

São Paulo, 21 de agosto de 2021.

Querida e Amada Cris,

Em primeiro lugar, gostaria de te dizer mais uma vez que a nossa troca tem me alimentado muito como artista, pesquisador e, logicamente, como ser humano. Seus textos, análises, conceitos e referências descortinaram para mim novas maneiras de ver e de ouvir os meus próprios filmes, e me revelaram múltiplas possibilidades de promover novos casamentos artísticos do Cinema com a Dança, e vice-versa, sem que uma linguagem seja subserviente à outra, uma preocupação que me acompanha desde sempre. Em breve, quero muito te convidar para desenvolvermos um projeto livremente inspirado nas ideias da multiartista Maya Deren.

Mas vamos aos seus questionamentos, principalmente “processo de criação”. Acredito que cada projeto seja deflagrado por uma processualidade própria, como uma nova “alteridade” que passa a nos habitar e, em muitos momentos, também existe fora dos nossos corpos, mas, por outro lado, guarda algum parentesco com algo que já está dentro de nós. Essa nova “alteridade” tem as suas próprias características, idiossincrasias, mazelas, dengos, deficiências e potências, sobretudo mistérios lúdicos que precisam ser frequentados com muita pesquisa, rigor e um maravilhamento que traz uma ludicidade também acompanhada de inseguranças, medo da mediocridade, achados, eureka, arroubos de algo que nos transcende e, por que não?, irrupções de epifania. Como se estivéssemos caminhando permanentemente no fio da navalha entre o sublime e o ridículo, mas faz parte de

todo processo de experimentação em tempos tão experienciais, que foram tão abrupta e cruelmente substituídos por uma comunicação remota que é uma nova modalidade de presença com outros caminhos de linguagem que vieram para ficar, por mais que ensaiemos em um futuro não muito distante uma volta à “normalidade” de outrora, que por vezes já nos parece tão distante.

Não se faz cinema sem fascínio e acredito que o elemento que deflagra o meu processo de criação seja uma imagem até certo ponto obscura, pouco nítida, mas, ao mesmo tempo, sensorializada pela minha própria história de vida, com paisagens sonoras ainda abafadas por algum tipo de celeuma sinestésica, guardando, no entanto, por entre as tramas de suas linhas difusas e de suas sonoridades amordaçadas, talvez porque profundas demais, um esboço dramático que ainda precisa ser deslindado, esgarçado, explorado, como a ponta de um iceberg que já guardasse na latência dos seus abismos uma estrutura narrativa que precisa ser partilhada com leituras, referências, modelos, antimodelos, para que essa dramaturgia atômica e explosivamente concentrada dentro de nós possa se desenrolar e fluir em um arcabouço narrativo que pouco a pouco vai sendo preenchido por novas tentativas de acerto e erro, estagnações, outros achados e eureka, mas sempre na levada daquele diapasão pendular entre o sublime e o ridículo, sem medo do abismo.

Acredito que um artista não pode, ou talvez não deva, ter medo de se atirar nos abismos da própria criação, sem redes de proteção, mas com rigor, sempre controlando essa doença mental chamada *ansiedade*, sobretudo

nesses tempos digitais, para se deixar maravilhar pela epifania de uma alteridade que, em muitos momentos, está completamente fora de nós com seus fascinantes mistérios, mas que, por outro lado, paradoxalmente reverbera nas nossas inquietações artísticas mais sinceras. Acho sinceramente que as obras são resultado desse processo, desses atritos entre as alteridades e as nossas sempre mutantes “euteridades”, pedindo emprestado o neologismo do mestre Jean-Claude Bernardet, ou seja, os nossos impulsos criadores que recortam e que engendram novas formas para o mundo, mas, que, por outro lado, também procuram reconstruí-lo com preocupações éticas, principalmente em filmes documentários, em que todo procedimento estético vai deflagrar um desdobramento ético imediato.

Para fechar essa primeira parte, em que tentei focalizar a protogênese do meu processo de criação (por mais que tudo, absolutamente tudo, na minha visão, sejam reverberações de um processo ininterrupto mais profundo que é a nossa própria vida), poderíamos talvez chamar o prelúdio dessa origem primeva de *imagem-narrativa* na acepção barthesiana, ou seja, uma imagem que guarda por trás dos seus contornos incontáveis camadas dramatúrgicas, sem esquecer jamais, aqui já sou eu afirmando, as camadas sonoras, sensoriais e sinestésicas que matizam a densidade de algo muito genuíno que ainda não ousou dizer o seu nome, ou melhor, ainda não se revelou como estrutura narrativa.

Meu olhar e a minha forma e a minha preocupação com o ato de ouvir como cineasta sempre foram impulsos dramatúrgicos: personagens, histórias, arcabouços

narrativos; ainda e muito frequentemente a árdua, simples, fascinante e plena de possibilidades da dramaturgia documentária. No entanto, na prática cinematográfica, um ofício explicitamente coletivo, um diretor também por vezes tem de se fazer ausente para marcar presença na realização do próprio filme, pois todos os outros criadores precisam ter liberdade para as suas contribuições, senão acabam se envolvendo burocraticamente quando são cerceados por realizadores arrogantes e autofágicos com os seus arroubos autorais que, em muitos momentos, camuflam a própria insegurança. Conceitualizamos e aí então abrimos caminhos para que outros artistas possam nos surpreender a partir de dispositivos que engendramos para que outros criadores possam preenchê-los e recriá-los com o próprio talento.

Uma confissão: comecei a escrever cartas de montagem porque me senti “traído” por um dos meus maiores parceiros, e o meu melhor amigo até hoje, o montador Marcelo Moraes, que considero meu irmão mais novo, durante a realização do meu segundo filme, o documentário *À Margem da Imagem*, que procurou discutir a estetização da miséria e o roubo da imagem de quem está na exclusão social mais absoluta. Eu moro em São Paulo e Marcelo, no Rio. Ele montava e me mandava DVDs. Eu assistia, telefonava e dava novas orientações. Até que ele comentou com o produtor e cineasta Ugo Giorgetti, meu padrinho cinematográfico, que nós não tínhamos um longa-metragem, embora tivéssemos 76 horas de material captado. Acabamos fazendo duas versões do filme, uma curta e uma longa, mas passei a

escrever cartas de montagem para não enfrentar mais esse tipo de constrangimento equivocado.

As cartas de montagem são sempre uma tentativa de me imiscuir ao máximo na edição dos filmes, logicamente direcionando o olhar (e o ouvir) do montador na travessia por dezenas, por vezes centenas de horas de material bruto, mas sem perder a sua rigorosa fruição de fora, sem envolvimento afetivo com a filmagem, sempre pronto a me dizer: “Você acha essa sequência maravilhosa, mas ela é fraca, não comunica, não é orgânica na estrutura narrativa que estamos criando. Se você gosta tanto dela, coloca então na sua mesinha de cabeceira e veja de vez em quando, mas ela não cabe dentro do filme!”.

Confesso que gosto desse retorno rigoroso, veemente e por vezes antipático dos montadores. Também confesso que tenho um apego incorrigível e até mesmo perigoso para o filme com relação ao material bruto, pois filmar é, para mim, eternizar a efemeridade da vida; sinto uma dificuldade imensa de jogar fora, mas, por outro lado, tenho a sabedoria do desapego quando já temos uma primeira estrutura montada; posso até mesmo dizer que sinto um alívio de prazer ao me desvencilhar de determinados trechos do arcabouço de montagem que ficam atravancando a narrativa.

Nas cartas de montagem, faço esse direcionamento do olhar e do ouvir do editor, sem perder a ternura jamais e sem abrir mão desse lado abortivo de sua primeira fruição virginal do material bruto: destaco sequências que me parecem extremamente importantes e bem-sucedidas na filmagem; ao mesmo tempo, contextualizo o projeto; faço

longas digressões sobre os conceitos que foram experimentados; resgato referências teóricas e outros filmes e obras que inspiraram a realização daquele projeto, também ressaltando antimodelos a serem rejeitados; além do mais importante de tudo: esboço uma primeira estrutura narrativa a ser experimentada na dramaturgia do filme.

Acredito que cartas de montagem, em primeiro lugar, são um espelho conceitual, teórico, epistemológico, das minhas próprias limitações, equívocos e potencialidades; também um exercício de imaginação, com ambições dramáticas, além de um ato híbrido, teórico e prático, de reflexão sobre o material captado. Cartas de montagem são também uma prática de rigor e aí me vêm à mente palavras do meu mestre Robert Bresson, entre elas, “fazer de mim mesmo um instrumento de precisão”. O artista francês, que não gostava de ser chamado de cineasta, de realizador e muito menos de *metteur-en-scène* (ele se considerava um *metteur-en-ordre*, ou seja, um “ordenador” dos corpos e das coisas do mundo), escrevia frases lapidares e muito potentes, em muitos momentos se preparando para filmar, nos intervalos do set e durante o processo de montagem, conversando consigo mesmo para tornar o seu processo de criação o mais rigoroso possível. Com toda a humildade diante do mestre francês, que criou uma nova sintaxe para o cinema, aprofundando as especificidades da linguagem da chamada sétima arte, acredito que os aforismos de Bresson, com todo o minimalismo de um artista que criava por subtração, deixando somente a medula e o nervo exposto de suas narrativas; acredito que as sintéticas frases filosóficas de Bresson são uma espécie de gênese quase inconfessável,

porque isso pode soar cabotino, das minhas barrocas e verborrágicas cartas de montagem.

Como cineasta, diante do universo da Dança, a minha primeira sensação é de assombro, fascínio e maravilhamento diante de uma linguagem artística tão longeva e, ao mesmo tempo, tão contemporânea, que prescinde de palavras, como o Cinema. Já trabalhei com vários conceitos e dispositivos que foram experimentados sempre com esse propósito: uma comunhão artística, por mais que pontuada por atritos e colisões, como em qualquer casamento entre duas linguagens, mas sempre tentando coreografar com o dom de ubiquidade da câmera, evitando a tediosa sensação de *teatro filmado*, levando a máquina, com as facilidades das novas tecnologias digitais, para o corpo. Não há nada mais belo para mim do que filmar os contornos estáticos ou em movimento da anatomia humana, assim como não há nada mais emocionante do que documentar os aquecimentos coletivos de grupos de dança, que me fazem acreditar mais uma vez em algum tipo de utopia possível, ou melhor, uma harmonia possível, por mais que dissonante, nas relações humanas. Na montagem, a mesma preocupação coreográfica marca presença e se torna até mais intensa, com diferentes tipos de experimentação.

Inicialmente, quis desnudar as camadas processuais do primeiro espetáculo da São Paulo Companhia de Dança, *Polígono*, assinada por Alessio Silvestrin, esgarçando as frases coreográficas com tudo que havia sido experimentado durante todo o processo de criação, incluindo os aquecimentos nas aulas matinais de balé clássico e de dança moderna, intuitivamente sempre

buscando o que você, Cris, chama de “ícone cinético”, para mim uma modalidade de “gesto essencial”, profundo, transcendente, talvez até mesmo dramatúrgico, que guarda algum parentesco longínquo com aquelas “imagens-narrativas” que mencionei no início desta carta. Uma espécie de irrupção artística de algum achado epifânico, uma revelação gestual, que pouco a pouco vai se desdobrando na narrativa da própria obra como um todo, ou pelo menos em uma parte dela.

Também com a mesma São Paulo Companhia de Dança experimentei um conceito que batizei de “miríades”, livremente inspirado no curta *Pas de Deux*, de Norman McLaren: a possibilidade de ver, filmar e sentir uma frase coreográfica de incontáveis ângulos, em inúmeras locações, trabalhando depois na montagem com a repetição, uma espécie de reiteração prismática para se poder apreciar diversas vezes o mesmo movimento escultórico de uma determinada gestualidade essencial com o dom de ubiquidade da câmera e o *raccord*, a falsa continuidade de movimento na edição.

Fiz um experimento com a coreógrafa Lia Rodrigues na favela Nova Holanda, no chamado Complexo da Maré, no Rio, gênese do espetáculo *Pororoca*: as bailarinas e os bailarinos, com traquitanas de filmagem acopladas aos seus corpos, documentaram a nova sede do coletivo, um galpão abandonado na entrada da comunidade, além das vielas, casas e de seus habitantes, sem palavras e somente através de gestos.

E ainda realizei um “filme-performance” com a veterana bailarina e coreógrafa Célia Gouveia, em que

tentei trazer à tona do seu corpo os vestígios de frases coreográficas de grandes criadores com os quais ela havia trabalhado, filmando a sua anatomia com diferentes performatividades como um palimpsesto de rastros processuais do passado, mas sempre presentes na memória da sua pele.

Por que o fascínio pelos processos de criação, sobretudo coletivos? Em primeiro lugar, acredito que Arte seja Processo, independentemente do resultado; às vezes, dá certo, outras vezes, não. Diferentes vertentes da arte contemporânea de ponta engendram as suas formas, os dispositivos, as dramaturgias e as suas tramas semióticas, sempre tão híbridas de linguagens, com textura e cadência de uma processualidade que, em muitos casos, têm por objetivo uma espécie de travessia aos riscos e inesperados do que costumamos chamar de “real”, essa imanência, ou transcendência, por vezes quase inexpugnável em meio à virtualidade desses tempos digitais.

Os processos costumam ser muito mais preciosos, sob o ponto de vista documentário, e também artístico, em diversos casos, do que a forma final da obra em si. Pesquisas, experimentações, experiências, estagnações, achados, romantismos e militâncias artísticas pontuam e encadeiam os mais diferentes processos que decantam, ou são jogados fora, e o meu grande objetivo como documentarista de processos de criação coletiva foi atravessar o tempo filmando obras em progresso que se desdobram em anos de investigações para depois desconstruir as obras através de tudo que foi experimentado nesses percursos que são fascinantes aventuras artísticas. Foi isso que me levou a fazer mais de

25 documentários com inúmeros grupos de teatro de São Paulo, sem, no entanto, me dar conta de que eu estava fazendo, de alguma maneira, “crítica genética”, ou “crítica de processo”, talvez uma definição mais acertada, sobretudo porque, nas artes do palco, tudo está sempre em processo, permanentemente em processo a cada nova apresentação.

Foi aí então que eu conheci a pesquisadora Cecília Salles, um encontro e uma parceria que mudaram a minha vida. Através de cartas de montagem, ela começou a investigar o processo de construção dos meus ensaios cinematográficos tentando documentar o processo de criação colaborativa de diversos coletivos teatrais ao longo dos anos, sempre com essa meta e missão: desconstruir os espetáculos, fraturando-os, no processo de montagem fílmica, através de tudo que havia sido experimentado, descartado e logicamente que tinha permanecido, nem que fosse apenas uma camada quase imperceptível, mas que poderia ser desnudada, esgarçada, resgatada e revelada em um projeto de filme documentário. Essas camadas processuais, do filme e do espetáculo, chamaram a atenção de Cecília Salles, que me despertou para a minha própria metodologia crítica ao descortinar para mim com seus textos uma trama de “nós” de uma “rede de criação” envolvendo tantos artistas labutando por uma obra de todos, em que os dispositivos tentavam engendrar uma autoria realmente coletiva, um dos grandes objetivos do chamado *processo colaborativo*, por mais que as funções e uma certa hierarquia entre elas não desaparecessem ao longo da construção do espetáculo.

Na página 106 do livro *Redes da Criação – Construção da Obra de Arte*, Cecília Salles escreve o seguinte: “(...) os percursos criativos, de modo geral, são guiados pelo desejo do artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagem, que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído. Cada processo é marcado por tramas semióticas e desejos singulares”.

Na maior parte dos documentários que realizei com os grupos de teatro de São Paulo e também em alguns dos filmes sobre o universo da dança, procurei justamente frequentar essas “frestas” vislumbradas por Cecília Salles, para então fissurá-las ainda mais com o objetivo de descortinar diferentes etapas do processo de construção de espetáculos da cena paulistana contemporânea, com suas dramáticas já deliberadamente fraturadas com pesquisas documentárias, residências artísticas em diferentes locações e rastros processuais em tantos momentos à mostra, irrompendo como uma estratégia dramatúrgica para que esses vestígios possam estar sendo frequentados para uma renovação permanente daquela longa criação artística, a cada nova apresentação.

Para finalizar, gostaria de resgatar mais algumas palavras da pesquisadora Cecília Salles, extraídas da página 21 do livro já citado: “O artista lida com a sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra

específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível”.

Cris Querida, mil perdões pela prolixidade do texto, mas cartas são sempre uma possibilidade fascinante de falar de temas abrangentes para alguém. Como disse lá no início, é um prazer imenso trocar com uma artista-pesquisadora como você. Vamos em breve fazer um projeto coreográfico-cinematográfico a partir das ideias da Maya Deren. Beijo imenso e vamos que vamos!
Evaldo Mocarzel