



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

Giovanna Muzel da Paixão

**As narrativas do eu no cinema de animação: uma reflexão poética sobre o curta-
metragem Só sei que foi assim**

Pelotas/RS

2018

Giovanna Muzel da Paixão

As narrativas do eu no cinema de animação: uma reflexão poética sobre o curta-metragem *Só sei que foi assim*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2018

Giovanna Muzel da Paixão

As narrativas do eu no cinema de animação: uma reflexão poética sobre o curta-metragem *Só sei que foi assim*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Banca Examinadora:

Prof. Guilherme Carvalho da Rosa (orientador)

Profa. Nádia da Cruz Senna

Profa. Vivian Herzog

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma reflexão sobre o percurso poético na realização do curta-metragem animado *Só sei que foi assim* (2018). O filme consiste no meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). A pesquisa propõe-se a fazer esta reflexão em dois momentos: o primeiro sendo um inventário de motivações e relatos da memória até a realização do filme, o segundo como uma reflexão sobre as condições históricas de surgimento de tais memórias coletadas e como elas reverberam no que está presente no filme, seja pelo diálogo, temática ou imagem. Os autores que serão vistos estabelecem uma relação “orgânica” com o trabalho e serão chamados à discussão na medida da necessidade. No entanto, alguns autores são centrais para investigação como por exemplo Michel Foucault e suas ideias expressas sobre o processo de hermenêutica do sujeito. Mas, também, o trabalho estabelece diálogo com outros autores como Paula Sibilia, Judith Butler e Henri Bergson.

Palavras-chave: poética das imagens animadas; autoficção; hermenêutica; narrativa

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1-** Frames dos curtas-metragens de conclusão citados como exemplos de narrativas de autoficção p. 8
- Figura 2 -** Frames dos curtas-metragens brasileiros com narrativas de autoficção p. 10
- Figura 3 –** Capa e página do sketchbook de 2014 p. 11
- Figura 4 –** Capa e páginas da zine Trash Head, 2014 p. 12
- Figura 5 –** frames dos vídeos do canal de Ed Stockham p. 13
- Figura 6 –** Frames de Ghost e Moon e letra de Moon, seguida de tradução p. 14
- Figura 7 –** Capa e detalhe do sketchbook de 2015 do vídeo feito para o canal p. 16
- Figura 9 –** Fotografias de minha autoria em 2016 p. 16
- Figura 10–** Página do sketch de 2017 relatando minha primeira viagem de carona p. 18
- Figura 11 –** Página do sketch de 2017 falando sobre a ida a Taquari p. 19

SUMÁRIO

Introdução	p. 7
1. Uma coleção em uma mochila	p.10

Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma reflexão sobre o percurso poético na realização do curta-metragem animado *Só sei que foi assim* (2018). O filme consiste no meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

O projeto consiste em uma animação 2D que mistura desenhos quadro a quadro com possibilidades de *metalepsis* (FEYERSINGER, 2010) onde tive a função de direção em todos os processos, seja *layout*, storyboard, roteiro e montagem. O curta-metragem acompanha Julia, uma jovem adulta que costuma literalmente perder pedaços de si em decorrência da ansiedade e seu melhor amigo Santiago, um tigre verde que carrega uma grande mochila laranja onde guarda sua coleção de coisas. Um dia, após ler um livro sobre vida selvagem, Santiago revela que decidiu ir embora morar na selva, como os tigres normalmente fazem. Eles então embarcam em uma viagem até o muro que divide a cidade da floresta, onde Santiago se depara pela primeira vez com a selva verdadeira, algo muito mais assustador e selvagem do que ele antes imaginara. Após um diálogo entre os dois personagens sobre medos, expectativas e o desconhecido, Santiago ganha coragem e atravessa o muro deixando Julia e sua mochila para trás.

O enredo parte de uma autoficção construída através de relatos do cotidiano e de alegorias. Ao falar de autoficção, o escritor francês Serge Doubrovsky (NORONHA, 2014, p.23) define este subgênero como uma “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais [...] por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo”. Esse tipo de narrativa já foi explorado dentro do cinema de animação e, particularmente, dentro da proposta de filme de conclusão de curso em escolas de animação pelo mundo. Como exemplos desses filmes, ilustrados na Figura 1, podemos citar o curta *Bär* (Pascal Floerks, Alemanha, 2014) que consiste em memórias do autor sobre seu avô, um veterano alemão da Segunda Guerra Mundial, onde o avô, na diegese, é representado por um urso pardo. Também, no mesmo desenho, *Vovô* (Luiz Stockler, País de Gales, 2014) que relata memórias de um rapaz sobre a morte de seu avô e por fim o stop motion *How to Catch a Bird* (Vera van Wolferen, Holanda, 2013) que mostra, de uma maneira sensível e lúdica, impressões sobre a infância de uma garota que pescava com o pai.

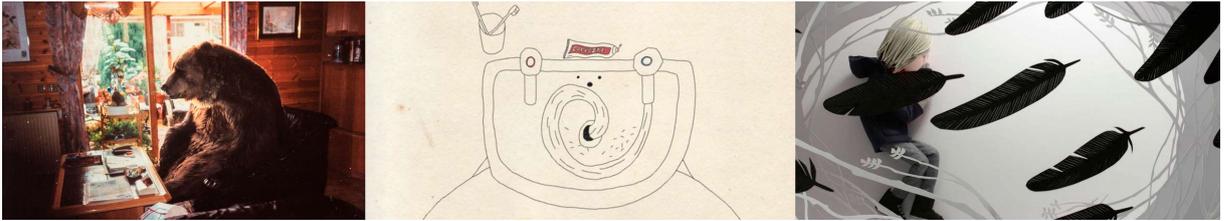


Figura 1 - Frames dos curtas-metragens de conclusão citados como exemplos de narrativas de autoficção

Fonte: imagens capturadas pela autora

Também é notável a evidência de narrativas autobiográficas dentro do cinema de animação brasileiro, como, por exemplo, o filme *O projeto do meu pai* (Rosaria Moreira, 2016) que se utiliza de desenhos infantis e linguagem pretensamente “ingênua” para mostrar como a autora percebeu o abandono paterno. Além disso, em um contexto próximo, esse tipo de narrativa é presente em projetos do próprio curso de Cinema de Animação da UFPEL, como, por exemplo, o relato autobiográfico *O homem atrás da Janela* (Naum Gomes, 2018) e os devaneios do inconsciente presentes em *Céu da Boca* (Amanda Malheiros, 2018). Santiago Garcia comenta que “a autobiografia era o ‘anti-gênero’, definia-se por oposição aos super-heróis como um relato sem fórmulas, absolutamente sincero e pessoal” (GARCÍA, 2012, p.218). Todas essas histórias, ilustradas na Figura 2, têm um cunho intimista forte. Estes animadores, em diversos momentos de suas vidas, sentiram a necessidade de olhar para si mesmos, entender suas próprias vivências e, através delas, decidiram reinterpretá-las em algo novo.



Figura 2 - Frames dos curtas-metragens brasileiros com narrativas de autoficção

Fonte: imagens capturadas pela autora

Em seu livro *A hermenêutica do sujeito*, Foucault (2010) chama este processo de reflexão do eu de “cuidar de si” que, em outras palavras, significa um processo hermenêutico: analisar a si mesmo sem idealizações ou juízo de valor severo à procura de entender-se. Este processo não é compreendido só como uma mera atenção voltada para si, mas também como uma série de ações e “tecnologias do espírito” pelas quais o sujeito purifica-se, modifica-se, transforma-se e transfigura-se.

De acordo com Sibilia (2016, p. 57) o relato de si “é uma ficção necessária, portanto, já que somos feitos desses relatos: eles são a matéria que nos constitui enquanto indivíduos

com um nome, uma trajetória e uma identidade”. Desta forma, percebe-se que é necessário pensar criticamente nas práticas dos “relato de si” que, no presente caso, constituem-se em poéticas audiovisuais. Essa pesquisa também será útil como um instrumento de suporte para futuros projetos com temáticas semelhantes.

Assim, para iniciar esse trabalho, levanto algumas questões iniciais. A primeira delas consiste em como foi o percurso poético do resultado presente no curta-metragem relacionado com minha hermenêutica como artista/animadora. Do ponto de vista prático, o filme resultou em um conjunto de escolhas estéticas e narrativas formalizadas. No entanto, a consciência sobre essas escolhas nem sempre foi tão evidente. Cabe, neste primeiro momento, justamente, realizar uma espécie de “arqueologia” dessas escolhas. Tal memória, não se refere apenas a explicar a existência de determinada técnica narrativa ou estética, mas, principalmente escrutinar o que está por trás do roteiro: vivências e discontinuidades que serviram como potência para a realização do filme. A segunda questão consiste em observar qual é a motivação desta abordagem hermenêutica em minha prática e também em outros percursos poéticos próximos. De forma prática, no caminho de realização do projeto e na busca “arqueológica” feita em minhas vivências até o filme cabe observar como foi construída a motivação para um desenho narrativo relacionado à subjetividade. Em meio a diversas possibilidades de construir a história, o projeto final resultou em uma narrativa baseada em diálogo o que, no ensejo de outros projetos, torna-se uma questão a ser observada, tendo em vista a recorrência do interesse por histórias pessoais, algumas mais hermenêuticas do que outras.

Para responder essas e outras possíveis questões correlatas do processo de pesquisa, pretendo fazer a reflexão em dois momentos. Primeiramente construindo um inventário de motivações e relatos da memória até a realização do filme. Isto é, fazer um levantamento do meu percurso como artista/pessoa até a obra, coletando memórias, afetos, referências e inspirações deixadas no passado. Não cabe a esse momento analisar essas memórias, mas sim apenas revisar o caminho até agora trilhado. Por final, pretendo conceber uma espécie de “genealogia” desta memória e sua reverberação no filme. Nesta segunda parte vou refletir sobre as condições históricas de surgimento das memórias coletadas e como elas reverberam no que está presente no filme, seja pelo diálogo, temática ou imagem.

Os autores que serão vistos estabelecem uma relação “orgânica” com o trabalho e serão chamados à discussão na medida da necessidade. No entanto, alguns autores são centrais para investigação como por exemplo Michel Foucault e suas ideias expressas sobre o processo de hermenêutica do sujeito. Mas, também, o trabalho estabelece diálogo com outros autores como Paula Sibilia, Judith Butler e Henri Bergson.

1. Uma coleção em uma mochila

Neste momento, apresento uma arqueologia de meu percurso até a realização do filme. Procuo relatar aqui processos significantes de um determinado momento do percurso poético para que, em um segundo momento, possa retomá-los e pensar este ocorrido à luz do que está expresso no curta-metragem.

Como a maioria das crianças de Osasco, região da Grande São Paulo, passei a maior parte da infância dentro de casa. Tanto por ser mulher, como por ser filha de pais de classe média, tive poucas interações sociais com crianças e adolescentes de minha idade e com perfis diversos ao meu. Desse modo, constantemente tinha que conviver comigo mesma.

Desenho desde que me conheço como gente. Quando criança, gostava de retratar meus pais e os desenhos animados favoritos, como o Pequeno Urso e Castelo Rá-Tim-Bum. Brincava e brigava com minhas irmãs e achava meu refúgio em livros. Comecei a ler com os quadrinhos da Turma da Mônica e logo passei a literatura infanto-juvenil. Eu gostava de histórias distantes e mágicas como Coração de Tinta (FUNKE, 2003), O senhor dos Ladrões (FUNKE, 2000) e Harry Potter (ROWLING, 2007). Cornelia Funke era uma grande inspiração, pois ilustrava e escrevia os próprios livros e, a partir disso, a ideia de ser ilustradora agradava muito. Depois dos dez anos de idade me matriculei na Escola de Artes Antonio Salvi em minha cidade. Lá pude aprender e desenvolver os fundamentos do desenho. Experimentei carvão, figura humana, caricatura, lápis de cor, além de me aventurar no teatro e na música. Também comprava revistas que ensinavam técnicas e tutoriais de desenho nas bancas de jornais e assim fui desenvolvendo meu controle com o lápis.

Com o artista visual Roger Barnabé, aprendi a fazer desenho de observação. Esse momento foi quando comecei a ter gosto por desenhar detalhes, seja ele a luz refletida em uma garrafa plástica amassada até as mãos de uma escultura. Minha relação com desenho havia mudado e, agora, mais do que gostar, essa prática virou uma espécie de meditação. Um momento para observar o presente, ficar “quietinha” e transformar a realidade que via em linha e memória. Nesse momento, apreciava muito mais o processo de construir um desenho do que de finalizá-lo.

Em 2014 comecei a desenhar e manter o meu primeiro sketchbook. Com uma capa preta e uma tirinha de Calvin e Haroldo, colada na frente, que referenciava o fazer artístico e uma espécie de “dispositivo” poético, foi a primeira vez que eu percebi que não



Figura 4 – Capa e páginas da zine Trash Head, 2014

Fonte: imagens capturada pela autora

Esta publicação ocorreu quando estava no terceiro ano do ensino médio. Não tinha feito muitos amigos até então e me sentia deslocada de tudo e todos. Escrevia em inglês pois me sentia mais confortável e, assim, qualquer erro ortográfico seria “perdoado”. Também agregava o fato que nem todo mundo entenderia os segredos íntimos que eu estava colocando nas páginas e coloquei uma explicação, em inglês, sobre isso. O mar era um tema presente: um lugar profundo ao qual poderia correr e me afundar. Ele “rodou” na mão de algumas amigas e amigos próximos e eu guardei a primeira tiragem.

Após ter realizado o zine, deparei-me com o canal de um *youtuber* chamado Ed Stockham², um jovem inglês que criava pequenos curtas animados, cujo estilo pode ser visto na Figura 5. Duas coisas me impressionaram: o visual *trash* e a sensibilidade com que ele construía suas narrativas. De fato, vendo alguns de seus *vlogs*, percebi que ele não dispunha de recursos rebuscados para fazer suas animações, parecia que ele era guiado apenas pela vontade de criar e, com isso, conseguia resultados ótimos. Uma de suas músicas, inclusive, chamava-se *Amateurs fantastics* e celebrava artistas amadores e o fazer pela vontade e não pelo valor comercial. Após consumir todos os vídeos de seu canal fui tomada por uma ideia: eu também poderia fazer animação. Ela não precisaria ser igual às animações da Disney que conhecia, já que tinham um aspecto formal bastante distinto do que vi no canal e dos desenhos que produzia.

² O canal de Ed Stockham pode ser visto no endereço: <http://www.youtube.com/user/smilinglimpet>. Acesso em 10/10/2018.

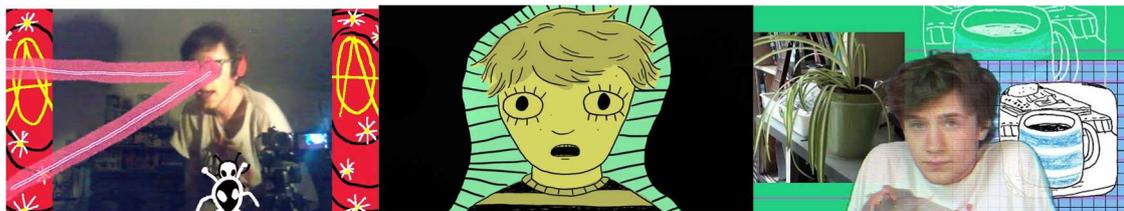


Figura 5 – frames dos vídeos do canal de Ed Stockham

Fonte: imagens capturadas pela autora

Com minhas vontades renovadas, decidi tentar contar histórias audiovisuais com as ferramentas que eu tinha. Juntei meu *sketch*, um scanner, violão e o software *Movie Maker* e fiz minhas primeiras animações. Neste momento, duas produções audiovisuais podem ser destacadas: *Ghost*, uma história de uma menina chamada PNG que era assombrada por uma fantasma amiga e *Moon*, um videoclipe de uma música de minha autoria.

A personagem PNG apareceu pela primeira vez nas páginas do Trash Head, derivada de um autorretrato com os dizeres “sou assombrada, mas não é por esse fantasma”. Escrevi o roteiro e deduzi a maneira mais fácil de animar o que eu queria, chegando à conclusão de fazer uma animação de recorte. Eu não conhecia procedimentos técnicos da animação como *storyboard*, *animatic* ou *model sheet* na época e muito do que apareceu no filme veio de improvisação. Meu quarto era o cenário perfeito pois carregava muito de minha estética pessoal. Tirei as fotos, juntei com os desenhos via Photoshop e fiz o *lyp-sync* no Movie Maker. Este procedimento foi feito quase que num processo de *frame a frame*, mimetizando com minha própria boca os fonemas mais fortes para ter uma dimensão do que desenhar. O processo de realização deste curta foi de um mês e meio.

A música presente em Moon foi uma das minhas primeiras aventuras compondo. Por meio do Neutral Milk Hotel conheci outra banda, a *Bright Eyes*, em especial seu álbum *I'm Wide Awake, It's Morning*, cuja temática fala de certas fragilidades humanas permeadas da situação política da época. Ambas as bandas eram folk com acordes incrivelmente simples e, depois de aprender a reproduzir minhas músicas preferidas, eu comecei a criar minhas próprias melodias, colocando meu imaginário e tudo que eu não conseguia dizer nas letras. Moon foi uma delas, o próprio título sendo uma referência a música *Lua* do Bright Eyes.

Em fevereiro de 2015 recebi a notícia que havia passado no processo seletivo do curso de cinema de animação na Universidade Federal de Pelotas. Em uma semana antes de viajar para o Rio Grande do Sul eu fiz o vídeo clipe de Moon, com a música gravada no celular e uma foto do céu de São Paulo como base de fundo. Abaixo, seguem um frame de Moon e também a música com sua tradução em português.



MOON.

<p>There's a wolf in my bed And he wakes me at six I take my breakfast And the coffee taste like piss Sometimes I don't feel like I really exist At morning everything I create looks like shit</p> <p>And every song I write Ends up sad, And I don't know the why for things being like that I fail at everything that I try But I guess there's no right way to live your life</p> <p>There's a Ghost in my bedroom And she kisses me goodnight As I try to sleep By singing myself this lullaby And sometimes...</p> <p>Sometimes the bravest thing you can do Is wake every morning and face the rising sun</p>	<p>Tem um lobo na minha cama E ele me acorda às seis Eu tomo meu café da manhã E o café tem gosto de mijo As vezes eu não sinto como se eu realmente existisse De manhã tudo que eu criei parece uma merda</p> <p>E toda música que eu escrevo Acaba terminando triste, E eu não sei o porque, Das coisas serem assim, Eu fracasso em tudo que eu tento Mas acho que não tem um jeito certo de viver sua vida</p> <p>Tem uma fantasma no meu quarto E ela me dá um beijo de boa noite Enquanto eu tento dormir Cantando pra mim mesma essa canção de ninar E às vezes...</p> <p>Às vezes a coisa mais corajosa que você pode fazer, É acordar toda manhã e enfrentar o sol nascente</p>
--	---

Figura 6 – Frames de Ghost e Moon e letra de Moon, seguida de tradução

Fonte: imagens capturadas e editadas pela autora

Então, aos 19 anos, saí do meu núcleo familiar e fui morar em outro estado, sozinha. No começo, senti muita dificuldade de me adaptar à cidade pois morava longe do curso e também do núcleo de estudantes do Centro de Artes. Neste cenário de quem está chegando, meu *sketchbook* refletia isto através de desenhos mais solitários e sóbrios. Então, não se tratava apenas de um registro visual, mas também um lugar para expressar

sensações que, em um primeiro ano de curso, foram de angústia em vista da necessidade de adaptação a este novo meio e também de buscas que se iniciavam naquele momento. Na sua capa, que pode ser vista na Figura 7, escrevi, em inglês, *Cabeça de Lixo: coisas que estavam na minha cabeça quando você me perguntou o que eu estava pensando e eu respondi "nada, eu acho"*. Esta capa, assim como as dos outros *sketchbooks*, foram gravadas por mim com uma câmera de mão em uma das vezes que retornei para casa, com a intenção de publicação em meu canal no Youtube. Tal registro deve-se, também, ao fato de considerar os livros como importantes e dignos de arquivamento e certa "posteridade" pessoal.



Figura 7 – Capa e detalhe do sketchbook de 2015 do vídeo feito para o canal

Fonte: imagens capturadas pela autora

Neste meu primeiro ano, preenchi as páginas do meu *sketchbook* com os personagens que criei, como pode ser visto na Figura 8. Pequenas anedotas e historietas surgiram com as personagens Sandra The Ghost e PNG. Aos poucos, fui cultivando este universo das duas, acrescentando mais personagens, tramas e dilemas. De certa forma, PNG e seus amigos refletiam muitas das coisas as quais eu passava no momento e serviam como uma válvula de escape, um diálogo interno que me acolhia nessa fase de solidão.



Figura 8 – Desenhos de 2015 feitos no sketchbook que mostram a personagem PNG

Fonte: imagens capturadas pela autora

Por vezes, mostrava o *sketchbook* para os colegas e, uma vez, recebi uma pergunta do motivo de não desenhar pessoas sorrindo. A partir da pergunta, pude pensar sobre os desenhos e, talvez, essa foi uma das primeiras experiências de pensar sobre o que se faz e relacionar isso com uma espécie de “poética”. Depois desse episódio, compreendi que meu *sketchbook* era “deveras” pessoal e, a partir desse momento, fui mais cuidadosa com as pessoas para as quais o mostrava, pelo menos durante o momento que eu o estava preenchendo. Este cuidado com os *sketches* era mais latente quando eles estavam em desenvolvimento. Uma vez que apresentavam sua forma final, a partir da operação de certo “tempo interior”, eu os considerava aptos para serem vistos por todos.

Em 2016 mudei para o centro de Pelotas a convite de uma colega que sugeriu dividir apartamento. Foi uma diferença em relação ao local por conta da convivência e também pela proximidade com o curso. Neste momento, comprei uma bicicleta, apelidada por mim de Relâmpago Marquinhos que permitiu experimentar a cidade de uma outra maneira e ter mais mobilidade. Com a liberdade de ir e vir que tal transporte me oferecia, pude vagar pela cidade sem rumo, sentar na praça para desenhar e visitar amigos, não importasse a hora nem a distância. Comecei a conversar com colegas, criar projetos, construir amizades e também a experimentar com fotografia por influência de um amigo, *Micael Jambers*, estudante de Artes Visuais. Costumávamos sentar à tarde e tomar um café, jogar conversa fora sobre a vida e mostrar nossas fotografias um para o outro. Viajante, ele tirava fotos de lugares. Já eu preferia retratar meus amigos em suas atividades do cotidiano.



Figura 9 – Fotografias de minha autoria em 2016

Fonte: imagens capturadas pela autora

Nesse ensejo, meu sketchbook começou a ser mais pessoal. Quase como um diário, comecei a anotar o que acontecia no meu dia, as pessoas que eu conhecia e pequenas conversas que eu ouvia na rua. Por volta dessa mesma época, conheci o artista e designer Jacson Piovesan. Ele estava terminando a faculdade e no processo de finalizar o seu TCC, o livro-imagem *Mundano* que, através de singelas ilustrações, mostrava o seu dia-a-dia em Pelotas. No começo de 2017 decidimos ir à Parada Gráfica, um evento sobre publicações independentes que ocorria em Porto Alegre/RS. Colocamos, então, mochilas nas costas e assim fiz minha primeira viagem de carona. Eu sempre tive a curiosidade de pegar carona, já que tanto Micael como Jacson viajavam desse modo e sempre tinham ótimas histórias para contar. Porém, devido à dificuldade de se sentir segura viajando com estranhos quando se é mulher devido a taxa de feminicídio e violência, não havia ainda feito tal viagem.

Acompanhada por Jacson, tive mais segurança e foi um jeito de experienciar as estradas e o viajar diferente do que eu conhecia, muito mais ativo e presente. Conversas iam e vinham e, como a probabilidade de um reencontro era baixa, as pessoas se permitiam desabafar conosco. Esta primeira “mochilada” foi registrada no sketchbook conforme a Figura 10.

outro e conversamos sobre muitas coisas. É bom se sentir confortável com alguém para dividir as nóias. Viver é mó fita, mas também é muito bom”.

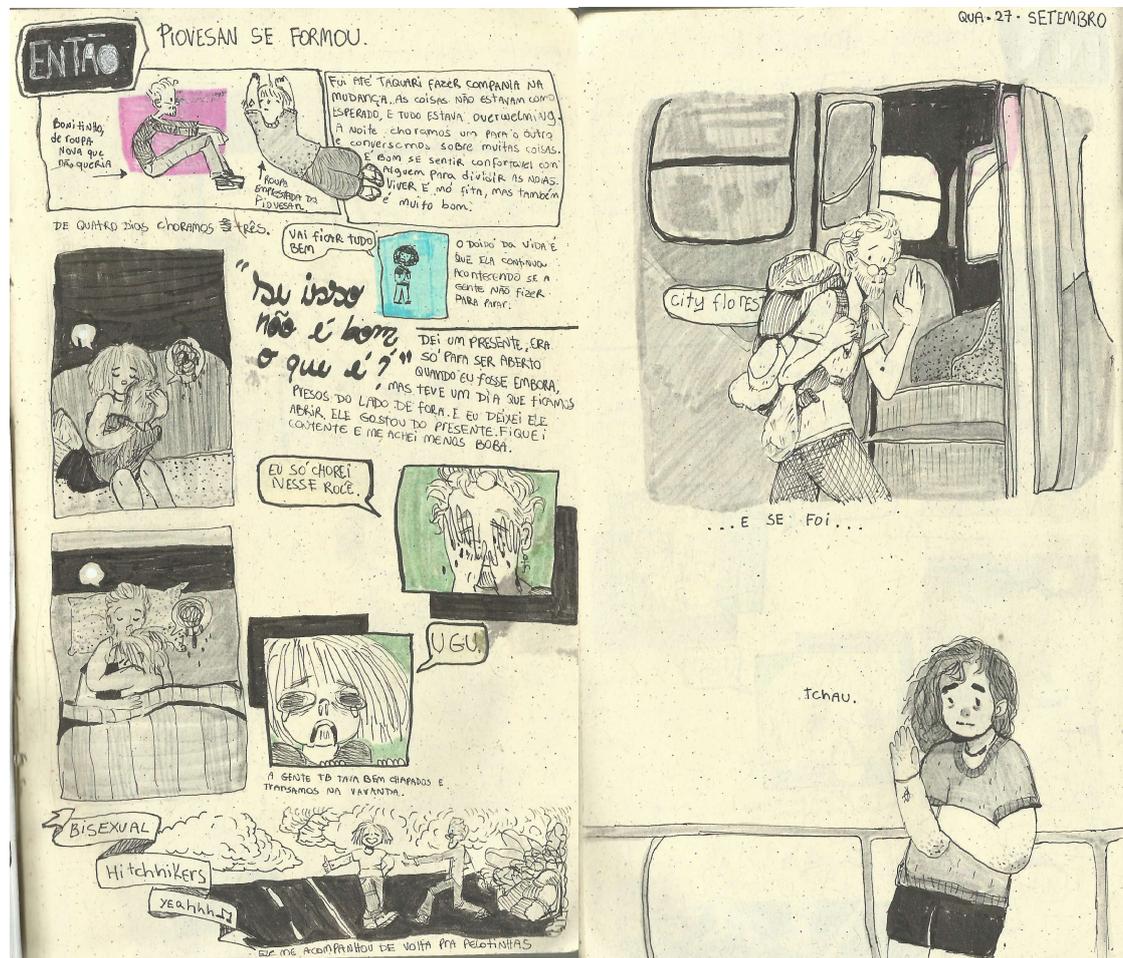


Figura 11 – Página do sketch de 2017 falando sobre a ida a Taquari

Fonte: imagens capturadas pela autora

2. O filme como uma coleção de afetos

Nesta parte da pesquisa procuro estabelecer conexões de certas cenas pontuais do filme *Só sei que foi assim* com o material coletado na “arqueologia” da primeira parte. A partir dessas conexões, irei procurar contribuições teóricas em escritos de diversos autores como Foucault, Sibília, Louise Bourgeois, entre outros, para auxiliar no pensar sobre o processo criativo do filme.

“Nossa, esse café está muito ruim”. É com essa primeira fala que somos introduzidos ao universo do curta-metragem. Em quadros divididos pela tela, como tirinhas de quadrinho

animadas, a conversa em *off* entre os dois personagens corre enquanto vemos detalhes de um cotidiano: água fervendo, café sendo passado e uma xícara sendo enchida. Trata-se de uma cena curta, mas que serve como uma espécie de “gancho” para que o espectador seja convidado à diegese do filme. Após, vemos então a personagem Julia sentada na mesa tomando café da manhã e conversando com seu amigo que, inicialmente, não está em quadro. Ao retirar a colher da xícara, um pedaço de sua mão cai. Temos então *flashbacks* do dia-a-dia de Julia. Neles, vemos Julia solitária e com pedaços de seu corpo faltando em três cenários diferentes, todos eles referenciando pinturas do artista Edward Hopper: *New York Movie* (1939), *Morning Sun* (1952) e *Chair Car* (1965). Em todas elas, assim como na maior parte do trabalho de Hopper, é expressa uma sensação de solidão e vazio relacionada com a modernidade em uma lembrança de “não lugares” que surgem da expressão do atomismo do espaço público.

Julia então diz que essas “coisas”, isto é, os pedaços de seu corpo que caem, acontecem pois ela “pensa demais”. Quando questionada sobre o que pensa ela diz “sobre coisas que não importam” e temos três imagens em quadro: prato de comida, revistas femininas e Julia chorando. Ela agrega que o futuro também a atormenta e temos sua visão petrificada frente a várias televisões.

Sobre esse recorte do filme que abre a história, diversas coisas podem ser revisitadas na arqueologia. Ao percorrer os *sketchbooks*, como exemplo, podemos olhar a Figura 12 abaixo. Vejo que os momentos de conversa acompanhados de café foram marcantes nesse caminho e tiveram um papel de certa experiência de hermenêutica pessoal por meio da conversa com amigos e pessoas conhecidas. Tal situação, agenciada pelo café, é um convite a essa revisão e, ainda que de forma não presente inicialmente, vejo que o café tornou-se um dispositivo para o inícios das conversas e por isso abre o filme.



Figura 12 – Páginas do sketch de 2017 onde café com amigos é mencionado

Fonte: imagens capturadas pela autora

Dentro desse início, entra nesta observação uma percepção de sentimentos ou sintomas relacionados com certa angústia em estar onde se está e como essa sensação esteve presente nas conversas registradas por meio dos *sketchs*. No âmbito narrativo, ao falar de autoficção feminina no seu livro *Mulheres no Espelho* a autora Eurídice Figueiredo nota que “a autoficção feminina parece querer compartilhar menos seu prazer — quase sempre ausente — e mais suas angústias” (2013, p.101). Há, portanto, uma expressividade no filme que estabelece um fio condutor com outras autoficções no desejo de um compartilhamento de angústias.

Desde minha primeira *Zine* até as “nóias” da Julia, personagem cuja a voz dublei, meus trabalhos parecem carregar um tom confessional forte que, ao mesmo tempo em que evidenciam aflições íntimas, produzem certo afastamento por meio do que posso chamar de “auto-alegorias”. Seja por meio da linguagem, como no caso da *Zine* e de *Moon* que são em outro idioma, até na ideia de uma personagem que surge da intimidade, mas atende por outro nome diferente do meu. Na sua série História da Sexualidade, Michel Foucault analisa como, na sociedade vitoriana, quanto mais tabu era falar de sexo mais parecia que as pessoas incitavam falar do assunto. Dessa forma ele observou como a sociedade era “singularmente confessada”, isto é, a repressão da sexualidade era uma boa ilustração do “complexo funcionamento dos mecanismos de poder que agiam sobre a subjetividade na sociedade moderna” (SIBÍLIA, p. 106). Neste âmbito, em nossa sociedade moderno-tardia recheada de extimidades, onde a criação de uma persona bem resolvida, “autêntica” e com uma vida desejável é o almejado, existe uma certa resistência de falar sobre assuntos inerentes a condição humana e oriundos de uma intimidade efetiva como solidão, tristeza e frustração. Essa repressão, talvez, seja um dos motivos que eu e vários outros artistas escolhemos expor nossas fragilidades de forma franca e também o motivo de não fazer uso da intimidade de forma deliberada, sem que haja um distanciamento. Sibília fala um pouco dessa relação:

Portanto, as tendências de exibição da intimidade que proliferam hoje em dia — não apenas na internet, mas em todos os meios artísticos e de comunicação, bem como na mais modesta espetacularização diária da vida cotidiana, não evidenciam uma mera invasão da antiga privacidade, mas um fenômeno completamente novo. Em algum sentido é comparável ao papel da censura na hipótese repressiva [...] Ou seja: em vez de se ressentir por temor a uma interrupção indevida na privacidade — ou melhor: além disso —, as novas práticas dão conta de um desejo de evasão da própria intimidade, uma vontade de se exhibir e falar de si. Em termos foucaultianos: um desejo de exercer a técnica da confissão, a fim de saciar os vorazes dispositivos que ‘têm vontade de saber’ (SIBÍLIA, 2016, p.114).

Não distante dessa relação, cabe pensar a conexão com a expressão da imagem. Inicialmente, algo chamou a atenção nas pinturas de Hopper. De forma evidente, encontra-se a possibilidade de a pintura apresentar a fragilidade de um corpo que habita um espaço moderno. As pessoas retratadas carregam em si uma *mise-en-scène* de solidão mesmo que diante de muitas pessoas. Essa expressão, tão evidente em Hopper, foi um gatilho dentro dessa proposta inicial do filme, inicialmente de uma forma referencial, ao colocar Julia nos quadros, e posteriormente ao propor uma primeira alegoria do corpo se despedaçando. Jonathan Crary, no livro *Suspensions of Perception*, ao citar Gianni Vattimo, menciona que habitar um mundo pluralista, de muitos discursos e racionalidades, “significa suportar uma oscilação contínua entre pertencer e desorientar³” (2001, p.370). De fato, principalmente nas grandes cidades, lugares onde existe uma excessiva quantidade de pessoas, o sentimento de estar só se intensifica, ainda mais em meio a locais que não carregam uma identidade.

Segundo Paula Sibília, a escritora Virgínia Woolf enfatizava o quão importante foi ter um quarto próprio para seu processo criativo como mulher e Sibília ressalta a importância de um espaço reservado à contemplação para que “escritores e leitores pudessem se resguardar zelosamente na intimidade de suas paredes e seus pudores para poder se autoconstruir” (2016, p.103). Diante disso, questiono o quanto os momentos solitários foram importantes para meu processo e, ainda mais, para a criação do roteiro de *Só sei que foi assim*. Vejo que o tempo que dedicava ao meu sketchbook se assemelha às antigas donas de diários íntimos e o florescimento de uma narrativa nesse contexto. Estas narrativas, oriundas de momentos reflexivos sobre minhas vivências e, inclusive, sobre sensações que não são necessariamente confortáveis, têm um valor hermenêutico. São tais momentos de solidão vulnerável que permitem que o autoconhecimento aconteça e se realize \ ideia de *homo psychologicus*, tal qual colocada por Sibília como um sujeito dotado de vida interior e, por isso, volta-se para dentro de si com o objetivo de “minuciosamente construir o *eu* em torno de um eixo situado nas profundezas daquela interioridade psicológica” (2016, p.82).

Uma outra questão latente na cena é um desenho temporal que ela estabelece. O café, como “dispositivo”, torna-se no início da narrativa, uma ferramenta peculiar para lidar com o tempo e fazer esquecer o *chronos*. Tudo que se passa na duração de um sabor e de um aroma, ilustrado nos quadrinhos, agencia uma outra forma de desenhar o tempo que é conectada com a lembrança e com a memória. O filósofo Paul Virilio diz que o indivíduo “nunca está organicamente situado num *rio a priori* do tempo, e sim que a história sempre foi uma questão de remanejar arranjos e técnicas através dos quais são produzidos sistemas temporais provisórios” (VIRILIO *apud* CRARY, 2015, p 11). Dessa forma, o filme deflagra no início ter também um aspecto que, grosso modo, pode ser identificado como psicológico e

³ tradução livre.

destina-se a rejeitar a representação de uma experiência cotidiana por si mesmo. Ao contrário disso, o tempo emerge do pensamento da personagem e o desenho, como linguagem, exprime essa relação interna. Tal relação com o tempo é muito evidente na prática sequencial dos quadrinhos, onde a narrativa é definida a partir de intensidades e limites colocados pela memória. Essa é construída através de pequenos fragmentos e cabe a quem lê ou vê suturar esses momentos. Essa questão é expressa por Hillary Chute:

A forma dos quadrinhos tem uma relação peculiar não só com as memórias e à autobiografia em geral, mas também com as narrativas de desenvolvimento. Além disso, nos quadrinhos, o movimento, ou o ato de memorizar compartilham semelhanças formais que sugerem memória. [...] Imagens em quadrinhos aparecem em fragmentos, assim como acontecem as lembranças; esta fragmentação, em particular, é uma característica proeminente da memória traumática. A arte de criar palavras e imagens justapostas em uma narrativa pontuada por pausa ou ausência, como nos quadrinhos, também imita o procedimento da memória (CHUTE, 2010, p. 4).

Percebo agora, revisando meu percurso artístico, que os desenhos nos sketchbooks ao longo desses anos foram naturalmente adotando a forma de quadrinhos na medida em que eles foram tomando cunho de diário e relato pessoal. Encontrei na sequência de quadros um jeito de exprimir, imprimir e suspender o tempo dos fatos ocorridos. Crary, ao referir-se sobre Virílio, coloca que a percepção “compõe-se de rupturas, ausências e deslocamentos, bem como da capacidade de produzir colchas de retalhos de vários mundos contingentes” (CRARY, p 11). O horizonte diegético das páginas de quadrinhos é constituído por coisas que são essencialmente “caixas de tempo”: fragmentos diversos de um mosaico que colocam o tempo como espaço. Desta forma, meus desenhos são como a própria colcha de retalhos, uma coletânea de experiências onde cada pedaço pode se estruturar em um momento particular e subjetivo.

A primeira vez que Santiago, o amigo que conversa com Julia, entra em cena é quando ela rebate a conversa para falar sobre ele. Trata-se de um tigre verde, com chifres, que carrega uma mochila gigante. Ele é conhecido por carregar suas “trilhas” aonde quer que vá, pois tem medo de “esquecer em algum lugar e não conseguir voltar para pegar”. O tom da conversa entre os dois é amigável, acolhedora e se entendem muito bem. Jacson Piovesan foi o dublador de Santiago e isso trouxe certa autenticidade ao filme relacionada com a arqueologia anterior.

Lembrando o processo do filme, nos rascunhos iniciais, Santiago era um peixinho em um aquário que queria ir para o mar. Porém a analogia estava fraca demais para o que procurava: um personagem fosse livre mas carregasse uma carga pessoal. O peixinho preso não tinha agência suficiente sobre si mesmo. Foi em uma conversa no Monjolo, o café ao lado do Centro de Artes da UFPEL, que meu colega Rodrigo Acedo sugeriu que poderia inventar o que quisesse, pois afinal estava criando uma animação e esta expressividade

implica em mais liberdades narrativas e uma experimentação com o lúdico com mais potências do que na expressividade do live action.



Figura 12 – Julia e Santiago na mesa do café
Fonte: imagem capturada pela autora.

Nessa conversa inicial sobre o roteiro, rascunhei um espírito da floresta em meu sketch que se parecia com um tigre. Como personagem, Santiago é muito apegado às coisas que carrega, a bagagem. Ele e Julia são opostos: enquanto ela “se desprende” com o futuro ele se apega ao passado. Sua mochila é alegórica no intuito de constituir “uma acumulação” de memórias, lembranças e relações sem deixar que nada possa ser esquecido ou negligenciado. Quando ocorre a conversa, a mochila já está muito pesada e quase insustentável e essa informação visual é colocada no filme na primeira aparição do tigre, como pode ser visto na Figura 12. Se recorrermos a Sibília, é possível relacionar Santiago, a figura de um tigre acumulador, com um desejo contínuo de auto-descoberta, onde qualquer vestígio pode ser sinal da revelação de um eu, e, portanto, nada pode ser desprezível para essa coleção de lembranças. Como observa a autora:

É por isso que para os sujeitos modernos as rotinas hermenêuticas de autoconhecimento também incluíam uma busca pelos restos de experiência que impregnavam a própria memória como sinais que permitiam decifrar os sentidos do eu presente (2016, p. 156).

Santiago então informa Julia que ele está indo embora. Nesse momento, chegamos em um ponto de virada da narrativa: aqueles personagens não irão ficar na inércia que

estão, movimento e mudança está por vir. Santiago tem impressões e expectativas sobre o lugar para qual vai: a Selva. Ele a descreve como um lugar incrível onde os tigres vivem, cabe colocar que ele em si nunca esteve ou viu a selva presencialmente, ele a conheceu através de livros e documentários da “NatGeo”.

Julia e Santiago embarcam então para uma “mochilada” até a Selva, pegando carona com diversas pessoas à beira da estrada. Neste momento, quadros dispostos na tela retornam a aparecer mostrando pequenos detalhes referentes às caronas, como que vistas dentro do carro: os olhos de Julia e o motorista no retrovisor, Santiago olhando a paisagem, um detalhe personalizado em algum canto no carro. Também notamos nessa cena, o primeiro uso de *metalepsis* no filme, O plano de fundo de paisagem das viagens não são desenhos animados e sim footages em live-action. A música tocada de fundo é de minha autoria, improvisada no Ukulele. Essa passagem da mochilada, de alguma maneira, faz pensar o filme a partir de uma possibilidade etnográfica que o desenho pode exercer. O *sketchbook* é um registro de acontecimentos não apenas interiores, mas também de vivências que ocorrem ao longo do caminho. Portanto, há certo olhar etnográfico sobre isso à luz do que o desenho pode representar para esse tipo de registro.

Julia e Santiago então chegam ao grande muro que separa a cidade da Selva. Incrivelmente alto, branco e impositivo, para chegar ao outro lado seria preciso pulá-lo. Santiago bisbilhota através de um buraco esta Selva. Ela é escura, assustadora e intimidadora. Não preparado, ele pede à Julia para deixar a travessia para o outro dia e ela, então, percebe no rosto dele que ele está “bolado” ou chateado. Temos a transição de quadros mostrando essa cena de noite e, então, um diálogo entre Julia e Santiago sobre o que está acontecendo. Santiago está com medo de atravessar pois terá que deixar a mochila para trás. Ele não se sente preparado e diz que “não sabe como ser um tigre” e por isso sentia que já fracassara em sua jornada. Julia ouve atenta e comenta que acredita “que não existe jeito certo ou errado em ser um tigre, você só é”. Temos uma troca de olhares onde o peso do que está sendo dito ecoa, e Santiago agradece a companhia. Julia sorri, e agradece o convite.

Julia então acorda de manhã e percebe que Santiago não está mais lá. Ela observa a mochila dele largada no chão e, neste momento, um de seus dedos cai. Ela então espia através do buraco a Selva e vemos Santiago nela, andando nas quatro patas. Ele ainda carrega o colar, mas seus chifres desaparecem e sua cor muda para laranja. Eles se entreolham por um momento e Santiago ergue a pata dianteira em um sinal de cumprimento, logo após adentra a Selva. Julia ergue o seu braço em retorno e é com essa despedida não verbal que deixamos os personagens encerrando o filme.

O muro, no filme, é uma alegoria em relação às transições que fazemos na vida. Lembro que, logo após mostrar o filme, ainda em uma fase inicial, no animatic, alguns

colegas vieram relatar situações onde se identificavam com essa alegoria, em fases que somos desafiados diante de algo novo e que, por isso, nos desacomoda.

Olhando a arqueologia, principalmente no videoclipe *Moon*, muito da essência de *Só sei que foi assim* transparece. Não apenas esteticamente, visto que muitos elementos, inclusive a *metalepsis*, já haviam surgido em minha mente, muito por influência de Ed Stockham, mas também por grande parte do que está sendo dito com o filme. O imaginário de *Moon*, com seus lobos na cama, tem um “*je ne se quoi*” de realismo fantástico. O café ruim está lá e também o sentimento de fracassar por não ser “bom” e ao mesmo tempo a ideia que não existe um jeito certo de viver sua vida.

Sibilia coloca que “toda comunicação requer a existência do outro” (2016, p.58). *Só sei que foi assim* é um filme conduzido por diálogos e por outros tipos de trocas não verbais como olhares e gestos. Os personagens a todo momento confiam e confessam informações íntimas, sem medo de serem julgados, à procura de se fazer entender e, de certa forma, entenderem-se, pois, como coloca a autora, “ao verbalizar uma confidência, os indivíduos costumam experimentar uma espécie de libertação; às vezes, falar de si implica se esvaziar de um peso morto” (2016, p.106).

Posso perceber que esse sentimento de “expurgo”, de confessar e “botar para fora”, está presente durante todo o filme na construção dos personagens e em sua relação, seja no início com as questões de Julia ou no final com o medo de Santiago. De certa forma, isso também está na maneira com que esse filme se criou, um desejo de “externalizar” para o público uma experiência que aconteceu comigo. Ao falar de sua obra, a artista plástica Louise Bourgeois diz que

o objetivo de *The destruction of the father* era exorcizar o medo. E depois que foi exposto – aí está – sinto-me uma pessoa diferente. Não quero usar a palavra *thérapeutique*, mas um exorcismo é uma empreitada terapêutica. Então o motivo para fazer a peça foi a catarse. (..) É uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida. (...) Em *The destruction of the father* a lembrança era tão forte, e foi tanto trabalho, que me senti uma pessoa diferente. Senti como se aquilo tivesse existido. Realmente me modificou (2000, p.157-158).

Portanto existe, nesse processo, uma modificação subjetiva, a partir do momento em que Bourgeois pode vivenciar, expor e falar sobre sua fantasia, para o grande público. *Só sei que foi assim* não é oriundo de um sentimento de raiva como *The destruction of the father*, mas sim de outros. Mas ele foi e tem sido, de certa forma, catártico. O filme é uma autoficção, e, como Doubrovsky considera, “quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los através de artifícios” (apud VILAIN, 2005, p. 216).

Considerações Finais

Só sei que foi assim é uma reformulação de uma coletânea de experiências, sensações e impressões que fazem parte da minha formação como pessoa. Sibília, ao falar sobre o relato de si, coloca que ele “não *representa* simplesmente a história que se tem vivido, mas ele a *apresenta*. E, de alguma maneira, também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui” (2016, p 59). Pode-se perceber, ao fim da observação, que a presença do outro foi e é fundamental no meu trabalho. Tive consciência disso durante uma entrevista em que meu amigo Cauê Vicente, das Artes Visuais da UFPEL, fez em 2017 para seu canal no Youtube, onde ele me questionou sobre o porquê de, nas minhas histórias, muitas delas embasadas em autoficção, o personagem central nunca ser “eu” mas sim terceiros. Desse momento em diante, tomei consciência de que é através desses terceiros que a narrativa se conduz.

Os outros são sujeitos presentes e latentes no meu *sketch*, desde a pixação anônima no canto do Centro de Artes, o café forte que Micael costumava passar até a fala de um professor sobre seu pai pintor. Todos são desenhos em meu *sketch*, mas isso diz pouco sobre quem está sendo retratado, e muito sobre quem observa.

Sibília diz que “os outros também nos narram” (2016, p.58). Nesse ensejo, é interessante pensar que na mesma forma que existe meu eu em Julia, também existe meu eu em Santiago. Ele é o fruto de diversas impressões que eu tive, da coragem, do medo, da insegurança e do carinho que eu vi em outros e que, no final, repercutiu na minha própria coragem, nas minhas próprias inseguranças. Agora, no momento em que escrevo o último trabalho da graduação e organizo meu apartamento para me mudar, fui várias vezes o tigre. Tive que me desapegar de coisas que não poderia carregar até meu novo lar, tive que me despedir de pessoas as quais nutro muito carinho. De certa forma, Santiago me traz uma espécie de conforto que eu não esperava que ele trouxesse, afinal, inicialmente, eu não tinha pretensão de me tornar um tigre.

É interessante perceber como as coisas são efêmeras, como de certa maneira a nossa percepção é mutável e existe em diversas fases do tempo. Deixe-me explicar: ao olhar o filme, agora, depois de propor essa reflexão sobre a prática, depois de ter passado quase um ano desde a sua finalização, minhas impressões sobre ele mudaram. Esse sentimento também é recíproco sobre os *sketches*. Olho os momentos encapsulados em quadros e ao mesmo tempo consigo me teletransportar ao momento que os fiz, pois tal é o poder da memória que “arrasta” com ela uma determinada gestualidade expressa no desenho, conectada com o que eu sentia quando os fiz. Ao mesmo tempo minha relação com eles mudou. Dúvidas que antes tinha se tornaram certezas. Certezas, hoje, se tornam dúvidas presentes.

Ao desenhar seu pai morto, John Berger reflete sobre a sua relação com o dito desenho e percebe que, com o passar do tempo, ele se ressignificou:

O conteúdo do desenho cresceu. O desenho, ao invés de marcar o local de uma partida, começou a marcar o local de uma chegada. As formas desenhadas se preencheram. O desenho tornou -se o *locus* imediato de minhas memórias de meu pai. O desenho não era mais deserto, mas habitado. Para cada forma, entre as marcas do lápis e o branco do papel que elas marcam, existia agora uma porta através da qual momentos de uma vida poderiam entrar: o desenho ao invés de ser simplesmente um objeto de percepção com uma face, projetar-se para tornar-se uma dupla face e funcionar como um filtro: por de trás ele perpetuou minhas memórias do passado, enquanto pela frente ele projetou uma imagem que, de modo imutável, estava tornando-se cada vez mais familiar. (2011, p.2)

O desenho dessa forma é uma metamorfose ambulante. Por ser uma impressão de uma percepção, o desenho consegue carregar muito mais. Ou, como Berger, coloca: “a mudança que se operou é subjetiva. Contudo, de modo geral, se tal processo subjetivo não existisse, os desenhos também não existiriam” (2011, p.3).

É importante estar em bons termos com a pessoa que se era, seja ela quem for. E os *sketches*, no final, serviram para isso: lembrar quem eu era no momento em que desenhei. E dessa forma é interessante pensar sobre o filme, pois ele também é uma forma de lembrar como foi ser *eu* aos vinte anos. Sibília diz que esse é o poder mágico do relatos autobiográficos cotidianos, “não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade a própria experiência.” (2016, p. 61)

O próprio título, que só foi estabelecido no final da produção, foi uma sugestão de Jacson. Em referência ao filme *Auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000) a frase sempre era dita pelo personagem Chicó após contar suas histórias fantasiosas e ser questionado sobre a veracidade de tais contos. Brinco que o título é minha resposta, quando sou questionada sobre “de onde veio esse filme?”. Não sei, só sei que foi assim.

Referências:

- BERGER. John. **Desenhado para aquele momento**. Barcelona: GG, 2011.
- BISMARCK. Mario. **Contornando a origem do desenho**. 2001. Artigo não paginado.
- BOURGEOIS, L. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000
- CHUTE, H. L. **Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics**. New York: Columbia UP, 2010.
- CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception**. MIT press.2001.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FUNKE, Cornélia. **Coração de Tinta**. Seguinte.2006.

FUNKE, Cornélia. **O senhor dos Ladrões**. Cia das Letras. 2004.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio Sobre a Autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rocco. 2000.

SALINGER, J.D. **O apanhador no campo de centeio**. Editora do Autor. 2012.

SIBÍLIA, Paula. **O show do Eu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SPILGERMAN, Art. **Maus**. Companhia das letras. 2005.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. ARTEFISSIL. 2015.

WALKER, Karen Thompson. **A idade dos Milagres**. Paralela. 2012.