

BRICOLAGEM DE AFETOS: AUTONARRAÇÃO NOS FILMES DE FÁBIO CARVALHO

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

prcarvalhob@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7583930673019603>

RESUMO

Este artigo envereda pelos filmes de Fábio Carvalho, destacando, nessa filmografia, aquelas películas compostas de excertos autobiográficos. Destaca-se o modo de narrar de Fábio, cuja cinematografia tem na montagem uma ferramenta central para alinhar fragmentos de sua trajetória pessoal, urdindo construtos em que sobressaem-se as afinidades artísticas do cineasta.

Palavras-chave: autonarração; cinema; diretores; Fábio Carvalho.

Assiste-se hoje a uma série de filmes voltados à autobiografia de realizadores. Trata-se de películas trazendo experiências pessoais dos cineastas, em geral de faturas muito distintas daquela do cinema tradicional. A prática autorreferencial no cinema remonta aos Lumière, que não hesitaram em registrar cenas de sua domesticidade em filmes como *Le repas de bébé* (1895) e *Partie d'écarté* (1896). Relatos do eu não foram prolíferos na grande tela, porém, até meados do século XX, quando Federico Fellini, na ficção, e Jean Rouch, no documentário, começaram a escavar suas biografias em busca de excertos para inserir em seus filmes. Nos anos 1980, o advento do vídeo trouxe uma poderosa ferramenta para a captura de cenas da vida privada, e mais filmes baseados em périplos existenciais despontaram a partir de então, assumindo formas diversas.

Desde os anos 1980, o mineiro Fábio Carvalho realiza filmes de feitio nada usual. Tendo começado no Super-8, Fábio foi um dos pioneiros na utilização do vídeo como expressão artística em Belo Horizonte. Filmou também em 35 mm, colaborando com Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni, Neville d'Almeida, Luiz Rosemberg Filho e José Sette, entre outros diretores brasileiros. Estimada em 80 títulos, a filmografia de Fábio divide-se em curtas, médias e longas-metragens, não raro documentários. Da pluralidade em que se desdobra essa produção, é possível fisgar películas focalizando percursos biográficos deste realizador dono de um modo de narrar muito particular, na contramão do regime narrativo dominante no cinema industrial.

Em entrevista a esta pesquisa, Fábio reivindica pertencimento ao cinema de autor. Afirma que “o filme precisa de uma cabeça”, de alguém que guie a película a certa ordem de resultados. À assinatura de Fábio associam-se, pois, filmes idiossincráticos, avessos ao cinema tradicional. Com efeito, as películas do diretor distanciam-se da narração fundada na lógica informativa, em que todos os elementos surgem organizados segundo uma progressão visando à solução de um problema proposto ao início do filme. Em oposição a isso, Fábio atenta-se ao potencial poético das imagens, por ele manejadas segundo ritmos e correspondências imprevistas. Urdidos sobretudo na fase da montagem, os filmes de Fábio abrem um leque de significações para o espectador, confrontado por uma heterogeneidade de planos misturados a sons, músicas, ruídos e textos em *off*.

Este artigo destaca quatro títulos da filmografia de Fábio nos quais trajetos biográficos do realizador aparecem de modo claro. *Guará, ladrão de estrelas* (2006), *Jimi Hendrix e a fonoaudióloga* (2013), *Hierba buena* (2014) e *O filme da montagem* (2009) declinam vivências particulares de Fábio, como luto, doença, viagens e encontros fraternos. Nas fitas, o diretor comenta as vicissitudes por que passa e visitas a lugares e personagens de sua afeição. A par da análise dos filmes citados e de entrevista com o diretor, discute-se a montagem de Fábio Carvalho, nada afeita ao eixo diacrônico e antes obediente aos ritmos poéticos do diretor.

Réquiem para Guará

Guará, ladrão de estrelas (2006) fala da perda de um amigo dileto. A película traz à cena o enterro de Guaracy Rodrigues, personagem emblemático do cinema nacional, encontrado morto na poltrona de um apartamento no Rio de Janeiro, assistindo a um musical hollywoodiano, em 2006. Guará, como era conhecido pelos amigos, atuou em cerca de 40 filmes, nacionais e estrangeiros, entre 1968 e 2005. Trabalhou também como diretor, roteirista, assistente de direção, sonoplasta e cenógrafo, dedicando a vida à causa do cinema. O que se vê, neste réquiem para um amigo morto, é um ritual de despedida, comungado por aqueles que privaram com Guará. São músicos, atores, poetas, críticos, técnicos, diretores, um grupo de profissionais que se apresenta ao Cemitério do Caju para, ao lado de Fábio, renderem homenagem ao artista-ícone do cinema marginal.

Nascido em 1943, Guará viveu sua juventude nos anos 1960 e 1970, tendo sido influenciado pelas ideias contraculturais então em voga. O ator não fazia caso de trabalho regular, descuidava de laços familiares, desviava-se de tudo quanto pudesse tolher seu estilo de vida libertário. Fiel às suas pulsões artísticas, Guará foi uma espécie de ator de si mesmo, fazendo participaes, pontas e figuraes nos mais diferentes filmes.¹ Esse “bicho de cinema”, tal como o define Fábio, trilhou um percurso anárquico. Em vida, não amealhou bens ou moradia fixa, hospedando-se em casa de amigos nas viagens pelo Brasil e pelo mundo. Em Belo Horizonte, Fábio era quem costumava albergar Guaracy Rodrigues, quando o artista nômade entendia de dar com os costados nesta capital.

Guará, ladrão de estrelas desenha-se a partir do velório do ator, reunindo a confraria de amigos de Guará. Presentes ao funeral, estão Paulo César Pereio, Neville D’Almeida, Maria Gladys, José Sette, Geraldo Veloso, Ana Tavares, Pedro Angert, João Velho e Carlos Figueiredo, entre outros. O fotógrafo Toni Nogueira encarrega-se de registrar o cortejo, acompanhando a comitiva desde o velório até a descensão do fretro a um carneiro da quadra 77, no fossrio do Caju. Uma garrafa de conhaque  aberta pelo cineasta Jorge Mourão e passada de mão em mão entre os circunstantes. Vem  baila frase lapidar de Maiakovski, repetida por Guará num dos filmes de Fábio:² “Antes morrer de vodka que de tédio”. Coberto de pétalas e ovacionado, o caixão do ator desce enfim  campa, regado com fartas doses de conhaque, numa bno final pag.

Segundo relato de Fábio ao autor destas linhas, o cortejo fúnebre reuniu-se num bar vizinho ao cemitério em seguida ao enterro. Foi nesse bar que Toni Nogueira depositou o material por ele filmado sobre a mesa do diretor, incumbindo-o de montar as exéquias de Guará. De volta a Belo Horizonte, Fábio ps-se ao trabalho, aplicando ao filme o seu método *bricoleur*. Na mesa de edio, misturou às imagens capturadas por Nogueira cenas de seus próprios filmes e cenas de filmes de outros diretores. A mescla incluiu a vnus de platina Marilyn Monroe, cultuada por Guará, entoando cano romântica numa sequência de *O rio das almas perdidas* (Otto Preminger, 1954). Ertica, a

¹Luiz Nazario, professor, pesquisador de cinema e amigo de Guará, montou um *site* na internet, denominado “Arquivo Guará”, em que recupera a carreira do artista.

² *O general*, 2004.

sequência parece imprópria a um filme sobre a morte de alguém. É, porém, do choque entre imagens heterogêneas que o *Guará* de Fábio se nutre, podendo inclusive assumir um tom levemente picaresco, afinado com a personalidade despojada do ator.

Ao encontro de amigos em face da ocasião fúnebre, Fábio providencia para que se apresente também o “mestre do suspense”, Alfred Hitchcock. O olho do diretor britânico surge agigantado numa lupa, em cena de propaganda para *Um corpo que cai* (1958). Fábio divide seu luto com os colegas, mas também com Monroe e Hitchcock, havendo espaço em seu filme, ainda, para o comediante italiano Totò. Totò é visto em imagens pilhadas de *Gaviões e passarinhos* (Pasolini, 1966), filme no qual a personagem de Totò conversa com o filho, para ouvir do garoto a sentença fulminante: “Papai, acho que a vida não é nada.” Ao que o comediante responde, impassível: “Claro, filho, a morte é tudo. Quando alguém morre, tudo que devia fazer está terminado.” O aforismo de Totò converte-se em epitáfio para o artista *Guará*, que, no caixão, parece contente em protagonizar uma última película ladeado por tão ilustres convidados.

Nesse encontro com a morte e seu produto mais imediato, o cadáver, *Guará, ladrão de estrelas* reverbera o ainda hoje proibido *Di* (1977),³ sobre os funerais de Di Cavalcanti, pintor modernista brasileiro. Fábio conhece o curta de Glauber Rocha e, a exemplo do diretor baiano, dá a ver o cadáver de Guaracy Rodrigues num *close-up*, profanação consentida pela família do ator. Glauber, como se sabe, foi pródigo em se autorretratar nas imagens de *Di*, de corpo presente e com a voz em *off*, fazendo exclamativa louvação ao “pintor das mulatas”. Já Fábio se mostra no velório de *Guará* junto ora segurando a alça do caixão do ator, ora conversando com seus pares, ora bebericando conhaque. Discreto, prefere não ecoar o panegírico de Glauber, deixando que seu áudio apareça, no filme, apenas para um rápido diálogo com Neville D’Almeida.

Neste réquiem para um amigo morto, Fábio afasta-se a léguas do didatismo glauberiano sobre Di Cavalcanti. Aqui, são os amigos de *Guará* que falam acerca do ator aquilo que lhes dita a emoção. A pluralidade de vozes oferece um luto em melhor condição de partilha que o visto em *Di*, cujo diretor parece impor veneração ao pintor,

³ O título oficial do filme é *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua quimera, somente a ingratição, essa pantera, foi sua companheira inseparável*.

quase aboletando-se sobre o caixão do artista. *Guará, ladrão de estrelas* é intimista e escolhe alinhar sons e imagens em interação com as afinidades eletivas da estrela marginal a cujo enterro se assiste. Afinidades, afinal, compartilhadas com Fábio e seus colegas, eles também “bichos de cinema”, eles também cultores de Monroe, Hitchcock e Totò, eles também animais raros, quem sabe em vias de extinção.

O filme das entranhas

Em 2012, Fábio foi acometido de renitente rouquidão. Consultou-se com uma fonoaudióloga, que diagnosticou um calo nas pregas vocais do diretor. À consulta médica, seguiram-se exames para se chegar às causas daquele mal. Após uma biópsia e uma laringoscopia, concluiu-se que a garganta do cineasta havia sido tomada por um fungo raro, o qual inclusive veio a se tornar tema de um congresso de medicina. Fábio iniciou então um tratamento, passando a fazer uso de medicação regular, além de ter exercícios vocálicos com a fonoaudióloga. Do medo de perder a voz, resultou *Jimi Hendrix e a fonoaudióloga* (2013), filme que trata do isolamento psíquico do antes verborrágico diretor, atacado por uma doença que impõe-lhe um silêncio de dois meses.

Jimi Hendrix e a fonoaudióloga articula fragmentos videobiográficos de Fábio em seu trânsito pela enfermidade. Ao mutismo a que é condenado pela doença, o cineasta opõe uma polifonia de sons e imagens: imagens de amigos de Fábio unem-se a imagens do próprio diretor, num hibridismo para preencher o vácuo deixado pelo lapso vocálico. O filme abre com bate-papo, no edifício Niemeyer, em Belo Horizonte, entre os críticos Mário Alves Coutinho, Geraldo Veloso e Paulo Augusto Gomes. O assunto não pode ser outro que não cinema, e as vozes dos críticos misturam-se à música de fundo, numa cacofonia induzida por Fábio. É assim que o nódulo na garganta do realizador torna-se motivo para fazer gravitar à sua volta amigos com os quais divide a angústia pela doença.

O embrulho de falas, vozes e imagens da abertura convida à entrada, no filme, de alguma estridência. Em 2013, vinha a público o disco póstumo do guitarrista Jimi Hendrix, intitulado *People, hell and angels*. A sonoridade do disco sidera o diretor, que diz tê-lo ouvido dias seguidos, num mecanismo inconsciente de compensação pela perda da voz. A música de Hendrix vinha ao encontro do filme já em fase de edição por Fábio, que põe a guitarra hendrixiana a percorrer a película do começo ao fim, entremeada a sambas

como “Manhã de carnaval” e “Pra dizer adeus”, executados à capela pela cantora lírica Sylvia Klein. Se o que está em jogo é a elaboração do problema de saúde do diretor, Fábio não se faz de rogado em salpicar no seu filme, ainda, cenas de suas visitas à fonoaudióloga para os exercícios de recuperação vocal.

Jimi Hendrix e a fonoaudióloga externa o mal que revolve as entranhas de Fábio. E o diretor não se furta em lançar mão das imagens do seu exame laringoscópico para intercalar às cenas das consultas médicas. Desce, pois, a profundezas anatômicas para mostrar as vísceras tomadas pelo fungo mórbido. Eis o mergulho para o interior de um artista e professor que tem nas coisas da visualidade, mas também nas da fala, a ferramenta de trabalho. Curioso modo de dizer de si a partir do universo biológico, quicá tão malferido quanto o do espírito. A esse bizarro retrato da inflamação em suas cordas vocais, Fábio agrega, ainda, um autorretrato de charuto aceso diante de Catherine Deneuve, estampada em cartaz de *Belle de jour* (Buñuel, 1967). O diretor, que agrava a sua *malaise* com o tabaco e com Deneuve, é visto escabelado e em câmera rápida, como a dizer de seu aturdimento em face do revés que se lhe abate.

Fábio segue montando seu filme como quem cata objetos descartados e os reorganiza num mosaico, para novas significações. A verve *bricoleur* traz à cena outros de seus amigos, como o animador Sávio Leite, posto a falar da ingrata experiência de ser vizinho de homens da Polícia Militar. Há espaço no filme também para o *videomaker* Éder Santos, visto num plano-sequência dirigindo seu carro por avenidas de Belo Horizonte, em câmera rápida. O mesmo plano-sequência de Éder aparece novamente, em seguida, em movimento reverso, como num tributo retroativo ao amigo que introduziu Fábio nos domínios da videoarte. Por último, entram na película as colagens em papel do artista e diretor carioca, Luiz Rosenberg, tão aficionado pelo colagismo quanto o próprio Fábio.

Adite-se que a vida de Fábio, como a de qualquer um, é menos linear do que randomicamente fragmentária. Nossos ritmos são desobedientes, nossas atenções são múltiplas, a dispersão parece ser a regra para o trânsito humano pela caótica realidade pós-moderna. Tentar impor ordem diacrônica a algo que se compõe de tempos tão fugidios é talvez ingenuidade. Daí que, numa confissão da impossibilidade de organizar ou de reter com precisão o infausto pelo qual passa, Fábio introduz em seu filme uma

batalha aérea extraída do filme *Air force* (Howard Hawks, 1943), em aparente desconexão com as imagens prevaletentes até aqui.

No filme de Hawks, aviões estadunidenses despejam bombas contra alvos inimigos em alto mar, fazendo frotas afundar. Trata-se, para Fábio, menos de uma remissão aos eventos da Segunda Guerra do que de um comentário sobre a necessidade de ruído, dado o naufrágio de sua capacidade vocal. Produz-se no filme um choque semântico, sublinhado ainda pelo *close-up* da cantora Sylvia Klein disparando improperios rumo à câmera. O filme se encerra em nova pilhagem, agora com Hendrix tocando o *blues* “Red House”, em filmagens dos anos 60. Aumentar o volume ao som e conflitar imagens é o meio que Fábio encontra para se fazer ouvir, neste relato de doença. Roubado na voz, o diretor chama atenção sobre seu problema, num mundo que parece não lhe dar ouvidos. O cinema alia-se a Fábio, pois, na tarefa de sobrenadar, ajudando-o a não adernar de vez, junto com a imensa multidão de afásicos.

Cuba como le gusta

Hierba Buena foi filmado no final de 2015 durante o Festival Del Nuevo Cine de Havana, quando Fábio esteve em Cuba por 12 dias para apresentar *O Diplomata* (2015), curta premiado naquele festival. Finalizada no início de 2016, *Hierba Buena* traz as impressões de viagem do realizador em sua estância em Havana. Abrem o filme imagens de *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973), do documentarista cubano Santiago Álvarez, fita em homenagem ao músico e diretor de teatro Víctor Jara, morto pela polícia política do ditador Augusto Pinochet, logo após o golpe em Salvador Allende. A evocação do cantor e ativista, para cujo assassinato teria colaborado a CIA, segundo denuncia Álvarez, é providencial ao *Hierba Buena* de Fábio, que fala desta ilha ainda hoje às voltas com a impostura do bloqueio econômico estadunidense.

O comentário político se desfaz para dar lugar ao plano geral de uma praia de Havana: Fábio mostra a Cuba dos dias atuais, sem didatismo historicista. Vale lembrar que o realizador transitou pelo documentarismo etnográfico em parte de sua carreira. Nos anos de 1980 e 1990, fazia filmes sobre personagens do *underground* cultural belo-horizontino. Nesse período, a filmografia do diretor é mais afim ao cinema direto, registrando a realidade tal como se apresenta à câmera, sem explicar, interpretar ou

interferir nessa mesma realidade, como reza a cartilha desse estilo. Já no transcurso dos anos 2000, Fábio deixa de lado compromissos mais estritos com o cinema direto, para abrir-se ao que o teórico Bill Nichols denomina documentário de modo poético.⁴

Em *Hierba buena*, a atenção de Fábio é para a forma com que os planos se relacionam, produzindo uma ideia poética de Cuba. O realizador circula com a mulher por Havana e registra o que vê pela frente, desvelando um país musical e dançante, descortinado a partir de correspondências rítmicas entre os planos. Um táxi leva Fábio e Isabel a um giro pela capital cubana. Não se trata de um novo *Buena vista social club*, pois está ausente o resgate documental do filme de Wenders. Antes *flâneur*, o olhar de Fábio flutua pela *Habana vieja* para deter-se nos bares, nos cantores anônimos, nos transeuntes do cenário urbano. O diretor bebe, degusta comidas típicas, presta reverência a Baco. *Hierba buena*, afinal, significa hortelã, ingrediente primal do *mojito*, coquetel à base de rum e açúcar, à venda nos muitos bares e restaurantes *habaneros*.

Hierba buena constrói-se a partir da mirada do realizador, que não se mostra nas imagens, mas mantém-se no cerne das operações do filme. É Fábio quem conduz este caderno de viagem à capital cubana, no qual rascunha uma visão particular da ilha, fixando-se nos prazeres auditivos e visuais daquela geografia. Um *travelling* pelo centro da capital cubana mostra os próceres da Revolução, em grandes murais. A figura de Fidel Castro é onipresente, nas ruas, nos monumentos, nas conversas. Fábio volta ao seu hibridismo, intercalando em *Hierba buena* cenas de outro filme de Santiago Álvarez, desta vez sobre o encontro do líder revolucionário com um velho camponês que na infância conheceu José Martí.⁵ Álvarez pinta um retrato reverente de Fidel, cuja identidade só se revela ao final da película, quando o camponês experimenta um par de óculos doados pelo líder cubano. Eis um filme propagandístico, e Fábio inclui trechos dele em seu *Hierba buena* não sem uma ponta de ironia, já que não lhe apetece os panfletos, como diz a este autor: “Quanto menos panfletária é a arte, mais política ela é”. A citação de Álvarez figura, de qualquer modo, como referência elogiosa ao documentarista cubano.

4 2010, p. 62.

5 Herói da independência cubana.

Hierba buena não se arvora numa análise crítica de Cuba. Prefere ser um relato aberto, rascunhado no bloco de notas filmográfico de Fábio com as tintas da poesia. O diretor derrama seu olhar sobre o país caribenho, cercado-se de imagens colhidas a diferentes fontes. Em lugar de explicações políticas sobre Cuba, escolhe trazer na bagagem este conjunto de notas de viagem, costuradas com a linha do afeto. Termina o filme num táxi, onde, junto com a mulher, entoia “Coração civil”, de Milton Nascimento, no último dia em Havana. Para o olhar desses empedernidos mineiros, Cuba é música e mistério. Melhor conservá-la no território da quimera do que lançar-se em discursos “especializados” sobre a ilha, o mais das vezes autoritativos e superficiais.

Montar um filme

Para Fábio, um filme é antes pretexto para reunir seu grêmio particular de amigos. O destaque, nessa comunidade de artistas, fica para os sobreviventes do cinema novo e do cinema marginal, a cujas tradições Fábio reclama filiação. *O filme da montagem* (2009) presta homenagem ao diretor Paulo César Saraceni e ao diretor e montador Ricardo Miranda, ambos egressos do cinema novo. Em 2009, Saraceni e Miranda finalizavam *O gerente* (Saraceni, 2011) e chamaram Fábio para assistir ao trabalho de montagem do filme. Fábio, que morou no Rio de Janeiro de 2001 a 2005, tornando-se amigo desses diretores, aproveitou o convite para filmar os colegas em atividade. Do salvífico reencontro, resultou esta película feita para falar do trabalho de se construir um filme, bem como das pessoas envolvidas nessa construção.

O filme da montagem mostra *O gerente* em processo de edição. Não estão presentes aqui depoimentos de atores ou exibição de parafernália técnica, pois não se trata de um *making-off*. O que Fábio quer é pôr em cena Saraceni, Miranda e outros colegas falando sobre seu ofício, no ato mesmo de realizá-lo. O exercício metadiscursivo fatalmente deságua em declarações apaixonadas pelo cinema, a princípio de Saraceni, que refere-se a uma conversa com Bertolucci, na qual o diretor italiano se pergunta se no céu, para onde pensa não tardar em ir, haverá cinema. O que é cinema, eis a pergunta não formulada por Fábio, subjacente à fala de Saraceni e à dos demais amigos diretores. Resposta possível: o intervalo de desperdício entre uma nota promissória e outra,

precisamente como o interregno que Saraceni e Miranda estão a forjar, e assim também Fábio, que empunha a câmera e recolhe material para seu *Filme da montagem*.

O cinema, diria Fábio, é isto que não se cansa de nos desvirtuar, levando-nos a prazeres insondados. O diretor deleita-se com as imagens móveis, qualquer que seja o suporte. Trata-se de um ávido colecionador delas, conforme conta a esta pesquisa, mencionando a compulsão por filmar, refreada nos últimos anos, em face de uma “saturação de imagens”. É do real capturado pela câmera que o diretor extrai o material bruto de seu trabalho, e *O filme da montagem* povoa-se de tomadas diretas do *habitat* dos amigos de Fábio. Eis, porém, um construto não subserviente à lógica do real: Fábio embaralha relações de tempo e espaço, mistura substâncias, transgride leis de continuidade. É seu modo de arrancar poesia à matéria seca do registro direto, essa matéria que, usada a serviço da convenção, só alcançaria o tédio da explicação didática.

Costurar seus registros, eis a resposta de Fábio para fugir aos grilhões da narrativa convencional. “Tudo é montagem”, diz o realizador, que escora-se na ferramenta para decidir seus filmes. Aqui, o diretor torna suas criações os compósitos que são combinando música, ruídos, diálogos, retalhos de outros filmes, textos poéticos. “Mãos dadas”, de Drummond, dá o tom de *O filme da montagem*, abrindo-o. O poema, dito em *off* pelo bardo mineiro, tempera-se com as imagens dos amigos de Fábio deambulando pelas ruas do Rio à noite. A linha final do poema, “o tempo é a minha matéria”, tonifica a temática da fita, sendo o tempo a matéria ora em esculpimento por Saraceni e Miranda neste *Filme da montagem* engendrado por Fábio, ele também um escultor do tempo.

O filme da montagem não trata do que se comeu no almoço, de como se vão pagar as contas no fim do mês. Aborda aquilo que nos desvia da vala comum para nos lançar num hiato de desperdício, esse hiato chamado cinema, mas que também responderia pelo nome de poesia. Quem sabe o filme de Saraceni será um desses hiatos, quem sabe o será também o filme de Fábio. *O filme da montagem* resolve-se exatamente no nível da montagem, com seus planos desobedientes a tempos diacrônicos e relações de causa e efeito. O diretor realiza uma escutação das imagens para soldá-las conforme vibrações comuns. Fábio não “conta histórias”, como sobra em frisar. Seu procedimento é o do poeta, construtor de artefatos inúteis, sem outra função que não dizer de si.

O filme da montagem visita trajetórias vividas por Fábio e seus amigos no Rio e os reapresenta, turbinados pela montagem. A película povoa-se ainda de outros personagens, entre anônimos e conhecidos, como o diretor e ator Otávio Terceiro, que declama novo poema de Drummond, enquanto acaricia a estátua do poeta no calçadão de Copacabana. Também o diretor Luís Rosenberg aparece no filme, falando de suas colagens como prolongamento de seu trabalho como montador. Finalmente, é Fábio quem se mostra de câmera em punho, após jornada etílica com os amigos pela boemia carioca. Eis o realizador recolhendo nacos da experiência vivencial para depois remanejá-los, via montagem, segundo orientações de sua bússola interior. Vê de antemão como inútil emprestar fidelidade a eventos desfeitos em poeira, escolhendo misturar em seu liquidificador poético a matéria amorfa arrancada ao devir bêbado do tempo.

Cinema do umbigo

Fábio é econômico em se mostrar em seus filmes. Aparece de maneira fugaz, não interpela o espectador, não didatiza o que o espectador vê. Se se autorretrata, evita o exibicionismo do documentário expositivo, pondo-se à vista como entidade neutra, pairando sobre os acontecimentos. Eis Fábio nas imagens, de qualquer modo. Está lá para indicar o discurso em primeira pessoa, para enunciar a narração de fatos experienciados. O centro dos títulos aqui examinados é o olhar desse realizador a um só tempo narrador, personagem e autor de filmes dizendo de transatos pessoais. Filmes que não visam a emprestar exatidão fatural a eventos pretéritos, mas a criar relatos cuja marca é a fragmentariedade narrativa e a heterogeneidade do material imagético.

As escrituras do eu tornaram-se mais endêmicas a partir dos anos 1970, quando escritores enveredaram pelo que os psicanalistas chamam de pesquisa de si. Nesse tipo de texto, o alvo não está em constituir relatos segundo uma evolução exemplar, a qual o autor esteja propenso a seguir, como nos romances de formação.⁶ Para a autobiografia contemporânea, a experiência humana apresenta-se perpassada de erros, imprevistos, acidentes, fracassos, revisões, descontinuidades, em nada se prestando a uma jornada linear e pré-orientada a propósitos singulares. Os filmes aqui tratados, como nessa

⁶ Sobre a autobiografia, conferir *Autoescrituras performativas, do diário à cena* (Leite, 2017) e *O pacto autobiográfico* (Lejeune, 2014).

tendência literária, estão desprovidos de ambição teleológica. São produtos da invenção cinematográfica e descartam a narração diacrônica de sucessos. Mesclam os percursos de Fábio aos estilhaços de sua experiência mais ampla do mundo, organizados em híbridos abertos e descontínuos, próximos à poesia, assim como a nova prosa autobiográfica.

A montagem é o grande operador formal destas películas, e os arquivos de Fábio constituem o material bruto do qual a montagem se vale para pôr em cena lugares e personagens caros ao realizador. Cola e tesoura trabalham, aqui, de modo semelhante ao da memória, que, segundo Sigmund Freud, não logra recuperar fatos pretéritos de forma direta. Para o psicanalista, o mecanismo da lembrança funciona de modo arbitrário, distorcendo, ficcionando o seu material de base. A memória, em síntese, transforma o material biográfico bruto e isso ocorre no ato mesmo de transportar esse material, do nível inconsciente para o consciente, regra válida para qualquer pessoa, não só para histéricos e neuróticos. Assim, o que a memória traz à tona é uma versão editada da matéria arquivada no inconsciente, sendo os fatos mais recuados no tempo, como lembranças traumáticas da primeira infância, até mesmo apagados ou atirados a um arquivo morto.⁷

Para Fábio, o dispositivo cinematográfico, elástico como é, permite algo mais do que aquilo que se vê na ficção e no documentarismo convencional. Pode, por exemplo, fornecer relatos radicalmente subjetivos, próximos aos caprichosos mecanismos da memória como a concebe Freud. Se há risco nessa empreitada, é os filmes tornarem-se “inutensílios” – como nomeia o poeta Paulo Leminski o produto do ofício do poeta –, sendo vistos por um público restrito, em geral consumidor do filme de arte. De fato, sobre Fábio costuma pesar a acusação de fazer filmes para serem vistos “com bula”, não sendo raro que o diretor se apresente às projeções para explicar suas fitas. A que serve este “cinema do umbigo”, feito de retalhos de outros filmes, miuçalhas afetivas, poético no que se refere à narração, maquinada pelo diretor à feição indecível da própria vida?

O cinema de Fábio só tem contas a prestar ao espectador disposto a fruí-lo. E o pacto firmado com esse espectador é dar-lhe a ver coisas que não veria na projeção de um *biopic* de *shopping center*. No prefácio a uma coletânea de crônicas de Fábio, Luiz

⁷ Sobre os mecanismos de encobrimento da memória, ver *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (Freud, 1901), notadamente o capítulo IV, *Lembranças da infância e lembranças encobridoras*.

Rosemberg procura capturar o amigo mineiro: “entender o seu movimento é mergulhar fundo num abismo emaranhado de palavras, sons, imagens onde a aparente não significação das coisas é o próprio sentido da criação”.⁸ Eis, no juízo certo de Rosemberg, a indicação de como ver os filmes ora examinados, relatos conformes ao que seria a experiência da vida, de Fábio, de seus amigos, de qualquer um. Vida, ao fim e ao cabo, ausente de significado e, por isso, moldável pelo respectivo dono à sua melhor escolha. Na terra seca da contemporaneidade, vale ver florescer um tal cinema, adubado pela poesia, na contracorrente do imenso jardim de flores de plástico do mercado.

Referências

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.

CARVALHO, Fábio. Belo Horizonte, Brasil. 20 jul 2017. Vídeo. Entrevista concedida a Paulo Roberto de Carvalho Barbosa e Gabriela Melo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5U3FgL9EKk&feature=youtube>.

_____. *Parábola do voo livre*, Belo Horizonte: Asa de papel, 2013.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio, desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.

GAUTHIER, Guy. *Documentário, um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas, do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico, de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2010.

SOBRE O AUTOR/ A AUTORA:

Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG em 1992. Mestre em Artes Visuais em 2005. Doutor em Artes Visuais em 2011. Professor de Artes Visuais, lecionando disciplinas em torno de História da arte, História do cinema e Estudo da cor.

⁸ Filho, 2012, em prefácio a *Parábola do voo livre*, Carvalho, 2013, p.16.