

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **AMOR-POLIAMOR-COMEÇOS-FINS – PASSAGENS ENTRE O ÍNTIMO E O COMUM**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -  
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

---

**Thiago Figueiredo Dantas Ramos**

Amadora, 05/2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**AMOR-POLIAMOR-COMEÇOS-FINS –  
PASSAGENS ENTRE O ÍNTIMO E O COMUM**

**Thiago Figueiredo Dantas Ramos**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Marta Mendes.

Amadora, 05/2021

Declaro que este trabalho de projeto 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.

Thiago Figueiredo Dantas Ramos

Amadora, 17 de Maio de 2021

*Ao Amor  
que renasce*

## Agradecimentos

À minha orientadora Professora Doutora Marta Mendes, fonte de conhecimento e amor à partilha do conhecimento, fundamental para meu processo criativo e para a existência deste trabalho.

Ao meu companheiro de labuta na escrita deste trabalho de conclusão de mestrado, Gabriel Paixão, ao amigo Diogo Martins pelo apoio logístico para a entrega deste trabalho.

Ao apoio e incentivo de todas as pessoas amigas, em especial, o da minha ex-companheira, Marília Gonçalves.

À minha família, minha mãe Eliane Figueiredo, meu pai, Sebastião Dantas, aos meus avós queridos e à Maria Miguel, minha amada companheira Miguzinha. Por tudo.

## Resumo

### AMOR-POLIAMOR-COMEÇOS-FINS

#### Passagens entre o Íntimo e o Comum

Este trabalho de projeto engloba um argumento de filme-ensaio e uma reflexão teórica em torno deste argumento, este texto que quer ser filme. Assim há duas ordens de problematização: uma teórica, de formulação de questões, e outra prática, de como formular essas questões em termos filmicos. A reflexão, que pretende ser este cruzamento entre a teoria e o exercício prático, nasce de um impreterível desejo de expressão, a partir de uma experiência pessoal no âmbito dos relacionamentos amorosos. Durante esse processo, escrevi uma série de poemas intitulada *Amor-poliamor-começos-fins* e pude partilhar, em conversas com amigos residentes em Lisboa e no Rio de Janeiro, a experiência que ia acontecendo. A partir deste texto poético e da partilha de experiências, comecei a elaborar este projeto filmico que visa transmutar uma experiência íntima numa experiência comum, apresentando como objeto artístico prático o argumento-ensaio em anexo. A partir dele e utilizando um método decompositivo, procurei problematizar e desenvolver o problema de criar essas passagens entre estes dois tipos de vozes íntima e comum. Isto foi feito por meio do estudo de alguns conceitos-chave que aparecem como capítulos deste trabalho: Filme-ensaio e Heterobiografia; Palavra, Voz e Polifonia; Memória, Ruína e Não-lugares, não sem antes passar por explicar o meu ponto de vista sobre relacionamentos amorosos. Com estas duas ordens de problematização busco responder este problema de forma, sobretudo, ensaística.

*Palavras-chave: Filme-ensaio; Heterobiografia; Polifonia, Íntimo; Comum.*

## Abstract

### **LOVE-POLYAMORY-BEGINNINGS-ENDINGS**

#### **Passages between the Intimate and the Common**

This work project encompasses an essay-film script and a theoretical reflection upon such script - a text that wishes to become a film. Thus, there are two orders of problematization: a theoretical one, which formulates questions, and a practical one, as on how to phrase such questions in film terms. The reflection intends to be a crossing of theoretical and practical exercise, stemming from an imperative desire for expression, coming from a personal experience in a context of amorous relationships. Throughout this process, I've written a series of poems entitled Love-polyamory-beginnings-endings and was able to share the ongoing experience with resident friends of Rio de Janeiro and Lisbon. Stemming from this poetic text and the sharing of experiences, I began to elaborate on this film project which seeks to transmute the intimate experience into a common one, presenting the attached script as a practical artistic object. As of it, and deploying a decomposition method, I sought to question and unfold the issue of creating such passages between these two types of voices: intimate and common. This came to be through studying some key concepts that appear as chapters in this work: Essay-Film and Heterobiography; Word, Voice, and Polyphony; Memory, Ruin and Non-Place. All of this not without first explaining my point of view on amorous relationships. With these two orders of problematization, I seek to respond to the problem, above all, in an essay-like manner.

Keywords: Essay-film; Heterobiography; Polyphony; Intimate; Common.

## **Nota prévia**

As referências bibliográficas utilizadas no texto que se segue, quando não apontadas, dos textos em inglês, são traduzidas por mim.

## Índice

### I.

1. Introdução: transmutação de uma experiência.....	1
2. Sobre relacionamentos amorosos.....	6
3. Filme-ensaio e heterobiografia.....	9
4. Palavra, voz e polifonia.....	16
5. Memória, ruína e não-lugares.....	21

### II.

1. Argumento em composição-decomposição.....	25
2. Nota de intenções.....	34
Nota conclusiva.....	37

### Referências

Bibliográficas.....	38
Filmográficas.....	41

### Anexos

Argumento <i>Amor-poliamor-começos-fins</i>	
Transcrição das entrevistas para o argumento	

*The political begins in intimacy*  
Forrest Gander, *Be With*, Prefácio

*Eu possa lhe dizer do amor (que tive):  
Que não seja imortal, posto que é chama  
Mas que seja infinito enquanto dure.*  
Vinícius de Moraes, *Soneto de Fidelidade*

*"É isto que nos torna belos: 'o olhar de eternidade...' Não que tenhamos visto  
a eternidade, e que ela se encontre morando em nós. É a eternidade do desejo, a imensidão  
da nostalgia, os espaços sem fim."*  
Rubem Alves, *Sobre Deuses e Caquis*

*O amor é paciente, o amor é bondoso. Não inveja, não se vangloria, não se orgulha.  
Não maltrata, não procura seus interesses, não se ira facilmente, não guarda rancor. O amor  
não se alegra com a injustiça, mas se alegra com a verdade. Tudo sofre, tudo crê, tudo  
espera, tudo suporta. O amor nunca perece; mas as línguas cessarão, o conhecimento  
passará.*  
Bíblia Sagrada, *1 Coríntios*, 13:4-8

## **Introdução: transmutação de uma experiência**

Enquanto estudante de cinema e roteirista ou argumentista profissional, desde 2011 lido com a palavra escrita como ponto de partida para a produção de séries e filmes. Durante quase todo este período e até minha vinda a Portugal, e apesar de encontrar espaços aqui e ali para dar vazão a uma expressão pessoal aos projetos, trabalhei muito mais como roteirista de mercado, atendendo às demandas que iam surgindo: programas de culinária, de saúde, reality-shows, além do desenvolvimento de séries de ficção.

Em Lisboa desde 2017, cursei a pós-graduação em Artes da Escrita na Universidade Nova de Lisboa, antes de ingressar no Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico da ESTC. Assim, seja nos projetos para o Brasil e para Portugal, especialmente os ligados à cooperativa produtora Bagabaga, tenho buscado encontrar minha voz enquanto autor. Este projeto surge dessa busca por continuar a experimentar, no âmbito do argumento cinematográfico, outras formas, menos convencionais e mais ensaísticas, da presença do texto, da palavra e da voz no filme. Ao mesmo tempo, esta experimentação aparece dentro de um tema que tenho trabalhado há bastante tempo e que é pulsante para mim: os relacionamentos amorosos.

Para recuar até à gênese desta investigação é preciso ir até 2019, ano em que vivi uma experiência que envolveu a abertura de um matrimônio monogâmico ao poliamor e aos inícios e términos das relações afetivo-sexuais decorrentes desta abertura, inclusivamente, o término do meu casamento.

Durante este processo, vivi uma crise existencial e de separação. Foi um processo que não só perturbou a identidade pessoal, como o relacionamento em si, se o vimos como uma terceira entidade, entre as identidades das pessoas do casal.

A partir desse movimento de separação, que também se revelou como de transição, escrevi uma série de poemas, intitulada *Amor-poliamor-começos-fins*. Foram estes poemas, bem como um conjunto de conversas com as pessoas que participaram desse processo – amigas, amigos, minha ex-companheira, minha atual companheira –, que desencadearam a vontade de realizar este projeto de escrita de um filme-ensaio, ou de um argumento-ensaio.

Assim surgiu a ideia, de uma vontade e necessidade de experimentar, cinematograficamente, as relações que surgem nas passagens entre o íntimo e o comum, no percurso da experiência íntima para uma experiência comum e também o seu contrário. O dispositivo narrativo do filme coloca em diálogo a expressão do texto poético, espelho de uma intensa experiência íntima, e as conversas sobre amor e relacionamentos, num gesto de

partilha da intimidade que se abre para o comum por meio de uma proposta polifônica, colhendo vozes de pessoas próximas para o filme por meio de entrevistas.

Por sua vez, o filme convoca uma série de imagens, tomadas de ruas, fachadas de casas, fachadas de casas destruídas, ruínas urbanas, que se veem da rua, espaço de deambulação, espaço público, a partir do qual se observa, de fora, o espaço da casa, espaço de intimidade. O exterior das ruas contrasta e dialoga com este interior que não se vê.

O presente projeto conjuga uma exploração teórica e um exercício prático. Trata-se, por um lado, de uma investigação baseada na prática da escrita de um filme-ensaio, tendo como objetivo explorar, cinematograficamente, as formas de transmutar uma experiência pessoal numa experiência partilhada, por meio de um objecto artístico, neste caso um argumento para um filme. Por outro lado, interessa pensar algumas das questões que surgem do embate entre a forma criativa do filme e as questões conceituais e teóricas que surgem durante o processo da tentativa de dar forma ao filme.

O argumento, enquanto técnica de cinema, é o objeto central a ser apresentado neste trabalho de projeto, inscrevendo-se na especialidade de narrativas cinematográficas. Neste caso, um argumento-ensaio, um argumento-forma-que-pensa, um sendo-escrito-enquanto-se-pensa, sendo ele mesmo forma de pesquisa cinematográfica, o que o permite enquadrá-lo como uma *practice-based research*<sup>1</sup>. Apesar de sua relação ensaística, da sua importância enquanto texto-investigação, ao escrever o argumento seguindo o cânone tradicional, como um *script*, com cabeçalhos, linhas de ação, diálogos/falas centralizadas etc, ressalto que o vejo como um documento de trabalho. Assim, para mim, ele continua a ser, como Pasolini diz (2006), "uma estrutura que quer ser outra estrutura", uma forma provisória que só se completará como obra no filme. Ou, como diz Jean-Claude Carrière, vejo o meu argumento como um texto em (trans)mutação: "O roteiro é principalmente isso, o instrumento de uma passagem, uma etapa crisálida. Se tivesse que definir o roteiro, é o que eu poderia dizer... Um texto portador de um outro estado... Palavras geradoras de imagens e sons" (2004, p. 99). Explicitarei um pouco mais adiante a metodologia deste trabalho de escrita, ou a forma como o argumento-ensaio do filme se dá. A experiência íntima partilhada, constituindo-se como base narrativa deste projeto de filme, pretende ensaiar este diálogo entre vozes, ou seja, pôr em relação estes dois tipos de voz, íntima e comum, colocando o texto poético a ser lido por várias dessas vozes afetivas, vozes das pessoas que fizeram parte da experiência vivida e que serão novamente acionadas para entrevistas ou conversas que serão gravadas para o filme.

<sup>1</sup>"Practice-based Research é uma investigação original realizada a fim de obter novos conhecimentos em parte por meio da prática e os resultados dessa prática" (Candy, 2006).

Estas conversas seguem uma pauta de perguntas específica que está descrita no argumento, sendo elas somente um ponto de partida, podendo desdobrar-se em novas possíveis perguntas e conseqüentemente, novas respostas, uma conversa que se dá no momento da gravação. Sobre o argumento em si, desenvolvo melhor na parte II: Argumento em composição e decomposição.

Para além do argumento, mas a partir dele, o trabalho de projeto engloba uma reflexão teórica de caráter exploratório e laboratorial que se estrutura, principalmente, nos capítulos da parte I deste presente documento.

Neste capítulo 1, falo sobre a motivação pessoal, sobre a natureza do projeto e sua metodologia. No capítulo 2, *Sobre relacionamentos amorosos*, busco discutir algumas referências para o conteúdo do argumento. Destaco as obras: *Amor Líquido*, de Zygmunt Bauman (2004), para tratar sobre o meu ponto de vista sobre o amor e falar da minha trajetória na investigação do tema.

No capítulo 3, começo a tratar de alguns dos conceitos fundamentais que surgiram na esteira da reflexão deste trabalho. Começo por uma exposição sobre a forma ensaística no cinema, com o *How the Essay Film Thinks*, de Laura Rascaroli (2017), centrando-me, seguidamente, nos problemas teóricos chave que este projecto levanta: a noção de memória, que desenvolvo a partir do estudo de Jean Marie Gagnebin sobre Walter Benjamin; e a noção de heterobiografia, termo usado pela minha orientadora, extraído dos conceitos de João Barrento, durante as aulas de mestrado, de que tomo a liberdade de me apropriar aqui, pois se este filme-ensaio se escreve a partir da minha própria (*auto*) experiência de vida, na minha própria voz, é sempre desdobrando-se em outra (*hetero*) ou outras vidas e outras vozes.

Já no capítulo 4 *Palavra, voz e polifonia*, desenvolvo brevemente o conceito polifonia, que Bakhtin cria a partir dos romances de Dostoiévski e que, acredito, criam um diálogo frutífero com o meu projeto filmico. O capítulo aborda seguidamente o lugar da escrita na obra da escritora, dramaturga, argumentista e cineasta francesa, Marguerite Duras, cuja obra influenciou fortemente a escrita do nosso argumento de filme-ensaio, em especial dois de seus filmes, um como argumentista, para realização de Alain Resnais, do filme *Hiroshima, mon amour* (1958), e seu curta-metragem *Les Mains Négatives* (1978).

Estes filmes de Duras podem caracterizar-se como filmes-ensaio. Apesar de suas naturezas diferentes, ambos tratam da temática do amor e trabalham a partir de um viés poético. De *Les Mains Négatives* (1978) podem ser extraídos conceitos sobre a memória e ruína que, como veremos no capítulo 5, são fundamentais para esta reflexão. A curta-

metragem que Duras realiza e atua com sua própria voz traz alguns dos outros problemas que revejo neste trabalho: a tensão ou relação autobiografia-heterobiografia, a dissociação criativa entre a voz e imagem, o paralelo entre o íntimo da voz pessoal e poética com o espaço comum da cidade – personagem ela mesma – no caso de *Les Mains Négatives*, uma Paris praticamente vazia ao amanhecer. Neste último ponto, cabe dizer que também Hiroshima é personagem no filme de Resnais, que aparece, diferentemente do curta, em um (não-)diálogo com a comuna de Nevers. A afinidade com o cinema de Marguerite Duras tem a ver, portanto, com uma estruturação do projeto filmico a partir da palavra, ou seja, o filme segue da palavra para a imagem, sempre em processo vivo, que pensa enquanto as coisas se dão.

Também inspirado em *Les Mains Négatives*, busco criar nas propostas de imagem para o meu filme – antevistas já no argumento – essa figura dos espaços da cidade enquanto espaços de deambulação, comuns e públicos, espaços de exposição, nas tomadas das ruas das cidades de Lisboa e Rio de Janeiro.

Sistematizando, posso dizer que as etapas desta investigação se encadearam da seguinte forma:

Num primeiro momento, surgiu a necessidade de reflexão em termos cinematográficos sobre uma experiência vivida e a vontade de trabalhar o texto poético; num segundo momento, a sedimentou-se uma proposta de investigação teórica para o mestrado, em que foram formulados os problemas filosóficos e filmicos e, só a seguir, surgiu a ideia de desenvolver um projeto prático filmico. O trabalho sobre o argumento apareceu, portanto, por um lado da necessidade de pensar as questões em torno da experiência vivida, e por outro, cruzando-se com esta última, da constatação de que seria a partir da transmutação desta experiência em escrita (para futura transmutação em filme) que esta reflexão ganharia forma.

O argumento de *Amor-poliamor-começos-fins*, o bruto de sua escrita, se deu de maneira rápida, ainda que seja fruto de um processo espaçado e fragmentado e em que o tempo contribuiu para uma reflexão continuada, que culmina neste trabalho. Foi apenas depois da escrita do argumento que senti a necessidade de criar uma espécie de metodologia para pensar melhor o filme, que se traduziu em decompor, para compor estes problemas que apresento neste projeto e tentarei exprimir no futuro filme: amor, heterobiografia, polifonia, ruína. É possível dizer, portanto, que neste trabalho utilizo como método uma espécie escavação para extracção dos problemas, de reflexão *a posteriori* do argumento original, que vem tanto das reflexões teóricas da parte I quanto do Argumento em composição-decomposição, que forma o capítulo II deste trabalho.

Se, por um lado, a transmutação da experiência vivida em filme, que passa por uma experiência de escrita em que se colocam lado a lado poemas e as vozes, sendo o argumento uma espécie de argumento-ensaio, que experimenta esse diálogo. Por outro, tal como na experiência vivida, sinto que o filme é uma proposta de tornar comum uma experiência íntima, assim como aconteceu na experiência vivida. E, na verdade, a força e o problema de base é este: o tornar comum, até que ponto isso é possível, o abrir do íntimo ao comum, na vida, no argumento-ensaio, no filme. E talvez o filme, enquanto proposta artística, busque de maneira leve e livre digerir, transmutar, reconfigurar, redimir essa experiência traumática da vida, mas sem que isso tenha o peso de uma condição. E é a partir daí e das muitas outras referências que surgem deste sendo-escrito-enquanto-se-pensa, nasce este trabalho de projeto.

## Sobre relacionamentos amorosos

Quantos filmes sobre o amor já foram feitos? Por um lado, seria possível dizer que o tema relacionamentos amorosos no cinema está saturado. Por outro, o consumo cultural e artístico sobre o tema parece não se esgotar. Sobre o poliamor, outro termo do título do filme *Amor-poliamor-começos-fins*, segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, “relacionamento de cariz romântico e sexual que se estabelece simultaneamente entre vários parceiros, com conhecimento e consentimento de todos os envolvidos”<sup>2</sup>, pode ser lido como um pouco mais fresco no que tange à produção de conhecimento no mundo ocidental, pois existe e existiu em outros momentos históricos, em outras formas de sociedade. De todo modo, ainda no recorte do mundo ocidental contemporâneo, tem havido bastante desenvolvimento seja na área acadêmica, seja no cinema.

Sobre o tema do amor ou dos relacionamentos amorosos, posso dizer que tenho alguma intimidade, pois estudei-o desde a investigação para a minha monografia de conclusão de curso, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desta maneira, é possível dizer que o presente trabalho pertence a uma sequência de investigação na minha jornada acadêmica. Parece-me relevante fazer uma breve exposição dessa investigação anterior, por ser o ponto de partida do presente trabalho de projeto. Nela, abordei o tema do amor, como fundamental para a cultura e para a formação da subjetividade da humanidade na civilização cristã ocidental, desenvolvendo uma pesquisa sobre os relacionamentos amorosos contemporâneos. Nesse âmbito, debruçei-me sobre o tema do amor na pós-modernidade a partir da Filosofia, desenvolvendo conceitos do filósofo da comunicação Marcio d'Amaral, bem como da Sociologia, sobretudo a partir do pensamento do sociólogo Zygmunt Bauman, na sua obra *Amor Líquido*. Procurei, nesse trabalho, entender sobre o amor numa perspectiva histórica, refletindo sobre os paradigmas, os modelos de amor que se estabeleceram historicamente, entre eles, o romântico, até chegarmos ao amor pós-moderno: "Nos paradigmas anteriores do amor burguês e do romântico domesticado, o fim é o casamento. O amor romântico “original” e o amor-paixão tem como finalidade uma idealização pura, descolada da realidade. E o amor pós-moderno é totalmente não idealizado, visando o prazer." (Ramos, 2011, p.40).

<sup>2</sup>"Poliamor", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/poliamor> [consultado em 13-02-2020].

A hipótese ensaística que deixei lançada ao fim da monografia de conclusão de licenciatura formula-se nestes termos: talvez fosse possível buscar um amor, na pós-modernidade, que não seguisse simplesmente a lógica da eficácia, do impulso e do consumo que fazem parte do paradigma pós-moderno. No paradigma de amor pós-moderno, o maior objetivo é o prazer individual. Mas, para se atingir o objetivo do prazer, é preciso passar por um outro, que é humano, e sofre, e sangra. A relação, cuja finalidade é o prazer de cada um dos envolvidos, considera o outro e a si mesmo somente em parte, como se fossem meros corpos e sensações. Ir além disso pode significar sofrer. Mas, se esse ser humano for considerado em sua integralidade, talvez um amor mais esperançoso, forte e profundo possa surgir. E, talvez, sofrer faça parte do processo.

Mas seria possível abrir-se para um tipo de relacionamento não-monogâmico sem cair nesta lógica?

Refletindo para a experiência vivida, busquei caminhar nesta corda bamba e, talvez, como acontece quando estamos em qualquer corda bamba, não tenha conseguido levar a situação por muito tempo. Talvez o que se procura e não se encontra esteja mesmo é no caminho.

O amor, para Bauman é tão potente quanto a morte. Os dois possuem uma semelhança fundamental entre si, “nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes - menos ainda que no rio de Heráclito. Eles são, na verdade, suas próprias cabeças e seus próprios rabos, dispensando e descartando todos os outros” (BAUMAN, 2004, p. 17). Não acredito nesta afirmação, de todo, mas a potência do amor tal como a da morte, faz sentido para mim. Talvez a proposta de Duras, em *Hiroshima, mon amour*, também tenha essa premissa: o amor que renasce das ruínas e dos escombros.

Ao buscá-lo como um fim, o amor se faz no caminho, ele é verbo intransitivo que se faz indissociavelmente na transcendência ideal e numa imanência de uma realidade que labuta. Esta realidade que sofre, pena, que precisa aprender a perdoar, a lidar com as diferenças, que acolhe, que se faz na amizade e no desejo, na falta e no entusiasmo. Amar é o ato de querer a integralidade humana, por mais dolorida que ela possa ser, porque entende-se amorosamente que vale a pena. (Ramos, 2011)

Esta integralidade que falo é o querer entre a transcendência e a imanência. E ela se dá exatamente na experiência, que é o ponto de partida para pensar este trabalho de projeto filmico: “Nada, portanto, de fim do real (...). Mas o real (seja o que for; o real é precisamente o que é necessário experimentar antes, para depois se poder falar dele como realmente real)” (Amaral, 2010, p. 354). Esta visão é diferente da do discurso pós-moderno, que não se vê, não

se quer ver, ou finge não ver que a virtualidade operacional do mundo ou a eficácia capitalista, colocada antes da realidade objetiva da vida, é o princípio do fim da vida e do próprio mundo. Assim, este amor que se quer íntegro, entre o romântico e o ideal, se faz na labuta diária pelo outro e com o outro.

A literatura que inventou o amor romântico no século XVIII, criou uma idealização ingênua, irresponsável e irreal de amor eterno nos relacionamentos. Mas parece, que, na contemporaneidade, se inverteu a lógica para o pólo oposto, o do cinismo, ligado puramente ao aqui e agora e à consequente descrença no potencial do amor como transcendente. Penso que é possível criar um Amor nesse intervalo, entre as ondas que velam e desvelam, um Amor que se abra à potencialidade da eternidade com os pés no chão. É o que sinto, é o que quero. Com este amor que *ora et labora*, ou que sonha e luta – como diz a última voz no argumento filmico –, seja nos começos, nos meios ou nos finais é que apresento esta seção fundamental para este trabalho, para a minha vida.

Voltando ao presente projecto, proponha em forma de argumento que quer ser filme-ensaio, uma reflexão de um amor possível para os dias de hoje, que nem esteja preso a um passado inventado, nem seja simplesmente colado à narrativa pós-moderna do capital. Busca-se romper com a "narcisificação do si-mesmo", como diz Byung-Chul Han (2017) em *Agonia do Eros*. Esta proposta de amor cria um elo com o outro, ou tenta criar uma "experiência erótica" que "pressupõe a assimetria e exterioridade do outro" (Han, 2017). Uma experiência de amor, então, que crie uma alteridade que descola o eu de si mesmo para passar a ser, ressoando com o que diz Gilles Deleuze, no texto *Potência do Falso* (1990), o eu como outro – o "eu é um outro", em referência à frase de Rimbaud. É nesta relação de refabricação da experiência ela mesma que pretendo criar a narrativa para o filme.

## Filme-ensaio e heterobiografia

A classificação de filme-ensaio tem sido um ponto de discussão entre os teóricos do cinema. Como Laura Rascaroli demonstra em seu artigo *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, algumas (in)definições possíveis para esta classificação fugidia, dizendo que muitos teóricos a colocam como um híbrido entre ficção e documentário:

De acordo com Giannetti, por exemplo, 'ensaio nem é ficção nem fato, mas uma investigação pessoal que envolve tanto o intelecto quanto a paixão do autor'. O enquadramento de Arthur entre esses intermediários é particularmente instrutiva: 'um caminho para pensar sobre o filme ensaio é um ponto de encontro entre documentário, avant-garde e impulsos de filme de arte. Nora Alter insiste que filme ensaio não é um gênero 'porque ele se esforça para ir além da restrição formal, conceitual e social'. Como 'heresia' no ensaio literário de Adorno, o filme ensaio desrespeita os limites tradicionais, é transgressivo tanto estruturalmente quanto conceitualmente, é auto-reflectivo e auto-reflexivo'. (Rascaroli, 2008)

A transgressão que vem desde a teoria ensaística de Adorno e Lukács na literatura, é condição importante na afirmação do filme-ensaio como uma forma que, como nos diz Rascaroli, parafraseando o segundo teórico, cria para si mesmo as condições de sua própria existência. Justamente, este trabalho de projeto busca, também criar as condições para a existência do filme-ensaio *Amor-poliamor-começos-fins*. Vejamos um pouco melhor, o que nos diz Rascaroli. No texto anteriormente citado, a autora promove uma discussão entre autores, tentando estabelecer o lugar do filme-ensaio como uma forma original e única na teoria e prática cinematográficas, com o cuidado de não esgotar a discussão e de não cristalizar a noção de ensaio como um gênero. A partir dos conceitos de Michael Renov, Rascaroli resume: "De todas as características que são mais frequentemente identificadas na forma ensaio, seja na literária e fílmica, duas se destacam como específicas, essenciais e características: refletividade e subjetividade." (Rascaroli, 2008, p. 28)

Como referido na introdução, meu projeto de filme é um sendo-escrito-enquanto-se-pensa, que se faz a partir deste argumento ensaio, mas não só, o processo vai acontecendo – nesta hora o português brasileiro coloquial cai como uma luva – até a montagem final. Apesar de um primeiro esboço de argumento ter sido escrito de maneira rápida, ele foi sendo 'escavado', composto e decomposto, à medida que pensava e pesquisava, ou discutia com minha orientadora. Por outro lado, o projeto é uma tentativa de colocar em palavras uma proposta de narrativa e de imagens que revela a passagem de uma experiência íntima, pessoal,

para uma experiência que se quer comum, aberta, em diálogo com as outras pessoas que fizeram parte do processo e com os futuros espectadores da obra. A forma encontrada para isto, no plano narrativo, foi fazer o argumento filme como uma colcha de retalhos, feita de múltiplas vozes que a montagem põem em discussão. Assim, o argumento-ensaio dialoga abertamente com a reflexão teórica presente, fazendo parte de um mesmo processo ensaístico e experimental.

A partir de Godard, que ainda hoje se afirma como um crítico que faz filmes, Rascaroli vai buscar em Aldous Huxley três pólos que esta dimensão crítica teria no ensaio, na melhor das hipóteses, combinadamente:

Os ensaios pertencem a uma espécie literária cuja extrema variabilidade pode ser estudada de forma mais eficaz dentro de um quadro de referência de três pólos. Há o pólo do pessoal e o autobiográfico; há o pólo do objetivo, o factual, o concreto-particular; e há o pólo do abstrato-universal." (Huxley, 1960, apud Rascaroli, 2008, p. 25)

Como apresentado na introdução, uma das motivações por trás do projeto é encontrar minha voz de autor, se inserindo numa proposta de filme subjetivo que lida com minha paixão, paixões, poesias, que se manifestam nas vozes afetivas, de pessoas queridas e que tenta refletir e presentificar uma experiência pessoal. Há o fato objetivo e concreto-particular que pode ser encontrado nas imagens colhidas das cidades de Lisboa e Rio de Janeiro, das casas destruídas, nas entrevistas. Por último, há a pretensão de se chegar a um Comum, a um "abstrato-universal" por meio do tema do amor, das paisagens urbanas das duas cidades citadas, mas que poderiam ser de outras cidades do mundo, e no diálogo com as experiências das pessoas entrevistadas, que, de algum modo, pretendo que ressoe nos espectadores.

Mas por que não seria um documentário? Para além de o filme ser baseado na palavra escrita, em textos poéticos, trechos de cartas, as vozes – em dissincronia com a imagem, seja a minha própria voz ou as vozes afetivas gravadas para o filme –, refletem, pensam, fazem digressões, apontam para várias direções. As falas que correspondem à minha voz estão escritas no argumento, assim como as poesias que serão lidas, mas, claro, na montagem é onde conhecerei melhor o filme e poderei ainda mexer na colcha de retalhos, que fica em aberto até o fim. Além da minha própria voz, que posso manipular até o último corte, a dessincronia de voz e imagem faz com que todas as outras vozes no filme produzam uma permanente reorganização não prevista, permitindo que eu faça cortes e junções que seriam mais perceptíveis caso as entrevistas aparecessem *on camera*.

Como Rascaroli cita, provavelmente, quem primeiro analisa um filme comparando-o a um ensaio é André Bazin ao escrever sobre *Lettre de Sibérie* (FR, 1957), de Chris Marker, em artigo publicado na *France-Observateur* em 1958. Apesar de Bazin analisar especificamente o filme de Marker, é possível amplificar como uma análise mais ampla de filme-ensaio. Ele parece sugerir uma característica de um tipo de montagem menos encadeada, que obedece menos a ordem de causa e efeito das narrativas clássicas do cinema, uma montagem mais aberta, experimental, "horizontal" ou "lateral" como diz:

Marker traz para seus filmes uma absolutamente nova noção de montagem que vou chamar de 'horizontal', em oposição à montagem tradicional que joga com o senso de duração através da relação entre cada tomada. Aqui uma dada imagem não se refere à precedente ou à que se seguirá, mas ao invés disso, ela refere-se lateralmente, de algum modo, ao que é dito (Bazin, 1958, apud Rascaroli, 2008, p. 29)

Retomando as duas características "mais frequentemente identificadas na forma ensaio" (Rascaroli, 2008), no projeto fílmico em questão, observou as características de reflexão e subjetividade no conteúdo e na forma, na voz guia para uma fina narrativa que vai se dando, nas entrevistadas que se juntam a essa narrativa e apontam para outras, sempre em diálogo com as poesias lidas por todas essas vozes, e na montagem que pensa e cria reflexão na dissociação entre o que é visto do que é dito. Estas características reiteram o lado ensaístico e distanciam o filme do gênero do documentário, por mais aberta que esta classificação também possa ser.

Tomando o aspecto da narração em *voz off*, que utilizo no meu filme e que é utilizada da maneira mais clássica possível no chamado documentário expositivo, a chamada voz de Deus, segundo a definição de Bill Nichols, é possível dizer que, pelo menos nesse recurso específico, meu projeto está bem distante da exposição: "os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito" (Nichols, 2007, p. 143). Contudo, Phillip Lopate, diz, em sua definição de filme-ensaio que "o texto deve representar uma única voz". Lopate define que a voz única é um das características definidoras do filme-ensaio. Nesse caso, meu projeto fílmico caminha para outra direção, buscando uma multiplicidade de vozes, uma polifonia, conceito que será explicitado mais à frente. Entretanto, diria, ao contrário, que

esta característica plurivocal reforça ainda mais o caráter ensaístico, tanto subjetivo quanto reflexivamente, no meu filme.

Ao falar sobre minha subjetividade, levanta-se aqui outra questão, que tem a ver com o método de desenvolvimento do argumento a concepção geral do meu projeto. Este relaciona-se com a ideia da autobiografia. Este conceito, que surgiu ligado à literatura e com a partir do auto-retrato, ligado à pintura e fotografia, tem na auto-reflexibilidade sua característica principal, assim, o autor escreveria, supostamente sobre sua vida real, refletindo sobre si mesmo.

Quer dizer, com o intuito de amplificar e criar mais diálogo, lanço mão de muitas vozes, vozes de amigos, amigas, pessoas queridas, parceiras amorosas que fizeram e fazem parte da experiência que vivi. Isto, acrescido da noção de olhar para si de fora, de ser outro, e da passagem da intimidade para o comum, faz com que este projeto de filme possa ser compreendido como heterobiográfico.

A orientadora deste trabalho, a Professora Marta Mendes, utiliza em suas aulas o conceito de heterobiografia, para designar uma subjetivação que se faz "outrando-se" ou formando-se a partir de um fora de si. Entre outras referências nesta matéria, encontra-se o texto *Identidade e Literatura: O Eu, o Outro, o Há*, de João Barrento. O autor explora, neste texto, o conceito de autorretrato na literatura moderna, a partir de uma decomposição da palavra auto-retrato, brincando com a etimologia da palavra e vendo, a partir de um lapso linguístico seu, na noção de autor-retrato um "tratamento de si": "a representação de si (auto-retrato) desdobrou-se nos dois momentos envolvidos, o agente (autor) e a acção (o "trato") correspondendo aqui o trato (tratamento) à trans-formação ou transfiguração, des-figuração, hetero-representação de si (auto)" (Barrento, 2011).

Platão também parece ter um certo pudor com relação ao uso de um "Eu" único. Daí, a forma diálogo, que vem para atenuar esse lugar da mesmidade. Na filosofia e literatura modernas a identidade torna-se efetivamente um problema e a ideia de uma identidade fixa, determinada e determinável, é posta em causa. Barrento (2011, p.1) foca o seu ensaio o em três grandes nomes da literatura: Fernando Pessoa, Paul Celan e Maria Gabriela Llansol, defendendo-os como autores com obras que revelam as mais radicais oscilações identitárias. Neste projeto fílmico, parto desta premissa de que o Eu se constitui no seu desdobrar-se noutra, ou seja, da premissa de que não há Eu sem o Outro: este gesto, quase compulsivo, dos criadores para dizer: «Eu sou Outro/Outros» explicar-se-á talvez pela própria natureza desse acto criador: nada nasce apenas a partir de um Eu (empírico ou transcendental), o processo é sempre mais complexo. Nenhum Eu se constitui sem um Outro, a identidade só é

compreensível em relação com uma, ou várias, alteridades. Isto é sabido há bastante tempo, e hoje pacífico. (idem)

Um detalhe que pode ser interessante aqui ressaltar - é uma curiosidade que pode, talvez, revelar algo em torno da questão da crise de identidade. Há uma diferença que se dá entre os nomes que utilizo na arte e na academia. Thiago Dantas é como eu assino os projetos artísticos em que me envolvo, inclusive, o argumento em anexo. E isto fica evidente quando faço referência ao argumento do filme, no capítulo *Argumento em composição-decomposição*. Já na academia, pelo que entendo, sem escolha, sigo o padrão do nome completo, restando meu último nome, Ramos, para as referências bibliográficas. Isto, que só observei enquanto elaborava este trabalho, aponta para uma criação de "Outro eu", que cria a prática artística e outro para a reflexão teórica, o que pode ser interessante para essa criação de espaço de distanciamento para a observação crítico-artística.

Partindo desta crise identitária, que trago inconsciente via construção cultural e desta premissa de fundo que Barrento expõe, criei esse artifício das muitas vozes para o filme, que, como já mencionado, tem a ver com o próprio processo de trabalho.

Também o processo de ida e volta, de diálogo entre a teoria e a criação do argumento, é algo como uma polifonia. Tratarei um pouco mais adiante deste conceito de Bakhtin. Voltando à heterobiografia e ao texto de João Barrento, posso dizer que as citações e sua análise da obra de Maria Gabriela Llansol, influenciaram uma tendência que já estava no argumento e me fizeram interferir nele. Ao ler o trecho abaixo, fui ao argumento em busca de trechos que estavam no passado, e os presentifiquei, ou seja, deixei tudo no tempo verbal do presente:

Llansol explica, numa entrevista a António Guerreiro: "Primeiramente vivo, e depois escrevo com [não sobre!] a minha vida. Não se pode dizer que o que escrevo é autobiográfico". Algumas obras de Llansol – Depois de Os Pregos na Erva, e sobretudo Um Beijo Dado Mais Tarde – mostram à evidência que vida e escrita não se relacionam em termos de exterioridade mútua: aqui, não se narra uma vida (passada), escreve-se experiência (presente). Por isso nestes livros, e noutros (como Parasceve ou O Jogo da Liberdade da Alma), o papel da memória se reduz e torna problemático:

porque a memória, se narrada sem "decepação", implica sair do tempo da imanência, o presente, que é o tempo de toda a escrita de Llansol. (Barrento, 2011, p.9)

Encontramos, em Llansol, a ideia do Há, em detrimento do Eu, uma ideia que remete a Levinas, que explica "...'Há', para mim, é o fenómeno do ser impessoal: 'il' (il y a). A minha reflexão sobre este tema parte da reflexão sobre a infância. Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida: a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir como 'sussurrante'" (Levinas, 1988, p. 39-40, apud Barrento, 2011, p. 9).

Com esta proposta heterobiográfica, também de Levinas e Llansol, força que leva a esta abertura do Ser, "onde nasce a possibilidade de nos libertarmos de 'tudo o que foi'" (Barrento, 2011, p.9), crio o argumento-ensaio, objeto artístico deste trabalho, precisamente com este objetivo, primeiro, num nível mais inconsciente, agora, já um pouco mais consciente.

Também Marcel Proust, no texto *Contre Sainte-Beuve*, publicado postumamente em 1954, ao falar da questão da autobiografia, explora, de certa forma, o problema da identidade em literatura. Nesta crítica, referência importante sobre o tema da autobiografia, o autor critica noção de biografia que o crítico literário Charles Augustin Sainte Beuve realizava, dizendo que ele reduzia o "Eu" sobre o qual se conta a história da vida, a esse eu social e mundano, às suas ações e hábitos, relações. Para Proust, uma obra literária – e qualquer outra de natureza artística, pode-se dizer – é produto de um "Outro eu", como parece sugerir também a minha dupla assinatura, a ideia de heterobiografia e de polifonia no meu trabalho.

Mais tarde, Gilles Deleuze usou um trecho deste ensaio, concordando com esta ideia: "Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra, cada um de nós coloca o seu sentido ou pelo menos a sua imagem, que frequentemente é um contra-senso." (Proust, 1954). Esta noção de que o processo criativo envolve a escrita numa língua que se desconhece, ou seja, que se está a descobrir, como se estivéssemos fora do nosso país natal – ou do nosso lugar de conforto – abre espaço para uma subjetivação e uma criação original. Este fenómeno parece acontecer de maneira bastante explícita nos textos (e vozes) de Marguerite Duras, reverberação também de sua história pessoal.

Duras fala constantemente de uma estranheza de si em seus filmes. Suas personagens parecem trazer esta questão consigo, é como se ela mesma e as suas personagens estivessem desenraizadas. Marguerite Donnadiou, seu nome de registro, nasceu na Cochinchina, atual Vietnã, e sua família, de colonos franceses, retornou à França anos depois, quando ela tinha 17 anos. Sua relação com a infância, com a guerra – a Segunda Grande Guerra – e com o

amor estão presentes em sua obra. Esta característica de desenraizamento, portanto, parece estar intimamente ligada à separação que viveu do país natal no fim da adolescência: "Nunca pude voltar nem voltarei ao meu país natal. Estou completamente separada da minha infância. E em todos os meus livros ela está lá, em todos os meus filmes a infância está lá" (Perrissin-Fabert, 2003, p.76).

Em "Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória", interessante análise de Ana Paula Coutinho sobre o livro *La Douleur*, de Marguerite Duras, a autora afirma que a escritora e cineasta:

Acaba por incluir em todos os dispositivos da escrita que ensaiou, da literatura ao cinema, passando pelo teatro, desmontando em cada um deles os limites da representação, e expondo transversalmente o trauma como força criativa, num trajecto definido que vai do sujeito autobiográfico à personagem ficcional, a saber, à jovem Aurélia Steiner [de *La Douleur*] que acaba a identificar-se como aquela que escreve (Duras, 1985, p. 162 apud Coutinho, 2015, p. 125).

Trauma, neste caso, para Duras, parece sair da esfera do íntimo e do pessoal para uma experiência coletiva, comum, que se relaciona à ideia da experiência autêntica de Benjamin, que veremos adiante. Em Marguerite Duras, a centralidade do texto e a noção de ruína, fragmentação e destruição, são centrais e, portanto, referências para este projeto. Neste caso, as casas destruídas, a ruína ao alcance da via pública, ao mesmo tempo intimidade exposta e memória velada, a ser escavada.

## Palavra, voz e polifonia

Através de sua obra, é possível afirmar que Marguerite Duras concebe a rememoração através da palavra e como uma luta e um luto contra o esquecimento, antecipando já conceitos que veremos no próximo capítulo. O esquecimento, para Duras, é algo extremamente potente, ressoando este facto de forma muito concreta no filme *Hiroshima, mon amour* (1959), escrito por ela e realizado por Alain Resnais. Nele extraímos a compreensão de um luto coletivo relacionado a Hiroshima e uma espécie de luto relacionado com a impossibilidade do diálogo e do amor. É um trabalho sobre os restos, sobre as ruínas das personagens, das cidades de cada um, especialmente, a cidade japonesa, palco, ela mesma, de um grande trauma coletivo. Sobre o filme, Maria Cristina Vianna Kuntz, faz uma citação elucidativa de Blanchot:

Contudo, a intensidade e violência da paixão pelo Japonês [o personagem sem nome] e pelo alemão revelam outro invisível da capacidade humana, a possibilidade de outra saída, a relação humana, o poema, a arte: Viver é sempre afastar-se. Mas nós podemos adiar essa separação. [...] Falar é essencialmente transformar o visível em invisível [...] o aberto é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo. (Blanchot, 1969, p. 181-3)

Para Duras, primeiro vem o texto, a palavra e, depois, a imagem. Esta primazia do texto por relação à imagem, marca também os seus filmes. Ela chega a dizer que a representação não traz nada ao texto, que, muito pelo contrário, o prejudica, "diluí o seu sangue" (idem). Nos Diálogos entre Godard e Marguerite Duras, eles falam sobre a relação entre a imagem e a palavra a partir do filme de Duras, *O Camião* (1977). Sobre a dualidade de visões entre os cineastas, Marta Mendes explica:

O problema de Godard não é o de como transportar o texto, mas o oposto: como transportar as imagens. Godard e Duras são como que “irmãos inimigos”, diz Godard, ele do lado da imagem, ela do lado do texto ou da escrita. Se Duras desconfia das imagens, se precisa de dizer, para ver, Godard desconfia das palavras, do poder das palavras. O camião, em Godard, transporta as imagens. O texto deve ser lido através de algo que lhe seja estranho, exterior, algo que ao mesmo tempo lhe faça resistência: uma imagem. Se Duras impregna a imagem da palavra escrita, Godard impregna a

palavra de imagem, fazendo-a passar por um processo de transmutação ou transformação. (Mendes, 2016, p.82)

A ideia de uma crise da identidade, de uma estranheza de si, passa por este desenraizamento por meio da palavra que reflete sobre si e suas personagens e está presente também na obra cinematográfica de Duras. Talvez a dessincronia ou desconexão entre palavra e imagem, que aparecem claramente em *Les Mains Négatives* (1978) e em alguns momentos de *Hiroshima, mon amour* (1959), estimulem este estranhamento de si, esta disjunção para caminhos divergentes. E talvez por esta razão, acabamos por aproximar a sua obra mais do cinema experimental ou do ensaio, ou mesmo do cinema de vanguarda, sendo difícil classificar a sua cinematografia.

Na abertura do filme escrito por Duras e realizado por Resnais, aparece essa dessincronia entre imagem e voz, apresentando o problema da incomunicabilidade, da dificuldade de diálogo entre as personagens principais, que não tem nome. As vozes da *Atriz Francesa* e do *Arquiteto Japonês*, surgem em *off*, estabelecendo constantemente um não-diálogo e parecem permanecer dissonantes durante o filme, mesmo nos momentos de encontro, nos diálogos das personagens em *on*.

Em *Les Mains Négatives* (1978), apesar de só ser escutada uma voz, a da própria Duras, é possível dizer que suas palavras poéticas estão em diálogo com um outro, o *homem primitivo*, autor anônimo das "pinturas de mãos encontradas nas grutas magdalenenses da Europa do Atlântico Sul" (Duras, 1978). Pela voz da realizadora – ela mesma atua com sua voz –, ouvimos uma reflexão poética em diálogo com este arquétipo de homem, uma leitura de uma carta endereçada, talvez, para o Homem, com agá maiúsculo, o ser masculino, em sua generalidade, ou ainda a Humanidade.

Deleuze, em *A imagem-tempo*, fala sobre essa disjunção entre som e imagem no cinema, analisando, inclusive, o filme *India Song*, da Duras (1975): "A palavra conta uma história que não é vista [e] a imagem visual mostra lugares que não tem mais história" (Deleuze, 1985: 186 apud Crespo, 2013, p. 58). E aponta para um possível objetivo de Duras que tem a ver com essa ideia de algo que está ocultado, escondido, abaixo e que ela vai tentar fazer emergir: "Debaixo da terra, vou capturar os mortos (Straub). Abaixo da dança, vou capturar a outra dança (Duras)" (Deleuze, 1985: 188, apud Crespo, 2013, p. 58).

A questão da disjunção, e da sua força criativa, que encontramos em Duras, é essencial no meu filme. Ela é criada, sobretudo a partir das vozes polifônicas, que se manifestam de maneira diferente àquela que Deleuze observa no cinema de Godard que, no caso, vêm pelo

uso do discurso indirecto livre, pela montagem que faz do discurso, das vozes que passam do *on* para o *off*, por exemplo, em muitos momentos de *Pierrot le Fou* (1965).

Para falar deste recurso da polifonia no filme, é preciso, primeiro, recuar para explicar o conceito que aparece no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, originalmente editado em 1963. Não pretendo esmiuçar a ideia que Bakhtin apresenta sobre a obra do romancista, porém, busco pincelar algumas das características que ele encontra nas histórias e personagens do escritor russo de modo a avançar na compreensão do termo.

Desde o início, o teórico afirma a originalidade do romancista, cujas suas obras pouco se encaixavam nas convenções e classificações literárias da época: “estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo polifônico” (BAKHTIN, 2013, p. 1).

Ao analisar os livros de Dostoiévski, Bakhtin define que havia uma polifonia em seus textos, em oposição ao romance homofônico, que encontra exemplo na obra de Tolstói. Neste tipo de romance, mais convencional, as vozes perdem a sua característica autônoma, imiscível e as consciências se tornam dependentes da consciência central do autor. O conceito de polifonia nasce emprestado da música. No canto polifônico, as vozes coexistem mesmo diferentes, assim como nos personagens do escritor. A polifonia põe em causa a ideia de uma voz única, uma identidade fixa, ao contrário, mostra vozes diferentes, que seguem em desacordo. Ou seja, seus romances são plurivocais. Mas, para além dessa plurivocidade, as vozes dos personagens apresentam uma forte independência na estrutura da obra entre personagens e autor.

...A obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos. Entre elas, as concepções filosóficas do próprio autor nem de longe figuram em primeiro lugar.” (BAKHTIN, 2013, p.3)

Isto quer dizer que os protagonistas, ou os heróis, dos livros de Dostoiévski não são meios para o autor transmitir sua concepção de mundo, não possuem uma relação utilitária para com o escritor. Ao contrário, têm pensamento autônomo, são independentes, com ideologias, opiniões e modos de lidar com a vida diferentes das de seu criador: “O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção

filosófica própria e plena, e não como objeto da visão artística final do autor". (Bakhtin, 2013, p.3)

Outras características da polifonia do romancista russo aparecem na equipolência na relação autor-personagem e personagem-personagem. Ou seja, as vozes dos personagens estão em igualdade de força, sem se subordinarem à consciência do autor. Além destas, as discussões e exposições de ideias entre personagens não se resolvem, não encontram uma síntese, as contradições continuam à mostra. A isto, Bakhtin chama de inconclusibilidade.

No capítulo segundo do livro mencionado, Bakhtin estuda mais a fundo a construção de cada personagem. Nele, afirma que Dostoiévski cria personagens que trazem consigo um ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo. Para Dostoiévski importa, sobretudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (Bakhtin, 2002, p. 47). As ideias e a consciência própria de cada personagem são levadas à última potência e se mostram nas relações dialógicas entre eles.

Para Bakhtin, portanto, ter uma voz é um acto de consciência. Ter consciência de si passa por uma relação entre a sua voz e a de um outro, ou seja, a consciência tem sempre a ver com uma relação dialógica entre, pelo menos, duas vozes. E também por isso espaço de tensão e conflito, por isso *dia-logos* significa precisamente isto, duas-palavras, encontro de duas consciências, que, de alguma maneira depende de um sair de si pela/com a presença do Outro. E esta voz do Outro, é diferente, possui outro tom, outro som, daí a palavra polifonia.

Para encontrar a minha voz aqui, neste projeto, eu preciso estar com o outro, o que remete tanto à ideia de heterobiografia quanto de polifonia – e talvez ao poliamor –, sendo que a ideia é manter essa multiplicidade de vozes e sujeitos dissonantes entre si. Isto não é uma proposta totalmente nova e, com a referência à obra de Duras e à visão cinematográfica de Godard, pretendo tentar promover essa pluralidade vocal por meio desta forma frágil e provisória do argumento-ensaio.

Como mencionado no capítulo Sobre relacionamentos amorosos, na experiência vivida, coloquei-me numa situação de corda bamba entre o "bom e correto", como diria Nilton Bonder em *A Alma Imoral* (1998). E essa experiência também é aqui levada ao filme pela própria forma ensaística, ela mesma, como diz Barrento referenciando Walter Benjamin e Kafka, um "trabalho na corda bamba do sentido":

Penso em Kafa e na sua Obra, uma Obra de ficção construída segundo o método obsessivo e a busca aberta do ensaio. Benjamin dizia dela, que era o comentário a um

texto perdido. Comentário sem aspas. Trabalho na corda bamba do sentido. Aventura em terreno movediço, exercício de pensar; vacilante, oscilante (mas essa não é a sua fraqueza, é a sua força) (Barrento, 2010, p.22)

E, tal como veremos no capítulo 4, Barrento também parece achar pertinente usar a alegoria da escavação de Benjamin para a forma ensaio, e, digo eu, também para este projeto: "Será esse o modo de ser e de dizer do ensaio, céptico e instável, escavando realidades" (idem).

## Memória, Ruína e Não-lugares

Um dos pensamentos ou motivações básicas para a escrita deste trabalho, da minha escrita, da escrita enquanto ferramenta humana têm a ver com a ideia presente no livro de ensaios *Lembrar Escrever Esquecer*, de Jeanne Marie Gagnebin (2006), que, partindo de autores como Adorno, Benjamin e Horkheimer, relaciona o ato de escrever à memória, ao ato de lembrar e esquecer. A partir de *Iliada* e *Odisseia*, a autora discorre sobre o ato de escrever como possibilidade inventiva fundamental para a continuidade da história da humanidade e da própria vida humana – não sem ressaltar o perigo da tentação de petrificar o presente.

De um lado, na esteira de Walter Benjamin, não esquecer dos mortos, dos vencidos, não calar, mais uma vez, suas vozes [...]. De outro, agora seguindo as pegadas de Nietzsche, não cair na ilusão narcísica de que a atividade intelectual e acadêmica possa encontrar sua justificação definitiva nesse trabalho de acumulação – pois o apelo do presente, da vida no presente, também exige que o pensamento saiba esquecer". (Gagnebin, 2006, p. 11)

Nesta visão de inspiração nietzschiana, Jeanne M Gagnebin relaciona as ruínas ao esquecimento, ressaltando a importância da força do esquecimento. Ao ressaltar ainda a relação entre rastro e memória, Gagnebin resalta a força da memória como presentificação do passado:

Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro. (Gagnebin, 2006, p.44)

Mas o que seria a ruína na leitura de Benjamin? Para o ensaísta judeu alemão, as ruínas estão ligadas à crise da experiência da modernidade, que ele fala em *O Contador de Histórias* (2015). Já nas *Teses sobre o conceito de história* (1987), o autor usa a alegoria da visão de um anjo, o *Angelus Novos*, de Klee, que "De costas voltadas para o futuro e com os olhos esbugalhado no passado, o anjo vê um amontoado indefinido de ruínas".

E esta crise, perda ou pobreza da experiência é também verificada no fim da arte de narrar, com o fim da narração tradicional, na expressão do autor. E, então, é por meio das

ruínas que a memória traumática, talvez mais próxima da experiência autêntica, tenta ser narrada:

Especialmente dois ensaios de Walter Benjamin, dois ensaios quase contemporâneos, tratam deste tema: "Experiência e pobreza", de 1933 e "O narrador", escrito entre 1928 e 1935 (...) Ambos os ensaios partem daquilo que Benjamin chama de perda ou de declínio da experiência (Verfall der Erfahrung), isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. A importância desta tradição, no sentido concreto de transmissão e de transmissibilidade, é ressaltada, em ambos os ensaios, pela lenda muito antiga (provavelmente uma fábula de Esopo) do velho vinhateiro que, no seu leito de morte, confia a seus filhos que um tesouro está escondido no solo do vinhedo. Os filhos cavam, cavam, mas não encontram nada. Em compensação, quando chega o outono, suas vindimas se tornam as mais abundantes da região. Os filhos então reconhecem que o pai não lhes legou nenhum tesouro, mas sim uma preciosa experiência, e que sua riqueza lhes advém dessa experiência. (Gagnebin, 2009, p. 50)

Minha proposta de filme-ensaio, de alguma maneira, enquanto processo e potência artística, pretende remontar, reconstruir a memória a partir das ruínas da experiência que vivi, mas que de alguma maneira não se quer ser só minha, mas comum, em diálogo com as experiências das outras vozes, dos espectadores que também vivem, viveram ou vão viver experiências de abertura, de início, de fim de relações amorosas. Há aqui um paralelo com Benjamin, que indica uma possibilidade de reconstrução da História através das ruínas que o progresso da modernidade capitalista trouxe. "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). É por meio desta ruína, que, segundo Benjamin, o arqueólogo, o historiador materialista, deve se ater, tentando compreender/ver, no presente, esse passado soterrado, escavando-o:

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. (Benjamin, 2018, p. 219)

O conceito de não-lugares é encontrado na obra de Marc Augé, em *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, originalmente de 1992, e relaciona-se ao seu conceito de ruína. Para ele, no mundo atual as ruínas, como realidade ou conceito, tendem a desaparecer. As construções são descartáveis, os bens menos duráveis – a chamada obsolescência programada – e até as casas ou prédios, feitos de material mais barato para que haja lucro, podem ser reconstruídos, reformados em pouco tempo. E, claro, como já contextualizado no capítulo em que trato dos relacionamentos amorosos contemporâneos, o amor também entra no "bolo", também é entendido como algo que vem e vai, que desaparece, que se descarta.

O problema do não-lugar está associado à experiência do espaço da não inscrição de identidade, do provisório, da espera entre lugares e entre histórias. É a partir destes não-lugares escritos no argumento, que me pergunto sobre o que poderá nascer ou renascer daquela experiência que é narrada ali. Estes espaços, sejam externos ou internos, lugares que evocavam passagem do tempo e a memória de lutas do tempo que passou, tendem, portanto, ao desaparecimento, sendo substituídos por não-lugares, que são esses lugares pasteurizados do mundo globalizado.

É clara a relação entre o tempo e a memória e a ruína, a destruição catastrófica, como a que aconteceu historicamente na cidade de Hiroshima. Por isso também a cidade é escolhida como veículo artístico para o filme de Duras-Renais. Deste modo, filmar as ruínas banais das cidades do Rio de Janeiro e de Lisboa, proposta no meu filme, é também presentificar o passado pela imagem, pelo olhar da vida urbana comum.

Assim como a dialética entre Nevers e Hiroshima, que leva à criação de uma espécie de cidade imaginária, Nevers-Hiroshima, lugar em que aquelas vozes do filme *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais (1959), de alguma maneira se ligam, busco explorar esta relação entre as cidades de Lisboa e Rio de Janeiro. Cidades que tiveram historicamente um forte diálogo e que também estabelecem um forte diálogo na minha vida e para este

projeto. Elas foram as cidades onde aconteceram essas conversas no processo de abertura e separação do relacionamento que tive. Assim, Lisboa-Rio de Janeiro será a cidade imaginária do meu filme.

Na obra de Duras-Resnais, citada pela minha voz no argumento e no futuro filme, aparece outro aspecto de referência: o amor. Hiroshima trata sobre a história de uma paixão entre duas pessoas que envolve a memória da catástrofe de Hiroshima – que ela diz que viu, por causa das imagens que circularam – e ele diz que ela não viu. O amor deles é transpassado pelas histórias deles e pelos seus amores outros. Toda essa parte do diálogo dos dois, que se desdobram em outros que surgem deles, dialogam com a proposta do meu argumento e filme.

Por isso, a questão de como partilhar uma experiência pessoal, como transmutá-la, transformá-la para comum, para o espaço de encontro com o outro, vem pela palavra e pelo amor, seguindo o rastro de Duras. Ela, que sempre escreveu a partir da sua vida e com o tema do amor latente e sem sentimentalismos: "escrevo sobre amor, sim, mas não sobre ternura" (Riding, 1990), um amor ligado à vida que ela transforma em matéria prima de sua escrita. É como pretendo concretizar a minha escrita, realizando o meu projeto.

## Argumento em composição-decomposição

Neste capítulo, pretendo decompor o argumento que escrevi para o projeto fílmico à luz de alguns dos conceitos apresentados. Essa investigação quer olhar para as questões que se levantam a partir do processo de escrita que se deu organicamente e realçar este novo olhar, que se dá agora, refletido e melhor compreendido com a teoria abordada nos capítulos anteriores.

Este é um ensaio filmado em torno do amor e das relações contemporâneas que busca transmutar experiências entre o íntimo e o comum. O filme se manifesta aqui em um argumento-ensaio que indica as múltiplas vozes de afeto, que narram suas experiências amorosas, lêem poesias, sem que essas pessoas nunca apareçam em imagem, diferente disso, as imagens vagam pelo espaço da rua das cidades de Lisboa e Rio de Janeiro.

O argumento, em anexo, possui hoje 16 páginas e, por estar dentro do padrão de *script*, pode-se dizer que teria uma duração equivalente a mais ou menos 16 minutos. Entretanto, apesar das perguntas estabelecidas, suas respostas serão respondidas no ato da gravação e podem ainda evoluir para mais perguntas, na conversa que se estabelecer na gravação. Desse modo, prevejo que o filme possa crescer pelo menos mais 15 minutos. Daí, a duração entre 30 e 40 minutos, o que poderia classificá-lo como média metragem, formato fora do padrão comercial e mesmo sem possível classificação em muitos festivais de cinema. Apesar de ser uma questão menor para mim, ressalto aqui que o filme terá a duração que a montagem pedir, reforçando ainda sua proposta ensaística.

A escolha do formato digital para a filmagem, a proposta de realizar entrevistas, a filmagem das imagens de rua, a concepção de se partir de uma experiência autobiográfica-heterobiográfica, pode-se dizer que o filme possui caráter documental. Apesar disso, todo o texto de condução – as poesias, a assimetria entre imagem e voz – leva o filme para uma esfera de experimentação maior, o que se revela desde o início. A partir daqui, sigo a intercalar alguns trechos do guião e parágrafos de reflexões:

FADE IN

EXT. NÃO-LUGARES LISBOA E RIO DE JANEIRO - DIA

Retratos filmados de uma esquina de uma cidade qualquer, mas filmada em Lisboa. Outra esquina de outra cidade qualquer, mas filmada no Rio de Janeiro.

#### EXT. CASAS DESTRUÍDAS – DIA

Retratos filmados de casas abandonadas, em construção, em destruição, sítios privados que estão ao alcance da via pública. De Lisboa, do Rio de Janeiro. Casas banais, que eram lar de gente e não são mais, ou não têm sido, ou não serão. Suas paredes viram intimidades, amores, desavenças, traições, medos, a morte do amor, morte de alguém?

Desde o início, busco apresentar várias das questões que irei trabalhar durante o filme. Quero ressaltar primeiro a ideia dos retratos filmados. Eles existem para que nos detenhamos, nessa tentativa de transpor o tempo da experiência para a imagem, trazendo a experiência heterobiográfica para o espectador. A proposta aqui é mostrar o tempo da reflexão enquanto ele, o tempo, corre, enquanto a vida acontece. Eu poderia lançar mão do recurso da montagem de fotografias, mas uma imagem em movimento que parece se confundir com uma fotografia, não o sendo, causa o efeito mais interessante para mim.

No enalço de Benjamin de Llansol, quero presentificar o passado, mas sem correr o risco de cristalizá-lo, como poderia acontecer na fotografia. O tempo presente corre, mas ainda guardo a calma do olhar.

Aqui já aparece também a relação entre íntimo e comum, que vai ainda se intensificar quando começarem a se ouvir as vozes em *off*, que vão entrar, posso dizer, de maneira gradativa, primeiro a minha, depois a de outra pessoa, depois, de outra e assim sucessivamente. Permanecendo nas imagens propostas neste excerto, vemos o lugar do íntimo

de fora, pelo olhar da rua, vemos a rua e as fachadas, o que se permite ver de fora, mas que de alguma maneira já revela algo de dentro, a destruição, os escombros. Até que ponto é possível esconder a ruína de dentro para fora?

Fica evidente o diálogo que quero estabelecer entre as cidades que fizeram parte da experiência vivida e que fazem parte das locações fundamentais para o filme. Aqui, é possível remeter à ideia de um entre-cidades que Duras faz em *Hiroshima, mon amour*. Assim como ela faz com *Nevers-Hiroshima*, será possível estabelecer também a minha própria cidade abstrata Rio de Janeiro-Lisboa?

Enquanto vemos estes retratos filmados acima mencionados, em *voice over*, narro o que vi do filme *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, 1959:

MINHA VOZ (V.O.)

Imagens da sequência inicial do filme Hiroshima, meu amor, de Alain Resnais, 1959: corpos entrelaçados, ombros, costas, pernas, braços, mãos.

Na montagem intercalam-se imagens de pessoas e a cidade de Hiroshima, em ruínas, ativamente destruída.

Vejo Hiroshima, meu amor. E isto afeta-me.

Uma cidade destruída. Um amor em construção? A tragédia anunciada entre abraços e beijos.

Vejo Hiroshima, meu amor. Em três tempos, a primeira parte agora, depois, outra e, daqui a dois dias, a última.

A escolha de Hiroshima, meu amor, tem a ver com a impressão poética que me causou. Sua potência, profundidade e montagem disruptiva e não linear em muitos momentos. Um filme de 1959 que toca o hoje na estética e na essência. Como mencionado no argumento, minha experiência de visionamento do filme foi em etapas, em casa, uma experiência diferente da do cinema. Parei e segui, *pause and play*, em três dias. Talvez neste tipo de experiência, em que o tempo se alonga, o filme possa ficar a ressoar na mente por ainda mais tempo. Um filme do passado presentificado é como a memória afetiva, que presentifica no corpo as sensações vividas no passado.

Nesse específico ponto do argumento, as imagens das fachadas para algumas das casas que morei em Lisboa e narro o primeiro poema.

EXT. CASAS DE LISBOA - DIA

Retratos filmados das fachadas de moradias que visitei e morei em Lisboa.

MINHA VOZ (V.O.)

O amor é poesia batida

Poliamor é novidade

Poliamor é poesia batida

Amor é novidade

Que faz bater

Mover e remover

Criar e terminar

Abrir e fechar

Relacionar é complexidade

Amor-poliamor-começos-fins

De começo de poliamor

De começo de amor

De fim de poliamor

De fim de amor?

De fim de começo?

De começo de fim?

Como uma tragédia, a primeira poesia já antecipa o que virá a seguir. Ela é formulada a partir de uma não-affirmação, a partir da dúvida, mas que indica o que se sucederá. As perguntas sequenciadas do fim buscam criar perguntas que o espectador poderia ter. Mas, o processo mais importante para mim neste filme se dá a seguir, quando inaugura-se um formato que continuará durante o restante do filme:

EXT. RUAS DE LISBOA - DIA

Um passeio com a câmera na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

A partir daqui, iniciam-se entrevistas com personagens afetivas, pessoas que participaram do processo de abertura do meu casamento ao poliamor, fim deste relacionamento e início de um novo amor. São amigas, amigos, minha ex-companheira e minha atual companheira. Ouvimos sempre e somente em off as suas vozes. Vozes masculinas e femininas, vozes afetivas.

Ouvimos a voz afetiva 1.

Pergunta:

. O que é um relacionamento amoroso?

Um da(o)s amiga(o)s lê o poema A seu encontro.

VOZ 1

Eu não preciso do que preciso

Você tem o que preciso

As coisas mais banais

E mais reais

Fico mais leve

A bagagem vazia

Vem tudo contigo

O que me completa

O sorriso mais bobo

As discussões profundas

O desodorante que uso

A poesia cotidiana

A pasta de dente

O amor mais livre

O xampu, o condicionador

A Beleza

A fé

Não preciso levar quase nada

Só meia e cuecas

Ouvidos e boca

Sexo

Um lanche pro caminho

Um pensamento

Um coração

Eu

Neste momento do argumento, ouvimos a primeira personagem, a responder à primeira pergunta: O que é um relacionamento amoroso? Esta questão relaciona-se ao que foi abordado anteriormente neste trabalho e tem a ver com o meu percurso de pesquisa académica. Na filmagem, esta pessoa entrevistada, lê uma das poesias da série.

Como no conceito de heterobiografia, de João Barrento, revejo-me nesta definição ao eu moderno, que tem sua subjetivação a partir do outro e do “a” neutro. Dar trato a si próprio - dialética. Em causa está o eu por relação ao que vem de fora de si. O meu trabalho tem como ponto de partida uma questão autobiográfica, mas tratando por um desdobramento para fora, os outros que falam, as fotografias das ruínas.

Em *Nas praias de Agnés*, Varda fala de si através da roupa de banho de outra. Ou seja, ela também encontrou uma maneira de falar de si por meio de um desdobrar-se ao exterior, que funciona como uma redenção, uma maneira encontrada para gerir essa memória e experiência, reinventando-se a partir de coisas que não existem. Esta maneira parece estar intimamente ligada a esta definição de heterobiografia.

A proposta aqui é a da poesia do afeto, do cotidiano, o banal é o que me interessa e isto está presente também em forma e conteúdo nas poesias. Derivado disso, as imagens de rua, as pessoas comuns e reais, os lugares comuns e verdadeiros. Nesta mesma lógica, não importa também a qualidade do *casting*, que talvez me desse a melhor atuação de voz possível. O que importa é que as pessoas tragam seus afetos reais para o filme, sejam as pessoas reais que viveram o processo.

O trecho também revela as imagens das ruas vazias de Lisboa, como a Paris vazia de Duras em *Les Mains Négatives*. Em diálogo com os retratos, mas apresentando a forma *andante* como fluxo que ajuda a narrativa a andar, relacionada à ideia de percurso, de processo interno expresso pelas imagens das cidades, em contraposição à câmara fixa dos retratos das casas. A proposta de esvaziamento da cidade vem para marcar ainda mais a solidão e o distanciamento do externo em contraposição à voz presente, individualizada, íntima.

Outro ponto a ser observado é que o áudio é escolhido como o lugar do íntimo, enquanto a imagem detém o lugar do público. Aqui está presente uma influência que vem da valorização do mistério, do ritual, do espaço separado para o amor, que encontro na análise de Byung-Chul Han em *Agonia do Eros* (2017).

EXT. RUAS DO RIO DE JANEIRO - DIA

Um passeio com a câmara na mão pelas ruas vazias do Rio de Janeiro.

Ouvimos a voz afetiva 2.

Perguntas:

. Como via meu antigo relacionamento?

. Como viu o abrir da minha antiga relação?

Nesta sequência, começo a ouvir sobre a minha experiência pelo olhar do outro que acompanhou de fora a experiência partilhada. O caminho narrativo do íntimo para o comum ganha ainda mais corpo.

EXT. CASAS DO RIO DE JANEIRO - DIA

Retratos filmados das fachadas das minhas moradias no Rio de Janeiro.

MINHA VOZ (V.O.)

Nascer e morrer de amor.

(...)

EXT. CASAS DE LISBOA - DIA

Retratos filmados das fachadas de moradias que visitei e morei em Lisboa.

MINHA VOZ (V.O.)

Eu vivi a beleza do nascer de um novo amor. Eros de tom impossível, de gosto intenso, de suor e lágrimas. Ensinou-me que eros não morre, ele renasce, resiste, existe.

Mas então ouvi dizer não: este amor não parece, ele é impossível. E nos despedimos mil vezes, ia e não ia, ninguém queria ir.

Nestes trechos trago o tema do amor e da morte, alimentado pela visão de amor que apresento no capítulo *Sobre relacionamentos amorosos*, de Bauman, e a ideia de revelação da verdade que é quase não acessível, mas que aparece, frágil, numa faísca luminosa, no intervalo entre as ondas do mar, como Heráclito diria.

EXT. CASAS DE LISBOA - DIA

Retratos filmados das fachadas de moradias que visitei e morei em Lisboa.

EU (V.O.)

E nos despedimos mil vezes, ia e não ia, ninguém queria ir.

A ideia da repetição, que vem no poema e no formato do filme, que traz de volta trechos como este acima, tem ressonância também no texto de Duras, seja em *Hiroshima, mon amour*, seja no *Les Mains Négatives*. Quero mostrar pela errância da palavra, a errância do amor, a noção de se estar perdido, da impossibilidade, o desejar profundamente algo e não poder. Nesta altura da experiência vivida, ao conversar com a parceira pela qual eu me apaixonei, minha atual companheira, ela revelou-me que não era simplesmente desejar e não poder, era, no fundo, uma escolha, era um desejar tudo, mas ter que escolher um caminho, era, portanto, querer.

EXT. ESCOMBROS - DIA

Como se fosse encontrar algo, uma pessoa escarafunha os escombros de uma obra ao longe. Seria eu esta pessoa?

MINHA VOZ (V.O.)

Dentre as indefinições do amor, caritas, cuidado. Nos momentos de morte e renascimento,

Cuidei e fui cuidado.

Vivo. Posso dizer: sinto Amor.

Este sentimento fino, fio delicado, sutil, de rara potência.

Rio de Janeiro e Lisboa, meu amor.

Às pessoas que amam.

Ao amor que sonha e luta.

Depois deste emaranhado de imagens e vozes, esta polifonia de desejos e subjetivações, reflexões, que se repetem, velam, desvelam, chego ao fim do argumento-ensaio. O final, que contém uma espécie de dedicatória ao Amor e às cidades do Rio de Janeiro e de Lisboa, traz sobretudo na imagem essa proposta de escavação concreta, de procurar entre escombros, que Benjamin, sobretudo, fala. Esta ideia surgiu mesmo enquanto escrevia esta reflexão teórica, este trabalho de projeto, e a percebo como fundamental para a obra.

Apesar de toda a impessoalidade das imagens, que não filmam personagens, aqui, diferentemente do que se pediria em qualquer manual de guião, estabeleço uma quebra neste aspecto pela pergunta na descrição de cena. A pergunta *seria eu esta pessoa?* é reveladora da natureza ensaística do argumento. Após toda esta análise, depois desse escavar entre

escombros, esse remexer em dores tão difíceis para mim pessoalmente, volto à pergunta do objetivo mais profundo deste projeto: será que fui capaz de redimir esta experiência, de transcendê-la, transpassá-la do íntimo para o comum, do comum para o íntimo? Espero que a resposta venha na concretização do filme.

## Nota de intenções

Este filme-ensaio propõe-se a pensar sobre os relacionamentos amorosos, a partir de uma experiência pessoal. Em 2019, vivi uma experiência que envolveu a abertura de um matrimônio monogâmico ao poliamor, aos inícios e términos das relações afetivo-sexuais concernentes a esta abertura e, inclusivamente, o término do casamento. Neste processo, escrevi uma série de poemas intitulada *Amor-poliamor-começos-fins*. Estes poemas e as conversas com as pessoas que participaram desse processo na altura – amigas, amigos, minha ex-companheira, minha atual companheira –, desencadearam este projeto. Ou seja, a partir da experiência de crise e transição – existencial e de separação –, surge o texto poético que, juntamente às conversas sobre essa experiência, fez nascer a ideia do filme.

O diálogo entre a expressão poética – uma experiência íntima – e estas conversas – uma experiência partilhada no comum – é a base para narrativa deste projeto, que procura relacionar esses dois tipos de vozes, íntima e comum, colocando o texto a ser lido por várias dessas vozes afetivas com quem pretendo novamente conversar na gravação do filme.

Previsto para ter uma duração entre 30 e 40 minutos e a ser filmado em formato *digital vídeo*, parte de um olhar com imagens de caráter documental para experimentações e reflexões ligadas ao filme-ensaio. O seu argumento, apesar de seguir mais ou menos o formato consagrado de *script*, torna-se um documento aberto e ainda mais frágil que um argumento clássico – ele mesmo já ferramenta de transição – e procura não limitar em nada o processo, fazendo com que ganhe forma a partir das filmagens e, especialmente, durante a montagem. A proposta de filme, portanto, é formada a partir das vozes que leem os poemas e refletem sobre os relacionamentos amorosos a partir de experiências pessoais dos entrevistados e da minha própria experiência.

Em outras palavras, é possível dizer que existem três tipos de vozes no filme: os poemas que serão lidos por mim e pelos entrevistados, as conversas com estes mesmos entrevistados me concederão sobre o tema e uma narração em off com a minha voz que reflete sobre o tema a partir de trechos de cartas e também a partir do visionamento filme *Hiroshima, mon amour*.

Com a minha voz, pretendo oferecer um contexto em primeira pessoa e um acesso à minha subjetividade e intimidade conduzindo fragmentariamente a narrativa da experiência que vivi. Com as vozes das personagens afetivas pretendo trazer um olhar que complementa o meu olhar subjetivo e também o transpõe para o comum, já que todos os entrevistados, pelo menos, temos a dizer sobre os relacionamentos amorosos.

Sobre este tema, posso dizer que tenho alguma intimidade porque o investigo desde o meu trabalho de conclusão de curso na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2011. Ao perceber a importância do tema do amor como fundamental para a cultura e na formação da subjetividade da humanidade na civilização cristã ocidental, busquei pesquisar sobre os relacionamentos amorosos contemporâneos. Então, debruçei-me ao estudo do contexto da pós-modernidade a partir da Filosofia, utilizando especialmente, conceitos do filósofo da comunicação Marcio d'Amaral, e também a partir da Sociologia, valendo-me principalmente de conceitos de Zygmunt Bauman. Depois, procurei entender sobre o amor numa perspectiva histórica, refletindo sobre o paradigma do amor romântico entre outros e, por fim, encerrei o trabalho com um capítulo ensaístico: Por outros relacionamentos na pós-modernidade.

Dada esta breve apresentação de conteúdo, trato agora do ponto de vista da imagem e estética. Em termos imagéticos pretendo trabalhar com uma dissociação entre imagem e som, portanto, trazendo cenas externas, de rua e fachadas de casas, entre outras de algumas cidades de Brasil e Portugal. A proposta é usar imagens não características destas cidades, imagens que poderiam ser de qualquer lugar, o que chamo de não-lugares. O conceito de não-lugares pode ser exemplificado em filmes como *Chain*, Jem Cohen, 2004, e *News from home*, Chantal Akerman, 1977.

A escolha das cidades se dá também pelo afeto e pelo contexto da experiência vivida. Primeiro, Lisboa, a minha cidade de residência e de amigos que fizeram parte desta história, palco de construção de novos e reforço de laços afetivos, cenário-base desta experiência vivida, e Rio de Janeiro, minha cidade de origem, na qual residem amigos que também compartilharam desta experiência comigo.

Este contraste, entre o íntimo e o comum, ou poderia dizer, entre o privado e o público, é um dos conceitos-chave para o filme, que também se revela por meio da referida dissociação entre imagem e som. A hipótese é que, através deste desconforto, possam emergir estas questões para a reflexão do espectador.

Gilles Deleuze fala sobre esta questão em *A imagem-tempo* e cita também uma das referências fílmicas para este projeto, a Marguerite Duras, escritora, argumentista e realizadora, que fala do íntimo dos afetos com imagens aparentemente mais frias e de relação menos óbvia, como em *Les mains négatives*, quando ouvimos a narração-poema em *voice over* acompanhada de imagens de um passeio de carro pelas ruas de Paris. O filme *News from home* também faz esse contraste, ao relevar uma narração com o conteúdo das cartas trocadas

entre a realizadora mesma Chantal Akerman e sua mãe com imagens da cidade de Bruxelas em planos muito abertos.

Para além disso e, diferentemente de como acontece nesses filmes, proponho a criação de uma multiplicidade de vozes de sujeitos dissonantes entre si e que opinam, refletem e narram suas experiências sobre relacionamentos, comentam sobre a sua interpretação da minha experiência vivida e partilhada com/por eles e também leem poemas da série de minha autoria. Esta proposta é uma experimentação para a implantação do conceito de polifonia, cunhado por Mikail Bakhtin no livro Problemas da Poética de Dostoiévski, no filme.

Por fim, com a ideia de ruína do eu e do mundo, encontrada na obra de Duras, nomeadamente em Hiroshima mon amour, na ideia de heterobiografia – uma escrita de si sem ser somente por si mesmo –, faço uma tentativa de escavação entre os escombros do meu passado, do passado coletivo das experiências muitas apresentadas no filme, uma tentativa de redenção de um trauma particular e comum a tanta gente pela arte.

## **Nota conclusiva**

Ensaio aqui uma maneira poética para finalizar este trabalho, só posso dizer que o escrevi com o meu sangue, parafraseando Nietzsche (2011).

Sofri e chorei neste processo de escrita de argumento-ensaio e nesta reflexão teórica que se deu por meio dele. Em conjunto, os documentos reunidos neste trabalho de projeto tentam dialogar com este formato provisório e aberto do ensaio e, para além desta conclusão de curso de mestrado, apontam para este futuro filme-ensaio que fala sobre o amor, sobre minha visão e experiências de amor, as visões e experiências de amor de outros, sendo estes outros pessoas de afeto.

Saio deste processo como um novo argumentista, um novo aluno-investigador, uma nova pessoa.

## Referências

### Bibliográficas

Adorno, Theodor W. O Ensaio Como Forma. In: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor W Adorno: Sociologia*. Trad. Flávio Kothe, Amélia Cohn, São Paulo: Ática, 1986. p. 62-75. (Obra original publicada em 1958)

Amaral, M. T. D'. *Comunicação e diferença – Uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns*. Rio De Janeiro: UFRJ, 2004.

Augé, Marc. *Não-Lugares - Introdução A Uma Antropologia da Sobremodernidade* [1992]. Lisboa, Letra Livre, 2016.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas Da Poética De Dostoiévski*. 5ª Ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio De Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Obra originariamente publicada em 1929, posteriormente revista e ampliada, versão da tradução, em 1963)

\_\_\_\_\_. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance . In *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Bernardini, Aurora F et al. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.p. 397-428

Barrento, João. *O Género Intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *Identidade e Literatura: O Eu, O Outro, O Há*. In: *identidades/Identidades*, Porta 33, Funchal: Porta 33, 2011. Disponível em: [https://www.porta33.com/eventos/content\\_eventos/Identidade\(s\)/Identidades\\_joao\\_barrento.html](https://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Identidade(s)/Identidades_joao_barrento.html)

Baudrillard, J. *A Precensão Dos Simulacros*. In: *Simulacros E Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

Bauman, Z. *O Mal-estar Da Pós-modernidade*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Amor Líquido: Sobre A Fragilidade Dos Laços Humanos*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Modernidade Líquida*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Modernidade E Ambivalência*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Benjamin, Walter. *Imagens de Pensamento*, [1924-1934]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

\_\_\_\_\_. *Teses Sobre O Conceito Da História*, [1940]. In Walter Benjamin - Obras Escolhidas. Vol. 1. Magia E Técnica, Arte E Política. Ensaio Sobre Literatura E História Da Cultura. Tradução De Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, P. 222-232.

\_\_\_\_\_. *Escavar e Recordar* [*Ausgraben und Erinnern*, 1931-1933]. Em *Imagens de Pensamento*, traduzido por João Barrento, 219–20. Obras escolhidas de Walter Benjamin / 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Contador de histórias*. Em *Linguagem Tradução Literatura*, traduzido por João Barrento. Obras escolhidas de Walter Benjamin / 5. Assírio e Alvim, 2015.

Bezerra, Paulo. *A Perenidade em Dostoiévski*. Cult – Biografia E Crítica – Fiódor Dostoiévski: *O Profeta da Literatura Russa*. São Paulo: Editora Bregantini, N. 4, P. 6-13, 2006.

Bíblia. N.T. *Coríntios*. Bíblia Sagrada. NVI. Rio De Janeiro: Ed. Vida, 2003.

\_\_\_\_\_. 1 João. Bíblia Sagrada. Nvi. Rio De Janeiro: Ed. Vida, 2003.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

Bonder, Nilton. *A Alma Imoral*. Rio De Janeiro: Rocco. 1998.

Carrière, Jean-claude. *Reflexões De Um Roteirista*. Seminário Ministrado No Ateliers Des Arts, Em Março De 1983. Tradução Por Ignácio Dotto Neto. In: *Contracampo – Revista Do Programa De Pós-graduação Em Comunicação*, Vol 10/11, Niterói: 2004, P. 99.

Campbell, Colin. *A Ética Romântica E O Espírito Do Consumismo Moderno*. Rio De Janeiro: Rocco, 2001.

Candy, Linda. *Practice Based Research: A Guide*. In: *Ccs Report, Creativity & Cognition Studios*, University Of Technology, Sydney, V1.0 November, 2006, P. 1. Acessado Em 15 De Maio

De

2021:

<https://www.creativityandcognition.com/resources/pbr%20guide-1.1-2006.pdf>

Chaves, Jacqueline Cavalcanti. *Contextuais E Pragmáticos: Os Relacionamentos Amorosos Na Pós-modernidade*, 2004. 212 F. Tese (Doutorado em Psicologia Social e da Personalidade) - Instituto De Psicologia, Universidade Federal Do Rio De Janeiro, 2004.

Crespo, Alfonso. *Voices at the Altar of Mourning: Challenges, Affliction*. In *Cinema Comparat/ive Cinema*, Center for Aesthetic Research on Audiovisual Media of Pompeu Fabra University, Barcelona, Vol. I, No. 3, 57-65, 2013. Acessado em 15 de maio de 2021: [http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc03/ccc03\\_articulos\\_crespo\\_eng.pdf](http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc03/ccc03_articulos_crespo_eng.pdf)

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. (Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 2005 (Obra original publicada em 1990).

- \_\_\_\_\_. O Ato De Criação. Palestra Proferida Em Paris Em 1987, Transcrita E Publicada Em Folha De São Paulo, 27 Jun 1999, Caderno Mais!, P. 4-5.
- Dostoiévski, Fiódor. Crime E Castigo. Tradução De Nina Guerra E Filipe Guerra. Lisboa: Ed. Presença, 10ª Edição, 2012.
- Gagnebin, Jeanne Marie. Lembrar Escrever Esquecer. São Paulo. E. 34, 2006.
- Gay, Peter. A Paixão Terna. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.
- Giddens, Anthony. A Transformação Da Intimidade: Sexualidade, Amor E Erotismo Nas Sociedades Modernas. São Paulo: Edunesp, 1993.
- Gomes, Ilson Fernando E Brito, Luciana. "Um Estudo Da Personagem Raskólnikov Da Obra Crime E Castigo De Dostoiévski, In Anais Eletrônicos Do Vi Colóquio De Estudos Literários, Londrina, 2012.
- Han, Byung-chul. Agonia Do Eros. Petrópolis, Rj: Ed. Vozes, 2017, P. 8.
- Lukács, Georg. A Teoria Do Romance. Editora 34, 1965.
- Marguerite Duras e Jean-Luc Godard, Dialogues, ed. C. Béghin (Paris: Post-éditions, 2014).
- Mckee, Robert. Story: Substância, Estrutura, Estilo E Os Princípios Da Escrita De Roteiros/ Robert Mckee; Tradução De Chico Marés. – Curitiba: Arte E Letra, 2006.
- Nietzsche, F. Assim Fala Zaratustra: Um Livro Para Todos E Para Ninguém. Tradução De Mário Ferreira Dos Santos — Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo, *O Argumento Cinematográfico Como Estrutura Que Quer Ser Outra Estrutura* (1972), Empirismo Herege, Tradução De Miguel Serras Pereira, Assírio & Alvim: Lisboa, 1982, Pp. 75-79.
- Platão. O Banquete. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- Perrissin-Fabert Odile, Marguerite Duras Et Le Motif De L'exil, Oeuvres Critiques, Xxviii, 2, 2003, P. 76.
- Ramos, Thiago F. D. *Os Relacionamentos Amorosos Na Pós-modernidade*. Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Escola de Comunicação, Universidade Federal Do Rio De Janeiro, 2011.
- Rascaroli, Laura. *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*. Framework, N. 2. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_ How The Essay Film Thinks. Oxford University Press: New York, 2017.

Corrigan, Timothy (2011), *The Essay Film From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press: New York.

Rougemont, Denis De. *L'amour et L'occident*. Paris: Librairie Plon, 1972.

### **Filmográficas**

A Paixão De JL, Carlos Nader, 2015

Chain, Jem Cohen, 2004

Chronique D'un Été, Edgar Morin E Jean Rouch, 1961

Hiroshima, Mon Amour, Alain Resnais, 1959

India Song, Marguerite Duras, 1975

Les Mains Négatives, Marguerite Duras, 1978

News From Home, Chantal Akerman, 1977

O Muro, Lula Buarque De Hollanda, 2017

Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965

The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2003.

AMOR-POLIAMOR-COMEÇOS-FINS

Escrito por

Thiago Dantas

FADE IN

EXT. NÃO-LUGARES LISBOA E RIO DE JANEIRO - DIA

Retratos filmados de uma esquina de uma cidade qualquer, mas filmada em Lisboa. Outra esquina de outra cidade qualquer, mas filmada no Rio de Janeiro.

EXT. FACHADAS DE CASAS DESTRUÍDAS - DIA

Retratos filmados de casas abandonadas, em construção, em destruição, sítios privados que estão ao alcance da via pública. De Lisboa, do Rio de Janeiro.

Casas banais, que eram lar de gente e não é mais, ou não tem sido, ou não serão. Suas paredes viram intimidades, amores, desavenças, traições, medos, a morte do amor, morte de alguém?

MINHA VOZ (V.O.)

Imagens da sequência inicial do filme Hiroshima, meu amor, de Alain Resnais, 1959: corpos entrelaçados, ombros, costas, pernas, braços, mãos.

Na montagem intercalam-se imagens de pessoas e a cidade de Hiroshima, em ruínas, atômicamente destruída.

Vejo Hiroshima, meu amor. E isto afeta-me.

Uma cidade destruída. Um amor em construção? A tragédia anunciada entre abraços e beijos.

Vejo Hiroshima, meu amor. Em três tempos, a primeira parte agora, depois, outra e, daqui a dois dias, a última.

EXT. CASAS DE LISBOA - DIA

Retratos filmados das fachadas de moradias que visitei e morei em Lisboa.

MINHA VOZ (V.O.)

O amor é poesia batida  
Poliamor é novidade  
Poliamor é poesia batida  
Amor é novidade  
Que faz bater  
Mover e remover  
Criar e terminar  
Abrir e fechar  
Relacionar é complexidade  
Amor-poliamor-começos-fins  
De começo de poliamor  
De começo de amor  
De fim de poliamor  
De fim de amor?  
De fim de começo?  
De começo de fim?

EXT. RUAS DE LISBOA - DIA

Um passeio com a câmara na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

A partir daqui, iniciam-se entrevistas com personagens afetivas, pessoas que participaram do processo de abertura do meu casamento ao poliamor, fim deste relacionamento e início de um novo amor. São amigas, amigos, minha ex-companheira e minha atual companheira. Ouvimos sempre e somente em off as suas vozes. Vozes masculinas e femininas, vozes afetivas.

Ouvimos a voz afetiva 1.

Pergunta:

. O que é um relacionamento amoroso?

Um da(o)s amiga(o)s lê o poema A seu encontro.

VOZ 1

Eu não preciso do que preciso  
Você tem o que preciso  
As coisas mais banais  
E mais reais

Fico mais leve  
A bagagem vazia  
Vem tudo contigo

O que me completa  
O sorriso mais bobo  
As discussões profundas  
O desodorante que uso  
A poesia cotidiana  
A pasta de dente  
O amor mais livre  
O xampu, o condicionador  
A Beleza  
A fé

Não preciso levar quase nada  
Só meia e cuecas  
Ouvidos e boca  
Sexo  
Um lanche pro caminho  
Um pensamento  
Um coração  
Eu

EXT. CASAS DO RIO DE JANEIRO - DIA

Retratos filmados das fachadas das minhas moradias no Rio de Janeiro.

MINHA VOZ (V.O.)

Eu vi o nascer de um amor, as  
mortes de outros, vi o nascer de  
uma vida nova e o morrer desta  
mesma vida.

EXT. RUAS DO RIO DE JANEIRO - DIA

Um passeio com a câmera na mão pelas ruas vazias do Rio de Janeiro.

Ouvimos a voz afetiva 2.

Perguntas:

- . Como via meu antigo relacionamento?
- . Como viu o abrir da minha antiga relação?

Um da(o)s amiga(o)s lê o poema Não sei.

VOZ 2

O que sinto não sei  
Se medo da solidão  
Que vem depois de um tempo  
E aparece no portão  
O que somos nós?  
Nesse mundo que roda  
As coisas vem  
As coisas não  
As coisas vão  
Quero só o brincar, sorrir, cantar  
Ser o que sou sem me negar

O que estou sentindo roda  
Mas o que são os nós?  
Entrelaçam, esgarçam, voltam?  
Vou reler livros de outra vez  
Ouvir canções que fazem bem  
Andar por aí deixando escorrer  
Embaçado, tentando ver  
Por uma lágrima de canto

Beleza, leveza de pés no chão  
Olho pra mim, cuidado de dentro  
Deixo o sol iluminaaaaaaaaaaar  
Aaaaooooooooooooooooo  
Aaaaooooooooooooooooo  
Aaaaooooooooooooo

Quem sabe assim?  
Quietinho e lento?  
Meu peito recebe um alento?

De carinho, um cheiro  
Numa canção, um lamento?  
De paz, pra sanar meu coração.

EXT. CASAS DO RIO DE JANEIRO - DIA

Retratos filmados das fachadas das minhas moradias no Rio de Janeiro.

MINHA VOZ (V.O.)

Nascer e morrer de amor.

EXT. RUAS DE LISBOA - DIA

Um passeio com a câmera na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

Ouvimos a voz afetiva 3.

Pergunta:

. Pela tua experiência como um amor começa?

Um da(o)s amiga(o)s lê o poema Mi-fa-sol-G-u.

VOZ 3

Esse som dessa música  
É bonito, é você.  
Seja o que seja  
Não vou esquecer

Se sabe quando se sabe  
Vai ficar na memória,  
Na alma, permanecer  
Se sente quando se sente  
E digo o que sinto

Valorizo o encontro  
O caminhar no precipício  
A sensibilidade no olhar  
O abrir-se devagar

Agradeço por conhe-ser  
Ser o que o tempo quiser  
Cá, num cantinho

Terá sempre um lugar  
De bem

EXT. CASAS DE LISBOA - DIA

Retratos filmados das fachadas de moradias que visitei e  
morei em Lisboa.

MINHA VOZ (V.O.)

Eu vivi a beleza do nascer de um  
novo amor. Eros de tom impossível,  
de gosto intenso, de suor e  
lágrimas. Ensinou-me que eros não  
morre, ele renasce, resiste,  
existe.

Mas então ouvi dizer não: este  
amor não parece, ele é impossível.  
E nos despedimos mil vezes, ia e  
não ia, ninguém queria ir.

EXT. RUAS DE LISBOA - DIA

Um passeio com a câmera na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

Ouvimos a voz afetiva 4.

Pergunta:

. O que é poliamor?

Um da(o)s amiga(o)s lê o poema Coexistência.

VOZ 4

Em esfumato e dégradé  
O azul, o violeta, o amarelo  
Vim ver o dia ir  
A luz se apagar  
A noite a chegar  
A cidade acender

Simultaneamente muitas cores  
Simultaneamente muitas luzes  
Simultaneamente angústia e paz  
A primeira vem

A segunda desejo  
As duas estão

EXT. CASAS DE LISBOA - DIA

Retratos filmados das fachadas de moradias que visitei e  
morei em Lisboa.

EU (V.O.)  
E nos despedimos mil vezes, ia e  
não ia, ninguém queria ir.

EXT. RUAS DE LISBOA - DIA

Um passeio com a câmara na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

Ouvimos a voz afetiva 5.

Um(a) da(o)s amiga(o)s lê o poema Olhinhos grandes.

VOZ 5  
Ando a tropeçar nas pedras da  
calçada  
Do Cais, da margem sul, da Bica  
Onde te vejo, onde me revejo  
  
Tenho tristeza e raiva  
Tenho vontade de gritar  
Tenho vontade de te ver e abraçar  
De ver teu sorriso aberto  
Seus olhinhos grandes  
Que me olham de baixo pra cima  
  
Tenho saudade do que podíamos ser  
Nas tardes mornas de um sábado  
Do que ainda tem pra falar  
Do que ainda tenho pra mostrar  
  
Não sei o que vivemos te diz  
Só o que me atravessa testemunho  
Me rasga o peito e dói  
Mas rio quando lembro  
Era só um samba-canção  
Veio um fado e levou meu coração

Ouvimos a voz afetiva 1. Um da(o)s amiga(o)s lê o poema  
Ovos mexidos.

VOZ 1

Cozinhei para o almoço  
Fiz ovos tão mexidos quanto eu

Tenho andado com uma cara de bunda  
que só vendo  
Parece que meu sorriso você levou  
Pra onde?

Queria muito saber, estou só  
É um disparate  
Que se dissipa?

Se for, diz.  
Se não for, diz.  
Se for embora de vez, diz.  
Diz.

MINHA VOZ (V.O.)

Subi correndo, ofegante, feliz a  
montanha desse sentimento, fui  
empurrado do precipício, assim,  
sem ensaio, sem anúncio. E caí,  
caí, sem querer cair, tentando me  
segurar, tentando te tatear. Mas a  
tua mão não estava ali, era  
preciso chegar ao chão.

No chão sentei, a terra comi.

Eu te procurava nas ruas, o  
coração, descompassado.

Andava à espera de um encontro  
casual. A rua é de todos e eu  
estaria ali, sem querer, com todo  
o meu querer. Pois a casualidade  
libertava-me do peso da invasão do  
espaço. Não te encontrei. Era

suposto esquecer, mas não esqueci,  
esperei.

Ouvimos a voz afetiva 7.

Pergunta:

. O que é não é o amor?

VOZ 7

E começamos  
E terminamos  
E acabou o que nem tinha...  
Quanto afeto cabe num bule de chá?  
Muita coisa aqui  
Nem sei contar

Nas canções e poemas  
Nas mensagens, vejo imagens  
Da gente  
Em câmera  
Leeeeeeeeeeeeennnnta  
Leeeentiiiiinha

Linda foto maldita que tirei de  
você  
E outra de nós os dois  
Não consigo ver  
Melhor nem ver  
Não quero  
Quero, vê  
Vi

Maldade e sonho  
Seu olhinho fechado em ternura  
Seu cheiro a me beijar  
(Que merda não poder...)

Quero brincar contigo  
Não quero mais brincar de ver  
essas fotos, sem brincadeira  
nenhuma  
Não tem graça  
Acabou a brincadeira  
De ser cheia de graça  
Rrrraaaaaggghhh

Filme piegas  
Mais piegas que o filme mais  
piegas  
Se no cinema estivesse  
Nem ia  
Fingia que não via  
Mas vejo  
Tapando os olhos com os dedos  
entreabertos

Escrevo pra mim mesmo  
Na porra de um aparelho eletrônico  
Porque é tudo que tenho  
Nessa agonia  
De não querer machucar ninguém  
Alguém entende?  
Alguém?  
Como duvidar dessa potência?  
(Desse amor em potência)

Ontem disse  
Queremos coisas diferentes  
Dói que não

Quero mesmo  
O mesmo  
O mesmíssimo amor  
Pode?  
Assim como você diz  
Não devo  
É melhor  
É?

Alegria, agonia  
A história mais bonita e mais  
triste  
Agonia, alegria  
Vivi com você  
Vivo aqui  
Agonia, agonia  
Nesse peito  
Alegria, agonia  
Agora

EXT. CASAS DESTRUÍDAS - DIA

Retratos filmados de casas abandonadas, em construção, em destruição, sítios privados que estão ao alcance da via pública. De Lisboa, do Rio de Janeiro.

EXT. CASAS DE LISBOA - NOITE

Ouvimos a voz afetiva 2.

Um da(o)s amiga(o)s lê o poema Acordo e dispersão.

VOZ 2

Tudo conversado, combinado,  
acertado  
Estava arrumado  
Saí de casa  
Peguei a chave  
A chave na fechadura por dentro  
Por dentro, abri, passei, fechei a  
porta

A porta trancou por fora  
(Nem percebi)

Afora saí  
Saí com convicção, com força  
Com paixão

E agora, como voltar?

Ouvimos a voz afetiva 8.

Pergunta:

. Como viu o término do meu antigo relacionamento?

Um(a) da(o)s amiga(o)s lê o poema Amor Doente.

VOZ 8

Queria ter um tempo para dizer  
adeus  
Um tempo só para isto  
Dedicado, vivido em plenitude

Ouvir o último suspiro  
Sentir da dor o impacto  
Não conseguir chorar  
E conseguir chorar  
Velar o corpo durante a noite  
Acompanhar o funeral e o enterro  
E quedar-me à beira da lápide,  
silencioso  
Deixando a dor aquietar

...

..

...

..

..

.

Até se presentificar o estado de  
finitude  
Até sentir um sopro de paz  
Até sentir a primeira saudade

Mas estou transpassado  
Por um desejo de vida  
Que vibra  
Dentro  
A cada hora

A vida não me dá o tempo preciso  
para a morte  
Não consigo morrer sem viver  
Agora só morro  
Sem morte  
Sem vida

EXT. RUAS DO RIO DE JANEIRO - NOITE

Um passeio com a câmera na mão pelas ruas vazias do Rio de Janeiro.

MINHA VOZ (V.O.)

O velho amor agonizava, sangrava  
no espaço. Precisava ser cuidado.  
Mas o antigo eros já havia se  
despedido, vivia a sua dor final.

Eu vivi a morte de um amor, um  
amor que se transforma em outro,  
num ciclo em espiral, que volta a  
um vértice em que já estive, mas  
em outro ponto temporal: filéo que  
se faz eros, que se retransforma  
em filéo. Não é mais o que foi, é  
outro, único e belo à sua maneira.

EXT. RUAS DE LISBOA - NOITE

Um passeio com a câmera na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

Ouvimos a voz afetiva 3.

Pergunta:

Um(a) da(o)s amiga(o)s lê o poema Desvelo.

VOZ 3

E desvelou-se debaixo  
De um tapete colorido  
Trançado de amor  
Um buraco cheio de ossos  
Depositados no tempo  
Por desejos profundos e reais  
Ossos arrancados de um corpo  
vivo?Que respirava, sangrava

O corpo falou:  
Abra a caixa  
Viaja para dentro ?Sinta a dor  
Lide com isto

Nada mais a fazer  
Viajei para dentro

Não sei onde sou, quem estou

O corpo sem ossos  
Senti e deixei sentir a dor  
O corpo fragmentado  
Sem estrutura nem rima  
O corpo, que dançava inteiro,

Agora era um sem alegria

Nada mais a fazer

Amar também é deixar ir

FADE TO BLACK

FADE IN

I/E. MONTAGEM ABSTRATA - D/N

Numa tela turva, embaçada escura mas não totalmente no breu, como se luzes baixas aparecessem sob um véu, numa representação do que se vê de olhos fechados, pela pálpebra, quando se olha para a luz.

Lentamente, o que era embaçado começa a entrar em foco e a clarear. Percebe-se o céu.

MINHA VOZ (V.O.)

Eu vivi a dor do amor que se vai,  
vivi a alegria do amor que vem.

Eros renasceu, era outro corpo,  
era outro eros, era outra vida. O  
que parecia impossível, afinal,  
não era. Era real.

EXT. RUAS DE LISBOA - NOITE

Um passeio com a câmara na mão pelas ruas vazias de Lisboa.

Ouvimos a voz afetiva 9.

Pergunta:

. Como me vê e como se vê nos relacionamentos amorosos?

Um(a) da(o)s amiga(o)s lê o poema Presente.

VOZ 9

Tua presença é  
Tua presença é melhor

Tua presença é mais  
Tua presença é maior  
Que a ideia da tua presença é

A ideia é  
A ideia é menor  
A ideia é menos  
A ideia é pior  
Que a tua presença

é

Pois tua presença não é uma ideia  
E a ideia do medo  
Faz o coração medrar  
Mas a presença faz acalmar  
E a foto que fazia doer  
Agora faz o coração sorrir

Ouvimos a voz afetiva 4.

Pergunta:

. É possível viver um amor livre?

I/E. MONTAGEM ABSTRATA - D/N

O céu de vários dias diferentes.

Leitura do poema Leva e voa

MINHA VOZ (V.O.)

Leva meu coração no ar  
Que bate fora  
Dentro de ti  
Leva a poesia desse amor  
Para passear  
Fora de ti  
Leva e vive  
Leva leve  
Vai, voa, volta quando for.

EXT. ESCOMBROS - DIA

Como se fosse encontrar algo, uma pessoa escarafunha os  
escombros de uma obra ao longe. Seria eu esta pessoa?

MINHA VOZ (V.O.)

Dentre as indefinições do amor,  
caritas, cuidado. Nos momentos de  
morte e renascimento,  
Cuidei e fui cuidado.

Vivo. Posso dizer: sinto Amor.

Este sentimento fino, fio  
delicado, sutil, de rara potência.

Rio de Janeiro e Lisboa, meu amor.

Às pessoas que amam.

Ao amor que sonha e luta.

FADE TO BLACK

CRÉDITOS

FIM.

## Transcrição das entrevistas para o argumento

A seguir, a transcrição de três das entrevistas previstas no argumento de Amor-poliamor-começos-fins. Como proposto, as e os entrevistados são pessoas amigas, as vozes afetivas que descrevo no trabalho. Estas entrevistas seguem a mesma base de perguntas propostas em argumento, com algumas variações. Além de cada um ler um ou dois dos meus poemas descritos no argumento, propus que cada um trouxesse e lesse também um poema, preferencialmente de sua autoria, sobre o tema do amor e dos relacionamentos, de modo a corroborar na ideia de polifonia no argumento.

Na ordem em que aparecem no argumento: Voz afetiva 1, Julia Santalucia, amiga, brasileira; Voz afetiva 7, Gabriel Paixão, amigo, brasileiro; Voz afetiva 9, Migu Cordeiro, amiga e namorada, portuguesa. Como o filme se passa entre Brasil e Portugal, deixo explícita a nacionalidade de cada entrevistado nesta transcrição, mas no filme, esta diferença da/os entrevistada/os só será perceptível pela variante oral da língua. As vozes encadeiam-se sem que haja nenhuma identificação além desta. Elas são várias, diferentes e independentes. Além destas entrevistas prévias, ainda serão realizadas outras cinco entrevistas, gerando mais cinco vozes afetivas, como previsto no argumento. As minhas perguntas não entram nas sonoras do filme, somente as respostas das vozes.

Para facilitar a leitura, inicio as perguntas e respostas com as iniciais dos nomes, inclusivamente, do meu, Thiago Dantas: TD; Julia Santalucia: JS; Gabriel Paixão: GP; Migu Cordeiro: MC.

### **Voz afetiva 1, Julia Santalucia, amiga:**

TD: Antes de fazer algumas perguntas sobre o tema relacionamentos amorosos, dentre estes poemas escritos no argumento, qual escolhe para ler?

(JS escolhe os poemas *A seu encontro* e *Ovos mexidos*. Portanto, torna-se a Voz afetiva 1 prevista no argumento. Para evitar repetições não transcreverei o poema, já que ele se encontra no trabalho. Isto vale para todas as próximas entrevistas transcritas)

TD: O que é um relacionamento amoroso?

JS: Acho que eu tenho pensado muito sobre intimidade. É a primeira palavra que me vem à

cabeça quando você fala de relacionamento amoroso. É viver a intimidade do outro, mostrar a sua, criar uma em conjunto. Eu acho que é por aí... Não sei (risos). Acho que é isso. É difícil essa pergunta. Acho que é tanta coisa, né? E eu já fui para tantos caminhos achando que o amor era isso, que o amor era aquilo... Acho que eu cheguei num ponto que... É dia a dia, já não é mais uma coisa muito pirotécnica que eu achava que era, é aceitar o dia a dia em conjunto, é aceitar o conjunto., o dia após dia. Acho que é por aí.

TD: Pela tua experiência como um amor começa?

JS: Acho que o amor começa no momento que a gente escolhe, porque senão, ele pode só passar e a gente não agarra ele. Pra mim isso não é exatamente. (Interrupção)

Eu acho que o amor... Ele começa muito dentro da gente. Acho que a gente... É um sininho específico que toca, sabe? E que a gente sabe quando ele toca. Então, ele pode começar... Na minha experiência ele já começou num... Na rua, num bar, numa sala de aula, num forró. Acho que tudo isso foi amor. Porque o amor é tão grande que ele tá em vários lugares. É até difícil definir uma forma, que são várias. Mas o que eu tento pensar é que vem muito de dentro. Eu não sei, não sei explicar, amigo. Tô achando muito difícil... Eu não sei.

TD: Acho que você falou muito bem, tá tudo certo... Se você quiser completar com mais alguma coisa, mas não tem nada errado, tá tudo certo.

JS: Acho que é isso. Acho que ele passa, mas você escolhe fazer alguma coisa com ele. O que eu acho que volta para a primeira pergunta que é como uma relação se constrói, era isso?

TD: O que é um relacionamento amoroso.

JS: O que é um relacionamento amoroso. O amor passa, depois que você escolhe pegar... E você constrói dia a dia, intimidade, vida em conjunto é o que vem depois. Mas o amor em si ele te atravessa de várias formas. E já me atravessou de várias formas. E eu vivi aquilo ou não, entende? O amor que eu senti várias vezes, muitas vezes eu não vivi nada com isso, eu vivi só na minha cabeça, que também é uma forma de viver, né?, enfim. Mas acho que é isso.

TD: O que é poliamor para você?

JS: Essa resposta eu vou ter que dar com base em teorias, porque eu nunca vivi nada parecido. Teorias e experiências de pessoas próximas, né? Mas eu tendo a achar que é um amor livre, fluido, que transborda e que... Eu imagino uma coisa meio que disforme. Eu penso numa imagem assim, que não tem contorno, ele vai, não sei, ele é muito fluido e é até difícil definir. Então, pra mim é isso, é um... São várias relações que vão se cruzando também. É... Várias interceções que vão acontecendo pelo caminho. E eu acho que parte de um lugar de liberdade, é a primeira coisa que consigo pensar, de liberdade e de multiplicidade. O poli é isso. É partilhar com mais gente. Aquele amor que é nosso pra transbordar para mais pessoas. Acho que é um pouco por aí. Mas eu nunca vivi nada parecido. Pra mim é até um pouco difícil falar porque é uma coisa que me é bem distante. Acho que ainda tô bem atrás, assim, nesse processo, sabe? Já estive mais, mas ainda me considero distante.

TD: O que não é o amor?

JS: Prisão. Medo. Um desconforto de ser a gente, incômodo de ser quem se é. Posse. Dor. Eu questiono um pouco esse "o amor só é bom se doer", sabe? Eu não quero acreditar nisso. Apesar de saber que às vezes vai doer, porque são relações. Assim como vai doer talvez uma relação de amigo. Esse "só é bom se doer" eu questiono. Acho que é mais por aí. E eu ia falar peso, mas não sei. Acho que o peso até tá meio ali, acho que às vezes tem peso mesmo, às vezes tem mais leveza, às vezes tem peso. Mas acho que é mais isso da posse, do medo, da impossibilidade de ser quem se é. Isso que eu não queria ter. Acho que isso não é amor.

TD: Como se vê em seus relacionamentos amorosos?

JS: (Risos) Vixe... Tô trabalhando na terapia. É engraçado porque amor é o meu assunto, eu adoro ler sobre isso, observar relações... Por mais que eu não tenha exatamente uma minha, eu vou observando. Mas acho que justamente porque eu vou observando a dos outros e a das outras, tenho dificuldade em me olhar. Então, essa pergunta é uma pergunta muito difícil de responder. Acho que sou uma pessoa que me considero muito entregue e isso se reflete também nas minhas relações de amores que não são românticos. Quando eu tô junto, eu tô junto, é pra tá lá, é pra ajudar, eu tô ali, me entrego mesmo. Mas eu acho que tenho uma parte de mim muito insegura e que eu nunca consegui trabalhar muito assim. Eu acho que... Eu não sei de onde vem, se é da adolescência, coisas físicas de coluna, que eu tenho toda uma

história do corpo que me persegue. Eu não sei se é porque eu tenho um pouco de medo de falar o que eu sinto. Eu acho que eu sinto muito. Eu sinto demasiado. Então, pra mim é difícil. Eu me vejo uma pessoa muito sensível, muito aberta ao amor. Mas ao mesmo tempo também com feridas abertas, que eu acho que tão fechadas e eu descubro que não tão exatamente. Com alguns medos dessa entrega, desse espaço que o amor ocupa. Sempre penso nisso, no espaço que uma pessoa, uma relação ocupa na minha vida, e de um lugar de insegurança que eu acho que eu não consigo muito sair. Acho que é por aí.

TD: Como vê o amor romântico ou afetivo-sexual diante de outros tipos de amor?

JS: Eu já vi durante minha formação, desde criança, eu era muito... Eu via novela pra ver os casais. Era viciada em novela, mas eu só gostava de ver as cenas dos casais, eu não gostava de ver o resto. E eu decorava as falas dos casais, eu me envolvia com os casais. E isso se refletia também numa brincadeira de Barbie, porque eu só gostava de fazer a Barbie e o Ken, sabe? Eu acho que é isso, eu sempre fui uma criança, adolescente muito voltada ao amor romântico, que eu considero amor romântico, né? E apesar dos outros amores estarem sempre ali, eu acho que não olhava muito pra isso. E eu acho que foi... E acho que durante o começo da minha vida afetiva-sexual, eu tive um primeiro amor que ticava todos os critérios de primeiro amor, primeiro sexo, primeiro tudo. E vivi uma coisa muito grande, mas acho que depois disso eu fui entendendo a importância também das minhas outras relações pra minha vida, dos outros amores. E desde que eu me mudei para Portugal o amor da amizade... Ele passou todos os outros, mesmo. Assim, eu acho que tem a ver com ser imigrante, com o amor da amizade ser muita coisa, né?, representar muita coisa. Mas hoje como eu não tenho uma relação há três anos e saí de uma relação muito tóxica pra mim, né?, que ainda tenho resquícios... Mas eu me sinto mais segura com os meus amores amigos e amigas. Comecei a fazer um exercício de que se o amor romântico nunca chegar pra mim, eu consigo ser feliz? E eu acho que a resposta é: sim. Apesar de às vezes fazer falta, óbvio, mas acho que é isso. O amor de amigo e de amiga, hoje é o meu maior amor, assim. Não sei se eu respondi exatamente (risos).

TD: Você acompanhou o meu processo: minha antiga relação, o abrir dessa relação a não-monogamia, o término dessa relação, o início e a continuidade da minha relação atual. Como viu o esse processo, como vê o meu relacionamento atual?

JS: Acho que não é segredo que eu sofri tanto... Muito, né? Com todo esse processo, porque eu falava... Eu considerava você e a Marília como meu exemplo de relação. E eu falava isso para as pessoas. Pra todo mundo mesmo, tá? Eu conheci um casal... Porque eu acho que tinha tantas referências que eu não acreditava de relações, que quando você e a Marília apareceram na minha vida, aquilo fez todo o sentido. Tinha respeito, tinha amizade, tinha diálogo, tinha espaço, tinha amor, tinha carinho, tinha tudo. E eu amava muito os dois separadamente e em conjunto, né? Então, eu acho também que eu projetei, e isso diz muito também sobre mim, projetei algumas coisas que eu queria buscar numa relação em vocês. Então, eu criei ali um exemplo, um grande exemplo. E quando a relação de vocês, primeiro, abriu, eu também tive que refazer na minha cabeça. Porque eu já sabia que vocês tinham vivido discussões sobre, ou conversas ou até tinham vivido experiências, mas como não é uma coisa que eu busco, enquanto relação, e como eu já tava jogando em vocês com aquela coisa do eu quero ser eles, quero ter o que eles têm, então, não era isso que eu gostaria de uma relação pra mim, entendeu? Então, foi a primeira coisa que eu tive que repensar. Ah, então, não é exatamente o que eu tava buscando. Mas, ao mesmo tempo, neste processo, tinha todo o resto. E aí também entendi que dava para abrir uma relação tendo parceria, diálogo, respeito, tudo aquilo que eu tinha trazido antes. Mas também eu vi um outro lado, que eu não sei se era porque eu tava muito próxima, que era vocês querendo viver outras coisas mesmo. Sair desse lugar de só abrir a relação. Era alguma coisa maior. Acho que em algum momento eu vi isso. Talvez ao mesmo tempo em que vocês viram ou depois, sei lá, eu senti, como eu tava muito perto. E quando a relação de vocês acabou, primeiro, que eu não conseguia me conectar com os terceiros. Eu tinha um pouco de bloqueio com essas outras pessoas que apareceram. Porque era como se elas tivessem mexido numa estrutura que, para mim, era muito sólida. E que me agregava muito enquanto um casal de amigos. Acho que tinha isso, né? A gente era muito próximo, a gente tinha aquele grupo Bisu e tudo o mais. Então, eu tive que ressignificar. E tive que fazer o luto por esse amor também. Porque era o luto de uma idealização minha. E foi difícil. Eu trabalhei isso na terapia também. Do que que era aquilo que eu tinha imaginado, como que isso não descredibiliza nada, como um fim não faz desaparecer todo o resto, é só um processo, entendi tudo isso. Até que consegui me abrir para as outras pessoas que estavam ao redor e acho que o processo com a Migu foi até mais fácil, porque ela tava aqui, e eu tava aqui. Então, foi uma coisa que, pra mim, foi tranquila e eu... Não sei, eu gostei dela de cara. Não sei se é o jeitinho dela mais doce, não sei se eu também já tinha feito um trabalho tão grande pra me abrir, que na hora que eu recebi, recebi de uma maneira muito profunda a Migu e a Mariana também. E aí eu fui entendendo que essa era a

relação que fazia sentido pra você agora. E aprendi a gostar dela, desta relação, sabe? E entender que ela era diferente, mas também tinha várias daquelas coisas que eu admirava na sua relação com a Marília. Mas acho que o meu principal aprendizado aqui é não idealizar, não jogar exatamente projeções minhas e entender que cada relação é uma. E que as bases podem se manter independente da conjuntura, né?, o respeito, amor, diálogo etc.

Não sei, viajei um pouco né?, nessa resposta (risos). Mas respondi, era isso?

TD: Super. Muito bem, obrigado.

TD: É possível viver um amor livre?

JS: Acho que é possível tentar. Mas eu sou um pouco descrente. Acho que se comprometer com o outro já tolir sua liberdade. Acho que são quase conceitos que são opostos. Acho que essa coisa de se comprometer com algo, não precisa nem ser com uma pessoa... Quando você se compromete com qualquer coisa, você perde a liberdade de estar fazendo outra coisa. Ou de estar... Essa coisa do espaço, de ocupar esse espaço. Então, a resposta é: a gente pode tentar e é um processo e é cíclico. Tem hora que você tá mais livre, menos livre e a outra pessoa pode ir entendendo isso. Mas eu não sei. Eu acho que não. Acho que é difícil. E isso é duro, né? Isso é duro. Acho que você pode ter momentos de liberdade, pílulas, você ver a liberdade também com o outro, você pode ir descobrindo também novos conceitos de liberdade. Mas o comprometimento me leva para um lugar de uma menor liberdade, na minha visão. Não sei se ficou claro.

TD: O amor de amigo, você acha que é mais livre.

JS: Muito mais livre, muito mais livre. Eu acho que é porque tem menos expectativa, menos cobrança. E como ele é mais fluido também, você não... Eu, pelo menos, né? Já passou a época em que eu tinha um grande melhor amigo. Eu tenho um amigo pra conversar mais, outro mais pra sair, outro pra cozinhar junto, outro que você liga quando você tá com saudade. Então, as necessidades elas são espalhadas. Acho que isso torna a relação mais livre nesse sentido. Numa relação romântica, a pessoa cumpre vários dos papéis, aí é mais difícil, né?

TD: Que poema ou texto seu sobre amor ou relacionamentos amorosos gostaria de ler?

JS: *Amor, amando* (Julia Santalucia).

Eu queria escrever uma poesia de amor  
falar de um olhar que me devora  
ou me acolhe  
de um toque macio, que abraça e empurra  
eu queria falar sobre o poder de se abrir  
de se encantar por um coração-universo  
de permitir que o caderno abra espaço para aquele nome entrar  
dividir a página com meus segredos  
meus mistérios.

Eu queria falar sobre intimidade  
sobre o cheiro agridoce ao acordar, sobre o escuro de um quarto partilhado  
sobre lençóis amassados entre corpos  
massinhas de modelar  
uma língua que explora, uma pele que arrepia  
a mão nos cachos desordenados, o cabelo que sorri  
dois silêncios ofegantes

Eu queria contar que estou amando  
a gente escreve tão mais bonito quando ama  
"o amor é um estar inteligente com o mundo"  
"qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura"  
Isso não fui eu que disse  
Mas queria acreditar nos clichês todos  
na fila do pão  
nas cartas ridículas  
no Drummond, Guimarães, Pessoa  
naquela série "Modern Love"  
na doida da Fleabag

na Sophia e na Hilda

eu queria me ver pelo olhar do outro  
achar a pintinha da minha boca bonita  
porque a beijam e tem gosto de mim  
queria esquecer que tenho saudade de casa  
e fazer uma loucura  
sair pela rua cantarolando Caetano  
sozinha  
a dois  
e ver que a cidade me espera apaixonante  
o amor faz a gente ver mais amor

eu queria chorar junto  
enxugar uma saudade alheia  
dizer que entendo, que quero entender, que estou aqui  
ombro à mostra  
queria fazer um chá de tília  
e passar meus dedos em uma bochecha-enchente  
encostar ali até que as minhas gotas encontrem esse rio  
Querida mergulhar em outro medo para esquecer do meu.

Mas acontece que a abelha do bumble  
o foguinho do tinder  
o amigo do amigo  
o gerente do mercado  
o fotógrafo do instagram  
o que tem "tudo a ver comigo"  
são histórias que não entram no caderno  
é realismo fantástico  
e eu ando meio cansada da ficção.

o que eu diria sobre o amor se estivesse amando?

**Voz afetiva 7, Gabriel Paixão, amigo:**

TD: Antes de fazer algumas perguntas sobre o tema relacionamentos amorosos, dentre estes poemas escritos no argumento, qual escolhe para ler?

(GP escolhe o poema *O mesmo*. Portanto, torna-se a Voz afetiva 7 prevista no argumento)

TD: O que é um relacionamento amoroso?

GP: Um relacionamento amoroso acho que é um relacionamento onde as pessoas estão investidas no bem estar uma da outra e num bem estar mútuo. Acho que um relacionamento amoroso, seja de uma amizade ou de um romance está num lugar de querer fazer com que o outro esteja bem e querer que o outro lhe faça bem. Não sei bem o que quero dizer com bem também. Mas acho que tem a ver com essa troca da gente ser mais feliz. Tipo, um relacionamento amoroso é quando uma pessoa te faz feliz, você quer fazê-la feliz e vocês caminham com essa intenção. Acho que os problemas que advêm sempre está na balança com relação a isso. Tipo, quão bem a gente continua se fazendo, aquele bem sonhado? Acho que sempre que eu caminho numa relação amorosa essa é a pergunta que eu tô me fazendo. O quanto daquele bem que a gente queria tá prevalecendo frente a essa questão que vão surgindo conforme a gente se conhece.

TD: Pela tua experiência como um amor começa?

GP: Como um amor começa? Ai, eu acho que um amor começa com um momento de euforia, (risos) um momento assim sabe? Quando você olha para aquela pessoa e tipo sonha com a imagem dela, tipo, sonha com o que você tá vendo, sonha com ela. Acho que a sensação que eu tenho quando me interesso por alguém amorosamente, quando eu sinto que... Amor à primeira vista, quando sinto que to apaixonado, tem a ver com ir percebendo essa pessoa. Não to dizendo que bateu o olho e pronto, começou a relação amorosa. Mas o quanto essa pessoa vai se revelando na sua frente e o quanto... E vai crescendo uma euforia do que essa pessoa te mostra e o quanto você quer trazer aquilo pra dentro de você... (risos) E se trazer... (risos) pra dentro daquela pessoa, né? Para mim, muitas vezes, literalmente, primeiro. E, depois, eu consigo ver mais claramente o que que é esse dentro que não é o físico. Para mim, muitas vezes, uma relação amorosa começa com eu querendo estar dentro daquela pessoa que

me atrai. Eu quero que ela me abrace e abrace o meu corpo para dentro dela, numa relação amorosa, romântica, né? Eu acho que a relação amorosa começa com essa vontade de fusão, que pode ser uma boa... Também pode ser uma troca de ideia, tem pessoas que não são tão orientadas assim pelo desejo sexual para dizer do amor. Eu acho que tem a ver com uma vontade de trocar com aquela pessoa, com aquele espírito, de fundir. Eu acho que ela começa com essa... Atração de um encaixe, assim. Eu não sei se eu, pelo menos, estou procurando colocar a pessoa em algum espaço que eu tenha em mim para dar e para... E querendo que me preencha de alguma forma. Acho que talvez tenha a ver com essa ideia de um preenchimento, que pode ser esse preenchimento do corpo, do prazer, das cavidades do prazer corpo, literalmente, mas também um lugar onde eu sei que se eu plantar aquela pessoa, eu sonho, espero, que ela pudesse germinar, sabe? Eu sinto que eu tenho a crescer com ela. Tipo, eu também poderia trazer coisas para fazer ela crescer. Crescer e florescer, né? Isso que eu digo de ser feliz, né? Aprender e ser mais feliz aprendendo, porque eu acho que é difícil aprender as coisas sozinho, a dois, você troca tanto que vocês se fortalecem. Cada pergunta que um faz ao outro é uma dialética, né? Você escolhe aquela pessoa pra ser um referente do seu entendimento. Acho que uma relação amorosa começa com esse sonho de fusão, que não precisa ser uma coisa perpétua, necessariamente, nem precisa ser tão fugaz. É uma intuição, acho que dá pra logo saber se vai rolar muitas vezes o amor. E muitas vezes, na minha vida, pelo menos, eu percebi isso cedo e era fato. Tenho uma grande amiga que conheci ela um dia e na segunda vez que eu a vi a gente estava indo morar junto. Eu não me arrependo nem um pouco disso. A nossa amizade existe até hoje depois de uma década. Por causa daquela uma noite, em que eu já percebi, eu olhei para aquela menina e falei: eu e essa menina vamos ser grandes amigos. Tinha toda a razão. Então eu acredito assim nessas faíscas assim, sabe? Você olha para uma pessoa e diz assim, putz, essa pessoa é massa, tipo, quero essa pessoa pra mim.

Acho que muitas vezes o amor se confunde com posse também, né? Eu sou muito possessivo e acabo instrumentalizando um pouco, às vezes, as pessoas. Mas acho que, se calhar, estou fugindo muito na resposta à sua pergunta.

TD: O que é poliamor para você?

GP: Poliamor? Eu entendo que é você tá aberto pra amar mais de uma pessoa romanticamente, afetivamente, de uma vez. Mas não igual a um relacionamento aberto onde tem necessariamente um parceiro central e aqueles que você pode vir a ter serão apêndices,

né? Tipo, a outra pessoas é só pra transar ou só pode chegar a um certo ponto, o tanto que eu estou dando de espaço para essa pessoa. Eu vejo casais em relação aberta, diferente do poliamor, que tem ene regras do que pode acontecer com o outro a partir dessa dinâmica e acho que isso é importante, mas se for ter esse template de um parceiro central e que os outros não possam vir a ocupar o mesmo espaço do que aquele. Mas o poliamor eu entendo que é você poder se permitir a dar o espaço que for para as outras pessoas pelas quais você sente amor. Com respeito para quem já estava ali, se você quer que essa pessoa permaneça, se ainda faz sentido que todas elas coexistam. Então eu acho que é uma coisa possível, mas sinto que ela é bem desconstrutiva contra aquilo que é estabelecido como forma para uma relação amorosa, que é análoga à história que é casar, ter filhos, estabelecer um núcleo familiar que consuma, que possa prosseguir o patriarcado. Sinto que muitas vezes a gente espera uma dinâmica que de algum lugar se remeta a isso. Acho que o poliamor é uma coisa bem revolucionária nesse sentido. Dizer que você pode amar, que a outra pessoa pode amar. Permitir que a outra pessoa ame também é difícil, né? Numa relação monogâmica, muitas vezes, você começa até a inibir a pessoa de manifestações afetivas preocupadas com os outros, até com amigos, às vezes, ou fica com ciúmes. Eu acho que o poliamor é uma resposta libertária às expectativas que colocam sobre nós ao longo da vida. E às vezes a gente só internaliza isso e não consegue não reproduzir, né? Ou vai trabalhando pra tentar não reproduzir. Eu entendo que o poliamor é uma perspectiva bem libertária das relações humanas, assim. E gostaria de ver uma sociabilização que desse mais espaço pra essas lógicas, dá pra dizer que, em algum grau, é quase anárquico: ah, vai amar a todo mundo? Então, e a posse? Então, não vale a propriedade individual? Eu sinto que o poliamor tem a ver com o coletivo, tem a ver com aceitar o outro enquanto outro e com os desejos dele, e, parte desse todo, e permitir que ele acesse esse todo, as outras pessoas, né? Eu acho bonito. Gostaria de ter maturidade emocional pra viver isso com algum equilíbrio um dia, dando espaço para mim e para os outros amarem como querem mesmo.

TD: O que não é o amor?

GP: A violência. Acho que a violência não é o amor. Isso com certeza eu sei. A violência física, verbal, emocional, a violência psicológica, a violência que é você jogar na pessoa aquilo que não é dela, sabe? Ou jogar na cara o que é dela, o que ela te deu com cuidado e você usa isso contra ela. Acho que o que não é o amor é você instrumentalizar aquilo que é delicado como arma, como argumento das suas narrativas. Acho que o que não é o amor é a

projeção como força motriz, você colocar no outro aquilo que não é do outro. Acho que isso não é o amor. Amor é amar a pessoa por aquilo que ela é, né? Amar e aceitar. Aceitar e entender. Acho que isso que é o amor, que é difícil, né? Muitas vezes amar tem a ver com deixar ir. Tenho aprendido isso na vida, que amar também tem a ver com dizer: não, eu não vou te fazer bem, não, você não tá me fazendo bem. Não é porque você tá errado, às vezes, nem é porque ninguém tá errado, a gente tá sentindo as coisas de forma diferente e se a gente forçar um ao outro, nas nossas expectativas, isso vai ser pior.

O que não é o amor pra mim é a violência, e muitas vezes essas coisas se misturam, né? A passionalidade do amor parece que dá esse passo para gestos de violência, né? Porque a gente tá tão emocionado e eufórico... Tudo bem, passou do limite, ai ele ficou nervoso, ai é que ele gosta muito de mim. Acho que não tem a ver. Acho que sim, se uma pessoa ama muito a outra, pode vir a ser violenta, mas não é porque ela ama. É porque ela tem outras coisas que agora estão voltadas para esse amor, armadas contra esse amor. Acho que isso não é o amor.

TD: Existem muitos tipos de amor?

GP: Acho que existem muitos, assim, especialmente vendo as pessoas que eu encontro, conheço, os tipos e formas com que elas interagem com seus parceiros românticos, seus parceiros amorosos. Acho que tem enee formas. Acho que a gente tá cabeado para entender a monogamia como base estrutural do que seria uma relação. Mas talvez estejamos numa altura em que outras formas de amor são mais reconhecidas. Acho que tem muitas formas de amor. Acho que você pode amar uma pessoa hoje. E ver que é melhor amar ela só hoje, porque talvez você não vá saber amar ela amanhã por certas coisas. Mas eu tenho falado muito isso na terapia, saber identificar o lugar que eu tenho pra essa pessoa e o lugar que eu posso ter pra ela. O que que ela quer de mim e o que que eu quero dela. As pessoas podem querer de tudo. Acho que por esses quererem serem tão variados, assim é a variedade das dinâmicas que podem vir a se estabelecer. Acho que, às vezes, a gente faz muita conceção um ao outro e isso é também importante, mas, às vezes, é difícil moldar uma forma a dois, uma forma que sirva para os dois, por terem tantas possíveis e pelos desejos serem tão diferentes para cada pessoa.

TD: Como vê o amor romântico ou afetivo-sexual diante de outros tipos de amor?

GP: Eu acho que o amor romântico, muitas vezes, vem formulado a pressuposição do que

deveria acontecer depois que duas pessoas começam a se amar romanticamente. Tem formas que a gente foi ensinado de como aquilo deveria ser. Eu sinto que o amor de amigo, por exemplo, é mais poroso já de cara, porque ele não pressupõe uma dinâmica estrutural. Eu acho que o amor que eu tenho pelos meus amigos e amigas talvez seja mais sincero do que como eu cultivo o meu amor romântico. Porque eu sinto que no amor romântico, às vezes, eu já entro meio armado, já entro meio munido das minhas expectativas e das minhas vontades e acaba rapidamente virando um lugar projetivo. Porque essa pessoa te dá tanto acesso a ela, né? E você dá tanto acesso de si a ela, teu corpo, teu cotidiano, da sua construção. Eu acho que um amor de amigos é mais altruísta, é um amor que não pede muita coisa de volta. Então, não parece que tem muito a perder. Você escolhe aquele amor de uma maneira que ele pode acontecer como ele for, assim. Como às vezes você fica um tempão sem ver um amigo e fala: ai... Não fica um ranço, não fica nenhum rancor, não fica um constrangimento. Numa dinâmica amorosa já tem outro caminho, outro tempo, outras expectativas. E eu acho que... E, novamente, como esse amor de amigo não quer nada, necessariamente, do outro, tudo que vem é ganho, tudo que vem é um presente que um dá ao outro, então, eu sinto que o presente, com um amigo amado, uma amiga amada, ele é mais surpreendente e ele, às vezes, talvez seja mais, pra mim, pelo menos, ele seja mais honesto. Eu sinto que eu faço muito mais promessa para os meus parceiros românticos, do que promessas para os meus amigos. Sinto que os meus amigos mais rápido vêem os meus defeitos e já vão assimilando quando não chega direto neles. No amor romântico, quando meu defeito chega, ele já tá instrumentalizado pra essa interação. Então, às vezes, ele passa batido como defeito, parece que é, tipo... Eu sinto que tem mais, às vezes, dinâmicas de poder no amor romântico, que a gente precisa tá atento pra não estabelecer

TD: Você acompanhou o meu processo: minha antiga relação, o abrir dessa relação a não-monogamia, o término dessa relação, o início e a continuidade da minha relação atual. Como viu esse processo, como vê o meu relacionamento atual?

GP: Eu vi esse processo bem maduro nesse sentido da dialética. Eu lembro que a cada passo desse processo, dos novos gestos afetivos que você tava fazendo, de pensar em separação, de pensar em abrir, de pensar na próxima pessoa que você se apaixonou... Tudo isso tava sendo trabalhado. Você não tava só se atirando nessas sensações sem medir. Isso que eu acho que é bonito. Você foi... Vocês, né? Quando abriram a relação parecem que foram se dando o direito de viver, de tentar olhar para os seus desejos de uma maneira que questionava a forma

proposta. Eu vejo esse processo como um desafio, uma liberação e uma forma de crescimento que envolve se permitir ao amor que poderia vir disso, e que veio, né? E também à dor, né? Que vem. Não querendo romantizar a relação de amor e dor também, mas cada sim tem que dizer algum não para outra coisa, né? Então é sempre uma fricção, é sempre atrito a vida, né? O nosso corpo frente à próxima coisa. Acho que você fez um gesto... Vocês fizeram um gesto, mais de um, né? De descoberta e crescimento, de saúde afetiva. Acho que qualquer bem, mal que tenha saído disso foi de uma coisa lúcida. Não só uma coisa passional. Às vezes tem casais que abrem a relação porque não tá boa a relação, sabe? Tipo, vou ver se outra pessoa aqui resolve. Acho que não parece que era esse o caso, sabe? Parece que vinha de uma coisa maior que essa. Não era sobre resolver alguma coisa, pelo menos na minha percepção, mas se expandir, né? Permitir que a vida fosse as outras coisas que ela poderia ser. Se a gente tivesse abertura para falar sobre isso e permitir a si próprio e ao nosso parceiro experimentar. Aceitar que a experiência pede questão, pede investigação, descoberta, e isso muitas vezes revela coisas bonitas e dolorosas também.

TD: Que poema ou texto seu sobre amor ou relacionamentos amorosos gostaria de ler?

GP: *Te escrevo da nave e Nossas línguas tão diferentes* (Gabriel Paixão)

Te escrevo da nave

A bordo do peito

O espaço entre nós

É vácuo sem fim

Rumo a um buraco negro

Planejo cruzar

Nossas dimensões

Envie coordenadas

Nossas línguas tão diferentes

Norte e sul dos continentes

Antes do silêncio

Você me ensinou cantigas

E eu te ensinei saudades

**Voz afetiva 9, Migu Cordeiro, amiga e namorada:**

TD: Antes de fazer algumas perguntas sobre o tema relacionamentos amorosos, dentre estes poemas escritos no argumento, qual escolhe para ler?

(MC escolhe o poema *Presente*. Portanto, torna-se a Voz afetiva 9 prevista no argumento)

TD: O que é um relacionamento amoroso?

MC: Am... (pensa) Eu acho que um relacionamento amoroso é uma troca, uma partilha, um crescimento. Am... Não sei, assim, quase como subir uma montanha com ajuda, não sei, um empurra o outro, não sei.

TD: Fala pra aqui, não fala pra lá.

MC: O que é um relacionamento amoroso? Não sei.

TD: Você tava falando.

MC: Não sei. Acho que é isso, é o que eu acho. Am... Se eu pensar no que que é um relacionamento amoroso, eu acho que é uma caminhada junto, né? Um vai com a mão no outro, às vezes, há um que vai mais à frente, o outro que vai mais atrás. E o outro tá mais cansado e o outro tá lá à frente, tá a chamar: não, venha, aqui tá lindo. Am... Não sei, penso assim, em duas mãos que se dão e vão juntas, não sei. Vejo mãos juntas, entrelaçadas, que seguram o outro, que puxam o outro, que amparam o outro, não sei. Já tá bom?

TD: Pela tua experiência como um amor começa?

MC: Como é que o amor começa? Acho que antes precisávamos definir que que é o amor, né? Am... Não sei, começa, de uma disponibilidade para ver o outro, para receber o outro, de uma vulnerabilidade também, né?, de me expor, de me abrir ao que pode ser que venha daquele lado, que é isso... É muito lindo tudo, é muito mágico, mas tem um poder enorme, assim, para o bem para o mal, né? De doer. De fazer muito bem, mas de doer também. Então, é difícil estar realmente aberto. E disposto. Então, acho que eu diria assim, como se fosse

preciso assim, abrir um fecho éclair do corpo, assim, despir tudo. Tudo não. Se calhar não é preciso tudo logo. E acho que também um pouco do acaso. É preciso muitos caminhos, há muitos caminhos que se cruzam e se podem cruzar e ter resultados muito maravilhosos, mas às vezes não é o momento certo, então também é preciso um certo alinhamento nas possibilidades, nas vontades. E os caminhos vão estando assim, isso, abertos, não sei. To a me enrolar um pouquinho.

TD: Tá tudo. Quer falar mais alguma coisa?

MC: Acho que não. Se eu quiser, depois eu falo.

TD: O que é poliamor para você?

MC: Não sei. Eu, sinceramente, não sei. Eu não sinto que sei responder a essa pergunta.

TD: Tudo bem.

TD: O que não é o amor?

MC: O amor não é dependência, não é... O amor não é dependência, não me torna pequenina. Acho que também não me torna cego. Apesar de ter essa coisa do amor, como é que é? O amor é cego, né? Posso contar uma história? No outro dia, numa aula de português houve um aluno, o Ivaldo que fez uma pergunta muito, muito pertinente e que eu nunca tinha pensado, que era assim, ele disse assim: Oh, professora, se o amor é cego, como é que pode haver amor à primeira vista? E eu acho que é uma pergunta muito pertinente. Assim, acho que o amor abre os olhos mais, assim, aumenta-nos a visão, expande a visão, o mundo fica maior, há mais cores. Dá pra ver, é isso, as profundidades do outro, a beleza do outro, como se aumentasse assim o tamanho um pouquinho, diminuísse as miopias e o resto. Então, eu acho que o amor não é cego.

TD: Como se vê em seus relacionamentos amorosos?

MC: Como assim?

TD: Como você se vê quando está num relacionamento amoroso?

MC: Não sei como é que me vejo. Me vejo como eu, Migu. Não tô a entender bem a pergunta. Como assim? Quem é que eu sou...? Não sei. Acho que sou a mesma pessoa que sou em todas as minhas outras relações, pensando nas coisas boas que trago, assim, cuidadosa, amorosa, carinhosa, ansiosa.

TD: Como vê o amor romântico ou afetivo-sexual diante de outros tipos de amor?

MC: Eu acho que são amores que se somam. São assim, éam... É tudo assim espuma pra acolchoar o coração, assim... Não sei se entendi bem a pergunta, o que me tás a perguntas, se queres que eu... É para comparar, como é que eles se encontram...?

TD: Ou seja, como é que você vê o amor romântico, é... Como uma das formas, como um tipo de amor entre esses outros tipos, e qual a importância desses outros tipos, qual é a importância do amor romântico?

MC: Não sei, às vezes eu penso que o amor romântico é um bônus. Não sei, não é uma coisa a qual eu tenha contato assim há tanto tempo, o amor romântico. E os outros amores eu não me construiria sem, eu não estaria aqui sem. E é isso, acho que eles têm... Acho que eles não se sobrepõem, acho que não é bom se eles se sobrepuserem, se um roubar o lugar ao outro. Acho que é bom e importante cuidar de todos, né? Deixar o espacinho de cada um a cada um e deixar também que se... Que ao mesmo tempo que não rouba o espaço do outro, que possa entrar no espaço do outro, que possam ser coisas que convivem e que se somam. E é isso, que se partilham, porque é toda uma exponencialidade... Eu penso devagarinho.

TD: Eu sei.

MC: Acho que é isso, se eu pensar no meu coração e nas coisas que têm, que o fazem crescer, que o fazem maior, que o cuidam também, né?, eu não posso esquecer amor nenhum, estão todos aqui.

TD: Você acompanhou o meu processo: minha antiga relação, o abrir dessa relação a não-monogamia, o término dessa relação, o início e a continuidade da minha relação atual. Como viu o esse processo, como vê o meu relacionamento atual?

MC: Eu acho que eu não me consigo, é... Me externalizar à história, não consigo me ver de fora. Não sei, quando nós nos conhecemos foi me apresentada toda uma situação... No fundo foi proposto alguma coisa, assim... E eu acho que... Eu penso devagarinho, digiro as coisas devagarinho, então, tomei meu tempo também para entender o que podia ser, o que que não podia, é isso, abrindo, assim, para tentar compreender, pra tentar perceber se era uma coisa que me fazia sentido ou não e que eu estava disposta ou não. E senti, passado um pouco, que não, não estava disposta a essa experiência assim. E sinceramente, eu senti que você também não tava muito disposto. Ou então, não sei, eu entendo que também era pra ti um processo novo, de descoberta e... É isso, de procura de um lugar de equilíbrio, de bem estar pra vossa relação, pr'as vossas relações. Mas foi isso que eu senti assim. E... Achei, olhando assim, agora, pra trás, pra história e conhecendo-te um pouquinho. E, pronto, conhecendo um pouquinho mais do que me foi dado a saber, a conhecer, acho que foi um processo bonito o vosso também. Falo mais pelo teu, que é o lado que eu conheço, assim, de uma tentativa de... É isso, uma tentativa radical de se relacionar com o outro. Uma tentativa radical de relacionamento. Não sei. Acho que radical pode soar um pouquinho, não sei, mas eu tô a pensar... Outro dia também na escola, távamos a fazer um exercício só de escrever elogios nas costas uns dos outros. E, pronto, o miúdo mais fixe da turma, assim, mais velho... E houve duas pessoas que escreveram que ele era radical como elogio e eu achei bem fixe. Eu sempre quis ser radical, andar de skate assim, não sei. Então digo radical assim... (risos) Nesse sentido, assim... É isso, de ser o skater da ciclovía, não o ciclista de capacete... Também dá pra ser radical de capacete... Tô a divagar. É isso, acho que foi uma tentativa muito profunda de relação, de dar a mão ao outro. E, pronto, acho que, se calhar, depois te fez perceber que, se calhar, não tavas numa posição assim tão confortável, os dois, se calhar não tavam. E... Pronto, não sei se eu aí... Tipo, acho que também era aquilo que eu dizia há pouco da questão do amor, de como é que o amor começa, de o amor também começar por sorte, né? Acho que havia uma disponibilidade minha e disponibilidade tua também pra essa entrega, pra esse "descosimento". Am... E... Pronto, eu senti que isso, de alguma maneira, em ti ressoou como... Não sei, se calhar te ajudou a ver que não tavas numa posição de conforto, né? E pronto. Eu como sabia que não tava numa posição de conforto, muito mais fácil, porque eu tava numa relação contigo há um mês e... (risos) Não há dez anos, o tempo

que for. Eu percebi que não era esse o meu conforto, que não era esse o modo que eu queria estar, então, pra mim isso foi fácil essa compreensão. Assim não. E ao mesmo tempo acho que fui um pouco surpreendida, assim, porque acho que eu no fundo, quando nós nos conhecemos e quando começamos a nos relacionar, eu acho que eu no fundo eu achei que eu tava fora de perigo. Tu eras um homem casado e... Fora de perigo no sentido de... Sei lá... Eu não achava que as probabilidades de correr assim bem e nos tornarmos um relacionamento sério fossem muito grandes. Muito pelo contrário, então, eu acho que pra mim foi uma surpresa. Assim, apanhaste-me desprevenida, essa possibilidade, e quando isso se tornou uma possibilidade, eu acho que fui percebendo bem devagarinho... Am... E pronto. E acho que também, normal né?, dando espaço para todos os teus processos, tentando... To a falar demais, né? E acho que é isso, a partir de uma certa altura era assim bem claro que távamos nós de mãos dadas, assim. Então, não sei, acho que é isso.

TD: Como você vê o nosso relacionamento?

MC: Como é que eu vejo? Nesse momento? Assim, eu não tenho grandes termos de comparação, né? Eu acho que eu vejo... Eu acho que nos vejo como companheiros. É... É uma palavra que é muito usada. Pode parecer, assim, vazia de sentido, mas eu acho muito forte, assim. Ter um companheiro, um companheirinho, alguém que tá junto. E que caminha junto, que quer caminhar junto. Ou seja, que não obriga o outro a caminhar junto, mas que tem essa vontade, que ajuda o outro a caminhar, quer seja junto ou não. E... Não sei, acho que tem, assim, essa coisa de... É um encontro muito profundo, né? Eu acho. É... É uma casa, sei lá, é ter mais um coração pra bater e pra cuidar também, é uma responsabilidade grande, não sei. E sinto isso assim. Não sei. Eu sinto que vamos muito um com o outro, e um pelo outro. E mesmo quando as coisas... Assim, tem dias mais difíceis, né? Tamos juntos, assim. Então, nunca tinha pensado nisso assim, né? Porque quando uma pessoa assim tá grávida, né? Eu nunca tive grávida, mas quando uma pessoa tem um bebê dentro, fica com os órgãos todos a dobrar, né? Dois corações, quatro rins, imagina que loucura? Mas, não sei, se calhar, se num relacionamento amoroso também é um pouquinho assim, né? Ou se calhar, não. Mas são dois corpos que se acompanham em toda a sua existência, toda a sua... É isso, física, carnal e do espírito, né? Não sei, divago.

TD: É possível viver um amor livre?

MC: Eu não sei se existe amor que não é livre. Acho que não. Acho que não existe amor que não é livre. Se não há liberdade, não há amor. Então, eu acho que só é possível viver um amor livre.

TD: Que poema ou texto seu sobre amor ou relacionamentos amorosos gostaria de ler?

MC: Penso muitas vezes (Migu Cordeiro)

Penso muitas vezes

Que o nosso corpo é todo escuro por dentro

Que a luz não penetra

Nos pulmões

Estômago

Baço

Coração

Meu coração nunca refletiu luz

Eu penso assim, às vezes

Sem dramatismos

Puramente imaginando a dinâmica das radiações

Brincando em volta do corpo

Sem entrar nele

Meu coração nunca refletiu luz

Talvez algum dia

Se operação de peito aberto

Ou na mesa de autópsias

É assim que eu penso, às vezes

Outras vezes eu penso que

Como dizia o Leonard Cohen

A luz entra pelas rachaduras

No caso concreto do meu músculo cardíaco

Eu penso na luz pelas rachaduras

Os buraquinhos

E os teus dedos

Que o seguram

Eu penso assim, às vezes