

A cena entre a descontração e o controle em “Vida”, de Paula Gaitán¹

Diego Baraldi de Lima²

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá-MT
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG

Resumo:

Neste ensaio analisamos sequências do documentário “Vida”, de Paula Gaitán, nas quais entrevemos a explicitação da relação entre cineasta e personagem filmada (a atriz Maria Gladys) pela constante ampliação do espaço visível em quadro através da convocação do extracampo e, principalmente, do antecampo. Nessa relação, tomamos a cineasta como uma amiga da personagem, a visitá-la no espaço da casa. Interessa-nos atentar como, a partir de uma proposição da anfitriã/personagem, inscreve-se no filme um conjunto de situações no qual percebemos uma cena menos controlada pela visitante/cineasta. Tais ocasiões permitem a Gladys se mostrar ao filme com mais descontração, ao contrário de outras sequências nas quais a personagem parece ser excessivamente dirigida pela cineasta. O ensaio integra nossa pesquisa centrada nas variações da cena da hospitalidade no documentário brasileiro recente.

Palavras-chave:

Documentário brasileiro; hospitalidade; extracampo; antecampo; “Vida”.

1. Curtir um barato entre amigas

O olhar da atriz, enquadrado em câmera levemente alta, volta-se para a objetiva (figura 1). Sentada na cama, o gato a seu lado, ela solta pela boca a fumaça tragada do baseado e começa a recitar um poema: “Quero chorar, chorar. Beber Stella Artois e chorar. Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida e chorar... Bebendo Stella Artois”. No decorrer da recitação, os olhos oscilam entre o contato com a câmera e com a agenda (figura 2), onde o poema havia sido escrito. Ao terminar a leitura, os olhos se concentram em alguém que não vemos, mas com quem Maria Gladys divide a intensidade que as palavras declamadas produziram. Após sorrir para este alguém na porção do espaço que não vemos, onde estão aqueles que filmam (figura 3), Gladys dá um longo trago no baseado, sorvendo-o com

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XXXVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor assistente do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: diegoblma@yahoo.com.br.

vontade. Enquanto a fumaça é tragada, o olhar de Gladys passeia pelo espaço contíguo à câmera, até encarar a objetiva. Ela solta um pouco da fumaça, faz um jogo de olhares e volta a recitar, desta vez concentrando-se apenas na câmera: “Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida. Chorar, chorar... Bebendo Stella Artois”. Solta o restante da fumaça e passeia o olhar por esta porção do espaço que não vemos. Volta a encarar a câmera, dá mais um trago no baseado, solta a fumaça (figura 4) e vira o rosto para a agenda, enquanto a câmera distancia-se levemente de seu corpo.



Figura 1. Plano inicia com olhar de Maria Gladys a contemplar a câmera.



Figura 2. Ao recitar poema, atriz lê texto na agenda.



Figura 3. Gladys divide prazer da leitura com aqueles que estão na porção invisível da cena.



Figura 4. A câmera catalisa olhares e gestos expressivos da personagem.

Esta cena de “Vida” (Brasil, 2008, 66 minutos), filme de Paula Gaitán, transcorre sem cortes e é filmada no interior do apartamento de Maria Gladys. A cena integra uma sequência mais longa em que a atriz lê anotações, frases e poemas de sua agenda. Nestes momentos, a câmera na mão permanece próxima ao rosto de Gladys, raramente mostrando-a mais à distância, atenta aos instantes em que a personagem ora folheia a agenda a selecionar trechos, ora os lê, ora compartilha impressões sobre a leitura. A fala, os gestos e os olhares de Gladys revelam que apesar de a personagem ocupar a centralidade do quadro, a cena é mais ampla e constantemente convoca aqueles que estão no espaço ao redor. Além dos momentos em que há troca de olhares e, em algumas ocasiões, diálogos com aqueles que estão atrás da câmera - neste “fora-de-campo mais radical” que Jacques Aumont

(AUMONT, 2004, p. 41) chama de antecampo -, as bordas do quadro se prolongam pela contínua evocação de personagens (como Maria Thereza, filha de Gladys) que estão para além dos limites do que vemos, ou seja, no extracampo³.

Neste ensaio, que integra nossa pesquisa⁴ centrada nas variações da cena da hospitalidade no documentário brasileiro recente, tomaremos a cineasta Paula Gaitán como uma amiga⁵ de Maria Gladys a visitá-la no espaço da casa. Interessa-nos atentar para o modo como, a partir de uma proposição da anfitriã/personagem, inscreve-se no filme um conjunto de situações no qual percebemos uma cena menos controlada pela visitante/cineasta (que permanece, durante o filme, no antecampo). Tais ocasiões permitem a Gladys se mostrar ao filme com mais descontração. Nessas passagens, é possível dividir com a personagem uma pausa no trabalho (exaustivo, em certos momentos) de se colocar à disposição das cenas organizadas pela cineasta. Ao contrário das sequências em que Maria Gladys parece ser excessivamente dirigida por Gaitán, estas cenas são fortemente tomadas pela personagem.

2. A anfitriã propõe a cena

Gladys convoca a cineasta nos instantes iniciais de uma sequência em que vemos a personagem sentada no chão de um cômodo do apartamento bastante iluminado (há uma luminária circular de luz branca instalada atrás da personagem). A atriz sugere aos que estão no antecampo que, para “alegrar” um pouco o filme, ela poderia ler as anotações de sua agenda/diário. Depois, ela desabafa diretamente com a cineasta: “Tô cansada da Maria Gladys, sabia? Ah, saco isso, já, ô Paula!”. Imaginamos que o cansaço mencionado pela

³ Visualmente, o quadro (enquadramento) corresponde à porção filmada do espaço, que podemos também chamar de campo. Em determinado plano filmado, a câmera pode estar fixa ou se deslocar, e os constantes enquadramentos (e reenquadramentos) da situação filmada produzirão um campo fílmico (a porção visível no quadro daquele ambiente/personagem filmado). Ao mesmo tempo em que estas operações de enquadramento produzem um espaço visível (campo), podem também deixar entrever uma parcela de espaço “invisível, mas prolongando o visível, que se chama fora de campo”, que está “vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último” (AUMONT, 1995, p. 24). As relações entre campo (que também podemos mencionar através dos termos quadro ou enquadramento), extracampo (que também poderemos mencionar através dos termos fora de campo ou fora de quadro) e antecampo são centrais em nossa análise.

⁴ Nossa pesquisa indaga como se desenvolvem as relações mediadas pela câmera e instauradas entre cineastas e personagens filmados em cenas de documentários brasileiros recentes nas quais o espaço filmado é o espaço da casa (e arredores) desses personagens. Para apreendermos as variações observáveis nessas relações, recorremos à noção de hospitalidade como co-presença de hóspede e anfitrião em um espaço que é dominado por este e estranho àquele. A pesquisa faz uso heurístico da noção de hospitalidade para apreender os elementos colocados em jogo na cena fílmica, analisada enquanto cena da hospitalidade, compartilhada por cineastas (tomados enquanto hóspedes/visitantes) e personagens filmados (tomados como anfitriões).

⁵ “Vida” não oferece, didaticamente, informações sobre o vínculo de amizade entre filmada e cineasta que antecede o filme. Sabemos da relação de amizade entre cineasta e filmada por informações extrafílmicas. O interessante aqui é destacar como, em filmes onde haja esta proximidade prévia entre cineasta e filmados, a relação colocada em cena não precisa necessariamente redundar para algo familiar. Colocar o outro - mesmo que amigo - como desconhecido, pode ser essencial para a escritura do filme.

atriz refira-se às situações de filmagem anteriormente realizadas no apartamento, mais centradas nas histórias que Gladys contara sobre sua infância, início de carreira e trajetória no cinema. A reclamação de Gladys também parece revelar um cansaço que concerne especialmente ao “jogo mútuo de invenção da cena pela personagem tanto quanto pela diretora” (MAIA, 2012, p. 86) que vinha sendo estabelecido na composição da mise-en-scène até ali, concentrada em elaborar uma auto-mise-en-scène bastante dirigida à câmera, “sem apostar na naturalidade e na espontaneidade” (MAIA, 2012, p. 86). Possivelmente, organizar uma fala sobre si mesma para cumprir os propósitos mais didático-biográficos do filme, estivesse tornando as filmagens enfadonhas para Gladys, daí a tentativa de propor algo diferente, de sair do relato de tom mais cronológico e memorialístico e deixar-se afetar pelo acaso das anotações dispersas na agenda. Assim, imaginamos, a atriz se sentiria mais livre para deixar-se levar pelas surpresas que surgissem no momento dessa leitura.

Deste ambiente iluminado, a sequência passará para outro mais escuro, provavelmente o quarto de Gladys. No primeiro ambiente, Gladys explica que, “como o trabalho não é tanto (...) porque não tem tanto trabalho”, a agenda deixou de servir apenas à função costumeira de marcar compromissos profissionais e tornou-se um diário, no qual, além de afixar recortes de jornal, anota pequenas situações ocorridas no cotidiano, poemas, pensamentos e frases soltas, alguns bastante irreverentes e, ao que tudo indica, escritos pela própria atriz. No segundo ambiente, sentada na cama, junto à leitura da agenda/diário, Gladys fumará um baseado.

Nas cenas filmadas nestes dois ambientes, ainda que próxima do corpo de Gladys, a câmera guarda alguma distância da personagem, deixando-a mais confortável para ler a agenda e comentar as anotações como melhor lhe convier, sem tantas marcações. Como veremos adiante, há momentos no filme fortemente encenados, nos quais há um excesso de direção ou controle por parte da cineasta sobre o que a personagem deve fazer, o que resulta na constante preocupação da atriz em relacionar-se, através de olhares e gestos expressivos, com a câmera. Diferente desses momentos, as cenas em que ela lê a agenda produzem uma abertura para que a atriz possa interagir de forma mais improvisada com aqueles que filmam (ainda que ela continue a dirigir fala e olhares para a câmera), como se cineasta e equipe também recuassem um pouco no seu desejo de controle e quisessem dividir com a personagem filmada momentos menos programados. Nesta sequência é possível sentir um contato mais direto e próximo entre personagem e aqueles que filmam. É como se, pela primeira vez no filme, Paula Gaitán (e equipe) pudesse se colocar em cena como alguém

que ingressa à casa e consegue, entre outras coisas, manter-se numa posição que não exige em demasia o empenho da anfitriã em agradar ou atender aos desejos de seus hóspedes. Como resultado dessa cena menos controlada, aqueles que integram a cena - filmados e aqueles que filma - e que dividem, na casa de Gladys, um mesmo espaço físico e fílmico, estão mais abertos aos afetos que este momento entre amigas pode produzir.

3. Lampejos e reverberações

As diversas passagens dessa sequência que dura mais de seis minutos são entrecortadas pela imagem de uma cortina a balançar com o vento (figura 5) e que funciona, em todo o filme, como uma figura de transição que permite ao espectador passear pela diversidade de materiais imagéticos e sonoros utilizados pela cineasta para evocar o universo de Maria Gladys. A imagem da cortina agitada pelo vento permite arranjar a heterogeneidade de materiais (cenas de filmes de diferentes formatos, fotografias, recortes de jornal, filmagens no apartamento de Gladys, filmagens em outros espaços visitados pela atriz), fazendo-os surgir como um lampejar⁶ intermitente da memória.



Figura 5. Cortina como elemento de ligação entre segmentos da sequência da leitura da agenda



Figura 6. Maria Thereza, filha de Gladys, fuma e dirige olhar para a câmera.

Nesta sequência da leitura da agenda, em particular, a aparição da cortina serve também como pontuação que permite saltar de uma anotação para outra, mas que também oferece ao espectador um tempo a mais para deixar-se afetar pelo que é lido e comentado pela atriz (e também pela expressividade do seu corpo). Com exceção dos inserts da cortina a balançar, há outros cinco rápidos planos entre o início e o final da sequência da agenda que não mostram exclusivamente o rosto ou o corpo de Gladys: dois em que vemos a filha da atriz, Maria Thereza Maron (figura 6), a tragar um baseado com o olhar dirigido à

⁶ Emprestamos essa ideia de lampejar dos “lampejos de memória” mencionados por André Brasil (BRASIL, 2008, p. 94) na análise do filme “Serras da desordem”, de Andrea Tonacci e também utilizados por Cláudia Mesquita (MESQUITA, 2010, p. 118) na análise de “Vida”.

câmera (como se estivesse “na roda”, a fumar com Gladys), um plano do gato na cama, outro em que vemos reflexos em uma superfície especular, outro que mostra imagens de um filme com Gladys.

Ao realçar as palavras, Gladys vai deixando-se afetar pela leitura e divide com aqueles que estão ao seu redor o caráter enigmático, poético e anedótico das passagens que coleciona. Entre uma leitura e outra, ela interage com aqueles que estão no extracampo, principalmente no antecampo, e constantemente dirige sua fala para a câmera, consciente de que, para além daqueles que filmam, o espectador também poderá compartilhar os afetos evocados durante a leitura. Mais do que o eventual espectador, a quem Gladys parece ter clareza de ser o destinatário do filme, a atriz parece estar estimulada pela plateia (ainda que pequena) ao seu redor, ali mesmo na cena. Nos olhares que troca com essas pessoas que não vemos é possível senti-la vibrar e ser encorajada a continuar, a dizer novamente, a entregar-se ao texto, a situação filmada.

Parece-nos ser esta a sequência mais espontânea do filme, como se Gladys, nessas pequenas passagens em que lê a agenda, pudesse efetivamente estar em casa e relaxar do trabalho árduo proposto pela cineasta em outras ocasiões. Na montagem, é uma das poucas sequências do filme organizadas sem as constantes mediações que a cineasta impõe ao filme: falas ou olhares dirigidos a espelhos, cenas filmadas com anteparos (véus, objetos especulares) que se interpõem entre Gladys e a câmera, cenas cujo som da fala não corresponde às imagens que vemos em quadro, uso reiterado de imagens de arquivo que ora dialogam com cenas filmadas com Gladys, ora aparecem apenas evocando momentos da carreira cinematográfica da atriz. Lembramos do comentário de Carla Maia sobre a “predileção por um tom poético e fortemente carregado de simbolizações” que Gaitán imprime ao filme ao manejar certas imagens na montagem.

Não por acaso, objetos como o espelho e o véu são explorados no filme como instrumentos de produção de sentido, numa clara aproximação às vanguardas não narrativas, que recusam a transparência da construção clássica da história em proveito do relacionamento entre a câmera e os objetos filmados. (MAIA, 2012, p. 89)

Sem tantas mediações, esta sequência na casa possibilita à filmada relacionar-se de modo mais direto e livre com aqueles que filmam. O clima descontraído atinge um patamar tão interessante que é franqueada à cineasta a possibilidade de mostrar Gladys - e também sua filha, Maria Thereza - a fumar um baseado na parte final da sequência. O baseado vira quase um objeto de cena, visto que Gladys não hesita em atuar com a fumaça tragada e expirada.



Figura 7. “É uma boa frase, né?”, indaga Gladys àqueles que filmam.



Figura 8. Ao repetir outra frase, a atriz busca o olhar de alguém no extracampo.



Figura 9. Enquanto lê a anotação irreverente, dirige fala para aqueles que filmam.



Figura 10. Depois, ao repetir de cor, parece lançar o poema ao espectador.

Com o baseado na mão, Gladys e Gaitán produzem uma sequência capaz de evocar, no espectador, pequenos instantes de alteração, nos quais é possível afetar-se pelo prazer de saborear uma frase inesperada, um pensamento irreverente, as sonoridades de um poema falado mais de uma vez, a intensidade dos olhares e gestos expressivos da atriz: “Pra ser parecido, tem que ser muito diferente. É uma boa frase, né?”, pergunta Gladys àqueles que filmam (figura 7), impressionada com a resposta de Caetano Veloso à pergunta de Zuenir Ventura sobre a possibilidade de haver um ano semelhante a 1968; “Aqui tem outra frase que eu gosto, que eu não sei de quem é, que é assim: o que me sustenta é a minha resistência”, diz, mirando seriamente alguém que não vemos, à esquerda do extracampo (figura 8), depois novamente para aqueles que filmam; “Um fã passou e falou: Maria Gladys, ícone da cultura carioca, Cazuza, Pizzaria Guanabara”, lê divertindo-se com o que ouvira de um transeunte enquanto tomava um chope; “Sorte dá muito trabalho. Boa, né?”, indaga os que estão atrás da câmera, já no quarto a fumar o baseado, após repetir a frase atribuída ao então ministro Celso Amorim; “Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida, chorar, chorar, bebendo Stella Artois”, repete para a câmera no segmento sobre o qual já discorreremos no início deste texto; “Milagre. Tava assim morta, mortinha. Caidança, caidinha. Chapada, chapadinha. Toca o telefone. TV Globo, trabalho com um bom amigo,

Papinha⁷”, recita animada, primeiro lendo a anotação na agenda - mas sempre buscando a câmera e evocando aqueles que estão no antecampo (figura 9) -, depois recitando-o de cor e diretamente para a câmera, como se lançasse o poema ao espectador (figura 10). É como se, junto à personagem, também pudéssemos “ficar chapados” com esses momentos mais íntimos que a atriz compartilha com aqueles que filmam.

No decorrer da sequência, a cena se amplia ainda mais com a conversa entre Gladys e aquelas que filmam sobre o bloco de carnaval “Me beija que eu sou cineasta”. “Vamos fazer essa foto, eu e Saraceni, no Carnaval”, propõe a atriz, mostrando uma imagem recortada de jornal e colada na agenda. “Ah, lá do que eu tava?”, pergunta a voz feminina oriunda do antecampo que, intuímos, corresponde à voz da cineasta. “Ah, sim, claro! Ô bloco bom...”, responde Gladys, sorridente. “Muito bom, eu dancei muito”, concorda a cineasta, no momento mesmo em que há um corte. Encavalada com o som da frase anterior, ouvimos outra pergunta: “Você não beijou nenhum cineasta?”. Séria, o olhar concentrado nesta mulher que não vemos, Gladys responde: “No bloco ‘Me beija que eu sou cineasta’, não!”. Há um breve silêncio no qual o olhar de Gladys mantém-se fixo em sua interlocutora, como que a aguardar a continuidade da conversa. A pergunta não tarda, em tom bem-humorado: “Mas você já namorou com cineasta?”. Entre o fim da pergunta e o início da resposta de Gladys, o rosto da atriz se ilumina e adquire uma expressão de deleite. Ela mira a câmera e, antes de cair em gargalhada com aqueles que filmam, confessa: “Muitos cineastas...”. Mesmo que surja discretamente no filme, a passagem evidencia não apenas o vínculo existente entre personagem e cineasta, mas também a cumplicidade que, em cena, desenvolve-se entre ambas.

Há um corte e um tom mais nostálgico invade a cena. Gladys recita um poema-homenagem ao Leblon. Após uma breve inserção, pela montagem, de uma cena de um filme com Gladys, ela conversa com a cineasta sobre solidão: “Eu tenho muitos amigos, sim. Mas a vida é solitária”. “Por que solitária?”, pergunta Paula. Gladys diz que, mesmo tendo muitos amigos, é difícil encontrá-los, estar com eles. “Na verdade ando só com a Aninha... Eu, Aninha e Tereza...”. Dirigindo-se àqueles que estão no antecampo, Gladys deixa ainda mais claro o vínculo que alimenta com cineasta e equipe para além do filme: “Aí encontro vocês e acontece o negócio”. Antes de o plano terminar, Gladys afirma que, mesmo sem muitas companhias, desenvolveu autonomia suficiente para sair sozinha em busca de diversão. É o fim de uma sequência que explicita as interações entre filmada e

⁷ Papinha é o apelido de Rogério Gomes, diretor de novelas e outros programas da TV Globo.

aqueles que filmam, revela que o filme é também guiado pelos desejos da atriz (que constantemente propõe situações a serem filmadas), e que constrói um espaço/tempo de descontração e intimidade com a personagem bastante diferente de boa parte do filme, em que as cenas com Gladys revelam gestos bastante dirigidos e, muitas vezes, engessados.

4. A hóspede que dirige a anfitriã

“Agora, vira lentamente e começa a falar o texto”. A voz de tom delicado surge sobreposta ao final de uma sequência de um filme antigo com Gladys. Inicialmente não coincidente com as imagens do filme em questão, a voz adquire um novo status quando há o corte para a imagem seguinte, na qual aparece o rosto de Gladys, visível atrás de um tecido estampado (novamente os anteparos entre a personagem e a câmera). Com o mar ao fundo, Gladys mira a câmera e contiguidades. Se não é possível localizar a origem da voz naquilo que vemos em quadro, sabemos que sua fonte corresponde à cineasta, a interagir com Gladys.

Esta breve passagem em que ouvimos a voz de comando da cineasta a orientar a ação de Gladys explicita a presença em cena daquela que filma. Na disposição da mise-en-scène de “Vida”, a cineasta, apesar de manter-se no antecampo, faz-se sentir como alguém que organiza cenas nas quais Maria Gladys é continuamente convocada a atuar. É difícil não perceber a visitante/cineasta a orientar a personagem em quadro, verdadeiramente dirigindo a atriz em cenas que explicitam seu processo de construção.

Desde o início de “Vida”, fica claro que a opção da cineasta é fugir de um registro mais observativo dos personagens. Muito pelo contrário, a câmera instala-se como catalisadora de falas, gestos e olhares daqueles que compõem a cena. São raros os momentos de “Vida” em que é possível, para o espectador, sentir a câmera menos presente, ou as personagens menos conscientes da existência da câmera. Definitivamente, não estamos em um filme cuja presença do aparato cinematográfico e daqueles que filmam pretenda ocupar um espaço sem deixar-se perceber (estratégia pretendida por certos documentários mais observativos). Do início ao fim do filme, Gladys e as outras personagens (pai, filha) falam para e reagem à presença da câmera, com olhares e gestos, como se, para além daqueles que filmam, a câmera fosse, por si só, alguém a efetivamente instalar-se entre personagens e aqueles que filmam nos espaços mostrados. Queremos dizer que, para além da cineasta atrás da câmera ou de alguém que eventualmente sustente o aparato de filmar, é com a própria câmera que Maria Gladys está constantemente jogando.

Essa relação direta com a objetiva parece visar explicitamente o espectador, a quem essa atuação efetivamente se destina.

Esta atuação para a câmera parece central no projeto concebido por cineasta e personagem filmada para que o filme aconteça. Como resultado, em muitas passagens é o excesso de atuação que dá a tônica do filme. Se isto é bom, por convocar a atenção do espectador quanto aos recursos empregados para organizar o filme, há também a parte negativa: há um esgotamento que, aos poucos, vai-se produzindo nesse jogo com a câmera.

Esgotamento de Gladys, que aparece em diversos momentos não tão à vontade em cenas colocadas em jogo pela filmagem, como na sequência em que espera o trem na estação, em diversas passagens da sequência em que perambula pelo mirante ao som de música de Ava Rocha, e até mesmo em alguns instantes da sequência em que dança com Maria Thereza, mais ao final do filme.

Esgotamento igualmente do espectador, excessivamente convocado pelos olhares e gestos dirigidos à câmera, que o impedem de dividir com aqueles que são filmados, principalmente Gladys e sua filha, algum momento que seja sentido como menos dirigido, menos produzido para a câmera. Em certas ocasiões instaura-se quase um desconforto, como se Gladys estivesse presa nesse jogo em que precisa constantemente atuar para a câmera, como se não restasse espaço para algo mais leve, para gestos mais improvisados.

5. O retrato a ser preenchido

Maria Gladys, a atriz. A atriz Maria Gladys. Maria Gladys e suas personagens. Maria Gladys, a personagem de um filme sobre Maria Gladys. Um mesmo rosto, máscaras diversas. Em “Vida” o espectador é envolvido por esta multiplicidade de facetas e tipos que o rosto e o corpo de Maria Gladys assumiram e continuam a assumir, seja nos filmes a cujos trechos assistimos e que insinuam muito soltamente a presença significativa da atriz na trajetória do cinema brasileiro - marcadamente do cinema mais autoral, alternativo, senão marginal -, seja nas situações colocadas em cena pelas filmagens - momentos em que Gladys pode, além de escolher um modo de lembrar e contar passagens marcantes da própria história, relacionar-se com a câmera num incessante jogo de gestos e olhares. Nesse jogo estabelecido entre cineasta e filmada, mas também com o espectador, a câmera é não apenas o aparato que registra eventos, mas uma catalisadora das ações da atriz. Esta câmera que está sempre a mobilizar o olhar de Gladys não é uma câmera qualquer. É uma câmera atravessada por um investimento feito pela personagem (a atriz Maria Gladys) e aqueles

que filmam (Paula Gaitán e uma equipe reduzida de pessoas que estiveram envolvidas na produção desse filme que é, a seu modo, uma homenagem à atriz) em torno de uma concepção poética de documentário. Se o filme investe em aspectos mais biográficos, de modo a montar um painel sobre a história de Maria Gladys, esse investimento está longe de passar pela clareza de informações que um relato documentário mais tradicional poderia ter.

Interessa ao filme aventurar-se, junto com a atriz, por alguns espaços onde é possível relembrar momentos e estabelecer pontes com paisagens da infância e adolescência: viajar de trem observando a paisagem do subúrbio pela janela, caminhar pela estação próxima à Ponte de Méier, onde Gladys pegava o trem para o colégio em Piedade e onde se localizavam os três cinemas - atualmente desativados - nos quais ela assistiu aos primeiros filmes de sua vida. Entre essas deambulações, situações são produzidas para a câmera: as caminhadas na estação de trem, um mirante de onde é possível ver a paisagem do Rio de Janeiro, um salão onde dança com a filha, mais ao final do filme. Ao mostrá-la em casa, o filme também mostra aqueles que vivem com Gladys: o pai já idoso, única pessoa a falar sobre Gladys no filme, e a filha mais nova, Maria Thereza, que aparece em várias passagens ocupando espaços do apartamento e também na cena em que dança com Gladys em um salão.

Mesmo que carregado de afetos, o filme não oferece acesso facilitado a Gladys (e, ainda mais, ao pai e Maria Thereza), mesmo quando ela é filmada no espaço mais caseiro. Imaginamos que isso ocorra menos pela personagem em si, cuja personalidade irreverente e repertório de histórias certamente produziriam algo menos engessado, e mais pela cineasta, que opta em fazer com a atriz um tipo de filme que em raras ocasiões (como na sequência da agenda) recua dos procedimentos que insistentemente impõem barreiras entre o espectador e a personagem. Se há amizade prévia ao filme entre estas que compõem e constroem a cena, esta proximidade não redundará em uma relação que é facilmente apreendida pelo espectador. Apesar de conhecermos um pouco sobre Gladys com o filme, o jogo incessante de mediações não facilita o acesso do espectador à personagem, e grande parte dos materiais de arquivo mobilizados pela cineasta na montagem permanece como enigma a ser decifrado. Ao analisar os “liames entre memória e história” em alguns documentários brasileiros recentes, Cláudia Mesquita nota que em “Vida”, “os arquivos (as imagens do passado) não estão investidos de um papel ilustrativo (...) e são tomad[o]s como objeto ou matéria para criação de procedimentos estéticos pela cineasta-retratista” (MESQUITA, 2010, p. 117). Mesquita comenta que a sequência inicial do filme, na qual

vemos o cobrir e descobrir (pela cortina que metaforicamente produz o lampejar da memória) de diferentes fotografias (de membros da família e do passado de Gladys), sugere “desvelamento momentâneo, espreita fugaz, entrever”. Ao discorrer sobre o final da sequência, quando vemos apenas a moldura vazia de um porta-retratos, Mesquita indaga: “Impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?” (MESQUITA, 2010, p. 117). Se o filme recusa-se a elaborar um relato simplificado que sintetize a trajetória⁸ da atriz ou que facilite um acesso mais direto à personagem (sua história e sua presença na história de um cinema brasileiro ainda bastante desconhecido), a imagem do menino a segurar uma fotografia de Gladys, já quase ao final do filme, parece lançar uma esperança de que os fragmentos de memória ativados em “Vida” possam se atualizar no interesse das novas gerações em também descobrir, no presente, os rastros deixados pela presença da atriz.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BRASIL, André. Carapiru-Andrea-Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem. In: **Devires: Cinema e Humanidades**, 2008, vol. 5 n° 2, p. 94.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Anais do XXII Encontro Anual da Compós**. Salvador: UFBA, 2013.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMT, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Deleuze/Spinoza**. Cours Vincennes de 14/01/1978. Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.
- MAIA, Carla. Filmes de uma nota só: considerações sobre “Vida” e “A casa de Sandro”. In: IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: panorama da produção independente brasileira do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.
- MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. In: **Revista Novos Estudos Cebrap**. Edição 86. Março de 2010.
- MONTANDON, Alain. **O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2011.

⁸ Apesar de oferecer pistas sobre a presença da atriz na trajetória do cinema brasileiro desde a década de 1950, através de diversos trechos de cenas com Gladys dispostos na montagem, é curioso atentar que não interessa ao filme mobilizar imagens de arquivo relacionadas à carreira de Gladys na televisão.