e eu fiquei puta! Não! Meu nome é Ana Saraiva Rocha!!! Saraiva da minha mãe e Rocha do meu pai! Ora mais, puta dum machismo!... E eu não vou entrar nessa não!!

Fotografia da mãe de Ana, como noiva, feita por Telma.

ANA (V.O.)

Encontramos a foto de minha mãe, Linda! A foto tem um amarelo dourado que fica mais bonita ainda! E tem um olhar incrível, um ar de felicidade!!! Como ela conseguia esse olhar de felicidade?!

Olhos da mãe de Ana, com ar de felicidade.

ANA (V.O.)

Procurei as minhas fotos, de criança... mas não achamos, Iacy diz que pode ser que eu ache na casa de Socorro, mãe de Allan. O Allan, meu colega de infância. Ah, sei quem é, é o He-man!!!

SEQ. 19 - INT. CASA DE SOCORRO DE ALLAN - DIA

Socorro sentada na mesa da sala, vasculha fotografias nos álbuns. Mostra para Ana as fotos feitas por Telma. Fotografias de Socorro, com 6 meses, com 12 anos. Parede da casa, fotografia de Socorro e de José, marido de Socorro, feitas por Telma.

ANA (V.O.)

Allan não está, não chegou ainda do trabalho. D. Socorro me diz que ele era muito amigo de Telma, e se tornou um fotógrafo como ela.

Fotos de Allan, aos 12 anos, aos 18 anos. Socorro mexe nos álbuns, coloca-os em cima da mesa.

ANA (V.O.)

Me contou que a mãe dela veio de Assaré, Socorro com seis meses de vida, as duas num pau-de-arara para fazer sua primeira fotografia.

Foto de Socorro, bebê com 6 meses. Foto de Socorro com 11 anos de estudante. Detalhe dos olhos, cabelos, boina.

ANA (V.O.)

E depois com 11 anos de idade, ela já foi sozinha. E que todo final de ano, os estudantes iam fazer suas fotos de formandos do primário e do ginásial.

Série de fotos de alunos, meninos e meninas, concludentes feitas por Telma.

ANA (V.O.)

E assim sem mais nem menos, ela pergunta, se casei e se trabalho. E eu digo que casei mas não trabalho.

Foto de formatura de Socorro (professora normalista).

ANA (V.O.)

E Socorro, o que fez?! Aí, com uma palavra colada na outra, diz sua vida toda numa frase assim: fiz pedagógico, casei, tive filhos, e não fiz mais nada na vida... ficamos em silêncio (pausa)...

Imagem de Socorro olhando para câmera.

ANA (V.O.)

Esperei que ela continuasse e completasse a frase... mas ela me pergunta, e o que acontece agora?... E eu não sabia o que lhe dizer. (pausa) Socorro riu!...

Passagem de tempo: Da sala pela porta aberta vemos a luz mudar de intensidade e as nuvens passarem com mais rapidez.

Allan na sala de visita sentado no sofá, observa na direção da câmera.

ANA (V.O.)

Allan tá bonitão...

SEQ. 20 - INT. QUARTO DE ALLAN - DIA

Fotos de crianças fotografadas por Telma: criança com mão no rosto, criança com chapéu, criança séria, criança com fantasia de onça e outra criança de bailarina, criança de primeira comunhão; olhar de criança sorrindo.

ANA (V.O.)

Rimos juntos lembrando das vezes que entramos escondidos no estúdio da Telma para vestir os chapéus, poás, pintar o rosto todo com a maquiagem dela... morrendo de medo que ela chegasse. Allan acha que essas brincadeiras e aquela magia do estúdio, tudo isso, influenciou na decisão de ser fotógrafo.

Allan em pé, rindo, por trás dele fotos de Telma na parede. Allan mostra o painel que fez, mosaico das fotos de Telma.

ALLAN

Eu fui pra perceber como ela dirigia o cliente, como ela arrumava a luz, quanto tempo isso levava, pra onde ela ia direcionar meu olhar... Pra onde essas pessoas estão olhando?

Fotos de Telma: homens e mulheres adultas.

ALLAN (V.O.)

O que Telma conversa na hora do retrato dela pra que o modelo, o cliente relaxe e tenha um olhar único!? Quem foi fotografado por ela tem aquele... um olhar saudoso...

Fotografias de mulheres adultas por Telma.

ALLAN

Então, é o máximo da fotógrafa fazer com que o cliente sintasse à vontade naquele espaço pra tirar uma foto! O jeito que ela vinha de pegar no rosto (repete os movimentos como Telma fazia), olhar se tava melhor de um lado, melhor do outro...

Fotografias de mulheres jovens por Telma.

ALLAN (V.O.)

Se, era de frente, se a luz tava mais forte, se estava mais fraca... Então, tinha um momento grande ali dentro pra ela fazer um *click*! Telma foi fotógrafa de um *click* por cliente! É muita segurança profissional!!!

Fotos de Telma: homens adultos.

ALLAN (V.O.)

Ela até dizia que quando fazia dois *clicks*, era para ser elegante! A cliente pedia: "Ah, vai fazer só uma? Não dá pra fazer outra?" Mas, ela tinha certeza que a foto é a primeira! Então, fazia mais uma pra não ser deselegante com a cliente.

Era o que ela dizia... Então, era uma fotografia de uma foto só!

Fotografias de mulheres e homens adultos, jovens, idosos por Telma.

ALLAN (V.O.)

Então, ela tinha aquele tempo dentro do estúdio: ia pra câmera, voltava pro modelo, ia pra câmera, voltava, mexia na luz... e, esse tempo dessa organização da técnica dela é onde o cliente, o modelo dela relaxa e entrava na vibração dela! Ela era uma mulher muito calma, então era muito fácil pra ela desmontar um modelo e que ele ficasse o mais relaxado possível e entrasse na foto dela!

Fotografias de mulheres jovens e meninas por Telma.

ANA (V.O.)

Não encontramos a minha foto, mas o Allan me prometeu que vai procurar!

SEQ. 21 - EXT. PRAÇA DA SÉ/ESCULTURA BÁRBARA DE ALENCAR - NOITE

Praça da Sé. Pernas de mulheres que caminham. Grupo de mulheres que conversam em pé. Gestos das mãos, movimento dos braços. Penteados nos cabelos, ornamentos no corpo, brincos e pulseiras. Mulheres brincam com crianças. Mulheres vendem comidas e artigos femininos.

ANA (V.O.)

Um pensamento não sai da cabeça, e se eu tivesse casado com Allan? O que eu estaria fazendo da minha vida? Assistente de fotógrafo? Como eu sou sua assistente no escritório, Miguel?... Terminei minha faculdade de Direito e não saí disso!!!!...

Ana observa a Estátua de Bárbara de Alencar. Toque no celular.

ANA (V.O.)

Carlota, amiga de minha mãe e de Telma, quer me ver.

SEQ. 22 - INT. CASA CARLOTA - DIA.

Carlota sentada no sofá na sala de visita, relógios na parede.

ANA (V.O.)

Carlota percebeu minha curiosidade e foi logo direta, sem meias palavras.

Carlota sentada no sofá na sala de visita.

CARLOTA

Você quer saber como foi minha amizade com ela? Foi uma amizade de criança, começando cedo... ela sempre mais inteligente do que eu... entendeu como é?! Eu tinha um pouquinho de ciúme porque ela tinha o que eu não tinha! E, eu ia lá quebrava o que era dela! Levava carreira da mãe dela! (Risos) Levei muita carreira de D. Mirô, viu?... a Telma era uma pessoa fora de série! Era 100% uma pessoa... sei não como era ela! Muito inteligente! Começou a trabalhar com 12 anos (...) tinha as amizades dela, mas era uma pessoa que não saía nem de frente do cavalete... só pra trabalhar! Ela tinha negócio... e aquela vontade de trabalhar! E, assim foi a vida dela todinha!

Bonecas japonesas feitas por Telma. Detalhes do rosto, boca, olhares, vestimentas.

ANA (V.O.)

Nooossa, nunca vi tanta sinceridade... Será que eu tô com inveja da Telma, da vida profissional dela?

Pequenas esculturas de porcelana de casais no estilo rococó. Esculturas de porcelana de bailarinas. Compoteiras de vidros.

ANA (V.O.)

Não, acho que não, é admiração... mas eu queria saber, como ela conseguiu numa época muito mais difícil do que é hoje para mim?

Lustre de acrílico estilo clássico, com uma lâmpada vermelha no teto da sala.

PASSAGEM DE TEMPO (OUTRO DIA: PÔR DO SOL NA CHAPADA, ANOITECE, LUZES SE ACENDEM NA CIDADE)

SEQ. 23 - EXT./ INT. CASA HERBENO - DIA

Fachada da casa de Telma com portões fechados e transeuntes caminham pela calçada.

ANA (V.O.)

Ninguém em casa, o vizinho pergunta quem eu sou, diz que conheceu minha tia-avó, e aí me convida para entrar.

Fotografia de Herbeno pintada por Telma.

ANA (V.O.)

E descubro que Herbeno é um grande admirador dela.

Herbeno está sentado na mesa da sala e observa na direção de alguém que está do outro lado da mesa.

HERBENO (V.O.)

Eu era muito apegado a minha irmã, aí ela me levava com a turma dela, colegas de classe, para fotografar os lugares pitorescos do Crato...

Fachada da Escola Santa Teresa. Fotos de Telma na praça Siqueira Campos, na praça do Cristo Rei.

ANA (V.O.)

O Herbeno me conta que elas faziam fotos nas cachoeiras e faziam até nus, mas nunca ninguém teve acesso a essas fotos.

Herbeno simula ele desenhando e olhando na direção de Ana.

HERBENO

Eu ficava olhando ela pintando os retratos... ela já pintava... ela botava os retratos no cavalete e a tinta... Aí, eu fui pegando, porque ela disse que na fotografia tinha que ter umas luzes, neh? Relevo no rosto, do cabelo (...) Ela é quem ajeitava... ela botava o rosto e dizia: “olha pra cá pra minha mão” aí, a pessoa olhava pra mão. “Mais pra baixo... faça um ar de riso, um ar de felicidade! Faça aquele ar de felicidade, mas sem mostrar os dentes!” Sem mostrar os dentes você faz aquele ar feliz. Aí, a pessoa fazia aquele ar feliz, sem mostrar os dentes e sem rir... apenas a aparência de felicidade (...) Pra fotografia não ficar triste... aí, pronto!

Fotos de homens e mulheres jovens com ar de felicidade sem mostrar os dentes, fotografados por Telma.

HERBENO (V.O.)

O importante na fotografia são as pupilas... as pupilas é o que dá toda a aparência da pessoa...

Herbeno ajeita os objetos do seu oratório, que fica na sala.

ANA (V.O.)

Foi aí, que Telma virou a grande fotógrafa de toda a região.

Foto de bispo, *miss* Crato, Luiz Gonzaga, políticos feitos por Telma.

ANA (V.O.)

E Herbeno me disse que Telma fotografou muitas amigas, se eu fosse na escola onde ela estudou, consigo ver as normalistas.

Fotografias de formandas normalistas, feitas por Telma.

SEQ. 24 - EXT./INT. ESCOLA SANTA TERESA - MADRE FEITOSA - DIA

Fachada da escola Santa Teresa. Madre Feitosa entra na capela e no altar se ajoelha e faz o sinal da cruz, reza um pouco e se levanta.

MADRE FEITOSA (V.O.)

Concluiu no ano de 1948... se formou como professora... foi uma aluna exemplar, muito dedicada... e ela se integrava muito na parte de pintura... Já como pequena artista.

Madre Feitosa sentada observa alguém.

ANA (V.O.)

Madre Feitosa me contou uma história, de que uma professora da Telma tirou uma fotografia e não tinha gostado e Telma pediu para ajeitar, e coloriu a foto. A professora adorou, ficou tão grata, mas tão grata!!!... que tudo que Telma pedia pra ela, ela conseguia!

Galeria de fotos de madres, padres, bispos. Foto de Madre Feitosa feita por Telma. Madre Feitosa sentada observa alguém.

ANA (V.O.)

Me disse ainda que Telma era levada pelo pai ao cinema, desde muito pequena, para que aprendesse a ler rápido pelas legendas de filmes.

Foto de Telma menina. Telma jovem com seu filho bebê no colo.

ANA (V.O.)

E ela não tinha nem 17 anos quando teve seu primeiro filho, e com 21 já tinha quatro. Uma menina ainda, carregando outra menina no braço...

Foto de Telma com os filhos pequenos em tema natalino, em casa.

ANA (V.O.)

Que adorava colecionar as cartelas com atrizes de cinema que vinham no sabonete *Lever*. Nas cartelas elas vinham coloridas. (...) Depois disso tudo, temos que conhecer as normalistas.

Cartela Sabonete *Lever* com a atriz Ingrid Bergman, Hedy Lamarr. Placa de formandas de professoras normalistas. Foto de Bastinha Job como formanda normalista.

SEQ. 25 - INT. BASTINHA - DIA

Fotografia de Bastinha Job e o marido, feita por Telma.

ANA (V.O.)

Bastinha Job fez sua foto logo depois da cerimônia de casamento. Foi professora dos filhos de Telma, que não deixou que ela pagasse e lhe deu essa foto de presente. Me contou que foi só porque Patativa do Assaré, o grande poeta, lhe disse que ela escrevia muito bem, que ela assumiu ser cordelista. Que era muito difícil naquela época, me disse também, que a primeira cordelista Maria Batista Pimentel não pôde assinar com seu próprio nome, só com o nome do marido.

SEQ. 26 - EXT/INT. SALETE LIBÓRIO ATRIZ - DIA

Fachada do teatro Raquel de Queiroz. Fotografias de Telma que estão no teatro. Fotografias de Salete por Telma.

ANA (V.O.)

Salete depois do curso de normalista foi ser atriz. Interpretou no teatro a Bárbara de Alencar, a primeira mulher presa política lutando pela independência do Brasil. Quem é Bárbara?

SEQ. 27 - EXT. CASA DE NAÍSA - DIA

Quintal com casa de farinha, jardim com bica de água. Foto de Naísa por Telma.

ANA (V.O.)

Naísa, professora, criou uma escola no quintal de sua casa. Não casou, não teve filhos.

SEQ. 28 - INT. CASA CELENE QUEIROZ - DIA

Penteadeira com perfumes, escovas de cabelo, esculturas de porcelanas no estilo rococó. Fivelas, grampos para cabelo, colares, produtos de maquiagem. Na parede em cima da penteadeira, três fotografias de Celene feitas por Telma.

ANA (V.O.)

A Celene é professora, seu pai morreu jovem e ela precisou trabalhar cedo para sustentar a família. Teve um namorado e eles estavam apaixonados e planejaram se casar. Mas foi aí que a família do rapaz preferiu que ele se casasse com uma moça que não trabalhasse fora de casa. E Celene não casou mais.

SEQ. 29 - INT. A VIRGEM LALÁ - DIA

Uma fotografia de Lalá jovem e duas fotografias de formatura de Lalá feitas por Telma.

ANA (V.O.)

Essa é Lalá, e por ser boa em cálculos, logo tornou-se contadora. Essa era a outra opção para quem não queria ser professora. Ela sempre teve o seu dinheiro e acha que foi isso que assustou os homens. Me disse que ainda é virgem.

SEQ. 30 - EXT. CASA FAMÍLIA ARRAES - DIA

Flores e arbustos no jardim ordenados de forma tradicional.

ANA (V.O.)

Violeta foi sua prima que não fez fotos com Telma, precisou sair do Crato para estudar sociologia e

lutou contra a ditadura militar na América Latina. Casou, teve dois filhos.

Roseiras no jardim.

Foto de Telma como formanda professora normalista.

ANA (V.O.)

Miguel, sabe o que eu descobri, sem querer...
Telma teve um nome, saindo das paredes de casa... Telma não foi Telma de Edilson, foi Telma Saraiva. E eu? Sou Ana do quê?

SEQ. 31 - EXT. CACHOEIRA DO CRATO/NÃO VOLTO MAIS - DIA
IMAGEM DE UMA FLORESTA COM CACHOEIRA, FINAL DE TARDE. BARULHO DA FLORESTA COM RESPIRAÇÃO DA ANA.

Sons de pássaros, da água suavemente e do vento nas palmeiras (com sons que lembram o vento do litoral).

SEQ. 32 - EXT. REISADO - DIA

Final de tarde. No quintal de casa, crianças dançam e tocam junto ao mestre e à mestra no ensaio do reisado (Casa do Mestre Alde-nir). O mestre dirige a evolução do episódio por meio de apitos. Entram os tocadores, criando animação.

ANA (V.O.)

Miguel, de tudo que ouço e vejo, fico pensando na minha vida, e só por isso resolvi te enviar essas mensagens de áudio. Mensagens só de ida, porque é de mim que espero respostas... E foi assim que fui parar num reisado e descobri que uma das peças tinham 3 personagens: a alma, o diabo e São Miguel.

Crianças vestidas de guerreiros dançam no passo do reisado.

ANA (V.O.)

Me vi no papel da alma.

A alma surge coberta num lençol branco com um rosário na mão... ela foge do diabo que entra todo vestido de vermelho de rabo e unhas afiadíssimas... começa a perseguir a alma, até agarrá-la para arrastá-la para o inferno...

Detalhes da luta de São Miguel com o diabo.

ANA (V.O.)

... é nessa hora que surge o anjo São Miguel. Uma moça com asas brancas empunhando uma espada!

São Miguel luta com o diabo. A alma observa a luta.

ANA (V.O.)

Eles lutam e o diabo é vencido!!! Ê Miguel...
Eu preciso tomar minha vida nas minhas mãos,
eu não quero que um santo lute por mim, não!...

Meninas dançam e lutam com espada em punho. Seguidas pela música e apitos do mestre e da mestra. Roda de ciranda com adultos, homens e mulheres dançam na música do reisado.

ANA (V.O.)

Entrei na dança, a música vai nos levando, quase sem querer. E foi assim, Miguel, no ritmo do reisado que eu entendi que realmente, eu não quero voltar mais...

Imagem de floresta final de tarde. Sons do reisado.

SEQ. 33 - INT. CASA DE RICARDO/EDILMA ALMOÇO EM FAMÍLIA - DIA

Ricardo sentado na cadeira na sala, mostra as fotografias da mãe, nas revistas.

ANA (V.O.)

Almoço em família, alô, alô, tô no automático!
Na parede da casa, fotos dos 5 filhos de Telma
em diferentes fases, crianças, jovens, adultos.

Retrato de Telma quando criança com sombra na parede.

ANA (V.O.)

Mugunzá, arroz com pequi, doce de buriti!!!
E nesse banquete o Ricardo começa a falar de forma
apaixonada do que ela fazia. Será que eu consigo
algum dia que a Lia fale assim de mim também?...

Telma pintando no cavalete. Telma sendo fotografada no estúdio.
(Cristiano Mascaro)

RICARDO

O dia a dia da minha mãe era interessante!
Para não ser interrompida pelos fregueses que
chegavam toda hora procurando por Telma,
ela resolvia trabalhar à noite, ela trabalhava até
muito tarde da noite. Muitas vezes, eu chegava
de uma festa, ela ainda estava trabalhando...

Fotografias de Telma toda arrumada, em diferentes fases de sua vida adulta.

RICARDO (V.O.)

Então, ela acordava, levantava mais tarde, umas oito e meia... E, como ela lidava com o público, ela nunca dispensou uma maquiagem, cabelo num coque atrás... E, estava pronta para receber as pessoas.

Imagens do processo completo de revelação da foto, para a impressão e pintura.

RICARDO (V.O.)

Ela tinha uma técnica que era de retocar o retrato que ela chamava de 'positivo'. E, ela também fazia o mesmo tratamento no negativo em preto e branco para facilitar a coisa no positivo. Bom, aí... ela começava a fazer os retratos coloridos, antes ela transportava as fotografias para uma droga, que a fotografia praticamente desaparecia, ficando apenas os pontos mais escuros da fotografia. Depois, ela colocava uma outra substância e a fotografia vinha agora o que chamamos hoje de sépia. Porque a tinta usada

por ela tinha uma certa transparência, então em cima do preto não prestava. O preto invadia muito. Então, ela fazia esse trabalho com a fotografia em sépia, depois aplicava a cor. Então, ela ia lá pro seu cavalete e começava ...

Fotografias do estúdio e do laboratório de revelação.

RICARDO (V.O.)

Tem uma fotografia aqui de Fátima Lins, o pai dela era dono do Grande Hotel, Palace Hotel aliás... Ela fez em tamanho natural. E, como a tinta a óleo levava um certo tempo para secar, pra ela poder fazer a entrega da fotografia sem que ela borrasse... E, ela um dia colocou a fotografia em uma certa posição e chegou um verdureiro e começou a falar com a fotografia porque pensava que era uma pessoa... No entanto, era simplesmente uma fotografia, de corpo todo! Em tamanho natural! Aliás, a minha irmã, tem uma também em tamanho natural e a pedra do anel é exatamente o mesmo tamanho da do anel.

Fotografia do anel de Edilma em tamanho natural. Cores do fundo. Detalhes mãos, face, cabelos, cores. Detalhes do conjunto da foto.

ANA (V.O.)

Edilma tem uma sequência de fotos feitas desde criança até sua vida adulta.

Edilma mostra o álbum de retratos feito por Telma, com sequência de fotos – desde bebê até adulta.

ANA (V.O.)

... e me fala das fotopinturas tradicionais.

Fotopinturas tradicionais de homens e mulheres (coleção do acervo Titus Riedl/Júlio Santos).

ANA (V.O.)

Que essa imagem chapada com um fundo neutro vem da inspiração das imagens dos santos medievais. Na fotografia tradicional as pessoas pouco sorriem porque isso era uma forma de demonstrar respeito. A fotopintura é na verdade uma transformação... ela utiliza técnicas de ampliação, aumenta a imagem e passa do preto e branco para o colorido. Me disse ainda, que a fotopintura é de fato, uma ficção...

Foto de Edilma noiva. Fotos de noivas fotografadas por Telma. Som da chapada, som dos riachos e fontes, som da água em movimento.

ANA (V.O.)

Sabe aquela história que eu contava para você, e todas as vezes, mesmo eu já sabendo o final, ainda fico surpresa... da minha avó que casou com meu avô sem amor... casou porque seus pais queriam, e depois, sem amor, ela aprendeu a amá-lo. E depois que ele morreu, ela viúva, ainda jovem, não procurou outra pessoa para amar...

SEQ. 34 - INT. D. NEUSA - DIA

Sala integrada com a cozinha, fogão, geladeira. Da torneira da pia sai o chuveiro improvisado. Em cima da pia, panelas penduradas.

ANA (V.O.)

E foi no caminho de volta ao hotel que encontro D. Neusa, 70 anos. Que sabe ler mas não sabe escrever. Vende cerveja gelada mas me oferece de graça um café, forte e sem açúcar, como eu gosto. Me mostra duas cicatrizes feitas por causa de uma cirurgia de estômago, no seu corpo que envelhece ainda esbelto e firme... eu com 35 anos tenho mais gordura localizada do que ela. Ahhhh....

Fotos de Neusa na parede, quadros de santos, gravuras de paisagem.

ANA (V.O.)

Ela mantém na única parede-divisória da casa, que separa a sala do seu quarto, suas fotografias da juventude. Me disse que era muito caro fazer uma fotopintura com Telma, mas um dia foi ao Estúdio Saraiva e fez uma para sua carteira de identidade.

Fotografia 3/4 de Neusa.

ANA (V.O.)

Os estrangeiros americanos da igreja Batista que chegavam na cidade, pediam logo cem fotos, um cento para a identidade e o passaporte. De tão bonitos que ficavam!!!

SEQ. 35 - EXT./INT. HORTO JUAZEIRO - DIA

FOTOMONTAGEM (ou filmagens): Vestido de noiva (como ex-voto) no centro da sala do museu. Pátio externo, fitas de promessas amarradas, nomes assinados na parede da estátua, conjunto de velas acesas, apagadas e derretidas.

ANA (V.O.)

Esse era um dos lugares preferidos de minha avó, muito devota do Padre Cícero, santo milagreiro. Ela me trazia aqui, eu bem pequena

ficava fascinada com a quantidade de coisas, partes de corpos... Será que essas pessoas têm certeza mesmo do que pedem?... ocupando o santo com seus dramas, o justo seria os dois pedirem com a mesma vontade, mas como faz quando tudo muda?...

Em frente à estátua do Padre Cícero, grupos de pessoas, famílias fazem fotografias, tiradas por fotógrafos ambulantes, com celulares, fazendo suas *selfies*.

ANA (V.O.)

Miguel, vc não vai acreditar no que eu tô pensando agora... Imagina aí?!...

Do Horto, na extremidade do pátio com paisagem da chapada ao fundo, numa referência às fotos de Lambe-lambe com fundo de lona pintada. Casais de homem e mulher, casais de mulher com mulher, casais de homem com homem.

ANA (V.O.)

Lembrei da Lalá, a virgem! Falou com tanto orgulho do feito... Miguel, pra onde vai nosso desejo?... Aí lembro da Neusa, que teve saciado o seu desejo. E olha só, o que a Neusa fez questão de mostrar, as fotos das filhas que puderam estudar!

Som de toque de celular.

SEQ. 36 - ALLAN ENCONTRA A FOTO DE ANA - DIA

Foto de Allan no quarto de sua casa pelo visor do celular com uma foto na mão. Fotografia de Ana com 10 anos, como cigana. Detalhes das mãos, dos olhos, do rosto.

ANA (V.O.)

Allan encontrou duas fotos minhas, devo ter uns 10 anos. Tava muito tempo guardada, uma criou pequenas manchas de fungos e mofos. Sugeriu que eu levasse ao Seu Abdon para restaurar, só precisa de um retoque nas cores do painel.

Pequenas e poucas manchas brancas nas extremidades do fundo colorido. (Fotos do Bitu Cassundé com fungos)

ANA (V.O.)

Ela inventava as fantasias para nos vestir nas fotos. Improvisava as mangas com papel crepom, transformava lenços em vestidos, nos vestia com as roupas dela e por trás fazia amarrações para ficar ajustado.

Ana como indígena.

ANA (V.O.)

O Allan me explica que nessa foto ela me vestiu com a mesma blusa que está na foto dela como indígena. E aí eu pergunto ao Allan, que foto como indígena?

Telma como indígena-apache. Ana como indígena. Detalhes da blusa.

SEQ. 37 - INT. CASA DE SR. ABDON - DIA

No quarto-estúdio, Seu Abdon pinta no seu cavalete. Nas paredes fixadas as fotopinturas no estilo tradicional.

ANA (V.O.)

Seu Abdon me diz que minha foto está em bom estado, mas que não vai poder restaurar porque não usa a tinta a óleo que a Telma usava, que eu posso encontrar no estúdio do Seu Júlio Santos.

SEQ. 38 - INT. ESTÚDIO JÚLIO SANTOS - DIA

Estúdio de Sr. Júlio Santos. Cavalete com tintas a óleo.

ANA (V.O.)

Seu Júlio me disse que as tintas que Telma usava ela comprava importada, com a ajuda do irmão

Salviano, meu avô, que falava muito bem inglês e conseguiram que viesse dos Estados Unidos pelo correio. Disse que se eu quisesse eu posso mudar minha roupa ou somente retocar as partes com manchas... me mostrou um volumoso mostruário de vestes pra que eu escolhesse.

Mostruário de vestes para as fotos.

Imagens passo a passo do processo de fotopintura: fotografia ampliada em baixo contraste, impressão em sépia, foto sendo pintada em cavalete.

Foto com Telma como indígena, na revista.

ANA (V.O.)

Seu Júlio ainda me mostrou uma revista com Telma como indígena, a mesma que Allan me mostrou. Por que ela fez esse autorretrato assim? Será que era fantasia de carnaval?

Painel de cores, fundo pintado de forma abstrata.

ANA (V.O.)

Miguel... eu achava que tudo ia demorar muitos dias, e quando eu decidi foi tudo rápido, eu recebi na mesma hora minha foto restaurada.

SEQ. 39 - EXT. CRATO TÊNIS CLUBE/FOTOGRAFIA RESTAURADA - DIA

Foto de Ana como indígena.

ANA (V.O.)

As cores antigas se juntaram às novas cores e ficaram vivas, pulsantes... talvez eu nem seja assim, mais tão jovem, né?! Jovem como foi a Telma, a vida toda!!! Mas sabendo que as cores vivas cobrem os pinguinhos de mofo do tempo... acho que não é mais isso que me interessa.

Imagem super 8, Crato Tênis Clube: criança sobe no escorregador e mergulha na piscina, sobe do mergulho e olha para alguém fora da piscina, que está na direção da câmera. Pausa na imagem da criança que olha.

SEQ. 40 - EXT./INT. CASA GINO MOLDURA - DIA

Frente da loja Gino. Prateleiras com porta-retratos estilo da década de 70, 80.

ANA (V.O.)

Quero uma moldura para minha foto restaurada, daquelas que vejo nos oratórios das casas daqui. O Seu Abdon me falou dessa loja, se eu tivesse sorte ainda pegava ela aberta.

Gravuras de garota pop ao lado da gravura da Monalisa. Molduras e quadros com imagens de santos. Monóculos nas prateleiras.

SEQ. 41 - INT. SONHO DE ANA - NOITE

Aquário artificial com peixinhos flutuantes amarelos e vermelhos de plástico, envolto em fumaça de gelo seco com luzes em tons de azuis-escuros.

ANA (V.O.)

Acordei no meio da noite... lembrando do que você me falou que todos os peixinhos da Lia morreram porque o pH da água estava alterado, e eu acho que você colocou comida demais e alterou a qualidade da água...

Aí, sonhei que tava num aquário, como mulher-peixe, mas não era na forma de sereia não, era uma mulher-peixe pequena, ajustada ao tamanho do aquário. E o aquário era parecido com o dos peixes da Lia. De repente, os peixinhos começaram a pular, um depois do outro, num voo suicida.

Eu acho que eles pensavam estar num pedaço do mar e pulando iriam para o mar infinito, mas como é que a gente pode saber, né, Miguel?... o que está fora do aquário?! Mas também, como ficar só nessas águas conhecidas? é o que vai acabando com nossos sonhos... é melhor ser

anfíbio, poder ir à água, poder ir à terra, e pertencer a vários mundos, como uma mulher-rã!!!

Detalhe dos peixinhos que se movem sem sair do lugar. Olhos dos peixinhos. Rã na parede do aquário.

ANA (V.O.)

Não preciso dizer que não consigo mais voltar a dormir... aí peguei minha foto restaurada e as fotos que Seu Júlio me deu e coloquei na parede do quarto. Aquela mulher fantasiada... era uma mulher-rã! Fiquei olhando, mas não entendo muito bem por quê...

SEQ. 42 - INT. QUARTO HOTEL-TELMA ÍNDIA - NOITE

Foto de Ana como indígena feita por Telma. Gravura com indígena de José Maria de Medeiros. Foto da revista de Telma-Indígena. (Todas as 3 imagens na parede do quarto.)

ANA (V.O.)

Por que Telma fez essa foto dessa forma? Por que usa fantasia?...

Detalhes da foto de Telma-Indígena: olhos, uma mão pousa no braço, face.

SEQ. 43 - EXT. FÓRUM - DIA

Alguém anda pelas calçadas quadriculadas com mosaicos antigos entrecortados com os mosaicos atuais. Fachadas de casas antigas com placas comerciais. Fachada do Fórum. Movimento de pedestres.

ANA (V.O.)

Edilma leu o testamento escrito por Telma na audiência com o juiz (leitura do testamento por Edilma). Ela pede que a casa seja um memorial com seu trabalho artístico e eu estou de acordo. Peço Edilma para ir à casa de Telma, ela me entrega a chave.

SEQ. 44 - INT. CASA/ESTÚDIO TELMA - DIA

Quarto com decoração inspirada em filme. Cama e escrivaninha estilo rococó. (sons do filme de Shirley Temple). No estúdio escuro, a luz do celular ilumina as revistas *Cruzeiro*, *Vida Doméstica* e *Cena Muda*. Na estante: refletores, tripés, vitrine com poás, câmeras fotográficas. Fotografias em preto e branco feitas da casa e do estúdio quando estava em funcionamento.

Ana ilumina a revista *Cruzeiro* com capa sobre Carnaval e cinema, ilumina uma edição do *Jornal das Moças* (sons de filmes de carnaval da década de 50/60).

Vê imagem de publicidade da época, homem vende brilhantina para o cabelo. Moldes de vestidos para fazer. Festas de carnaval da década de 60.

O foco direcionado ilumina a boneca gueixa em cima da prateleira, em cima da mesa mostram os instrumentos de laboratório, tubos. Máquinas fotográficas.

Fotografia de Telma bebê em preto e branco, registro da foto no negativo em vidro. A mesma foto de Telma bebê, colorida.

Pacotes com fotografias ensacadas. Foto mostra mulher de gueixa.

ANA (V.O.)

Me parecem outros autorretratos de Telma.

SEQ. 45 - INT. CASA HERBENO - DIA

Herbeno sentado à mesa com álbuns com recortes de revistas das atrizes do cinema, folheia o álbum e olha para alguém.

HERBENO (V.O.)

Vamos fazer um retrato? A pessoa não sabia o que era!, mas ela educava o rosto da pessoa... olhava no visor: "um pouquinho mais assim... tá ótimo!", "Olhe para cá!" (Tum!) e batia! O dom dela!

Recortes de revista: Florinda Bolkan, Marlene Dietrich, Ava Gardner, Lamarr Herr, Marilyn Monroe.

HERBENO (V.O.)

Como Marilyn era mais uma modelo, ela não era atriz... (...)

Fotos de Elizabeth Taylor, Scarlet O'Hara, Sara Montiel, Ingrid Bergman.

HERBENO (V.O.)

Ela se inspirava muito nas poses: Marlene Dietrich... Olhe, pra tirar as fotos assim com a mão no queixo das pessoas... Eu me lembro como se fosse agora! Porque ela se inspirava nas atrizes. Ela se inspirava também em Elizabeth Taylor, no filme 'Cleópatra'... ela fazia muitas fantasias de Cleópatra, inspirada em Elizabeth Taylor... Marlon Brando... ela gostava muito de Marlon Brando! Ela achava que a beleza era tudo! Ela fazia a pessoa feia, bonita... Aqui, tem uma mulher do Crato que era feia, era feia, mas as fotos dela eram bonitas, porque ela era fotogênica, ela sabia transmitir o que a Telma pedia pra ela! Íamos muito ao cinema, os filmes de drama, era só drama épico, 10 mandamentos, os dramas, a imitação da vida... Esquina do pecado, Rita Hayworth, Madame X, tudo era drama! História da vida real.

AUTORRETRATO DE TELMA COMO SHIRLEY TEMPLE

ANA (V.O.)

Todos os dias, ela acordava e passava o batom e fazia os cachos nos seus cabelos castanhos, que por algum tempo esconderam seus cabelos lisos e brancos. Os cachos vêm da moda da Shirley Temple, atriz de cinema da década de 30. Telma viveu 86 anos de vida e dedicou mais de seus 60 anos à fotografia. E me faz pensar sobre o que seja suficiente pra nos mover. (pausa) “86 anos, e uma vida dedicada à fotografia.”

AUTORRETRATO DE TELMA COMO SCARLETT O'HARA

ANA (V.O.)

Nesse autorretrato, ela parece com a Scarlett O'Hara no *Vento Levou*...

AUTORRETRATO DE TELMA COMO ELIZABETH TAYLOR

ANA (V.O.)

Aqui ela é Elizabeth Taylor como Cleópatra, imperatriz egípcia, encantadora pela beleza e inteligência. Cabelos de um negro brilhante! O contraste com o verde e o rosa do vestido e da pele!

AUTORRETRATO DE TELMA COMO AVA GARDNER

ANA (V.O.)

A *Condessa Descalça* foi um filme que Telma viu várias vezes. Ava Gardner foi Maria Vargas, dançarina espanhola que é levada para a cidade pelo produtor de cinema, e lá aprende a utilizar em seu favor a luz para iluminar seu talento e beleza e dessa forma conquistou Hollywood.

AUTORRETRATO DE TELMA COMO ÂNGELA MARIA

ANA (V.O.)

Aqui ela é uma diva cantora de rádio. Como Ângela Maria, ou Emilinha Borba, as vozes femininas que cantaram muitas dores de amores e paixões. A luz vem por trás dando volume aos cabelos que formam um arco escuro em torno da face. O brilho das pérolas!!!

AUTORRETRATO DE TELMA COMO PERSONAGEM DE TIM BURTON

ANA (V.O.)

Aqui parece com os personagens dos filmes que a Lia gosta, como as do Tim Burton, a mesma expressão das atrizes dos filmes mudos. Tem melancolia com luz brilhante. Os cílios são tão definidos que podemos contar um por um!

AUTORRETRATO DE TELMA COM ANIMAIS (*LASSIE*)

Foto de Telma com cachorro.

ANA (V.O.)

Edilma me disse que aqui ela se inspirou no filme da Lassie.

AUTORRETRATO DE TELMA COMO GILDA

ANA (V.O.)

Telma veste as luvas e encobre parte do rosto. Misteriosa. Lembro do filme da Rita Hayworth

como Gilda que dança um *strep tease* e que tira uma luva e joga para a plateia, a dama da noite.

SEQ. 46 - INT. CASA DE INTERNET/ TRECHO DO FILME
GILDA - DIA

Cabine de divisórias de fórmica branca. Na mesa um monitor de computador, teclado, cabo do fone de ouvido esticado para fora. Na tela do computador o filme *Gilda*. Sem legendas. Escutamos som de áudio pelo fone de ouvido que se passa na tela do computador. Ana fala em português sobrepondo ao que Gilda conversa em inglês com Maria, a empregada doméstica (Gilda e Maria observam pela janela os foliões na rua em festa de carnaval).

TRECHO DO FILME GILDA (1946)

GILDA

Olha, Maria, é Carnaval.

MARIA

É ... Carnaval.

GILDA

O que significa, exatamente?

MARIA

São os três dias que precedem a quaresma. Nos países católicos celebra-se com muita alegria e festas. Depois vem o jejum e a penitência.

GILDA

Ou seja, aproveitar enquanto se tem chance.

MARIA

Você diz coisas estranhas.

GILDA

Quero dizer... três dias semeando e, então vem a colheita. (pausa)

SEQ. 47 - INT. NOVA MIRADA ESTÚDIO DE TELMA - DIA

Foto de Telma-gueixa retirada pela metade de um saco. Detalhes da rosa no cabelo, a fita grega amarela na túnica vermelha, os olhos. (filmar e escanear)

ANA (V.O.)

Não sei se fui afetada pelas cores, ou foi o brilho das fantasias ... me invadiu uma saudade tão grande, que aperta o peito... Acho que faço uma viagem de volta pra minha infância... que não volta mais.

Caixa com DVD, nele tem escrito *Câmera Viajante*, de Joe Pimentel (2007).

SEQ. 48 - TELMA FALA SOBRE FOTOGRAFIA - TRECHO VÍDEO - NOITE

Pelo monitor do computador, inicia o programa de reprodução do dvd, e aparece a imagem de Telma sentada na sala de sua casa.

HOMEM (V.O.)

Qual a importância que tem a fotografia na vida da senhora?

TELMA

Como é?

HOMEM (V.O.)

Qual o significado que tem a fotografia na vida da senhora?

TELMA

Tudo... a fotografia na minha vida é tudo. Se me tirar a fotografia eu fico sem ar.

HOMEM (V.O.)

Só um minutinho... diga de novo.

TELMA

A fotografia na minha vida é tudo, se me tirar a fotografia eu fico sem ar... eu não vivo.

Eu já penso como é, porque eu já tô numa idade já avançada, como é que eu vou deixar de fazer, mas eu acho que não vou, porque eu vou procurar fazer nem que seja pra casa, pra mim, porque eu adoro fotografia. Tudo que tiver sobre fotografia... eu adoro!

SEQ. 49 - EXT. CRATO TÊNIS CLUBE - DIA

Pessoa caminha pela calçada do Crato Tênis Clube. Fachada do clube. Salão do Crato Tênis Clube vazio.

ANA (V.O.)

No Crato Tênis Clube, Telma participava da sua festa principal, o Carnaval, a única que fazia ela sair de casa. Fazia as fantasias para a gente ir na festa da meninada que era pela manhã, e os adultos iam na de noite. Eu queria mesmo era ir nas festas da noite, mas eles não deixavam...

Imagens super 8: adultos pulam no salão do clube. Orquestra toca, foliões dançam.

Fotos de Telma com fantasia para os blocos de carnaval. Telma de vestido, Telma de vestido com homem dourado do bloco.

ANA (V.O.)

Telma ganhava os concursos anuais de melhor fantasia dos blocos carnavalescos, aí ela brincava os 3 dias, só parava na quarta-feira de cinzas...

Fotos de Telma com os filhos, dançando carnaval no salão.

SEQ. 50 - INT./EXT. CRATO TÊNIS CLUBE DEBUTANTES - DIA
Imagens de super 8 com os desfiles de debutantes no salão do Crato Tênis Clube.

ANA (V.O.)

E também era ela que projetava a decoração e ornamentos das festas das debutantes da cidade.

Fotos das debutantes feitas por Telma. Debutante com vestido branco e adereços no cabelo, estilo clássico, apoiadas em colunas gregas e grades com ornamentos florais.

SEQ. 51 - INT. FUGA DO MUNDO REAL/PRECISA MUDAR A FANTASIA - DIA

Teto do quarto de hotel.

ANA (V.O.)

Hoje, acordei com um grito! O meu mesmo.
Tava sonhando e não sabia direito o que so-

nhava, senti uma pressão e gritei. Acordei. Não foi um grito forte não! Não era um grito forte para fora. Era um grito só para acordar! (pausa) Telma imaginou todas as suas vidas... eu tive a oportunidade de sair daqui e não fiquei livre... Que sonhos poderia ter aquela menina?

As luzes da manhã entram pela janela de vidro e refletem no teto.

ANA (V.O.)

Telma fez, daquele quarto escuro, em poucos metros quadrados, o mundo mais possível que podia criar para ela mesma... (pausa)

As imagens da Telma são também como um tipo de uma carta que eu procurei para mim, como essa que eu conto para você. Miguel.

O mesmo aquário de peixe industrial chinês (sem peixes, com rãs vivas).

SEQ. 52 - INT./EXT. MUSEU DO CRATO - DIA

Fachada do museu. Sala do museu. Atendente do museu passeia pelas salas e apresenta cada peça exposta (vemos as ações, sem o áudio do atendente).

ANA (V.O.)

Passei por aqui muitas vezes e nem sabia que era um museu da cidade, o segundo museu de arte mais antigo do Ceará. Mas hoje eu entrei, antes de chegar na casa da Telma.

Sequência de telas pintadas sobre a cidade do Crato. Réplica de escultura de Vênus.

ANA (V.O.)

Procuro fotos de Telma, mas o funcionário me informa que da família mesmo só tem uma escultura feita por Edilson.

Busto esculpido feito por Edilson.

ANA (V.O.)

...o marido de Telma e têm fotografias de Júlio, pai de Telma. Somente os homens da família...

Fotos da década de 40, 50: homens em frente ao Cassino. Fotos de homens na abertura da feira de agropecuária. Foto de homens vestidos de roupa de futebol na frente do prédio do cinema. Foto de fachada de cartazes de cinema da década de 50. Foto de padre com orquestra de músicos. Foto de homens públicos.

ANA (V.O.)

Não entendi... por que as fotografias de Telma não estão no Museu? Como alguém que não é daqui, vai poder conhecer o trabalho dela?!

SEQ. 53 - INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

Teto de quarto de hotel.

ANA (V.O.)

Acordei. São 3 horas da madrugada... É muito duro ficar sentada numa cadeira trabalhando num papel pregado num cavalete de pintura, por quase toda a sua vida. Algumas frases que ouvi esses dias não me saem da cabeça, Telma trabalhava obcecadamente de segunda a segunda, das 8 horas da manhã até a madrugada, fotografava, retocava, revelava, pintava. Ela nem tinha assistente e podia ter ganho dinheiro só com a fotografia comercial de estúdio... E o corpo sem a mente não funciona, né Miguel?! dá logo dor nas articulações. Dói logo a bunda.

Olhares dos autorretratos de Telma.

ANA (V.O.)

Uma das principais regras para ser uma gueixa é ser tão anônima quanto for possível. Isso aju-

dava a dar mais ainda um ar de mistério a elas, o que fazia com que os homens ficassem ainda mais fascinados pelas gueixas. Por causa disso, elas usavam nomes artísticos e não podiam revelar a verdadeira identidade aos clientes.

Detalhe do rosto, das mãos (Telma-gueixa).

ANA (V.O.)

O que fazia uma gueixa?! A gueixa era uma artista, tinha uma vida regrada e com muitas prowações, tinha um tipo de sensualidade silenciosa e cheia de segredos bem guardados a sete chaves. Para ser gueixa de verdade, não basta apenas ser bonita e elegante. Elas tinham que aprender tudo a respeito das artes, da pintura e da caligrafia.

Detalhes da cor vermelha da túnica. Vários tons de cores vermelhas.

ANA (V.O.)

As cores vermelhas se transformam mesmo em encarnadas, como dizia minha avó! Detalhes dos bordados com fita amarela da túnica. Uma fitinha amarela, que colocavam nos

nossos vestidos de criança, acho que chama grega e contorna um bordado, um bordado que é pintado na seda, uma coisa pode ser outra...

Detalhes de cabelo e rosto Telma-gueixa. Olhos, faces.

ANA (V.O.)

Ahhh o cabelo, Miguel, o cabelo é um deslumbramento à parte. Formam volumes no estilo da Amy Winehouse, como um turbante que envolve todo o rosto.

Detalhes dos cabelos, Telma-gueixa. Telma-cantora de rádio, Telma de cabelo curto.

ANA (V.O.)

O corpo da Telma-gueixa é um corpo que ocupa todo o espaço, o rosto se aproxima de nós, o corpo se afasta! Ela tinha um corpo esguio, uma moça de 1 metro e 50, e que nunca passou dos 50 quilos... no molde dos corpos doces das mulheres que não saem de dentro de casa, ela não conseguiu se encaixar nesse modelo...

Foto Telma-gueixa.

SEQ. 54 - INT. VOLTA A PERGUNTA SOBRE A FANTASIA -
NOITE

Teto do quarto de hotel.

ANA (V.O.)

Tive a impressão de que ouvia o mesmo silêncio, que ouvi quando parei na casa da Mazé, no meio da estrada...

Foto restaurada de Ana como indígena na parede.

ANA (V.O.)

Não sei se porque vi tudo isso de uma vez só e não consegui mais dormir.

35 autorretratos de Telma, pregados na parede do quarto junto a foto restaurada de Ana.

ANA (V.O.)

Miguel, tirei os autorretratos dos sacos e olho pra elas. (pausa) Comecei a imaginar aquela parede da casa da Telma, que o Ricardo me falou que tinha. As fotografias que Telma colocou na varanda já velhinha para que todos vissem, com todas as suas vidas imaginadas, e agora, aqui, projetadas...

Telma como espanhola em sépia, transição para a cor, Telma espanhola em cor.

ANA (V.O.)

Quando ela começou a fotografar em preto e branco, e depois começou a sentir falta das cores...

Detalhes dos sinais no rosto das fotos de Telma. Cores dos tecidos. As manchas de cores se transformam nos detalhes de mãos sobre o rosto, mão pousa uma sobre a outra, mão segura uvas, mão segura lenço.

ANA (V.O.)

As mãos fazem um leque!

Telma espanhola com as mãos em leque, fusão com a mão que pousa sobre o braço da foto Telma-indígena.

Foto de Telma-indígena.

ANA (V.O.)

A luz vem pelo lado, o olhar também, parece que foge, não, acho que não é bem esse olhar que

foge... É o olhar na mesma altura que o nosso. Ela não tem medo! Deixa que a gente olhe para ela.

Foto de Telma-indígena.

ANA (V.O.)

É uma Iracema moderna!

Telma-indígena sai do foco e se transforma em manchas de cores.

ANA (V.O.)

Aí ela se maquiava todos os dias e se admirava que as pessoas tiravam a maquiagem depois da foto... (imitando Herbeno falando da Telma) Olha, Herbeno, elas tiram a maquiagem?!...

Tenho duas escolhas, tirar a maquiagem ou, eu colocar a maquiagem, mas por que só uma é fantasia? E a outra é o quê?

Painel com fundo infinito de manchas de cores abstratas.

SEQ. 55 - INT. ANA ENCONTRA ALLAN NO CAFÉ - DIA

Do café vê-se pessoas passando na calçada e rua. No café está mais escuro, e na rua o sol é mais intenso, dando a impressão de que estamos vendo uma tela de cinema ou um quadro ampliado em movimento.

ANA (V.O.)

Encontro Allan. Falo com ele sobre as fotografias que vi de novo. Allan me diz que o ato de fotografar é como uma espécie de rito social e me pergunta, quem somos nós que estamos diante da câmera? Qual é a nossa fantasia?

Do interior do café, vê-se pessoas passando na calçada e rua.

SEQ. 56 - INT. TELMA FOTOS EMBARALHADAS - DIA

Estúdio de Telma iluminado, em cima de uma mesa, uma mão feminina retira as fotografias dos sacos e ordena classificando de acordo com o tema das fotos separando-as nos dois lados da mesa. Do lado direito, coloca as fotos dos rituais: primeira comunhão, debutantes, casamento, formatura, religiosos. Do lado esquerdo, coloca fotos de Telma: fantasias de espanhola, grega, indígena, gueixa.

Lentamente começa a deslocar as fotos de seus lugares, trocando algumas fotos de seus lados. Lentamente as fotos são embaralhadas e se fundem uma nas outras, saindo da linha divisória, criando camadas de imagens superpostas umas nas outras, podendo ver religiosa-grega, debutante-indígena, Casa de Telma foto de Cristiano Mascaro-com casa de Telma empoeirada, noiva-Telma com sombra projetada na parede. Homem de paletó-criança de chapéu, Telma gueixa - mulher formanda, Telma indígena - Telma no estúdio cercada de refletores.

FIM



Figura 26: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 27: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 28: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 29: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 30: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 31: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 32: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 33: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.



Figura 34: Autorretrato de Telma Saraiva. Fonte: Acervo Família Saraiva.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Solange Barroso Botelho e Jarbas de Almeida Botelho, e à minha filha, Luiza Botelho Gonçalves, pelo amor e dedicação mútuos, estímulos à minha formação humana e profissional.

À fotógrafa Telma Saraiva, pela inestimável produção de sua obra artística e cultural.

Aos professores orientadores, Marta Filipe Mendes e Fernando Rosa Dias; aos professores Jorge Ramos do Ó, José Bogalheiro, João Maria Mendes, Marta Cordeiro, Mónica Baptista e Fernando Pereira; e às professoras da banca de defesa, Sylvia Beatriz Bezerra Furtado e Manuela Maria Fernandes Penafria, pelo compromisso exemplar com o conhecimento.

À família Saraiva, representada por Edilma (filha), Ricardo (filho), Roberto (filho), Ernesto (filho) e Roberta (neta), pela contribuição com informações e relatos essenciais para a compreensão do tema.

Às companheiras e ao companheiro de estudo, Ana Maria Barbosa, Samuel Macedo, Reneude Andrade e Waléria Américo, pelas trocas imprescindíveis.

Aos cineastas Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, pelas orientações durante a realização cinematográfica, proporcionando, através desses diálogos e convivência, momentos de intensa felicidade.

Aos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, pela expansão, em seus respectivos governos, da universidade pública e da pesquisa científica no Brasil.

À Escola Porto Iracema das Artes (Instituto Dragão do Mar) e à Escola Vila das Artes, equipamentos públicos do estado do Ceará.

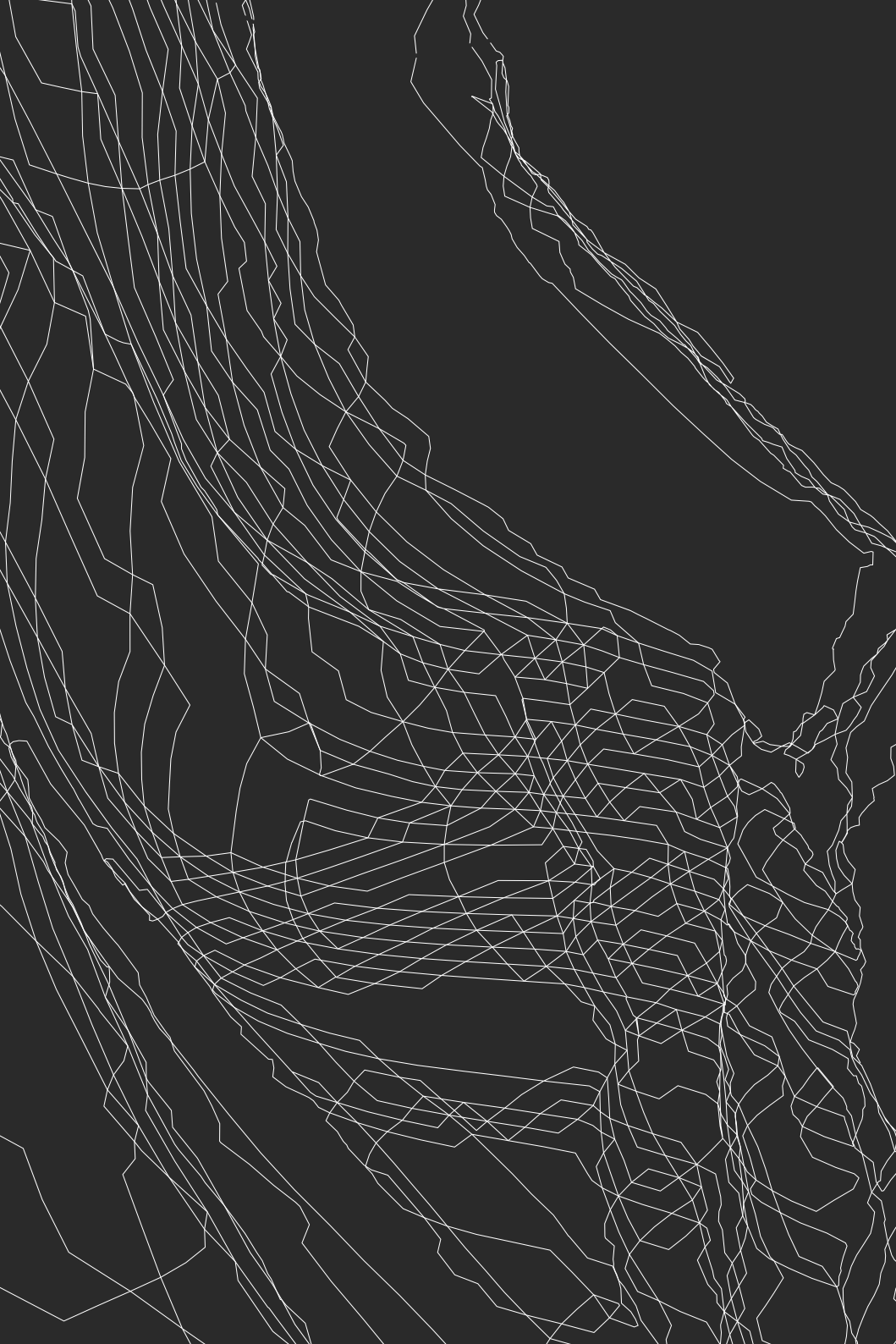
À equipe do filme *Todas as Vidas de Telma*, que materializou a fantasia.

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

FOTÓGRAFO: SIDNEY GONÇALVES



Adriana Botelho (1968) nasceu em Fortaleza, Ceará. Artista documentarista e professora de história da arte na Universidade Federal do Cariri, dedica-se ao estudo da imagem no campo das artes visuais e do cinema. Sua atuação abrange a realização audiovisual, a pesquisa teórica e a curadoria de artes visuais, estabelecendo um percurso formado pela investigação e pela prática artística.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da Uece



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)

