

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Processos identitários e fantasmagoria em *Riscado*

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS

Gabriel Paixão Ciochetti

Amadora, Maio de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Processos identitários e fantasmagoria em *Riscado*

Gabriel Paixão Ciochetti

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Marta Mendes

Amadora, Maio de 2021

Declaro que esta tese é o resultado original da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas são devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A handwritten signature in black ink, reading "Gabriel Paisão". The signature is written in a cursive style with a large initial 'G' and 'P'.

Amadora, Maio de 2021

Dedico este trabalho a minha mãe Mariana e a quem possa interessar.

Agradecimentos

Agradeço à Karine Teles e ao Gustavo Pizzi, por *Riscado* (2010), obra que inspira e é o objeto central na tese, e que muito amo.

Agradeço também à minha querida orientadora, Professora Doutora Marta Mendes, pelas inestimáveis contribuições referenciais e reflexivas durante o processo, sem as quais o mesmo não seria possível.

Quero também agradecer ao amigo Thiago Dantas, pelo suporte.

E a todas as pessoas que lerem este trabalho, contribuições rizomáticas.

RESUMO

Processos identitários e fantasmagoria em *Riscado*

Intenciono, a partir da experiência do filme *Riscado* (2010), refletir sobre processos de construção identitária e produção de imagens, à luz de Marie-José Mondzain, no que tange a condição inerente e dual do sujeito como produtor e espectador de imagens, um *espectador* constantemente sob ameaça de anulação; Walter Benjamin e o seu conceito de *fantasmagoria*, no que tange o território sociocultural; e flertando com Gaston Bachelard e o seu conceito de *concha*, no que tange o íntimo. O recorte dá-se ao redor de uma personagem que é atriz, e está em constante oscilação entre desejo de ação e condição de trabalho, onde os atos artísticos estão submissos à poréns do meio. Observamos como formas de legitimação da imagem do indivíduo na contemporaneidade ditam o vir-a-ser possível de sua experiência; e como a funcionalização do corpo molda o universo íntimo, pontualmente neste panorama traçado pelas vivências performáticas da personagem em questão.

Palavras-Chave: Fantasmagoria. Espectador. Imagem. Identidade. Concha.

ABSTRACT

Processes of identity and Phantasmagoria in *Craft*

I intend to reflect upon processes of identity construction and image production, stemming from the movie *Craft* (2010), in the light of Marie-José Mondzain, as to what concerns the dual and inherent condition of the subject as a producer and product of images, a *spectator* under constant threat of annulation; Walter Benjamin and his concept of *phantasmagoria*, as to what concerns the sociocultural territory and the audio-visual image of the body; and flirting with Gaston Bachelard and his concept of *shell*, as to what concerns the innerness of oneself. The frame here lies around a character who is an actor, one in a constant sway between a desire for action and work condition, where the artistic acts are subject to environmental propositions. We shall observe how ways of legitimizing the image of oneself in contemporaneity dictate the possible come-to-be of their experience; and how the functionalization of the body shapes its inner universe, punctually in this panorama made of the performative experiences of the character in question.

Keywords: Phantasmagoria. Spectator. Image. Identity. Shell.

ÍNDICE

Introdução.....	10
Apresentação de <i>Riscado</i>	18
Capítulo 1.1 - Estrelas de cinema a anos-luz: <i>fantasmagoria</i> dos corpos célebres.....	21
Capítulo 1.2 - Ruínas e Alegorias.....	28
Capítulo 2 - Janelas na <i>concha</i> e o olhar expectante.....	33
Capítulo 3 - <i>Gestus</i> de fundação.....	40
Conclusão.....	45
Bibliografia e Filmografia.....	47
Anexo A - Conversa com Karine Teles.....	50
Anexo B - Figuras.....	64

Advertência bibliográfica

Todas as traduções de textos em inglês são da minha responsabilidade como tradutor profissional deste idioma.

Introdução

“É necessário emprestar-se aos outros e dar-se a si mesmo.”

Montaigne

A presente tese traz continuidade a certos temas explorados no meu trabalho de conclusão de curso “Reflexões sobre *Passada*” (2015), em Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). O trabalho em causa consistiu numa análise do olhar (câmera) documental como um dispositivo disruptivo e condicionante, mas potente em força de vida, conforme refletia sobre filmar aspectos do eu-cotidiano e arredores num exercício auto-documental ensaístico (nunca concluído) chamado *Passada*.

Interessou-me investigar, naquele texto, o corpo diante e detrás da câmera; o gesto filmico, literal e figurativamente; como as imagens ali retidas eram declarações de atributos de vitalidade humana, ao mesmo tempo que atribuíam sentidos e intenções a essa vitalidade ao imagetizá-la. Nele, apoiei-me em Gaston Bachelard e Georges Didi-Huberman. No presente trabalho abordaremos também Bachelard, especialmente o seu conceito de *concha*, no que se refere a uma visão do íntimo como espaço materializado a ser lido de forma alegórica, espaço de refúgio e constituição interna e externa de uma pessoa, concebendo-o como uma resposta ao esvaziamento da imagem produtibilizada - um problema central na tese a seguir.

“Processos identitários e fantasmagoria em *Riscado*”, parte, por outro lado, e mais uma vez, do estudo de um filme que me é pessoalmente caro, mas produzido por outrem - *Riscado* (Gustavo Pizzi, 2010), procurando de alguma maneira retomar certos aspectos por mim já antevistos, mas agora numa outra perspectiva: a partir da análise filmica de uma obra concluída, da potência das suas imagens, rumo a lugares onde mundo e filme conversam e se refletem. Ao alternar diretamente entre a leitura filmica e os pensamentos teóricos aqui desenvolvidos num movimento pendular de tecelagem, evoco o crítico Serge Daney quanto aos seus interesses em leitura e escrita cinematográfica, pensamentos que “são simultaneamente portas de entrada, ideias de cinema e pretextos para fazer o diagnóstico do estado atual do cinema e do mundo” (2016, p.13) expressos nas suas análises filmicas, e numa declaração impressa na segunda edição da revista *Trafic*, da qual foi fundador. O seguinte

trecho advém da apresentação da sua antologia crítica *O Cinema que Faz Escrever: Textos Críticos* (2016).

Assumindo-se como “tagarela”, Daney traça uma linha entre a visão dos filmes, a fala incessante em que experimenta ideias junto dos seus interlocutores e finalmente a escrita, que, fechando o círculo, impele à revisão: “Quando se diz ‘revista de cinema’, trata-se de evocar um filme de maneira a que outro o reveja.” A possibilidade de ver um filme naquilo que sobre ele se escreveu é uma das ideias centrais de que partimos. Esta antologia poderia começar por descrever-se, então, como uma recolha de momentos em que a crítica é, em primeiro lugar, uma forma de mostrar com palavras um cinema que faz tomar a palavra. (Rowland, Frazão, Nascimento Duarte, p.10)

Interessa-nos falar do que se vê, frontalmente, descritivamente, para então investigar e traçar linhas rizomáticas de pensamento, cruzando conceitos, através da evocação da experiência tátil retida na imagem tornada palavra, propondo leituras desta experiência, a partir da sua forma fílmica e daquilo que carrega.

Procurei desenvolver a presente tese de acordo com um método intuitivo, conforme articulado por Henri Bergson e exposto por Gilles Deleuze, no seu livro *Bergsonismo* (1991). Deleuze delinea o método ao dizer que: “Bergson frequentemente apresenta a intuição como um ato simples. Mas, na sua visão, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, as várias direções em que vem a ser atualizada” (Deleuze, p.14). Inspirando-me nessa multiplicidade atualizante que se dá essencialmente na intuição, proponho relacionar o filme em análise com o mundo real e com o mundo das ideias, para então observar as relações que se estabelecem entre si, com o auxílio de conceitos de determinados autores (apontados adiante) que se pretende, através de costura e intercâmbio, que dialoguem, permitindo adensamento reflexivo.

Bergson articula os seus gestos metodológicos em “três tipos distintos de atos que, por sua vez, determinam as regras do método intuitivo: o primeiro diz respeito à declaração e criação de problemas; o segundo, à descoberta de diferenças genuínas relativamente à forma; e o terceiro, à apreensão do tempo real. É mostrando como nos movemos de um significado a outro e qual é o ‘significado fundamental’, que somos capazes de redescobrir a simplicidade da intuição como ato vivido, e assim responder à questão metodológica geral” (Deleuze, p.14). Estes três atos contidos no método são centrais no desenvolvimento do presente trabalho: interessa descobrir problemas latentes na acepção da obra fílmica - independente de

que estejam inerentemente em primeiro plano na película ou que assim estejam colocados em relevo no texto, colocações advindas de pulsões manifestas na interação reflexiva autor-objeto; descobrem-se as diferenças de forma na análise da forma fílmica, notando pontos em que tais variações de forma dialogam ou contrastam, a partir dos conceitos-chave apresentados; e fia-se na apreensão do tempo real da vivência do objeto, ao explanar sobre as sequências observadas (algumas delas ilustradas nas figuras em anexo), para conduzir aos conceitos, destacando a experiência sensível da aceção da imagem do corpo como força motriz dos pensamentos aqui delineados. Procura-se dar conta da experiência traduzida na evocação textual de corporeidades, tanto no que se refere às manifestações públicas e íntimas da personagem central do filme em análise, quanto, alegoricamente, às condições simbólicas do seu interlocutor - o espectador, um que cumpre um papel sócio-histórico central nas reflexões a seguir.

Ainda relacionado ao método intuitivo, destacamos o que está em causa na eleição do presente objeto fílmico para especulação. Há um senso de encontro com o objeto (aqui o filme, revisto inúmeras vezes pelo autor) como com alguém a quem fazemos perguntas ou por quem somos interpelados. É um passo em direção ao desejo investigativo e um passo diante do confronto das atribuições de sentido, tais que não advêm de pulsão arbitrária, mas de uma instiga do próprio pensamento que inscreve em si entendimentos da vida, através de visitas e atualizações. Sobre esse passo que se dá, Deleuze aponta Marcel Proust ao colocar em oposição à ideia filosófica de “método”, “a dupla idéia de “coação” e de “acaso”, em *Proust e os Signos* (2003).

A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros e a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado. [...] O que quer aquele que diz "eu quero a verdade"? Ele só a quer coagido e forçado. Só a quer sob o império de um encontro, em relação a determinado signo. Ele quer interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo.” (Deleuze, p.15)

A busca por essa verdade, aqui envereda pelo universo do filme em questão e o diálogo que com ele se estabelece é tido como estrada, uma pela qual o autor torna-se impelido a caminhar em território de pensamento conforme desce a ladeira das reflexões,

rumo aos centros deste espaço virtual, atrás de significâncias. Quando fala-se do acaso, nesse encontro que nos força a pensar e buscar o verdadeiro, e sobre o império do encontro que coage e pressiona, é valioso apontar algumas pulsões pessoais que motivam a escrita do presente trabalho - pelo que sublinho a primeira pessoa que vos escreve no seguinte parágrafo, de maneira a dar relevo à verdade íntima que impulsiona as reflexões.

Riscado é um filme sem grande relevância para a história do cinema (brasileiro ou mundial), não um cânone nem um marco social, mas sim uma obra extraordinária que muito marcou a minha vida, tendo sido vista numa sala de cinema junto de uma grande amiga (também hoje comunicadora audiovisual) durante os tenros anos da adolescência; tempos de sonhos com imagens e construções de um eu que performa a si próprio em sociedade, diante de telas, câmeras e espelhos. Recordo-me do fascínio e identificação com a personagem Bianca (Karine Teles) e as suas aspirações, os preços que estava disposta a pagar para fazer-se ouvida, para partilhar a sua humanidade em performatividade. Eu próprio, na época, assim como a personagem o é, queria ser ator, e sempre me pareceu hipnótica a ideia de que a nossa sociedade se volte para as figuras públicas, tais como compassos de humanidade, expoentes identitários, termômetros e referentes auto-fundados. Ainda me parece igualmente hipnótica a presença de alguém que se coloca em predisposição a esse diálogo estabelecido entre quem mostra e quem vê, no reconhecimento de que o que olhamos nos olha de volta, conforme Didi-Huberman (1992). Não me surpreende que os seres humanos se virem para personagens, ícones, messias e idolatrias, por entre as quais vagueiam nas suas caminhadas em busca de sentido. Também busco nas outras pessoas, respostas sobre mim próprio. Conforme essa busca, friso o sentido de encontro apontado por Deleuze em Proust, um que impõe leitura e interpretação, o império do encontro como política propositiva.

Riscado, longa-metragem realizado e co-escrito por Gustavo Pizzi, estrelado e co-escrito por Karine Teles, é um filme brasileiro que contribuiu de forma notável e basilar no processo arte-afetivo do presente autor, enquanto pensador e comunicador. É um gesto de redescoberta e celebração investigativa voltar-se a esta obra ficcional (que surge de inspirações pessoais dos autores - como será explanado adiante) para refletir sobre os temas tratados neste texto. Parte-se de um interesse íntimo no objeto particular, para tocar naquilo que de universalizante ele carrega. Neste texto, com certa liberdade poética, tomam-se as cenas do filme como pontos de referência para cruzar os conceitos apresentados a seguir e traçar panoramas reflexivos. A presente abordagem aponta relações produtivas vividas pela protagonista filmica, que se referem diretamente às imagens que dela derivam e que a

rodeiam. A partir do formato textual que se dá numa dinâmica de costura entre o objeto e os conceitos explorados, como já se referiu, pensar-se-á em significados colocados sobre a imagem da pessoa, aqui, a personagem, Bianca, uma atriz nas suas jornadas rotineiras de trabalho e gesto artístico. Interessa problematizar a produtibilização desta imagem e a resistência da alma que está vestida sob aquela imagem, uma armadura forjada por processos íntimos e sócio-históricos. Falar-se-á do ofício de Bianca e das condições naquele recorte de trabalho autónomo; do que representa a presença da vida humana imagetizada na indústria das imagens e no imaginário coletivo e de como a forma do filme oferece, em si mesma, relances tanto para o espaço íntimo, como para o espaço público.

Ainda em termos metodológicos, podemos dizer que este estudo se apropria da obra fílmica em foco para refletir sobre questões filosóficas e sócio-políticas imbricadas na imagem. Apresentemos então algumas destas questões:

De que maneira ou maneiras a imagem se relaciona com o indivíduo nos seus processos identitários? Como é que a *fantasmagoria* destas imagens, conforme definida por Walter Benjamin (2009), como sendo uma produção plastificante do maquinário capitalista, se produz? Será ela capaz de se tornar veículo redentor, apesar de ser tomada como geradora de alienação e supressão do pensamento crítico?

Falar-se-á do culto à imagem fantasmagórica enquanto *comodidade*, como um assombro autorreferencial fetichista, aquilo que a sociedade produz de si própria a partir das imagens que de si própria produz, como uma cobra que come o próprio rabo, em simultânea transformação e suspensão, naquele estado auto-fundante e auto-deglutível. Em diálogo direto com a noção de fantasmagoria, traz-se a noção de indivíduo enquanto *espectador*, conforme Marie-José Mondzain (2015), quando a autora discute o processo humano rumo à modernidade, processo no qual a pessoa tanto produz, quanto é produtora de imagens, de maneira ambivalente. Que representa o tornar-se passivo do espectador, o perigo de anular-se perante uma realidade “dada”, mas que por ele também foi criada? Em contrapeso com esta sina imagética, desenvolve-se algo como uma retenção da *aura* sob a imagem, da alma quando no seu recanto de solidão a processar-se, um espaço chamado de *concha*. Trata-se aqui de um conceito de Bachelard (1993), que tem um lugar central neste trabalho, justamente por tocar aquilo que é íntimo ao sujeito, aquilo que invariavelmente lhe pertence, em oposição à imagem fantasmagórica, à qual também ele pertence. Aceder a essa *concha*, quase como uma resposta à fantasmagoria, como arriscaremos dizer, é um gesto de resistência

à fantasmagoria, é a leitura anterior à manifestação do ser e às derivações que a partir desta manifestação se dão, é o seu espaço móvel de refúgio, devaneio, subjetivação e constituição identitária.

Quanto aos processos de construção identitária que perpassam aqueles percorridos anteriormente, tomam-se visões que se remetem à materialidade e à espacialização do sujeito. Voltamo-nos a Deleuze e Guattari, conforme tratam o processo de subjetivação de maneira cartográfica, mapeando os trajetos, questionando os territórios onde se constitui o sujeito, os espaços íntimos e públicos na sociedade de controle, onde o meio age de forma a cercear e estratificar o sujeito, definindo as suas relações com o espaço como determinantes e individualizantes.

Neste sentido, a personagem observada em *Riscado* faz por onde estimular mutações neste núcleo subjetivo conforme responde artisticamente às condições do seu meio, manifestações expressas em sua personificação pública, nos palcos, e privada, em casa. Aqui, encontramos Bachelard, na concha, e finalmente aproximamo-nos mais de perto do objecto fílmico. Há ruído quando agem corpos, soam em atrito com as construções, conforme o meio lhes permite, em contrações. Soa a partir de tal barulho esta investigação de fricção entre ação e condição - aqui manifesta em personagem cinematográfica, um corpo imagetizado. Refletir-se-á a partir do corpo que nos leva de um lado a outro pelas cidades, rumo à vida disponível, passando por contradições presentes na funcionalização do ser e as suas atribuições de presença nos sistemas sócio-culturais imagetizantes neste atual estágio da pós-modernidade. Fala-se de um corpo mediado, as suas pulsões e percepções – de si frente a si próprio e do mundo frente a si; em irradiação cinematográfica numa atriz, a personagem Bianca, aqui observada como indivíduo e dispositivo.

Propomo-nos, para tanto, a explorar uma constelação de conceitos. Centralmente, no que tange à imagem produtibilizada do corpo, exploraremos o conceito de Fantasmagoria, tal como articulado por Benjamin, em *Passagens* (2009); o conceito de Espectador enquanto produtor e produto de suas imagens, conforme Mondzain, em *Homo Spectator* (2015); e quanto às paisagens íntimas, o conceito de Concha, de Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1993), que delineia figuras táteis para situar alegoricamente os espaços que o ser habita em solidão. Quanto ao filme que se adota como referência, tomam-se como base artigos, críticas, inúmeras visualizações da obra, e entrevistas, em especial a que consta em anexo, desenvolvida pelo autor, no âmbito desta investigação.

Em análise de *Riscado*, investigaremos os três eixos de questões referidos: os meandros das manifestações criativas e identitárias das pessoas em sociedade; as imagens que destas manifestações se fabricam; e o território difuso das construções íntimas num mundo de invenções e propostas de sentido. Os eixos se dão ao redor da progressão narrativa de Bianca, alguém cujo trabalho como atriz, ao mesmo tempo que é uma direta expressão da potência e lirismo do ímpeto humano, habita o audiovisual, expoente gráfico da espetacularização da vida - e tudo que isso significa. Essencialmente, há de se descobrir latências de alma ao atentar para as formas que a retém e projetam - moldes e invólucros expressos no veículo imagético. Ao mesmo tempo, fala-se de uma resistência aos produtos imagéticos fantasmagóricos de controle.

O que aqui está em causa, centralmente, é o corpo de Bianca grafado em imagem, a delegação de significações que tornam-se condições para o corpo ser e ser visto, conforme o mundo propõe e responde aos desejos desse corpo com as suas demandas. A análise fílmica pretende seguir, tanto quanto possível, as pegadas conceituais desenvolvidas anteriormente: as guias de Benjamin, ao discutir a fantasmagoria das imagens fotográficas - cristalizações espectrais que acabam por substituir a própria realidade; de Mondzain, ao analisar a pessoa como produtora e produto das próprias imagens em encadeamento auto deglutível; e de Bachelard, ao situar o universo íntimo na matéria, de forma analógica, em abordagem de contraste lírico e alegórico.

No âmbito da investigação para o presente trabalho, conversámos com a atriz/co-guionista Karine, conversa que consta integralmente em anexo, por ter sido uma experiência iluminadora quanto às reflexões aqui propostas.

O trabalho se divide em três movimentos principais, organizando-se em três capítulos.

Num primeiro momento, tomando-se como ponto de partida a análise de *Riscado*, primeiro a partir da trama, em um capítulo separado em duas partes: falaremos da fantasmagoria que recai particularmente sobre os corpos célebres das estrelas de cinema, os arquétipos que a rodeiam, e o papel do espectador na resposta a essa fantasmagoria, sobre ruínas identitárias e alegorias. Com o respaldo de Mondzain e Benjamin, também apontaremos o trabalho de Cindy Sherman na sua icônica série *Untitled Film Stills* (1977-1980), e traçaremos um paralelo com Jean-Luc Godard e Anna Karina, em *Vivre Sa Vie* (1962), e Frederico Fellini, em *8½* (1963).

Em seguida, agora apoiados em alguns conceitos do pensamento de Bachelard e Mondzain, falaremos sobre a forma fílmica de *Riscado* para evocar a concha onde cozinhamos as nossas paixões, situando o íntimo na experiência material, traçando paralelos de afecções mútuas expressas em imagem; e da importância da auto-fundação do espectador enquanto forma de reclame identitário e resistência à subserviência da imagem massificante, aqui trazendo também Bragança de Miranda (2008).

Num terceiro momento, ao mencionar uma peça de Strindberg interpretada em *Riscado*, falaremos pontualmente do que se dá ao redor do *gestus* (a partir de Deleuze e Brecht) da personagem, o seu ofício de atriz e o papel social que isso vem a desempenhar como vetor e expoente universalizante, em contraste com a fantasmagoria imagetizada daquelas expressões, sobre o papel de resistência a essa fantasmagoria.

O trabalho encerra com a transcrição da conversa com Karine Teles, hoje reconhecida como uma das novas grandes atrizes do cinema brasileiro, com um corpo de obra plural que se expande a cada ano. Nesta conversa, tratamos de temas íntimos e universais tocantes ao trabalho e à experiência processual desta atriz, de forma que remete-se diretamente à fonte de inspiração do trabalho e pessoalizam-se as reflexões apresentadas na tese.

Apresentação de *Riscado*



(Figura 0. Gustavo Pizzi. 2010. *Riscado*. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)

Na tese a seguir, observar-se-ão atentamente cenas da longa-metragem *Riscado* (Gustavo Pizzi, 2010, 85 min, Cor, Brasil, produzido pela Cavideo, em coprodução com Canal Brasil e Link Digital), portanto, aqui faz-se um breve resumo do argumento, apontando os seus principais eventos, temáticas centrais, abordagem fílmica e estilo - para estabelecer o objeto a partir do qual serão exploradas as questões no trabalho, de maneira a situar o(a) leitor(a) nos panoramas analisados.

Bianca (Karine Teles) é atriz e trabalha para uma companhia de eventos no Rio de Janeiro. De um lado a outro pela cidade, ela performa com as fantasias coloridas que prepara na sala do apartamento onde vive sozinha. Por vezes, vestida de figuras populares como Marilyn Monroe, Carmen Miranda e Bettie Page, ela canta parabéns em aniversários, inaugura salões de beleza, entrega panfletos para divulgar eventos, e performa em cenários comerciais. Paralelamente, está a montar uma peça teatral com a companhia de teatro da qual faz parte e busca outros horizontes. As suas aspirações artísticas contrastam com as condições de trabalho às quais está sujeita.

Eventualmente, ela passa num teste e consegue o papel principal num filme onde o diretor, Thomas (Dany Roland), que recebe imagens da subjetividade de Bianca quando ela lhe dá um DVD com vídeos cotidianos performáticos que faz de si mesma e que são vistos ao longo de *Riscado*, decide incorporar elementos pessoais da sua vida na personagem do filme. A conquista do papel neste filme é um ponto de virada que representa para ela uma oportunidade de ocupar novos espaços, alcançar um sonho e melhorar as condições laborais às quais está sujeita. Acompanha-se a personagem no seu cotidiano, nas suas performances, na sua interação com as pessoas (especialmente em ambientes de trabalho - colegas e empregadores), conforme caminha pelos espaços, e também nos seus recantos de solidão, auto-reflexão e criação.

Conforme o processo de produção do filme que protagonizará avança, Bianca, fazendo escolhas em nome deste novo caminho, começa a rejeitar outros trabalhos na agência de eventos a que estava ligada. O anti-clímax desta jornada se dá num momento em que Bianca, vestida de Carmen Miranda, a filmar uma performance de referência para o filme, com Maurício (Camilo Pellegrini), colega e assistente de Thomas, é informada da destituição do seu papel, para ser substituída por uma atriz francesa (Letícia Novaes), por demanda da coprodução França-Brasil que financia o filme. É a ruína do sonho de Bianca. Vêem-se imagens da atriz que a substituiu a dublar e dançar, vestida de Carmen Miranda, rodeada de dançarinos e coristas. É um assombro identitário da produção de imagens que recai sobre a nossa protagonista, submetida a uma dinâmica polivalente. Mas no final ela segue pela rua, ao telefone, rumo a novas cenas.

Riscado é uma ode à artista, ao cinema e ao teatro, ao mesmo tempo que joga luz em idiossincrasias sistemáticas das condições de trabalho performático e atribuição de valor ao trabalhador. Trata-se de um filme realista, ainda que lúdico, de produção independente, sobre uma artista independente, e neste sentido, fala-se muito de condições de trabalho. Vê-se uma atriz que gera experiências representativas e propositivas de interação humana, ao passo que também produz e reproduz imagens (próprias e das personas icônicas previamente mencionadas) para múltiplos meios. Esta condição mostra-se ambígua no capitalismo que se apropria da subjetividade do indivíduo imagetizado e determina as permutas para a sua manifestação.

Nesta obra, observa-se o cinema de maneira metalinguística - também é um filme sobre fazer um filme (e uma peça), ao mesmo tempo em que a mise-en-scène é naturalista e

espontânea, de atuações verossímeis em partituras corporais móveis que ocupam os quadros com a sua vivacidade. O estilo fotográfico varia entre uma câmera na mão em janela 16:9 para retratar os eventos cotidianos, e 4:3 (em película e câmera digital) para as paisagens íntimas e visões subjetivas da personagem. Conforme os eventos progridem, as janelas se mesclam progressivamente, imbricando ainda mais a abordagem e expressão das esferas do íntimo e do público.

Sublinhamos a curiosa origem do título do filme, conforme nos conta a atriz e co-guionista Karine Teles em entrevista para o site *Vertentes do Cinema*¹:

“*Riscado* é uma expressão que tem a ver com o trabalho. Tem essa expressão no Brasil que diz ‘ah, fulano entende do *riscado*’. A gente pesquisou para entender de onde vinha a expressão e tem duas histórias. Uma história é a de que veio do trabalho dos alfaiates, do traçado que eles faziam no tecido antes de cortar. Então um bom alfaiate ‘entendia do *riscado*’. E a outra é do candomblé, da umbanda, onde o santo quando baixa faz um desenho no chão para se identificar. É a forma de quem está em volta saber se aquele santo é um santo de verdade ou se o cara tá fingindo, dependendo do desenho que ele faz. Então se o *riscado* tá correto, é o santo de verdade.”

A força da expressão, no que se refere ao valor de exercer um ofício com propriedade, e a potência evocativa de um corpo invocador, conversa diretamente com certas questões chave da nossa investigação - nomeadamente: trabalho, canalização, manifestação identitária e materialização (aqui, imagética).

¹Vertentes do Cinema (11/09/2011). Bate Papo Riscado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LGkdl_b4_uk

Capítulo 1.1 - Estrelas de cinema brilham a anos-luz: *fantasmagoria* dos corpos célebres

Uma estrela reluz bem longe no céu, às vezes já morta, avivada na resposta do olhar. A luz da estrela cristalizada no espaço é tomada como guia pelo olhar do espectador, a ela é atribuído sentido que corresponde à posição que este olhar habita, o seu ponto de referência. Também reluz o ecrã com o lume das estrelas do cinema, acima dos pontos de vista da humanidade, ainda que por ela aceso.

Em *Riscado*, Karine Teles vive a personagem Bianca, atriz em vias de estreiar uma peça no teatro e protagonizar o seu primeiro filme enquanto sobrevive financeiramente a prestar serviços para uma pequena companhia de eventos (figs. 1, 2). Fantasiada, ela entrega panfletos nas ruas e performa em diversos eventos, por diversas vezes trajada de atrizes icónicas e marcos do entretenimento, tais quais Marilyn Monroe, Carmen Miranda e Bettie Page (figs. 3-5) – suas imagens são atestados de vida, ao mesmo tempo que fantasmagorias audiovisuais, conforme observadas a partir de Walter Benjamin, por Carla Milani Damião e Lincoln Nascimento Cunha Junior² (2010):

A fantasmagoria é a aparição das imagens-*phantasma* que não correspondem ao real porque, na verdade, ao mesmo tempo em que são percebidas, não estão presentes; ao mesmo tempo em que buscam aparecer e corresponder ao real de algo, esse algo não existe como presença objetiva e, por isso mesmo, não pode ser representado como real. Em resumo, Fantasmagoria, destarte, é o conjunto das imagens representativas feitas pela sociedade no intuito de representarem a si mesma e que tomam um caráter de coisa que seja independente da vontade e do pensamento dessa mesma sociedade [...] A ilusão como imagem mental que percebe o mundo, corresponde-se com ele e o caracteriza. Como fantasmagoria, torna inconsciente essa imagem mental ilusória em imagem independente e representante do real, como objeto que se move sozinho e indiferente da vontade da sociedade produtora de mercadorias e de sua própria cultura.

Está em causa, na fantasmagoria, uma espécie de autonomia afectiva das imagens frente à própria sociedade que as cria, no sentido em que esta faz-se uma mercadoria de si

² O CONCEITO DE FANTASMAGORIA NA TEORIA DA MODERNIDADE DE WALTER BENJAMIN. (2010) Disponível em: <http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/6033.htm>

mesma. Trata-se de um conceito a que está inerente a impressão de imagem como um invólucro que acaba por substituir a própria realidade ali recalcada, cristalizando-a em projeção. Como atriz, Bianca encontra subsistência incorporando e homenageando outras artistas de cujas imagens se produziram veículos populares que povoam um território onde fabricam-se identidades. Aspira-se a resistência da *aura* na fotografia, e é justamente esta *aura* que desvanece na fantasmagoria, conforme define Benjamin em seu texto *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (2008).

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição do objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (Benjamin, p. 7)

Essa atrofia da *aura*, de um esvaziamento expresso nas atualizações e reproduções massivas da imagem, ao mesmo tempo que se renovam referentes identitários, é uma questão central nesta análise. Mas aqui falamos de estrelas cinematográficas, cujas faces na película carregam a memória de um devir-transformação inerente àquela presença performática, um devir que ambigualmente se expressa em produto imagético reprodutível sob o poder de veículos que habitam também um território de controle. Falamos de estrelas cinematográficas naquilo que se refere ao *star system*, no culto à celebridade, e à condição de abertura social e de entrega iconográfica que sobre as estrelas recai.

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não por acaso o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos ausentes ou defuntos. (Benjamin, p. 6)

As faces em questão habitam um território fantasmagórico. Suas faces são tidas como acessíveis ao público, cercanas, como musas no imaginário coletivo ocidental, recebendo

atribuição de valor comercial através do culto midiático e acabando por funcionar, por um lado, como veículo de legitimação do corpo de Bianca nas lógicas de trabalho em que esta está inserida, e por outro, como simulacro social iconográfico. Ou seja, quer elas permeiam a experiência íntima e se fazem partituras possíveis por onde a atriz se conduz em associação representativa e celebração de humanidade e pessoalidade, quer contrastam com a sua individualidade, estando as suas corporeidades cobertas pelo verniz fantasmagórico. No entanto, ao manifestarem-se através do corpo da personagem, no contexto da trama e de habitação de seu universo íntimo, também estas se tornam veículos alegóricos, expandindo e subvertendo o significado das manifestações, como veremos um pouco mais adiante. Valioso reforçar que o conflito central deste filme se dá sobre as nuances do processo de Bianca tornar-se protagonista no seu primeiro longa-metragem, assim como a própria atriz Karine Teles, que co-escreveu o guião de *Riscado*, e trata de questões que lhe são caras, conforme relata na conversa transcrita em anexo.

Benjamin, ainda em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, discute as variações do ator em teatro e no cinema a partir de Pirandello, apontando a questão da montagem e a fragmentação das ações como reinvenção da mumificação totêmica. Também Bazin, no seu texto “A Ontologia da Imagem Fotográfica” (2014), sublinha a ideia de Benjamin quanto ao potencial de sarcófago da imagem, observando como as modulações cinematográficas (em questão do dispositivo e processo de pós) conferem ao ator uma projeção de sua persona numa cristalização fraccionada e em vários graus fragmentadora da realidade.

“O ator cinematográfico”, escreve Pirandello, ‘sente como se exilado. Exilado não somente do palco, mas de sua própria pessoa. Com uma inquietude discreta ele sente o inexplicável vazio que resulta de seu corpo se tornar um sintoma de abstinência, de dissipar-se e ser roubado de sua realidade. Sua vida, sua voz, e os sons que faz ao se mover, reduzidos a uma imagem muda que fásca no ecrã por um instante, e então desaparece no ar [...]. O pequeno projetor porá sua sombra perante a audiência; e ele mesmo deve estar contente de agir diante da câmera. (Benjamin, p.19)

A dinâmica fílmica implica o pressuposto da partição, o fatiar da realidade, mas ao intérprete é pedido tudo de si a cada *take*, é preciso acessar um senso de hiper verdade para a multiplicação e reprodução das suas sensações. Na nossa conversa com a atriz Karine Teles (ver anexo), esta comenta como se sente quanto às diferenças entre atuar para teatro e cinema

e observa sentir o teatro “para fora” e o cinema “para dentro”, também no sentido em que o palco permite um senso de presença e continuidade, fazendo-se tudo de uma vez e numa única vez, enquanto que a câmera pede, para além de vislumbres de introspecção, um senso de presença fragmentada, seja pela presença da montagem, seja pela cisão entre corpo vivo e imagem (*phantasma*) desse momento de vida. Karine observa que ‘a cada vez que a mesma coisa é repetida, é preciso buscar-se novamente naquela paisagem e pulsão, reencontrar-se.’ Os panoramas cénicos de *Riscado* são ainda mais pungentes nesse aspecto de disposição corporal, sendo que as partituras prevalentes são de trabalho físico e performance.

Em determinada cena, ao maquiar-se de Marilyn Monroe, antes de cantar *Happy Birthday* numa festa de aniversário, a contratante do evento (Patrícia Pinho) dá orientações rudes e questiona o comportamento de Bianca com arrogância, insinuando que ela ficaria nua perante a sua família e menosprezando-a de forma condescendente. Ofendida, Bianca lhe diz ser atriz e não prostituta, e pede-lhe que pague logo o valor combinado pelo serviço. (fig. 6) Aqui cruzam-se barreiras da permeabilidade do corpo imagetizado e deflagra o machismo inerente às percepções históricas distorcidas sobre a mulher - neste caso, especialmente, quanto à ocupação de espaços de trabalho. Veem-se gestos de censura que cerceiam e questionam a sua manifestação. A contratante chega a tocar no decote de Bianca, de forma invasiva. É como se o corpo performático (particularmente o corpo feminino numa sociedade de *espectadores* e produtores de imagem flagrantemente machistas e misóginos) também estivesse constantemente, segundo a troca comercial onde a imagem representativa é também moeda, à disposição de observação especular de alguém que consome e se dá o direito de fazer juízo de valor sobre quem olha, atribuir valor de *comodidade* - atribuição que se dá como numa forja, sob gestos de modulação agressiva.

Sobre o reclame deste corpo permeável que oferece a sua performance - aqui através da encarnação da imagem de uma estrela de cinema, de forma metalinguística - evoca-se Anna Karina, em *Vivre Sa Vie* (1962), de Godard. Num filme composto em 12 quadros (*tableaux*), Anna Karina vive Nana (figs. 7, 8), uma aspirante a atriz que trabalha numa loja de discos e eventualmente começa a prostituir-se para sobreviver. Através de sua presença e das passagens que vive, observamos os meandros performáticos de Nana no trabalho, conforme ela interage com os seus clientes e colegas. Por vezes, Anna Karina repete a mesma fala várias vezes antes de seguir o texto, deflagrando e interrompendo a processualidade do gesto interpretativo. Em *Vivre Sa Vie* há comentários metalinguísticos e um senso de autoconsciência fílmica sob a realidade das ações. Expõem-se abertamente as mediações

narrativas, da trama e do dispositivo cinematográfico, que atravessam a vida daquela mulher, o seu cotidiano e vislumbres das vidas das pessoas em seu redor, com um senso de realismo e de forte investimento emocional. Se a personagem, para além dos outros panoramas existenciais que habita e das partituras corporais e reflexivas que incorpora, também se prostitui, tal é tomado como um gesto de trabalho e o filme trata-o como negócio, apresenta-o quase sociologicamente, e não de forma moralizante, acompanhando em co-presença. A sensualidade presente na personagem pertence a ela primariamente - se sobre ela recai erotização objetificante, fetichizante, vem de um olhar-espectador, assim como a violência de gênero da qual padece ao final do filme. Nos últimos minutos, subitamente, Nana é alvejada por balas numa troca de tiros entre o seu cafetão e um cliente a quem está sendo oferecida. Ela sofre de forma colateral às disputas comerciais que objetificam o seu corpo, algo ainda mais chocante pela jornada acompanhada ao longo do filme, onde ela é o centro daquele universo, e demonstra ciência e agência sobre si, apesar das situações de vulnerabilidade em que também se encontra - chega-se a um desfecho breve e estanco que causa silenciosa revolta.

Voltando a *Riscado*, esta interação violenta com o olhar-espectador objetificador é algo especialmente pungente na cena mencionada anteriormente, com a associação de Bianca à figura de Marilyn, uma mulher cuja espetacularização da persona pública encarna a problemática da fetichização da imagem, nomeadamente, da imagem feminina ou assim codificada. Como vimos, na cena em questão, a contratante do evento, imbuída de signos reacionários, representa as idiosincrasias que Bianca enfrenta, especialmente ao interpretar essas figuras também exotificadas, estrangeiras e reapropriadas culturalmente. Bianca veste o seu corpo com essas figuras, celebra-as, mas isso traz algo de ambíguo para a construção da mitologia de sua própria figura, uma vez que vestir-se de estrela associa-se a uma condição de trabalho, ao mesmo tempo que remete a uma apreciação reverente, tanto enquanto símbolo de presença, quanto como espaço almejado.

A reflexão acerca da cena discorrida anteriormente conduz-nos à introdução de uma linha de pensamento essencial para as reflexões contidas nesse trabalho, uma linha desenhada por Marie José Mondzain, na sua obra *Homo Spectator* (2015). Nesta obra, Mondzain analisa a jornada e evolução humana sob a sua condição determinante de ser ,simultaneamente, produtora e produto das imagens que dela derivam e a delimitam, ao definirem significâncias motrizes, dicotomicamente retroativas, ainda que e apenas certos tipos de poder a possam exhibir e atribuir-lhe valor prevalente.

As operações imagéticas morrem lentamente sob o peso asfixiante do que é preciso adquirir para se poder exibir e exibir como um poder. A energia desejanse paga-se definitivamente quando o sujeito do desejo e da palavra se transforma inexoravelmente em agente de consumo de objectos e de signos que prometem saciar todos os apetites. O mercado das coisas cria um estado de mendicidade existencial. Já não se estende a mão para pedir e para ir ao encontro, oferece-se o corpo todo numa busca de reconhecimento. Nesta paisagem desfeita e de extinção do desejo, não só já não existe uma imagem constituinte, como a destituição do sujeito se torna objetivo organizado do mercado, que é preciso sustentar de maneira que o espectador, tornado passivo, não sucumba a uma angústia sem imagem nem palavra. (Mondzain, p. 156)

Essa passivização do espectador é o mal de que se fala, o perigo do esvaziamento das imagens conforme servem ao senso comum que alimenta o mercado das coisas - coisas que substituem o desejo do sujeito ao imagnetizar esse próprio sujeito de determinada maneira, em determinado meio, para determinado fim comercial. Por um lado, Bianca celebra as figuras icônicas que interpreta, em reverência, conforme pulsa o desejo-representação, mas por outro, as dinâmicas às quais está subjugada a partir dos mesmos referentes são para ela tóxicas. É importante notar que Bianca encarna as figuras plenamente, reforçando que o mal-estar está na funcionalização objetificante da imagem do corpo, a partir de visões iconográficas que lhe atribuem status de item num contexto de valores sociais deturpados. Tanto é que numa cena tardia, ela performa na sala da sua casa como Bettie Page, como se de um reclame se tratasse, um reclame de auto-fundação identitária desta encarnação, resistente ao fetichismo e redutivismo.

A dualidade no reclame arquetípico que as atrizes fazem das personagens que incorporam, um reclame de identidade que se dá à nível narrativo e metalinguístico (aqui referindo-nos tanto a Bianca e às personagens que encarna, quanto a Nana, em *Vivre Sa Vie*, e aos papéis que interpreta no cotidiano nas cenas metonímicas) lembra o trabalho de Cindy Sherman, fotógrafa e diretora de cinema norte-americana, especialmente na sua icônica série de fotografias, *Untitled Film Stills* (figs. 9-12). As fotografias da série remetem para imagens promocionais de filmes dos anos 50 e 60, onde a própria Sherman retrata-se a interpretar figuras arquetípicas femininas reconhecíveis em filmes comerciais, filmes-b norte-americanos e *arthouse* europeus, tais como “a mulher em fuga”, “a trabalhadora”, “a ingênua na cidade grande”, “a vamp”, “a *femme-fatale*”, etc. Nesta espécie de catálogo de inúmeras figuras femininas, tomadas como estereótipos ou arquétipos, apresenta-se uma infinidade de

personas e possibilidades, ao mesmo tempo que se deflagra a convivência da produção de imagem na manufatura das identidades. As partituras corporais e expressões faciais nas fotografias, ao mesmo tempo que ilustram um referente quase evidente, até ao ponto de parecerem imagens de filmes reais, carregam um tal senso de presença e individualidade que é como se a pessoa vestida da personagem, não só a encarne de forma auto-consciente, mas questione aquela identidade proposta. Essas fotografias chamam-se *stills* justamente porque parecem fragmentos de uma ação em movimento, tais como imagens promocionais fotografadas nos *sets* e *décors* de filmagem, mas aqui com um senso de dialética questionadora, tanto com o interlocutor como com o dispositivo em si. Sherman transcende as *personas* ao deflagrá-las na inaudição daquele instante cristalizado no tempo, entre gestos, em *ação*. Segundo a própria, para uma matéria no Public Delivery³:

Elas eram mulheres lutando contra algo, mas eu não sabia o quê. As roupas fazem elas se parecerem com uma certa forma, mas então, olha-se as suas expressões, não obstante o quão discretas possam ser, e questiona-se que talvez “elas” não sejam aquilo que as roupas estão comunicando. Eu não estava trabalhando com um senso elevado de “consciência”, mas definitivamente senti que as personagens estão questionando algo – talvez sendo forçadas dentro de um determinado papel. Ao mesmo tempo, esses papéis estão no filme: as mulheres não estão sendo realistas; elas estão atuando. Existem muitos níveis de artifício. Eu gosto de todo esse emaranhado de ambiguidade.

As partituras corporais de Nana, e aqui pontualmente as de Bianca nos seus espaços de intimidade, enquanto ainda fantasiada das personagens, entre-atos - antes de começar uma performance, ao seu final, a comer, a despir o figurino, a caminhar para onde tem que ir - evocam as *auras* de Sherman, o vão da verdade entre gestos, com a ressalva de que Bianca não está essencialmente forçada dentro dos papéis observados, ela os toma para si, escolhe sê-los a partir das possibilidades. Há um senso de agência, de livre-arbítrio, não é uma condição paralisante, mas uma possibilidade para o fazer artístico dentro de um determinado contexto sócio-cultural. O processo de cristalização pelo qual Bianca passa é inerentemente plural, de múltiplas *personas*, algo, portanto, análogo ao da própria Sherman, uma vez que *Riscado* trata centralmente da processualidade de uma artista produtora de performances e imagens diversas a partir da sua visão e corpo enquanto performer.

³ Public Delivery. 11/01/2021. *Cindy Sherman's Untitled film stills – Her groundbreaking self portraits*. Disponível em: <https://publicdelivery.org/cindy-sherman-untitled-film-stills/>

Capítulo 1. 2. - Ruínas e Alegorias

Atentemos às contradições arquetipais mencionadas anteriormente. Numa sequência do terceiro ato de *Riscado*, Bianca está contente e otimista com o processo do filme que está a fazer com Thomas (Dany Roland), o realizador que a “descobriu” e lhe atribuiu o papel principal na obra que realizará – o ponto de virada central no filme que aqui se analisa. Thomas pede a Bianca que vá às ruas e cante como Carmen Miranda, junto a um grupo de músicos para coletar referências visuais para a direção de arte. Bianca demonstra plena felicidade e disposição nesta sequência. A representação da imagem iconográfica de Carmen vem do desejo de fazê-lo, as suas cores e caricaturalidade vibram e reluzem, pois agora fazem parte da construção de uma personagem que Thomas está a escrever a partir das vivências de Bianca para ela própria interpretar. De Bianca foi feito um molde para a personagem do filme. Paralelamente a isso, Thomas recebe um telefonema derradeiro: Bianca será destituída do papel. A alegria e vivacidade da corporeidade de Bianca como Carmen torna-se trágico, quando é substituída por outra atriz (figs. 13, 14)

Quase no final de *Riscado*, neste anticlímax, Bianca se vê duplamente à mercê da farsa fantasmagórica: por um lado, vestida em *ruínas* de Carmen Miranda, se vê numa lógica de representação iconográfica condensada; por outro lado, agora estão entregues suas vivências, histórias e imagem subjetificada como referência (em vídeos pessoais que entregou a Thomas) para a construção de um novo invólucro que há de *coisificar* a sua individualidade e que ela sequer poderá habitar em função das lógicas sistêmicas – neste caso, o surgimento de demanda por uma atriz francesa para o seu papel, para satisfazer uma política de co-produção entre Brasil e França, como evidenciada pelos telefonemas que antecederam a cena da decepção onde o poder estrangeiro se sobrepõe à manifestação da protagonista latina.

O quadro (em janela 4:3) de Bianca a chorar nas escadas públicas, quase no final do filme de Carmen, com os músicos sentados ao fundo, encarna uma alegoria dos processos sistemáticos hierarquizantes que influem na retenção da imagem. A cena seguinte é ainda mais penetrante nesta reiteração – Ao som da trilha sonora triste e grave, não diegética, de Iky Castilho, que se sobrepõe à cena de forma contrastante, vê-se a atriz (Leticia Novaes) que substituiu Bianca protagonizar um número musical vestida em figurino mais escuro de Carmen Miranda (evocativo daquele no seu número “*Give Me a Band and a Bandana*”), a

dublar algo que não se ouve, fazendo gestos expansivos com os seus longos dedos, rodeada de dançarinos brasileiros vestidos de marinheiros franceses, e dançarinas segurando bananas *pop* de Andy Warhol (elemento que acaba por remeter às questões pós-modernas aqui apontadas, onde a representação gráfica em larga escala da banana é um flagrante da sua plastificação, ao mesmo tempo em que remete à coisa em si, tal como o dilema de Bianca nesta cena; para além do que esta fruta representa em relação à colonização - a escala das bananas em cena, seguradas com as duas mãos, tais como bandeiras ou bastões, me remete à expressão “república das bananas”, que refere-se pejorativamente a países latinos submissos a países ricos num termo que aponta a exportação das suas monoculturas). Vale notar que o palco dessa cena é uma enorme piscina vazia a céu aberto, moldura de ausência d’água, agora evocativa de um tipo de ausência de *aura*. (figs. 15-17)

Bianca é agora uma das dançarinas de apoio, está no coro, segura a primeira banana da fila de coristas, voltou a um tipo de condição onde deve diluir a sua individualidade e fazer-se pincelada numa tela que antes lhe ia representar centralmente. (fig. 18) É algo derradeiro e sintomático, no sentido em que reitera os conflitos presentes na produtibilização da imagem. Um desses conflitos é a impossibilidade de ser assinalado como imagem válida, ao mesmo tempo em que espera-se que a imagem em si cumpra esse papel da mão que assinala. Bianca vive de comunicar e expressar, mas essa sobrevivência aqui passa pelo crivo da valoração e plataforma - a imagem só recebe o devido valor se for produzida e exibida por veículos de poder sob determinadas condições; e não a todas as presenças ali são oferecidas espaço, muitas vezes o corpo cumpre um papel meramente ilustrativo perante a lente, onde só prevalece a forma humana como gravura, sem vazão para a sua interioridade/pessoalidade. Esse pensamento faz ecoar uma cena em que Bianca está em casa a ver televisão após recusar uma viagem para apresentar o espetáculo de teatro que protagoniza, e que esteve a ensaiar desde o começo de *Riscado*, em nome do comprometimento que dedica ao filme de Thomas. Na noite da recusa, ela escuta uma voz feminina vinda da televisão em casa, fora de quadro, que diz: “Então ela virou personagem. O que significa isso? Que seja melhor ou mais interessante do que os outros? Tem os méritos. Poderia não ter. Sabemos que acontece. Mas não é por causa do mérito. Não é por causa do aspecto físico. É porque ela foi assinalada pela mídia e virou personagem. Agora tá visível, conquistou visibilidade. Então pronto, virou personagem, todo mundo fala dela, virou interessante. Ela é. Ela existe. Ela tá nas telas, então ela é alguém. Podia não ser ninguém, agora é.” Esse diálogo indireto com a protagonista

reitera a angústia mencionada anteriormente: na sala de casa, ela é questionada quanto à veicularidade que porta a sua identidade e o valor de expressão dessa identidade em si.

Sobre a promessa que não se concretiza no espetáculo da cena das bananas bem como sobre a potência de alegoria nela contida, através de uma reclamação da imagem fantasmagórica mediante a abordagem filmica estilística disruptiva, vejamos o que nos diz Fábio Mascaro Querido (2015), sobre Benjamin:

O despedaçamento estimulado pela alegoria indica, para Benjamin, a possibilidade de (re) abertura e (re) construção da história, que – por meio do procedimento da montagem – se realiza a partir das próprias ruínas e trapos que vão se amontoando com a imposição gradativa do “progresso” capitalista. “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”, diz ele no trabalho sobre o drama barroco (Benjamin, 2011, p.189). Nas alegorias, a exploração das obscuridades na relação entre signo e significação garante um estatuto filosófico a atributos cada vez mais remotos dos objetos. (Mascaro Querido, p. 223)

É como se a alegorização da imagem permitisse uma volatilidade interpretativa sobre a matéria-viva registada tal qual produto e função; é como um questionamento à fantasmagoria que propõe reclame da pluralidade no pensamento sobre aquilo que foi imagetizado, para além das intenções e condições circunscritas que conduziram tal imagetização. A partir das ruínas daquilo que se propunha, questiona-se a proposição.

As próprias bananas de Warhol, nesta chave de leitura, trazem carga alegórica, não só pelo que foi mencionado anteriormente sobre escala e contexto cênico, mas também notando-se na sua pintura: ofuscando o amarelo da fruta, há longas faixas pretas que indicam fase tardia da maturação, não são sequer as bananas mais desejáveis para consumo, indicam vindoura decadência. (fig. 19)

Sobre a materialidade das ruínas a ser investigada através da linguagem, Benjamin, em *Imagens de Pensamento* (2018) fala sobre a necessidade de redescobrir-se sob os escombros identitários que a imagem fantasmagórica dissimula com o seu verniz, da necessidade crítica que contém o gesto investigativo, um gesto arqueológico.

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedachtnis*) não é um instrumento, mas um medium, para a exploração do passado. É o medium através do qual chegamos ao

vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o medium no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. [...] Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior - como torsos na galeria do colecionador. (Benjamin, pp. 219, 220)

Na cena de *Riscado* em questão, especialmente, fala-se desse soterramento identitário a partir de figuras do passado, uma vez que decorre uma tragédia da imagem produtibilizada, do simulacro que anula o simulado ao mesmo tempo que o eterniza. Bianca padece do gesto imagético industrializado e das dependências comerciais que recaem sobre o seu desejo de manifestação. O ciclo de trabalho e objetivações do corpo-perfomático de Bianca gera imagens dela própria que atendem também a demandas divergentes ao desejo central, algumas dessas demandas colocam o seu corpo em disposições e situações desagradáveis, mas o ofício da atuação move todos os gestos como algo basilar, nunca está, para ela, em questão, não fazê-lo, muito pelo contrário. Justamente por esse movimento, o clímax vem na dor da imobilidade, da anulação da possibilidade de gerar imagem identitária numa obra que Bianca ajudou a compor ao partilhar tudo de sua individualidade, para então dar lugar ao que é apresentado numa única sequência como um simulacro manifesto através da figura da atriz francesa durante o número musical a encarnar uma Carmen Miranda que *pertencia* a Bianca, uma Carmen duplamente identitária à protagonista, e agora duplamente fantasmagórica. Acerca dessa supressão, Mondzain (2015) aponta o perigo que representa a destituição da delicada força vital retida na imagem sob o maquinário industrial, em diálogo direto com a visão de Benjamin quanto à força de supressão desse maquinário:

“O gesto imagético institui a temporalidade da humanidade e indica que a força do homem reside na sua fragilidade. Sem a ténue instância da imagem, o reinado é constituído pelo esmagamento de toda a dimensão temporal. As indústrias visuais produzem as condições técnicas e económicas deste esmagamento.” (Mondzain, p. 79)

Há um momento chave em *Riscado* (próximo ao final do primeiro ato, prenúncio de um ponto de virada) que introduz e ilustra centralmente a vulnerabilidade do *eu* contida nas dinâmicas filmicas percorridas anteriormente. Bianca está na sessão de casting que lhe garantirá o papel no filme de Thomas. Após momentos na sala de espera, a ver atrizes entrando e saindo detrás da porta fechada onde é feito o teste, e encontrar com uma conhecida

que também veio ler para o papel, chega a vez de Bianca (após uma montagem entrecortada de outras atrizes pleiteando o mesmo papel perante a câmera do casting). Ela então diz um texto inspirado numa fala de Marcello Mastroianni, em *8 ½* (1963), de Fellini, *magnum opus* metalinguístico que tem como protagonista um alter-ego do autor em crise com as condicionalidades do processo de fazer um filme baseado em sua vida, perturbado por atravessamentos íntimos e cerceamentos da indústria. Bianca diz: “Eu quero fazer um filme honesto. Um filme que não tenha nenhuma mentira. Porque eu tenho uma coisa muito simples pra dizer. E o meu filme, eu gostaria que ele pudesse ser um pouco útil pra todo mundo. Pra ajudar a gente a enterrar o que de morto a gente carrega. Só que eu sou a primeira a não ter coragem de enterrar nada. Eu quero fazer um filme delicado, com uma delicadeza que não seja necessário você ter que arregalar os olhos pra enxergar. Eu quero fazer um filme que fale de mim. Porque é o que eu mais conheço. E ele falando de mim, eu espero que possa falar um pouco de todo mundo.” Várias vozes estão a dizer esta fala, a de Bianca, dos autores, de Fellini - é uma polifonia que encarna o cinema em si e o seu desejo de fazer frente à vida, desejo de fundações e refundações do ser e do seu imaginário. Na conversa em anexo, perguntei a Karine Teles sobre este momento. É o momento que inspirou a escrita do presente trabalho.

Capítulo 2 - Janelas na *concha* e o olhar expectante

Uma das ferramentas de ruptura estilística na abordagem realista de *Riscado* que dá acesso lírico ao universo interior da personagem é o uso de variações no aspecto fotográfico. Sendo que grande parte das cenas decorrem em 16:9, são notáveis as escolhas de variação para janela 4:3. Estas variações inicialmente se dão como *inserts* representativos do universo íntimo da protagonista, à primeira vista relances de um universo quase paralelo ao cotidiano, mas que progressivamente se entranham nas sequências com mais frequência, borrando o limite entre o que a realização propõe como campo do que é sentido e do que é integralmente. Conforme a personagem se encaminha para concretizar aspirações, progressivamente imersa no desencadeamento de suas movimentações, ainda que numa estrutura narrativa linear fragmentada, os usos de janela se mesclam, evidenciando a pungência das afecções como algo profundamente ligado à experiência material dos eventos. (figs. 20-22)

Há duas visões apresentadas neste formato em destaque (4:3), sendo uma delas derivativa do que o olhar cinematográfico oferece como buraco de fechadura para paisagens interiores, aqui registradas através de filmagens em câmera de rolo em 16mm, algumas similares a 8mm, com danos visíveis à película, ruído, desfoque e impressão de desgaste frente ao tempo, e que evoca proximidade corpórea, tendo em vista a forte fisicalidade do dispositivo analógico – esta pele-filmica marcada por atrito parece dizer algo sobre resiliência às intempéries, uma impressão que agrega nas respostas da personagem frente às inconstâncias de sua vida. A outra visão, apresentada pela janela 4:3, parte da própria Bianca, algo metalinguístico que ela explica numa cena como querer registrar pequenos experimentos sensoriais através de uma câmera digital simples – usa-se o dispositivo digital como um pincel íntimo de contornos alegóricos. Comparamos aqui o espaço simbólico manifesto na janela 4:3, em ambas as formas (digital e analógica, tanto aquela que parte da visão da realização quanto da personagem em si), à acepção de uma habitação de *concha*, como proposta por Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1993):

Com demasiada frequência a psicanálise situa as paixões "no mundo". Na verdade, as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos. E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. É precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda. A eles voltamos nos sonhos noturnos. Esses redutos tem valor de concha. (Bachelard, p. 29)

Os espaços manifestos através destes registros de interioridade evocam a impressão de espaços-além, paisagens da alma onde a relação sujeito-imagem está ainda mais imbricada do que aquela oferecida na janela padrão 16:9, a serviço da trama, espaços onde há um desejo de vazão a algo de secreto na imagem, como se gravuras revestidas diretamente daquilo que contém o tonel onde borbulham os sentimentos tornados película, a *aura* sob o gesto fílmico, a vida para além do quadro. Não por acaso, a primeira imagem vista em janela 4:3 é a face de Bianca a fumar um cigarro na janela de seu apartamento, imagem do rosto que carrega este filme e toda a sua força numa performance extraordinária que lançou a carreira cinematográfica de Karine Teles (fig. 23). É sobre esta face debruçada na janela que o universo se espelha, é o reflexo das águas e do rio em si. Esta é uma imagem-chave, recorrente e referente neste filme: o rosto de Bianca nos seus recantos, nas suas *conchas*, a contemplar os horizontes possíveis e impossíveis. Sob um sol alaranjado, os seus olhos se voltam diretamente para a câmera, em admissão e confronto com o espectador, ao som de *Seresta Quentinha*, do então duo Letuce:

Eu descobri que eu não tenho mais problemas
Eu os invento
Lá onde eu moro
Mas eu também desenrolo

Eu descobri que disfarçar pode ser uma boa
Um sorrisinho me vale tanto
Assim me deixam no meu canto

Para além da percepção do formato cinematográfico eleito como *concha*, voltemo-nos também para a maneira como a personagem habita a sua própria casa enquanto espaço físico, um local de alta significância e constitutividade identitária conforme aponta Bachelard, é como um cosmos que transcende a *concha* - recanto móvel que também habita a casa. Para Bachelard, a casa é considerada o ser privilegiado: ela fornece, ao mesmo tempo, imagens dispersas e um corpo de imagens, possibilitando o desenvolvimento da imaginação. Para ele, qualquer espaço que seja verdadeiramente habitado carrega consigo a essência da noção de casa. Por outro lado, é como se a casa funcionasse como um campo magnético, ela constitui-se como uma força de integração dos sonhos e dos pensamentos numa palavra que é como força de integração das imagens. A casa é não só um espaço vital, mas uma forma de vida (no sentido de Wittgenstein).

Na sala do seu apartamento, vemos Bianca lidar com as suas fantasias, literal e figurativamente. Ali ela guarda, emenda, lava e pendura para secar as peças dos seus figurinos, prepara as vestes por onde os sonhos se manifestam sob tecidos coloridos. O vestir-se e despir-se das fantasias que Bianca encarna dizem algo sobre a própria essência do processo de subjetivação identitária, as múltiplas habitações que inferem nessa jornada e propõem um novo sujeito, entre o eu e o não-eu, uma construção aqui expressa através de imagens. Esta construção é uma construção sensível, quase podemos vê-la, como se fosse o trabalho de um construtor de casas, envolve uma matéria que estabelece verdadeira relação com o corpo, uma relação íntima com o espaço e com a casa que se constrói. Fala-se de reconstruir-se a cada casa. (figs. 24-26)

As imagens são matéria prima de construção da casa, da subjetividade, e em casa se aglomeram, permitindo sonhar em paz, através do devaneio. O devaneio é o princípio de ligação, de integração e consolidação das imagens e, se quisermos, da autoprodução da subjetividade, uma subjetividade sempre em construção, que se desloca de lugar em lugar:

O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente do seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imprecíveis dentro de nós. (Bachelard, p. 26)

Ali, num espaço de vivência que pode reclamar como integralmente seu, Bianca também devaneia e desempenha performances (que podem ser vistas tanto como ensaios

contidos na partitura natural das suas atividades quanto rompimentos da quarta parede cinematográfica), como na cena em que está vestida de Bettie Page com cortinas de lençóis sobre as quais se projetam filmagens da própria Bettie Page a sobrepor o seu corpo - fantasmagoria e encarnação. (figs. 27, 28) Há um senso de reclame identitário aqui, e nessa questão, notável um momento onde após descobrir ter conseguido o papel que almejava no filme, Bianca, bem vestida, grava-se com a sua câmera digital a jantar, e diante do prato há uma cartela onde se lê: ATRIZ - afirmação de uma identidade irreduzível, e que aqui vem a ser através desta lente que a presencie, flagrante da profunda correlação que a sua própria manifestação tem com o olhar além, essencialmente, um além que é tanto o espectador de *Riscado*, quanto Bianca em si, espectadora de si frente aos vídeos que faz de si própria (figs. 29, 30) Para além de que íntima e vulnerável seja a ação de olhar-se, há um senso de fundação identitária e celebração de presença vital. Tendo em vista os espaços sócio-laborais que lhe são possíveis, vale realçar o seu ofício performático e a sua disposição e auto-consciência como resistentes e políticas. Sobre esse cruzamento de perspectivas, refletamos, à luz de Mondzain (2015):

O retrato do espectador é o retrato do homem enquanto soberano do olhar. Tal soberania nada tem que ver com um império, pelo contrário, é a força inerente ao reconhecimento da sua fraqueza, no sítio onde a potência do seu desejo cruza a superabundância de um dom cuja proveniência está fora de si. Falar de auto-fundação da autoridade exige que se reconheça o que essa potência constituinte deve ao olhar do outro. [...] Ver em conjunto para crer em conjunto tornou-se a palavra de ordem dos que querem apagar as brasas da vida política, começando, como é evidente, por apagar as chamas da vida criativa. Alimentar um fogo nestas condições passa não só por resistir ao luxo da extinção como também por manter a sua presença entre nós. Sem esta combustão imaginária, os sujeitos deixam de se constituir no seu distanciamento e nos seus elos de ligação. É, pois, necessário manter estas chamas da criação, apoiar aqueles que possuem os meios e a coragem de inaugurar, para garantirmos a potência inextinguível da nossa própria capacidade inaugural, logo, da nossa própria capacidade política. (Mondzain, p. 332)

Na sua *concha*, iluminada pelo cinema, Bianca, com esperança indelével, carrega a força dos agentes criativos no gesto de nomear-se. Há quase uma ironia serena no gesto, uma dualidade em dar-se um título que já lhe pertence, mas que perante a sua própria câmera é legitimado e cristalizado naquele momento. A força da sua função social reside também nessa

fundação de indivíduo, um reclame narrativo da sua própria história que parece estar frequentemente aquém de si, uma força que se presta ao diálogo, uma disposição e proposta de vida através da representação – algo que também se vê na cena em que Bianca leva balões vermelhos flutuantes e um presente para um senhor, Seu Constantino (Miguel Rosenberg) que está a se reformar, numa performance endereçada a ele por seus colegas de trabalho na repartição pública, uma sequência de triunfo discreto cheia de vitalidade e compaixão. A sua iconografia dá vazão às aspirações e desejos das pessoas, potências de alma e conexão humana. Valioso notar que nessa cena, Bianca com seu vestido amarelo e balões vermelhos, enche de cor aquela pálida repartição pública.

Invariavelmente, a atriz fala por todas as pessoas ao dizer o que for, é uma célula e rizoma da humanidade em si. A arte dá relevo à existência, permite visões sobre o outro que o maquinário sistematicamente suprime em funcionalização e esvaziamento, um maquinário que anula o indivíduo usando os mesmos referentes que alegam a sua experiência. A imagem é também produto de instrumentos e um instrumento em si, não apenas um fim, mas uma promessa de vida - um fantasma, um lampejo - manejada para os mais diversos interesses e efeitos. Conforme Bragança de Miranda, em *Corpo e Imagem* (2008), fala-se da crise das imagens e os processos dissimulados que visam inibir o seu potencial libertário de fundação humana.

A nossa crise, hoje, é acima de tudo, a das imagens, e com ela, a das palavras, valores e todas as outras. Por todo o lado, são as imagens acusadas de alimentarem o terror, a pornografia, a banalidade, a sedução, sem com isso se ir ao mais decisivo, ao seu poder epifânico. O carácter errático das imagens e dos sons, das palavras, dos desejos e dos objectos não é uma falha, mas uma necessidade histórica. Não haveria liberdade possível se tudo se resumisse aos grandes ícones, às teodiceias icónicas. Era preciso libertar as imagens, tal como as palavras se tinham começado a libertar no século XIX. Mas o aparente amontoamento das imagens e similares serve de camuflagem aos processos dinâmicos de espaço humano e a processos dissimulados que procuram controlar os efeitos dessa libertação e pô-los em uso. (Bragança de Miranda, p. 13)

Sobre essa liberdade possível que não o seria ‘se tudo se resumisse aos grandes ícones’, em *Riscado* observam-se paisagens cotidianas, de uma vivência onde a alusão a figuras icónicas e famosas contrasta diretamente com a posição da protagonista, ainda que exerça ofício espetacular, é vista tanto em panoramas de exposição quanto de solidão, sempre

com um senso de abordagem íntima, adensando o que significa observá-la enquanto indivíduo que encarna múltiplas identidades imagetizadas. Guattari propõe, em *As Três Ecologias* (2001), no sentido do bem estar da ecologia do sujeito, uma revolução que necessariamente rompa com as estruturas econômicas, sociais e políticas (estruturais espectrais na fantasmagoria) que suprimem a subjetividade nos seus meios. Para tanto, não se pode preocupar somente com as forças visíveis, de grande escala, mas com os domínios do ínfimo, do molecular, no campo das pequenas sensações. É num plano do desejo, de uma ínfima sensibilidade no espaço da intimidade cotidiana, da concha, que parece possível produzir-se uma fuga a essa subjugação da subjectividade, a essa opressão do sujeito. Sobre o reclame auto-fundante dos micro-universos, Bachelard desenha a construção do sujeito como um processo de devaneio que se dá inicialmente na casa, a casa-natal onde o eu e o não-eu congregam as suas imagens e sonhos, o seu primeiro lugar no mundo de devaneio e composição identitária. A casa é o nosso primeiro universo, um cosmos que se revisita a cada nova casa, nova construção subjetiva. Na concha de que aqui falamos, a casa se desdobra num espaço móvel, no lugar onde nos enraizamos dia a dia, esse “canto de mundo” no qual podemos também navegar. Dali saímos quando respondemos ao mundo. A seguinte proposição de revolução subjetiva também se dá nos espaços de concha. Propõe-se:

[...] desenvolvimento de práticas específicas que tendem a modificar ou a reinventar essas formas de estar no coração do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho, etc. [...] Trata-se, literalmente, de reconstruir uma série de modalidades de “estar-com”, não apenas através de intervenções comunicacionais, mas de mutações existenciais no núcleo da subjetividade. (Guattari, pp. 21, 22)

Ainda que as reflexões aqui estejam diretamente ligadas à imagem com as suas implicações psico-sociais e políticas, há em *Riscado* uma poesia do cotidiano, com doçura e amargor, em discretos gestos de resistência vital e artística. Pelo território poético caminha Bachelard e desvenda o mundo tecendo palavras de percepção espacializante sobre a experiência, especialmente em *A Poética do Espaço* (1993). O gesto artístico germina o solo da vida e o aduba com os frutos caídos no outono das reflexões, sementes futuras.

Se a poesia deve reanimar na alma as virtudes da criação, se ela deve nos ajudar a reviver, com toda a sua intensidade, nossos sonhos naturais, é necessário compreender que a mão, assim como o olhar, tem

seus devaneios e a sua poesia. Nós devemos então descobrir os poemas da mão que amassa. (Bachelard, vídeo-compilação⁴)

Aqui vive-se neste lugar fugaz em devaneios e gestos de vida, contra as intempéries e as bocas devoradoras, a mão temporal coberta de tinta apoiada nos muros do mundo. Algo tocante perguntou-se Mondzain sobre o homem pré-histórico de Chauvet ao deixar a sua primeira marca da palma na gruta que habitou, fundação de uma identidade universalizante, gesto primitivo e eternizante do desejo de fazer-se nítido agora, sabendo que somente agora se pode estar, o espaço negativo na eternidade.

Acontece a mão ser diretamente embebida nos pigmentos, mergulhada na cor, e o homem pousá-la na rocha e apoiá-la demoradamente. O homem apoia-se no mundo. Pôde o homem crer por um instante que o mundo se apoiava nele? Ninguém saberá dizer. (Mondzain, p.39)

⁴ Olho Poema 9 (2013) *Espaços Poéticos de Bachelard / Espaces Poétiques de Bachelard*
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0nqF7SgiWo>

Capítulo 3 - Gestus de fundação

É curioso notar como frequentemente as pessoas são vistas se cumprimentando em *Riscado*, e como as escolhas de gesto numa chegada social imediatamente denotam graus de proximidade afetiva ou distanciamento, longos abraços ou cadeiras distantes. Esses discretos cumprimentos reforçam o papel da performance no processo de construção identitária individual e coletiva. Os corpos-imagem participam de rituais de associação ao outro, e nesse espelhamento moldam-se máscaras e formas porvires, já ali estão em jogo cênico de intenções e proposições. Sobre este jogo e o peso dos gestos para os indivíduos em sociedade, incluídos em dinâmicas observadas pelo sociólogo Erving Goffman na sua obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1959), aqui lidas por Diogo Barbosa Maciel e Gustavo dos Santos Berbel, aponta-se que:

A vida social é compreendida como um palco em que se encenam papéis sociais diversos, de modo que o indivíduo não é o mesmo em todas as circunstâncias: se ele for um policial e estiver em período de trabalho, por exemplo, utilizará um vocabulário específico, diferente daquele empregado quando está em sua casa e cumpre os papéis de pai e marido, ou quando encontra amigos para uma partida de futebol. Goffman parte do pressuposto de que uma interação, ou seja, a influência recíproca dos indivíduos em contato, é estabelecida de acordo com uma definição prévia de hierarquias, papéis e expectativas envolvidas em cada encontro. Uma vez negociado e compreendido o que está em jogo em uma dada interação, o indivíduo passa a gerir a apresentação do seu Eu (*Self*) em relação às impressões anteriormente estabelecidas, com vistas a alcançar objetivos formulados previamente, de maneira consciente ou não. Desse modo, cada interação social se estabelece de acordo com os atores (reunidos ou não em equipes), com a plateia, e com as expectativas estabelecidas entre eles. (Maciel & Berbel)

Essa análise das disposições performáticas sociais no seu caráter dramático, onde prevalecem determinados espaços simbólicos estruturais e papéis a serem desempenhados em

hierarquias que se consolidaram e complexificaram ao passo das evoluções capitalistas, Goffman joga luz no grau de efeito que tem a trama histórica sobre a construção e representação do Eu na pós-modernidade. Ao falar de uma atriz, duplica-se a luz a ser jogada nos seus gestos, redobrada significância tem este devir quanto à manifestação do ser.

Após a estréia de uma montagem de *A Senhorita Júlia* (1888), de Strindberg, (bem no meio do segundo ato de *Riscado* (fig. 31), cujo encerramento é cheio de louvores afetuosos por parte dos colegas e público, Bianca e o diretor Oscar (Otávio Muller) caminham pelas ruas, contentes pela resposta da platéia na noite de abertura, mas a reclamar da falta de dinheiro e da expectativa por público, do assombro da não-recepção e insuficiência de retorno que permeia o universo teatral. Valioso notar que os fragmentos textuais desta peça falam sobre sonhos de alcançar galhos altos de uma árvore (como galgar degraus de aspiração e classe social), de subserviência e controle, de jogos de poder.

A Senhorita Júlia lida com o drama do homem dentro do contexto social. Os personagens são representativos da sua classe social e seu gênero sexual e por causa dessas imposições não conseguem desenvolver seus desejos plenamente no meio ao qual pertencem. (Moscarella, p.110⁵)

É espectral a presença de uma malha entre cujas tramas o corpo (no caso, da atriz) está contido, um molde forjado por condições externas, mas que arde em maleabilidade nas latências do indivíduo. A atividade que Bianca exerce está no limiar entre desejo de ação e a instrumentalização desse desejo, aqui um desejo análogo ao próprio movimento frente à vida, um devir, sendo que todas as suas ações giram em torno de atuar ou vir-a-atuar ou pós-atuação, atividade que ela exerce de maneira quase missionária – alimenta-se para trabalhar, veste-se e move-se para trabalhar, estabelece vínculos afetivos a partir do espaço de trabalho; é como se aqui todo o desejo afunilasse no gesto artístico/ofício e o meio afunilasse as possibilidades de saciedade desse desejo.

Quando se fala da sujeição de Bianca a certos espaços de trabalho, há de notar-se que as condições sistêmicas estão muito aquém do devir da atriz, um que se faz invariavelmente e independentemente dos espaços onde se dispõe, sendo que a função que ela desempenha exala vivacidade nucleica, até mesmo quando faz pequenos trabalhos que não parecem tão celebrados quanto estar em locais com alguma aparente potência de legitimação, seja no palco

⁵ Raymundo Castillo Moscarella. (2015) *A senhorita Júlia: estudo da obra através do sistema psicológico e o sistema lúdico*. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/327/324>

ou diante de uma câmera, seja quando atua no lançamento do Salão *Dona Zaira* e na congratulação da aposentadoria do senhor. A persistência performática existe como uma força que a tudo move e tudo atravessa naquele universo realista, é uma resposta de vida.

Voltemo-nos às partituras corporais da personagem, que são várias, mas sempre atreladas a um eixo de devir e dever que fala do filme por si só, para além dos cenários e condicionantes. Analisemos a partir da noção de *gestus*, criada por Brecht, e aqui delineada por Deleuze em *A Imagem-Tempo* (2005), também fazendo menção a Cassavetes, um realizador cuja abordagem de mise-en-scène, câmera na mão e corpos realistas em partituras dinâmicas e intimistas, para além de suas questões temáticas de construção identitária, conversam com a de *Riscado*:

“Foi Brecht quem criou a noção de *gestus*, fazendo dela a essência do teatro, irreduzível à intriga ou ao “assunto”: para ele, o *gestus* deve ser social, embora reconheça que haja outras espécies de *gestus*. O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, mas de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um “espetáculo”, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga.” (Deleuze, pp. 230, 231)

O *gestus* de Bianca está quase sempre na chave do trabalho performático ou o que é consequencial dele, e a palavra trabalho é aqui empregada em todo o seu sentido de esforço, preenchimento de função e viabilização de ações através de troca comercial. Quando está fora de sua *concha*, que também acaba por ser um espaço atrelado ao *gestus* do trabalho, Bianca vai de um lado a outro na cidade, pelos corredores, salas e palcos; ela paga e recebe dinheiro, presta e negocia serviços, alimenta-se mal nos intervalos do trabalho (algo ainda mais notável quando colocado em comparação com a cena onde ela janta bem em casa frente ao cartaz onde lê-se “ATRIZ”), veste e despe-se dos seus múltiplos “uniformes” em forma de figurinos e papéis sociais. Até mesmo as dinâmicas cotidianas pedem uma partitura performática – quando ela se dispõe resignadamente a escutar desaforos da senhoria (Gisele Fróes) sobre a

sua conduta por conta de um atraso da renda; ou quando tenta ajudar a sua amiga do teatro (Cecília Hoeltz) a conseguir um trabalho com o seu contratante (Lucas Gouvêa) na companhia de eventos e mais tarde a substituí-la na peça que protagoniza. Ela exerce as funções que lhe são pedidas sempre em consonância com o desejo de exercer o ofício, funções que não deixam de ser interpretações de si mesma. Bianca evoca uma série de questões que perpassam o profissional autônomo e artista, e acaba por ser ela própria um tipo de referente a partir do seu *gestus* de esforço e determinação, ainda que resulte em decepção - o referente é justamente sobre o movimento deste corpo, para além de um certo destino projetado. Sobre a criação de um referente, ainda que não tencione necessariamente fazê-lo através da delicadeza veicular de *Riscado*, é importante para a nossa reflexão apontar que tipo de invólucro fantasmagórico que a própria Bianca habitará enquanto ramificação e imagetização de um tempo e uma sociedade.

“...o autor não tem condições de produzir enunciados individuais, que seriam como que histórias inventadas; mas também, porque falta o povo, o autor já está em condição de produzir enunciados coletivos, que são como os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável [...] O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizados por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador.” (Deleuze, p. 264)

No que tange a colonização cultural, há um tipo de reclame das figuras interpretadas por Bianca. A mimética evocativa a Monroe, Miranda e Page põe em relevo as potências dessas imagens no campo alegórico, sendo componentes visuais diretos das questões esboçadas em *Riscado* - a própria abordagem filmica ressignifica e estende o referente que na película se emplastra, responde à essa colonização dos referentes quando deles se apropria, ainda que sejam os mesmos aos quais a personagem se submete – um ouroboros de figurações.

“O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos.*” (Deleuze, p. 264)

O desenlace de *Riscado* (com a derrocada de Bianca do papel que ela inspirou e ajudou a escrever) é triste, mas não irrecuperavelmente. É outro percalço, ainda que aqui determinante para a trama que o precede, mas sabe-se que a personagem continua. A última cena o demonstra – Bianca afasta-se pela rua, contra o fluxo de carros, falando ao telemóvel, semeando-se, quiçá no caminho de casa. A imagem volta ao 4:3 numa película progressivamente arranhada, de cores vibrantes e saturadas. (figs. 32-35)

A imagem é um fantasma cuja ausência é também jura de presença. Bianca funda-se no seu cotidiano através da materialização tanto de imagens próprias quanto referenciais que carrega para dentro e fora de si, da casa, da concha. É nesta concha dentro de um cosmos natal, este processo do devaneio natal aqui referente ao seu ofício de atriz, que para Bachelard funciona como resistência à banalização das imagens e à sua dispersão. É este gesto fundador que urge preservar e ampliar, contra a opressão dos espaços da fantasmagoria.

Conclusão

O estudo é frutífero na análise do filme *Riscado* (2010), contribui com a sua historiografia, contextualização temática e expande possibilidades de leitura e interpretação a partir das nossas proposições. Para além disso, há ganhos relacionais para o presente autor quanto ao valor pessoal que a obra tem para si, assim como mencionado anteriormente, e conforme se fará evidente na conversa transcrita em anexo.

Investigou-se essencialmente, para além de outros pensamentos adjacentes e obras que conversam com o objeto fílmico, a tríade de pontos que me são mais afetivos e que foram explanados anteriormente: Aquilo que é feito da imagem do corpo perante o mundo, aqui lido especialmente com auxílio de Benjamin e Deleuze; a relação mútua entre a produção de imagens a partir e/ou advindas de um sujeito que a elas acaba por entregar-se e gerar referentes para si próprio, aqui lido com auxílio de Mondzain; e aquilo que se internaliza durante esses processos, em devaneio, no espaço íntimo da constituição identitária, conforme articulado por Bachelard. Tramamos as questões através do sincretismo de campos num tear cujos fios são feitos do material artístico e teórico aqui apresentado.

Contribui para pensar em construção identitária e sensibilidade mediada pelo meio, e questiona condicionalidades imagéticas às quais o corpo está submetido enquanto desvela as suas manifestações, aqui observadas através do audiovisual. Acima de tudo, busca trazer à luz rastros de espírito sob a pele-fílmica, um espírito que resiste à redução fantasmagórica de ver-se apenas como um simulacro oco na sociedade de consumo. Especialmente, estando situado nesta era de profunda miscelânea cultural e hiper acesso à informação, optou-se pelo uso de referenciais variantes para abordar o objeto de forma que novos rizomas possam brotar dessas raízes diversas que, plantadas no mesmo espaço, quiçá germinem em multiplicação e intergênese.

Ao revisitar as camadas da obra filmica e apontar os seus contornos rumo às questões tratadas, tentamos apresentar uma veste de ideias para o corpo-pensamento imagetizado que resista ao esmagamento identitário da fantasmagoria. Fala-se de uma resistência que se dá nos palcos do mundo e no refúgio da *concha*, em nome da sobrevivência da *aura*, contra a anulação do *espectador*, através de um olhar crítico desperto em gestos de fundação identitária que reclamem os potenciais das imagens - afinal, elas nos pertencem.

Os mecanismos imagéticos que nos oprimem carregam potência redentora, ao contrário do que dá a perceber a nossa submissão a esses mecanismos quando instrumentalizados para o controle em veículos de massa. Que não sucumbamos a alienação e ao consumo da figura humana como mera comodidade, como mero produto fetichizado, estereotipado, objetificado, desalmado. Olhar para o outro, independente de quem seja, é olhar para nós mesmos, para o nosso próprio referente corpóreo e histórico, algo que nos molda a cada nova mirada. Há que se fazer um consumo consciente das imagens e estabelecer relação ativa com os objetos do olhar, transcendendo as proposições evidentes de relação. É necessário re-humanizar-se a cada encontro com a imagem, questioná-la, e ir de encontro às suas potências de vida, e não apenas permitir que ela recaia sobre nós como um molde reluzente de pretensa perpetuidade, capaz, com a sua força, de nos transformar em referentes reprodutíveis, à revelia da nossa consciência e desejo.

Bibliografia

BACHELARD, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BAZIN, A. (2014). *Ontologia da imagem fotográfica*. São Paulo: Cosac Naify.

BENJAMIN, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. England: Penguin Books.

_____ (2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

_____ (2018). *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2008). *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega.

DANEY, S, ROWLAND, C., FRAZÃO, F., & NASCIMENTO DUARTE, S. (2016). *O cinema que faz escrever: textos críticos*. Coimbra: Angelus Novus.

DELEUZE, G. (1991). *Bergsonism*. New York: Zone Books.

_____ (2003). *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2005). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora.

GOFFMAN, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. EUA: Anchor Books.

GUATTARI, F. (1989). *As três ecologias*. Campinas: Papirus.

MONDZAIN, M-J. (2015). *Homo Spectator*. Lisboa: Orfeu Negro.

QUERIDO, F. M. (2015). *Fetichismo, reificação e fantasmagoria: Walter Benjamin, leitor de Marx*. Outubro Revista. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-21-Artigo-08.pdf>

ROGELIO DOS SANTOS, F. *Fantasmagoria: A Chave para Compreensão da Modernidade em Walter Benjamin*. Cadernos Walter Benjamin. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/cad17/texto_05.pdf

JUNIOR, L. N. C. & DAMIÃO, C. M. *O Conceito de Fantasmagoria na Teoria da Modernidade de Walter Benjamin*. Disponível em: <http://www.sbpnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/6033.htm>

MOSCARELLA, R. C. *A senhorita Júlia: estudo da obra através do sistema psicológico e o sistema lúdico*. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/327>

MACIEL, D. B., BERBEL, G.. (2015). "A representação do eu na vida cotidiana". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/representação-do-eu-na-vida-cotidiana>

NOVAES, L., VASCONCELLOS, L. (2009). *Seresta Quentinha*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uLgWH53406w>

Filmografia

PIZZI, Gustavo (realizador). (2010). *Riscado* (DVD). (85 min.) Cor. Brasil: Coleção Canal Brasil.

FELLINI, Federico (realizador). (1963). *8 ½* (DVD). (138 min.) Branco e Preto. EUA: The Criterion Collection.

GODARD, Jean-Luc (realizador). (1962). *Vivre Sa Vie* (Blu-ray). (83 min.) Branco e Preto. EUA: The Criterion Collection.

Anexo A - Conversa com Karine Teles

Foi com grande entusiasmo que abordei a atriz Karine Teles para convidá-la a uma conversa que compusesse esse trabalho, e ela aceitou. Transcrevo seguidamente o diálogo da gravação do nosso encontro por *Skype*. É importante notar, como consideração inicial, que a minha disposição a essa interação caiu numa das armadilhas da imagem – depois de ver e rever inúmeras vezes o filme que constitui o objecto deste trabalho, bem como tantos outros da obra de Karine ao longo dos anos, alguns mencionados na conversa que segue, a minha admiração por ela invariavelmente a consolidou no meu imaginário como uma figura quase lendária, iconográfica, tendo em vista o grau especulativo sob cuja lente a observo neste trabalho. Tal evento deixou-me algo nervoso, e somente através da leitura do que segue pude perceber que o meu constrangimento inicial se diluiu num senso de troca de pensamentos. Creio ser importante apontar essa disposição inicial, justamente pela ironia que carrega quanto ao tema e questões centrais desta investigação.

Conversa ocorrida por *Skype* - 06/01/2021

KT – Karine Teles

GP – Gabriel Paixão

GP: Eu queria começar dando um contexto do que é o trabalho. É uma reflexão sobre a imagem, sobre as imagens que a sociedade produz de si própria e que acabam vindo a ser um referente para essa própria sociedade, essa cobra que come o próprio rabo. E esse filme me fascina muito nessa questão da Bianca interpretar essas personagens do entretenimento, uma vez que ela própria está buscando ocupar o espaço dela como atriz através das coisas que faz para além do teatro e do cinema. Então eu queria começar perguntando: de onde veio a inspiração e o que te levou a começar a escrever o texto que veio a ser o filme?

KT: Eu sou atriz desde os quatorze anos de idade. Foi quando eu fiz meu primeiro espetáculo profissional. Eu morava em Maceió. Sempre tive muita vontade de fazer cinema, mas na época era um sonho muito difícil no Brasil. A gente não tinha uma indústria. Estamos falando de 93, 94. Eram pouquíssimos filmes lançados... Eu era apaixonada pela coisa da atuação, fui estudar teatro, depois fiz vestibular para a faculdade de interpretação. Fiz bacharelado em Artes Cênicas pela UNIRIO, e todo esse tempo sempre com muita vontade de fazer cinema. Aí eu tive uma certa crise de consciência a respeito dos caminhos que a minha carreira tinha tomado até aquele momento, mais ou menos em 2009. Sempre tive uma profissão paralela, trabalhei em outras coisas, já fiz de tudo. Já fui assistente de produção, produtora, dei aula de Inglês, trabalhei como recepcionista em boate, fiz eventos. Nossa, fiz de tudo. Sempre tendo outra coisa para pagar as contas. A minha família nunca teve condições de me ajudar, então sempre tive que me virar sozinha. Então eu estava nesse momento do tipo ‘caramba, já estou há mais de dez anos nessa profissão e ainda não consigo me manter com o trabalho que escolhi como profissão’. Eu vivia passando perrengue de grana ainda, vivia sem dinheiro,

com conta atrasada, aquele esquema que a gente sabe como é. E eu era casada com o Gustavo Pizzi na época, já há um tempo. Gustavo estudou cinema, ele já tinha feito um documentário que eu participei, ajudei na produção, cozinhei, maquiei as atrizes, participei de cenas, enfim... Aí comecei a ficar muito angustiada com isso e falei pra ele: ‘ah, vou escrever um curta pra gente filmar, você dirige, pelo menos a gente viaja, faz alguma coisa, algum movimento em relação a esse desejo de estar no cinema’. E eu tinha muito essa questão de qual é a combinação do sucesso. Sucesso que eu digo é sobreviver da carreira escolhida, isso para mim é sucesso. Se você quer ser médico e consegue fazer faculdade, se formar, e trabalhar como médico, você é uma pessoa que obteve sucesso no seu desejo. E eu não conseguia isso. Enfim, estava muito angustiada, falava ‘cara, não é possível, eu sou uma atriz dedicada, eu estudo, estudei, fiz faculdade, sou apaixonada por isso, leio pra caramba, estudo muito, as pessoas que veem meu trabalho gostam, não é possível que eu não consiga viver disso. O que é está faltando? O que é que está errado?’ Então o filme nasceu a partir dessa angústia, eu estava a ponto de desistir da carreira. Eu lembro que na época a ANCINE já existia, mas estava ganhando cada vez mais força. Aí abriram um concurso para funcionários. Eu lembro que o salário na época era de seis mil (Reais). Aí eu falei ‘caramba, vou fazer um concurso público, eu sou formada, tenho diploma, posso fazer isso’. O Gustavo até brincou na época dizendo ‘se você virar funcionária pública, eu me separo de você porque eu não casei com uma funcionária pública’. E no meio dessa angústia eu comecei a escrever o *Riscado*, com a ajuda do Gustavo, porque na época eu não fazia ideia de como formatar um roteiro. Ele nasceu primeiro muito rancoroso, como um espelhamento muito direto das minhas experiências. Eu quase que transcrevia situações que tinham acontecido na minha vida, o que dramaturgicamente, cinematograficamente, não era assim tão interessante. Aí ele foi evoluindo, chegou numa versão que tinha treze páginas, e filmamos durante quatro dias. Gustavo na época trabalhava com o Cavi (Borges), da CAVIDEO, eles tinham feito curtas, ganhado alguns prêmios, tinham um pouquinho de dinheiro de prêmios, tinha finalização, aluguel de câmera, essas coisas que você ganha em festival de curtas. O Cavi foi o produtor e a gente conseguiu gravar em quatro dias, num esquema muito pobrezinho. Ninguém ganhando nenhum dinheiro, a gente comia umas marmitas naquela embalagem de alumínio no almoço. Todo mundo trabalhando muito feliz, muito no amor, uma equipe incrível, mas assim... zero Reais. O Gustavo ia montar, ele montava de madrugada na CAVIDEO, que era o horário quando a locadora estava fechada e a ilha de edição estava liberada, e me ligou um dia falando: “Não é um curta, isso aqui não é um curta, não tem jeito, a montagem não tá dando certo. Fica pequeno para um tamanho aceitável de curta, fica ruim, e se fica no tamanho de

um média, também fica ruim. Isso aqui tem que virar um longa, temos que filmar mais.” Aí eu fiquei desesperada, na minha cabeça isso nunca ia acontecer. Ele então foi ao Canal Brasil com o Cavi, mostrou o material... Isso é a história que eu lembro, tá? Pode ser que o Gustavo conte uma história completamente diferente da minha. E o Canal Brasil gostou e fez um esquema de pré-compra, compraram o filme antes de estar pronto, por cinquenta mil. Com esses cinquenta mil a gente trabalhou mais uns meses no roteiro, reorganizou uma segunda etapa de filmagem, não me lembro agora quando [...] Enfim, a gente filmou num calor desgraçado, no finalzinho de 2009, por mais oito dias. O filme foi montado e passou no Festival do Rio em 2010, e foi um acontecimento. Eu já estava grávida dos meninos, na época o Festival do Rio estava muito forte, tinham curadores e jornalistas do mundo inteiro aqui, me lembro que saiu uma crítica incrível da *Variety* falando muito bem do filme. Eu ganhei o prêmio de melhor atriz, o que foi uma loucura, muito emocionante, fiquei muito nervosa. O filme começou a rodar festivais e ganhar prêmios, aí a coisa foi acontecendo. Eu acho que esse trabalho de descobrir, de me basear nas situações, tanto minhas quanto do Gustavo, nas situações chaves da nossa vida, que fizeram com que a gente entendesse coisas a respeito do funcionamento da profissão e o funcionamento do mundo; pegar esses momentos e extrair deles o assunto, e a partir desse assunto transformar eles numa outra cena, numa outra situação, e construir a vida dessa personagem - a partir do momento em que ela vai para o papel e vira uma personagem no roteiro, ela já não sou mais eu, já não é mais o Gustavo, é uma outra personagem. Tinha um desejo muito grande de experimentar com narrativas, não usar narração em off. Aí surgiu essa ideia de ter esses momentos de contemplação no filme. Então o filme tem essas várias faixas narrativas. Ele tem essa câmera grande, que é o filme olhando para a vida da personagem, para a história dela, para o que acontece. Tem a câmera 16 milímetros, que é o filme entrando na cabeça dela, são pequenas suspensões onde você entende o que ela está sentindo sem precisar de uma explicação verbal. Tem a câmera pequenininha, que era uma câmera fotográfica mesmo, onde a personagem olha para a sua própria vida, olha para dentro de si mesma. E no final tem uma quarta camada, que é o olhar do diretor francês, que é o *scope*, aquela coisa grandona, película, enfim... Tudo isso foi sendo construído durante esse trabalho de duas etapas de filmagem, duas escritas de roteiro. A gente escreveu o roteiro, filmou, entendeu um monte de coisa, retrabalhou esse roteiro e filmou de novo. Teve coisa que a gente refilmou. No final, por exemplo, a gente refilmou. E eu acho que todo mundo que estava trabalhando no filme, os cabeças de equipe, a equipe, todo mundo se apaixonou pelo assunto, porque acho que é uma angústia muito comum a todo mundo que tem uma paixão por algum tipo de trabalho e quer trabalhar no que ama, e tem esse caminho para

percorrer, de conseguir encontrar um jeito de viver da profissão que escolheu. Falei pra caramba.

GP: Tô adorando. E só por curiosidade, antes de eu perguntar outras coisas: Nessa primeira rotação de quatro dias, já tinha a possibilidade dela (Bianca) ter o papel?

KT: Era a mesma história. A história não mudou em nada. O que aconteceu é que a gente deixou a história mais clara nesse retrabalho do roteiro, mostrou mais a vida dela, aumentou o escopo do filme, engordou a história para deixá-la mais possível de comunicar.

GP: Entendi. Mas já tinha esse corpo do processo que ela passa para conseguir o papel e essa impossibilidade final.

KT: Sim. Era exatamente a mesma história.

GP: E essa coisa da panfletagem é algo que você já fez? De onde veio essa atividade que ela faz nos eventos?

KT: Eu fiz algumas vezes. Não foi uma atividade muito constante, mas eu fiz animação de festa, fiz evento em empresa... Nossa, uma vez eu fiz a cena do balcão de *Romeu e Julieta*, com roupa de época e tal, no dia dos namorados num restaurante no centro do Rio de Janeiro, era uma ação promocional do restaurante. Inclusive, foi a primeira vez que eu saí no jornal na vida. Saiu uma foto enorme minha e do Erom Cordeiro - que também é um grande ator e fez esse trabalho comigo - na sessão de gastronomia, que era o restaurante promovendo, então saiu nossa foto linda. Eu fiquei arrasada, pensei 'meu deus, a primeira vez que eu saio no jornal como atriz é fazendo cena num restaurante'. Também fiz bastante teatro em empresa... Essas coisas que a gente faz pra sobreviver, pra ganhar dinheiro, pagar as contas, quando a gente é ator. E para o filme ficou mais interessante concentrar os trabalhos da Bianca nessa agência de eventos, dessas agências que existem e contratam as pessoas para fazer esses tipos de trabalho.

GP: Você falou que a ideia do roteiro veio desse rancor de não conseguir ocupar um espaço para exercer o seu ofício como gostaria. Eu sinto que ela (Bianca) tem um otimismo indelével em ter essa motivação de performar o seu ofício que é imparável, independente do local que ela precisa ocupar. Quando você atuava nesses espaços, era também uma coisa vivaz ou tinha um senso de frustração do tipo 'não era bem aqui que eu queria estar fazendo isso'?

KT: Não. Eu sempre fiz as coisas por inteiro. Tanto que eu negava algumas coisas, coisas que eu sentia que seriam demais para mim. Eu preferia ganhar dinheiro com outras coisas. Eu falo inglês, então já ganhei dinheiro muitas vezes fazendo traduções, esse tipo de coisa. Trabalhei como assistente pessoal do Karim Aïnouz, depois do Jonathan Nossiter, durante muito tempo. O Karim, durante a preparação e filmagem do *Madame Satã*, eu era assistente pessoal dele, não assistente de direção. Eu cuidava da vida dele fora do set, desde botar roupa na lavanderia, até responder e-mail de curador de festival internacional. E com o Jonathan eu fazia a mesma coisa também. Mas com o Jonathan trabalhei três anos. Mas antes disso, enquanto eu fazia esses trabalhos, eu super fazia de verdade, fazia estando ali, fazendo de verdade. Eu lembro que nesse dia em que a gente fez *Romeu e Julieta* - o Erom é muito bom ator - teve gente que chorou. Imagina, o pessoal almoçando no restaurante lotado, vendo a cena de *Romeu e Julieta* e chorando. Eu fazia com afinco, porque eu realmente sou apaixonada pelo trabalho de atuar. Tanto que quando fico muito tempo sem fazer, eu começo a dar defeito. Então qualquer escape era escape, qualquer palco valia.

GP: Tá para além do meio...

KT: É. Essa característica da Bianca é muito minha. Por mais que eu tenha momentos de cansaço ainda hoje, de falar 'caramba, ainda estamos aqui ralando', tem um amor muito grande pela profissão e um prazer muito grande quando vem uma oportunidade, quando o meu trabalho é reconhecido. E a Bianca tinha lá o grupo de teatro dela também.

GP: Sim, até queria perguntar sobre quando ela faz aquela peça que está montando: É um texto que você escreveu?

KT: Não, aquele é o *Senhorita Júlia*, do Strindberg. É um clássico do teatro. É um texto que eu adoro, que tive muita vontade de fazer no teatro, hoje em dia já estou velha demais, mas era uma personagem que eu tinha muita vontade de fazer. É um texto incrível que fala também sobre a impossibilidade de ser quem se deseja ser. Por isso a gente escolheu esse texto especificamente.

GP: Dá pra perceber que ele conversa bem com as questões que ela vive. E a coisa dela interpretar essas figuras do entretenimento, Marilyn Monroe, Bettie Page... De onde veio essa ideia?

KT: Aquela cena da Marilyn Monroe, em que a mulher dá uma *xoxada* nela no banheiro... Aquela é a única cena que está transcrevendo uma experiência minha real, eu vivi aquilo. E foi bem traumatizante. Foi um momento bem ruim. Deu tudo errado, sabe? A roupa que a gente conseguiu alugar era muito vagabunda, a peruca ficou ruim. Aí a gente chegou no evento e era diferente do que tinham dito. Era numa churrascaria, as pessoas... Foi tudo ruim. E por conta dessa minha experiência, eu imaginei que a Bianca fizesse essas outras personagens além da Marilyn. A Bettie Page é uma atriz, uma figura que eu admiro profundamente, acho ela super interessante, a Carmem Miranda também, são figuras icônicas que representam várias possibilidades e vários lados de uma mulher atriz. São outras atrizes, todas são atrizes. A gente tinha uma relação forte com o *Persona*, de Bergman, no filme. A gente chegou a filmar até. Porque eu sou um pouco parecida com a Liv Ullmann, e o *Persona* tem essa coisa de ser uma atriz que perde a voz. Então a gente chegou a filmar eu me relacionando com a projeção da Liv Ullmann quando ela perde a voz, mas para usar o filme era uma fortuna que a gente não tinha condição de pagar, então foi cortado. Mas a gente tinha várias atrizes, inclusive a Liv Ullmann.

GP: É curioso esse contraste da força dessas figuras, por exemplo a Bettie Page, que tem essa voluptuosidade que é empoderadora também, mas que a sociedade às vezes lê de uma maneira agressiva. Como nessa cena com a contratante do evento (no filme), falando de uma experiência real. Como é sentir isso, sendo atriz, tendo a sua imagem iconografada pra todo mundo ver e aberta a essas especulações? Tu estás à disposição do olhar também.

KT: Acho que tem duas camadas nessa questão. Uma camada de base e de onde vêm as maiores questões, é o fato de ser mulher. Ser mulher no ocidente... Talvez no mundo inteiro, não sei se existe alguma sociedade onde o machismo não seja um veneno, mas o fato de ser mulher cria uma série de questões e barreiras que, sendo eu atriz ou não, enfrentaria na busca por uma independência no trabalho. Ontem mesmo eu estava lendo um texto de uma escritora sueca, e você pensa ‘pô, Suécia...’, e ela fala que quanto mais ela cresce na profissão, mais críticas ela recebe, mais preconceito ela sofre, mais violência ela sofre, mais sozinha ela fica. Quando é com um homem, é o contrário. A sociedade espera que um homem tenha sucesso, então um homem que vai subindo os degraus da carreira, vai sendo incensado, e a mulher que vai subindo os degraus da carreira, vai sendo questionada, vai sendo abandonada. Então acho que há o fato da Bianca ser uma mulher, muito sozinha ali, independente. Tem a mãe longe com quem ela fala, tem os amigos, mas ela é bem solitária porque tem um propósito, uma ideia na cabeça de uma coisa que ela quer fazer, então ela está ali. E acho que sobre a coisa do

corpo feminino ainda, por mais que a gente esteja vivendo um momento de transformação há alguns anos em que outros tipos de corpos que não o padrão branco, magro, cabelo alisado, silicone, sei lá, que a mídia elegeu como corpo padrão... outros corpos estão sendo reconhecidos e a coisa da representatividade está crescendo, porque no capitalismo as pessoas entendem que se você usa outros corpos, representa outros corpos, talvez o seu produto venda mais, então acaba interessando. Não é a sociedade evoluindo necessariamente, mas aquela coisa que você falou, a cobra come o próprio rabo, uma coisa leva a outra. De uma certa maneira, eu acho uma evolução, eu acho muito bom. Eu como atriz, nunca fui uma atriz gata, nunca fui uma atriz que foi chamada para fazer personagens de mulheres *sexy*, nunca fui a heroína romântica, por conta do meu corpo, e um pouco por conta das minhas escolhas. Eu sempre brinco, não é que eu me ache feia, mas eu sei que eu não sou uma atriz “bonita”. Se precisa chamar uma pessoa pra fazer um papel de bonita, não sou eu quem vão chamar, tem duzentas e cinquenta outras que estão na minha frente nesse sentido. Isso não é um problema pra mim, muito pelo contrário, eu acho que eu ganho, escrevo ou sou convidada para fazer personagens muito mais interessantes, por conta de não ficar presa nesse estereótipo da mulher bonita, da mulher gata, da mulher desejada, do interesse romântico do protagonista masculino. Então claro que isso também é um questionamento: o que é a nossa representatividade? Eu lembro que a Bianca, o único momento dela mais *sexy* é ali imitando a Bettie Page, e mesmo assim é num lugar de admiração, a intenção daquilo não é provocar tesão em quem está assistindo.

GP: Parece que ela está reclamando isso.

KT: Exatamente, ela tá ali fazendo quase uma certa crítica também, ao mesmo tempo prestando uma homenagem à Bettie Page. Também não tenho nada contra. Eu entendi muito cedo que eu tinha coisas diferentes, então durante muito tempo, no início da adolescência eu sofria porque eu não era igual, porque eu não era a gatinha da escola, porque eu não tinha o peitinho empinado, a bundinha não sei o quê, não era morena, as coisas que eu via fazerem sucesso ao meu redor. Aí depois que eu comecei a fazer teatro, que comecei a me entender, passei a achar mais divertido, mais interessante, ser diferente, entender o que em mim era diferente do resto do mundo e olhar pra isso, trabalhar com isso, e oferecer isso pro mundo. Então acho que a Bianca - por mais que seja linda, eu olho a personagem e falo ‘nossa, que linda ela é’ – não é uma personagem erotizada, em nenhum momento ela é olhada de maneira fetichizada, em nenhum momento ela é olhada como objeto sexual, mesmo ela sendo uma mulher e atriz que está ali com o corpo como ferramenta de trabalho, a não ser nesse pequeno

momento, que é esse comentário, mais como uma crítica. Então tem muito isso do meu trabalho, do meu desejo como atriz que é, sempre que possível, olhar para outras possibilidades do corpo feminino que não esse lugar do corpo fetichizado, erotizado, como uma ferramenta de prazer pro outro. Até nos *Últimos Dias de Gilda*, essa série que eu fiz agora, que tem muita cena de sexo, é um corpo completamente padrão, no sentido em que é muito mais o corpo que a gente vê na rua do que o corpo dos modelos de beleza, e o sexo, o afeto, estão colocados como empoderamento, como resistência, como formas de se relacionar afetivamente com o mundo, ao contrário do ódio, do cerceamento moral, da castração e tal.

GP: Acho que o *Quinze* também faz por isso.

KT: O *Quinze* também. O *Quinze* é um curta que eu adoro, tem esse lugar também de apresentar o prazer feminino, o corpo feminino, uma outra beleza. Mas no *Riscado* isso ainda não era assim tão consciente, tá? Isso era bem instintivo, a grande consciência no *Riscado* era o questionamento da sorte na carreira, o amor pelo trabalho, a admiração por outras grandes atrizes, a vontade de estar e fazer, de apresentar um outro olhar. Esses outros questionamentos foram vindo com o tempo. O *Riscado* está fazendo dez anos.

GP: Eu acho que talvez seja tocante também no lugar em que isso é discutido, ou que propõe a discussão organicamente, imbuído intrinsecamente no que o filme está tratando para além disso. Eu acho bem legal essa coisa de reclamar essas figuras tendo em vista o que foi feito da Marilyn, ao mesmo tempo que as imagens a iconografaram, os lugares que ela foi colocada pelos homens ao redor dela também acabaram por levar a vida pessoal dela por um caminho de dor também. Acho bem rico o que o filme faz disso. E com bastante leveza, acho que é um filme muito gostoso de ver, tem um senso de otimismo para além das condições que são adversas. E sobre ela atuar para teatro e atuar para cinema... O que você sente de diferente enquanto gerando performance e imagens das suas performances, ora na frente de um público vivo, ora vendo a sua imagem no cinema eternizada numa determinada forma?

KT: Eu aprendi no teatro. Comecei fazendo teatro, aprendi no teatro. E o teatro tem um exercício de presença muito grande, e uma beleza da tentativa e do erro, que eu acho fundamental para o ator, poder errar. Por isso eu gosto tanto de ensaiar, eu amo ensaiar, adoro. Às vezes me chamam e no cinema nem sempre as pessoas ensaiam, às vezes eu peço 'vamos ensaiar?'. Eu gosto sim. Então o teatro tem essa relação viva instantânea, você sente na hora o que está provocando na platéia, e cada dia é diferente. É um exercício constante e é para fora,

o teatro é para fora, você tem que estar totalmente preenchido, tem que estar preparado, preenchido e presente, mas tem que expor, na maioria dos casos. Claro que tem teatro alternativo, experimental, que você faz numa sala para três espectadores que estão assistindo de muito perto, então a sua interpretação vai ser de um outro jeito. Mas quando você está num palco clássico com o teatro te assistindo, você tem que conseguir projetar o que você está sentindo, o que está vivendo, lá para a décima quinta fileira. Eu acho que é um exercício de... Eu ia falar que é um exercício de generosidade, mas não necessariamente. Pelo menos enquanto você está em cena é um exercício de generosidade, você tem que conseguir ofertar para o outro o que você está sentindo, nem que você não esteja. Na maioria das vezes a gente não está, a gente está fingindo que está, está representando o que está sentindo, principalmente no teatro. O corpo tem que ser não-natural, é tudo um pouco mais. Eu sou um pouco mais. Eu falo num tom mais alto que a maioria das pessoas, acho que quando eu dou bronca nos meus filhos os vizinhos lá do terceiro prédio devem escutar, porque eu tenho esse treinamento de impostar a minha voz, de colocar a minha voz mais alta, é uma coisa que eu faço. É difícil controlar isso na vida. E isso no cinema... Tanto que nessa última série que eu fiz isso virou piada até, toda hora o técnico de som vinha baixar o meu microfone porque ficava estourando no ouvido dele. Então acho que o teatro tem esse lugar. No cinema, na maioria dos filmes, tem filmes e filmes, mas acho que em grande parte dos filmes, a câmera enxerga o que você está pensando, o que você está sentindo. Então se você estiver pensando, sentindo e estiver presente, é só isso que você precisa fazer, porque se você *fizer* alguma coisa, a câmera vai ver e vai ficar ruim. O cinema é o exercício, para mim, da introspecção. Porque quem está fazendo a ponte entre o que eu estou sentindo e quem está assistindo, é uma engrenagem gigantesca que começa na câmera, no enquadramento, depois na montagem. Não depende de mim. O que as pessoas vão sentir quando me assistirem não depende de mim. Eu preciso fazer direito aquele momento ali, confiando no diretor, nos colegas de cena, no ambiente, em todo o trabalho. Os atores são só uma peça da engrenagem, a meu ver. Então para mim é um trabalho que exige muito mais, porque eu tenho que estar inteira, presente, e ativa o tempo todo, em todos os *takes*, porque eu nunca sei qual é o *take* que vai valer. Não adianta eu fazer maravilhosa num *take* que deu problema no microfone, num *take* que o foco não foi, passou um avião, um milhão de coisas podem acontecer. Enquanto no teatro eu só vou fazer uma vez a cada noite, então eu tenho a minha energia para fazer aquela vez, pode ser que seja incrível, pode ser que seja uma merda e às vezes é. Às vezes um dia você faz bem uma cena no teatro e no dia seguinte dá tudo errado, e aí você faz outra cena muito bem, sabe lá. Mas no cinema você tem que estar ali e é uma energia muito grande. Toda vez que eu tô

filmando me sinto meio monja, meio religiosa, no sentido que eu tenho que estar muito bem, tenho que conseguir descansar, conseguir comer direito, dormir bem, para poder ter a disponibilidade de chegar no set no dia seguinte e na hora em que está tudo pronto pra eu fazer a cena, eu conseguir estar presente. O exercício da presença acho que é uma das coisas mais difíceis para a gente que é humano, a gente está sempre no passado ou no futuro, por isso a gente é tão ansioso, por isso tem tanta ansiedade no mundo. Porque viver o momento presente é muito difícil, meditar é estar no momento presente, rezar é estar no momento presente, e para mim atuar é estar no momento presente, então é o momento em que eu aprendi a focar ali. E é um trabalho, um exercício. Então tem essa diferença - não dá para fingir. Para mim, no cinema não dá pra fingir. Por isso para mim é muito difícil fazer algumas coisas. *Bacurau* foi difícilimo, porque fiz cenas muito tensas.

GP: Eu até revi ontem, e realmente, é tensa a sua passagem.

KT: É, então. Foi intenso. Porque é isso, eu tinha que estar ali, de alguma forma, claro que não totalmente, mas de alguma forma vivendo aquelas coisas e sentindo aquelas coisas no corpo, na cara, para a câmera poder enxergar isso em mim. Não é o único jeito de fazer cinema, conheço um milhão de atores maravilhosos que trabalham de outro jeito, mas esse é o jeito que eu, por enquanto, descobri. Tanto que não gosto de me assistir durante, eu nunca me assisto, nunca reviso cena. Eu acredito em quem está dirigindo, na diretora, no diretor. Se eles falarem 'tá ótimo, valeu essa', eu vou confiar neles, porque eu sou muito crítica, então acho que se eu assistir pode atrapalhar o meu trabalho.

GP: Essa coisa do senso de presença... O que me fascina muito no cinema é isso, saber que aquelas pessoas estiveram ali naquele momento, foi retida a vida delas naquele instante e fez-se disso alguma coisa pra eternidade. Tem alguma coisa mágica aí. Que curioso que o *Riscado* fale da Bianca buscando ser uma atriz de cinema e o filme veio a ser essa tua grande estréia no cinema também, parece alguma coisa mística.

KT: Eu acho que foi a tal da sorte, que eu estava sentindo falta na minha carreira, a sorte de ter o Gustavo como parceiro no filme, de ter as outras parcerias todas que vieram. Eu gosto muito do filme também, do filme ter ficado tão bonito, e ter estreado no Festival do Rio num momento importante e ter viajado. E ele realmente virou o início da minha carreira no cinema. Eu tinha feito pequenas coisinhas antes, bem pouquinhas. Eu fiz uma participação no *Madame Satã*. Eu fiz um curta dentro de um projeto para televisão, era uma coisa da TNT que chamava

Projeto 48 Horas, que uma equipe tinha 48 horas para escrever, filmar, montar e entregar um curta. Eu tinha feito esse (*filhos interrompem*). Chegou uma platéia aqui. E eu tinha muita vontade de fazer, quando eu fiz o *Madame Satã* foi incrível, do tipo ‘que vontade fazer mais isso’. E o *Riscado* acabou virando mesmo o meu caminho pro cinema.

GP: Ele também transborda uma verdade que me fascina, toda vez que vejo fico sempre envolvido e convencido com o que está acontecendo. As performances são todas muito entregues, o elenco todo é muito bom.

KT: Sobre o elenco, em primeiro lugar foi chamar pessoas que a gente gosta do trabalho, que a gente admira o trabalho, sabe que vão fazer bem; e em segundo o diretor, o Gustavo no caso é um diretor muito apaixonado por atores, ele gosta de dirigir atores, e ele é muito sensível nesse aspecto, no sentido de que ele não tem um método, ele sabe o que dizer para um ator e o que dizer para outro, como as pessoas são diferentes. Então todos os atores que trabalham com ele ficam muito felizes e o resultado é sempre muito bom, eu acho. Peraí, rapidinho. (*criança fala*) Desliga o fogo rapidinho. Pode cada um ler o seu livro. Desliga lá o fogo do feijão por favor, rapidinho.

GP: Se precisar ir Karine, fique tranquila.

KT: Não, não. Era só desligar o fogo.

GP: E eu queria saber da cena em que você dá aquele texto: “Eu quero fazer um filme honesto...” Tem ali alguma coisa. Na verdade, foi essa cena que me inspirou a escrever o trabalho inteiro. Essa declaração, esse texto, você escreveu já no primeiro tratamento?

KT: Não me lembro se já tinha na primeira versão. Mas esse texto é inspirado no *8½*, do Fellini, que é o meu filme favorito de todos os tempos, até hoje. Ainda não existe um filme que eu goste mais do que *8½*. E também é um filme que fala de um artista tentando encontrar o espaço para se expressar. Essa cena foi uma das mais difíceis de filmar porque é um momento chave do filme, onde a personagem precisa estar plena, inteira, para ficar claro porque ela passou no teste. E eu estava doente nesse dia.

GP: Tava mesmo com faringite?

KT: Tava mesmo. “Por isso que eu tô rouca”. Tava com febre e tal. E tinha um movimento de câmera muito complexo que o Gustavo queria fazer ali, muito sofisticado, então a gente fez

muitas vezes aquela cena, muitas vezes. E eu gosto muito dela porque tem uma mistura muito grande do que é o *Riscado*. Tem a Bianca usando um momento da vida dela, um momento ruim e difícil, como expressão, transformando aquilo numa coisa que pudesse demonstrar o talento dela, que é o que eu estava fazendo com o *Riscado*, de alguma forma. Tinha a coisa da inspiração, dela falar esse texto, que na história é o texto que ela recebe para ler, e que no caso não era meu. E ela conseguir entender aquilo e falar aquilo de um jeito que faça sentido e seja pertinente para a câmera. Essa cena, eu acho ela muito... É um bom resumo do que é o filme. E tem todas essas coisas: Tem o trabalho do Gustavo muito presente ali, da direção, os outros atores, o Dani e o Camilo estão maravilhosos na cena também. As meninas que fazem a participação antes, as outras atrizes que fazem o teste, todas são atrizes maravilhosas. Eu gosto muito dessa cena também.

GP: Massa. Ai, que ótimo Karine, muito rica essa conversa. Assim... Tem algum filme que você tenha visto recentemente pra me recomendar que tenha gostado? Já não tem mais nada a ver com a nossa conversa.

KT: Deixa eu pensar no que vou recomendar. Cara, eu vi o filme da Dainara Toffoli, uma diretora com quem trabalhei agora, chama *Mar de Dentro*, passou na Mostra de São Paulo, com a Mônica Iozzi, a Mônica está maravilhosa no filme. Maravilhosa, um trabalho lindo de atriz. Tem um curta da Grace Passô, que está no IMS Convida. Já viu *República*?

GP: Tá aberto aqui pra ver.

KT: Já viu *Atlantique*, da Mati Diop?

GP: Ai, adorei esse filme.

KT: Maravilhoso.

GP: Maravilhoso.

KT: Ah, tem um filme da Carolina Benjamin, um documentário bem lindo também: *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Não sei se está disponível, mas achei um filmaço, muito bonito. São as coisas que eu assisti recentemente. Agora que eu estou teoricamente de férias, terminei a série que tava filmando, e estou em casa com as crianças, só tenho visto muitas coisas... de criança. (*crianças gritam felizes*)

GP: Que amor.

KT: Assistimos *Mulan* outro dia, amei *Mulan*.

GP: A *Mulan* nova?

KT: *Mulan* com atores. É dirigido por uma mulher, mega feminista o filme, muito legal.

GP: Vou assistir. Eu tô aqui na casa da minha mãe também, de férias, vou dizer a ela pra gente ver. Ai, tá bom então Karine, acho que é isso.

KT: Obrigada.

GP: Eu que agradeço, é um prazer. Eu amo muito o seu filme, marcou muito a minha vida. Eu faço um mestrado em cinema, mas atuo, desenho, faço umas coisinhas assim pra lá e pra cá, tentando em algum grau me encaminhar pra viver de arte, mas também trabalho com inglês. Eu trabalho como intérprete, faço tradução simultânea, e é tudo em primeira pessoa, então se eles brigam eu também brigo, se choram eu começo a chorar, é uma coisa bem porosa. Então essa jornada da imagem-performance é uma coisa que me fascina. E também amo o seu trabalho, foi um prazer falar com você, te admiro muito, tô sempre te acompanhando. Boa sorte com tudo.

KT: Obrigada, pra você também. Me dá notícias da tese.

GP: Sim, super, na hora que tiver mais eu digo. É pra entregar em maio. Era para o fim do mês, mas adiaram agora para maio, por causa da pandemia. Então assim que tiver o texto eu te mando.

KT: Oba. Valeu. Um beijo na sua mãe.

GP: Valeu. Beijo pra vocês também.

KT: Tchau, obrigada.

GP: Eu que agradeço.

Crianças: Tchau!

Anexo B - Figuras



(Figura 1 - Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 2 - Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 3 - Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 4 - Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 5 - Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 6 - Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 7 - Jean-Luc Godard. 1962. Vivre Sa Vie. França. Criterion Collection. Blu-ray (83 min). Branco e Preto. Print screen.)



(Figura 8 - Jean-Luc Godard. 1962. Vivre Sa Vie. França. Criterion Collection. Blu-ray (83 min). Branco e Preto. Print screen.)



(Figura 9 - Cindy Sherman. 1978. Untitled Film Still #10. Fotografia. Nova York: MoMa.)



(Figura 10 - Cindy Sherman. 1978.Untitled Film Still #17. Fotografia. Nova York: MoMa.)



(Figura 11 - Cindy Sherman. 1978.Untitled Film Still #21. Fotografia. Nova York: MoMa.)



(Figura 12 - Cindy Sherman. 1981.Untitled Film Still #92. Fotografia. Los Angeles: The Broad.)



(Figura 13. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 14. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 15. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 16. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 17. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 18. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 19. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 20. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 21. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 22. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 23. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 24. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 25. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 26. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



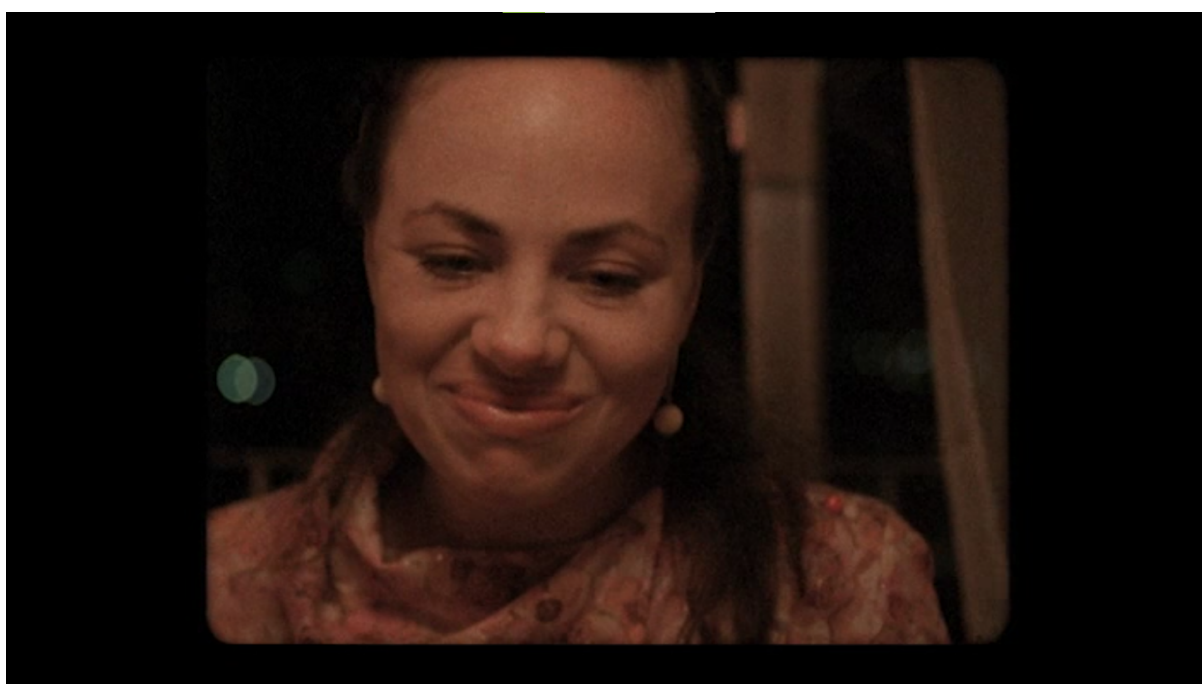
(Figura 27. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 28. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 29. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 30. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



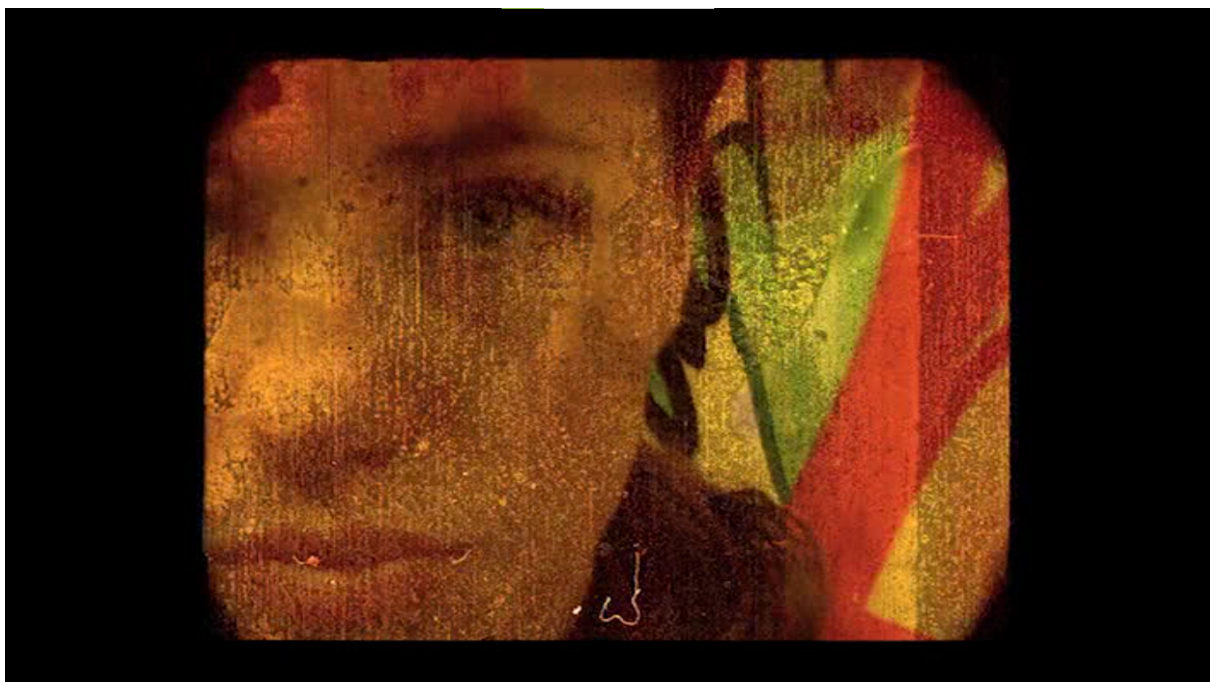
(Figura 31. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



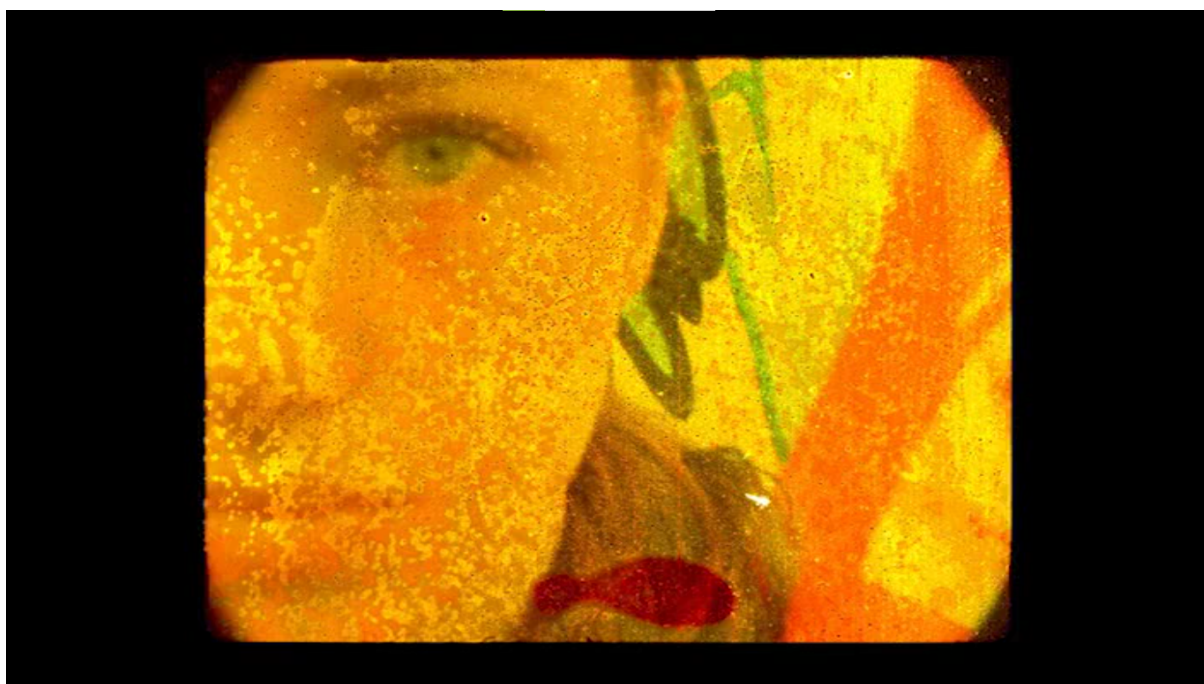
(Figura 32. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 33. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 34. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)



(Figura 35. Gustavo Pizzi. 2010. Riscado. Brasil. Coleção Canal Brasil. DVD (85 min), Cor. Print screen.)