

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

GABRIEL DIAS FRANCO DE GODOY

**O devaneio da coruja :
correspondências fílmicas e o cinema epistolar**

**Recife
2023**

GABRIEL DIAS FRANCO DE GODOY

**O devaneio da coruja :
correspondências fílmicas e o cinema epistolar**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em comunicação. Área de concentração: comunicação.

Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva

**Recife
2023**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Godoy, Gabriel Dias Franco de .

O Devaneio da Coruja: correspondências fílmicas e o cinema epistolar /
Gabriel Dias Franco de Godoy. - Recife, 2023.

167 p.

Orientador(a): Eduardo Duarte Gomes da Silva

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Cinema epistolar. 2. Correspondência fílmica. 3. Cultura visual . 4.
Audiovisual. 5. Ciência das culturas. I. Silva , Eduardo Duarte Gomes da.
(Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 30)

GABRIEL DIAS FRANCO DE GODOY

“O DEVANEIO DA CORUJA: CORRESPONDÊNCIAS FÍLMICAS E O CINEMA EPISTOLAR”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – Área de concentração: Comunicação como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 28.03.2023

BANCA EXAMINADORA

PROF. EDUARTE DUARTE GOMES DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROF. LAECIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROF. MARCELO GIL IKEDA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Resumo

De Marker a Kramer, de Cavalier a Akerman, de Kiarostami a Kawase muitos cineastas realizaram cartas filmadas, filmes-cartas e vídeo-cartas. Diferente de um filme documentário ou de uma carta escrita, o cinema epistolar se constitui de formas híbridas, heterogêneas e até “menores” à cinematografia. Nesta partilha sensível entre o cineasta e o espectador, entre o remetente e o destinatário, encontram-se filmes tecidos pela memória e a intimidade e que tem como horizonte a busca pelo outro. Pelo intercâmbio de vídeos que fizeram os integrantes da etnia Waiãpi conhecerem os integrantes da etnia Zo’é, pelos postais cinematográficos que cruzaram o atlântico no começo do século XX devido a saudades que sofriam os imigrantes Galegos na América e pela correspondência poética criada pela experimentação em vídeo dos cineastas Shûji Terayama e Shuntarô Tanikawa, esta dissertação de mestrado estuda a história das correspondências filmicas na cultura visual relacionando seus exemplos na intenção de compreender a sobrevivência de seus fenômenos de origem e sua experiência estética, para assim, questionar como sujeitos que se constituem por imagens provocam o encontro com o outro que se sente convocado a se corresponder por imagens.

Palavras-chave: cinema; epistola; carta; cultura-visual.

Abstract

From Marker to Kramer, from Cavalier to Akerman, from Kiarostami to Kawase, many filmmakers made filmed letters, film letters and video letters. Unlike a documentary film or a written letter, epistolary cinema is made up of hybrid, heterogeneous and even “minor” forms of cinematography. In this sensitive sharing between filmmaker and spectator, between sender and recipient, films are found woven by memory and intimacy and whose horizon is the search for the other. By the exchange of videos that made the members of the Waiãpi ethnicity know the members of the Zo'é ethnicity, by the cinematic postcards that crossed the Atlantic in the beginning of the 20th century due to nostalgia suffered by Galician immigrants in America and the poetic correspondence created by the video experimentation of filmmakers Shûji Terayama and Shuntarô Tanikawa, this master's dissertation studies the history of filmic correspondences in visual culture relating their examples in order to understand the survival of their phenomena of origin and their aesthetic experience, in order to question how subjects that constitute themselves by images provoke the encounter with the other who feels called to correspond by images.

Keywords: cinema; epistle; letter; visual-culture.

Sumário

1.	ITINERÁRIO DA CORUJA	8
1.1	CINEMA EPISTOLAR	9
1.2	CORRESPONDÊNCIAS	22
1.3	CARTAS	25
2.	CARTA A EDUARDO	31
2.1	SAUDADES QUE NÃO SENTI DE CASA, MAS DE VOCÊ	31
2.2	COLECIONANDO VIAGENS	43
2.3	NARRANDO REALISMO COM POESIA	55
3.	CARTA A TICIANO	67
3.1	POR QUE É TRSITE O OLHAR DO VERDADEIRO VIAJANTE?	69
3.2	BRICOLEUR	70
3.3	MÁRMORE E MURTA	78
3.4	NO LUGAR DE, EM RELAÇÃO A	88
3.5	NOTAS, RABISCOS E DIÁRIOS	91
4.	CARTA A LEANDRO	101
4.1	CÂMERA IMPURA: OS GESTOS DE QUEM ESCREVE	103
4.2	“E, EU, RIO ABAIXO, RIO A FORA, RIO A DENTRO - O RIO” : O ATO DE CRIAÇÃO ENTRE MARKER E MONTAIGNE	110
4.3	O CINEMA COMO EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA NAS VÍDEO CARTAS DE SHÛJU TERAYAMA & SHUNTARÔ TANIKAWA	120
4.4	POTÊNCIA DOS HOMENS, IMPOTÊNCIA DE DEUS: AMIZADE EM GESTOS MENORES	130
5.	O DEVANEIO DA CORUJA	145
5.1	FUCK OFF GOOGLE, OS ALQUIMISTAS ESTÃO CHEGANDO!	

REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE A - CORRESPONDÊNCIA FÍLMICA NA UNIVERSIDADE	154
APÊNDICE B - LABORATÓRIO ATLAS MNEMOSYNE	160

1. O Itinerário da Coruja

A primeira vez que me deparei com as correspondências filmicas foi durante a disciplina de montagem documental ministrada pelo professor Ticiano Monteiro, em que se estabeleceu um exercício de montagem em que a proposição era corresponder a uma vídeo-carta que o professor havia realizado e destinado para seus alunos. Nesta época eu ainda era um estudante de audiovisual do sexto semestre no Centro Universitário SENAC, na cidade de São Paulo (SP).

Ainda hoje, quase sete anos depois, me recorro da vídeo-carta que o professor Ticiano nos apresentou em sala de aula como se fosse ontem. Entre as imagens de sua vídeo-carta compartilhamos o seu trajeto diário, um itinerário entre Campinas e Santo Amaro filmadas de dentro de uma van em movimento. Nós seus alunos víamos através da janela do carro um belo pôr do sol, a paisagem cotidiana do professor que nos levou a uma lembrança mais distante ainda, o seu ponto de referência, a sua terra natal. A imagem de fim de tarde se revela em justaposição às imagens de uma praia em Fortaleza (CE), a cidade natal do professor, lugar de memória e de saudades.

O exercício de correspondência com o professor era individual, cada aluno deveria escrever a sua própria carta, a próprio punho, como se revelasse uma íntima caligrafia no audiovisual. O que para mim transportava o cinema que estávamos fazendo a um grau quase artesanal, pois até então havia aprendido a pensar o cinema como uma arte realizada por uma técnica industrial, um sistema de produção industrial para uma distribuição em massa. As íntimas imagens que partilhamos ao responder a vídeo-carta do professor, nada tinham haver com o que havíamos realizado com o cinema até então na universidade.

Por mais que se encontrassem diferentes pretensões naquela sala de aula, o desejo da correspondência filmica havia potencializado uma memória coletiva entre todos nós. É fato, que as respostas que produziam essas memórias apresentavam uma disparidade de ritmos e imagens, como uma certa cadência de respiração que cada uma tinha a sua. Uma diversidade de respostas, assim como uma diversidade de pessoas que propuseram das mais diferentes imagens e sons em possibilidades múltiplas de montagens. Uma grande teia havia cercado a vídeo-carta do professor, e ainda haviam aquelas que viravam o jogo, giravam o tabuleiro e transformavam respostas em novas perguntas, correspondendo o professor a fim de iniciar novos ciclos de imagens e sons.

1. 1 Cinema Epistolar

Ao longo dos anos, após este primeiro encontro com a vídeo-carta e a instauração de uma correspondência fílmica durante a disciplina do professor Ticiano, fui me aproximando desta estranha função do cinema que se assemelhava à escrita epistolar. Ao buscar a etimologia da palavra epistolar no dicionário etimológico da língua portuguesa de Antonio Geraldo da Cunha, encontrei as seguintes origens: "cada uma das cartas dos apóstolos e comunidades cristãs primitivas, 'ext. carta (em geral)'| XIII, *pistola* XIII. *epistolla* XV" (2011, p. 253). Como podemos ver a epístola se apresenta em sua origem como um sinônimo de carta, que no correspondente em grego quer dizer folha de papiro. Pode se encontrar em alguns dicionários de latim o verbo *epistellein*, que significa enviar ou mandar uma mensagem a alguém. Já a palavra pistola, que também significa "sf. 'pequena arma de fogo' c 1596" (CUNHA, 2011, p. 501), se assemelha a palavra em latim *plastrum*, que quer dizer achatado, encurtado, o que descreve bem as peças metálicas em forma de disco, como a moeda por exemplo. Não à toa, a palavra pistola é encontrada também no dicionário etimológico como "antiga moeda estrangeira' 1645" (CUNHA, 2011, p. 501). A ligação entre a palavra e a moeda na era romana e cristã não era pura coincidência, o serviço postal persa e egípcio foi importante ao longo do império romano para a construção de uma forma comunicativa achatada e encurtada pelos papiros e pelas moedas, desenvolvendo uma política em que alguns poucos se comuniquem sobre a religião, o estado e a cultura à vários diferentes povos.

Pesquisar sobre a etimologia destas palavras me apresentou as primeiras pistas para traçar a presença epistolar no cinema, e se aproximar da ideia de um cinema epistolar ou mesmo compreender como se expressa o filme que se faz de carta, e este, quando busca a correspondência. Ao entrar em contato com o trabalho de Lourdes Monterrubio Ibáñez, em seu livro *De Un Cine Epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo* (2018) pude reconhecer algumas características da escrita epistolar, e do que propriamente atravessa esta escrita até chegar a carta pessoal. Por meio da ideia de que o escrito linguístico abarca a compreensão da escrita audiovisual, Ibáñez apresenta de forma bem pragmática no começo de seu livro as definições da escrita epistolar, concatenando-a ao cinema epistolar. Sua caracterização rigorosa de comparação entre a escrita epistolar e a carta pessoal, me fez recordar o trajeto que percorri ao pensar sobre a intimidade na escrita epistolar, e que me levou a uma distância de muito antes das cartas dos apóstolos e das comunidades cristãs primitivas que definem o verbo epistolar no dicionário etimológico, e antes mesmo da ideia construída ao longo da modernidade sobre a carta pessoal como apresenta Ibáñez

em seu texto sobre o cinema epistolar. Foi na leitura do poeta Hesíodo que encontrei os primeiros traços de uma escrita epistolar e a sua função no ato de comunicação.

No poema épico da antiguidade grega *Os Trabalhos e os Dias* (2002), o poeta Hesíodo cem anos depois de Homero, escreve sobre três importantes mitos da cultura grega: As duas lutas, Prometeu e Pandora e As cinco raças. Ao apresentar as oposições entre a natureza humana, a natureza divina e a natureza animal, o poeta reivindica uma prática jurídica inspirada na justiça de Zeus para o seu caso pessoal. E por meio do entrecruzamento destas narrativas mitológicas, na segunda parte do poema, o poeta faz uma longa enumeração de conselhos práticos e considerações sobre as atividades de agricultura e de comércio marítimo.

O poema *Os Trabalhos e os Dias* é destinado ao irmão de Hesíodo, Perses - como podemos ler no verso 10, "Tu! Eu a Perses verdades quero contar", e no verso 213, "Tu, ó Perses, escuta a Justiça e o Excesso não amplies". Perses era o irmão com quem Hesíodo estava em "litígio devido a uma divisão errônea de bens paternos" (LAFER, M. 2002 p. 15). Diferente de Homero que destinava seus escritos a uma aristocracia, Hesíodo tinha um público bem determinado, compartilhando de uma certa intimidade com a própria experiência de vida e os modos de ser do poeta. Ao destinar o seu escrito ao seu irmão, o poeta também escreve a um público de pequenos agricultores de sua determinada região e também para alguns poderosos proprietários fundiários, que como ele, habitavam e faziam arbitragem nos centros urbanos.

Apresentando instruções, preceitos e conceitos sobre o viver na esfera social, Hesíodo traz aos leitores um dos primeiros e o que parece ser o único poema da tradição grega das literaturas sapienciais (LAFER, M. 2002, p. 15). A literatura sapiencial surge de uma preocupação de reunir literariamente preceitos, conselhos e instruções, produzindo assim livros de sabedoria que aparecem na antiguidade geralmente quando um povo vivencia períodos de crises e reconstruções sociais.

Na sombra de Homero, entre a linguagem épica e a tradição rapsódica, Hesíodo "inicia na Grécia, o rico filão dos poetas que cantam em primeira pessoa[...]" (LAFER, M. 2002, p. 67). O poeta escreve manifestando as suas próprias inquietudes e desassossego sobre a condição humana, partindo de suas impressões sobre os mitos e o viver social.

Agora eu mesmo justo entre os homens não quereria ser
e nem meu filho, porque é um mal homem justo ser
quando se sabe que maior Justiça terá o mais injusto.
(HESÍODO, Verso 270, 2002, p. 41)

No testemunho do poeta sobre as narrativas trágicas da mitologia Grega encontramos o relato mítico de Prometeu e Pandora que constitui a narrativa da separação entre mortais e imortais. Iniciando-se no primeiro sacrifício, simbolizado pela entrega do fogo aos homens por Prometeu, o relato se encerra com a resposta de Zeus aos homens, Pandora a primeira mulher. Neste canto, Hesíodo estabelece na imagem do jarro, a metáfora de Pandora. A primeira mulher é um dom dos deuses entregue aos homens e que não pode ser recusado. O jarro de Pandora é símbolo da agricultura e o lugar onde é armazenado os frutos do trabalho. Para Hesíodo o trabalho, título do poema, se justifica por ser uma contingência humana e como um dos males que saem de dentro do jarro.

Na formação de Pandora, segundo o relato de Hesíodo, as deusas Afrodite e Atena são encarregadas por Zeus de oferecer à primeira mulher suas atribuições complementares e opostas, *Eros* e *Thánatos*, a deusa do amor e a da guerra. Afrodite fica com a tarefa de rodeá-la de graça, “a evocação do penoso desejo, o território comum que separa e une o 'eu' e 'outro'” (LAFER, M. 2002, p. 67). E Atena, por sua vez, ensina-lhe o complexo ofício de tecer, o trabalho e arte que se imita dos deuses, sua sabedoria guerreira que preside à separação e à distinção. É na figura da mulher que o poeta situa a origem dos males humanos, pois é nela que se encontra o diferente, a alteridade humana e o outro sexo. O diferente que na cultura ocidental muitas vezes significa o mal, estranho e estrangeiro. Lembrando que o pano de fundo do mito relatado por Hesíodo é definir a diferença fundamental em que uns são deuses, imortais, e outro homens e mulheres, mortais.

À Hermes, o mensageiro e condutor das almas, cabe-lhe a tarefa dada por Zeus, de colocar na primeira mulher “a mente do cão e a conduta dissimulada, como a do ladrão” (LAFER, M. 2002, p. 68). São as mentiras e as sedutoras palavras que se apresentam ao dom da *linguagem realizada*, se diferenciando da *linguagem em potência*, pois a *linguagem realizada* além de se exercer simbolicamente como a *linguagem em potência* é também exercício de signos. Em um simplório paralelo com os descobrimentos arqueológicos sobre linguagem cuneiforme no neolítico, período histórico da humanidade no qual aconteceu a sedentarização humana com a agricultura, podemos compreender que a *linguagem realizada* acontece no período de uma linguagem cuneiforme, no surgimento dos signos em que uma *linguagem em potência* passa a ser uma *linguagem realizada*. Assim, o novo ser humano representado por Pandora compartilha da condição animal e da condição divina em sua linguagem, mas se diferencia de ambas as condições por saber-se mortal, saber ignorado pelos animais e desnecessário aos deuses.

Hesíodo nos conta que após saírem todos os males do jarro de Pandora depois que lhe fecham com a tampa, ainda permanece em seu interior a *Elpís*, traduzida como pré-ciência e esperan-

ça. É uma espera de bem e de mal, tão desejável e indesejável quanto Pandora, é a espera do ignorado saber, sobre quando e como morremos, equilibrando a consciência dessa ambígua condição humana.

Por meio da mitologia herdada pelo poema de Hesíodo, encontra-se uma condição de escrita, onde o eu procura o outro não pela sua identidade mas pela sua condição de ambiguidade, abrindo espaço para subjetividades comuns entre as diferenças humanas. Através da escrita que busca intimar - ou tornar-se íntimo - a pátria entre os irmãos, uma linguagem se realiza na espera, pela esperança. No caso de Hesíodo, na espera que acontece por intimar em um gesto de altruísmo o irmão sobre a justiça da terra paterna. Pondo lições de vida em corpos de alegorias, Hesíodo ao partilhar suas inquietudes torna comum a sabedoria da mesma forma que mais tarde os apóstolos católicos também o fariam, e que antes haviam feito os antigos povos na Mesopotâmia e no Egito.

A prática epistolar desde o poema de Hesíodo nos apresenta um esfera de intimidade que por coincidir olhares sobre si mesmo compartilha uma sabedoria comum. Comparando as ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida, o poeta nos deixa um legado sobre uma escrita pessoal que atravessa séculos de memória, e que nos ajuda a aprofundar-nos sobre a função comunicativa que encontramos na carta pessoal e na escrita epistolar. E por que não seria semelhante a intimidade que encontramos nos escritos de Hesíodo, no que estamos nomeado como o cinema epistolar?

Na introdução do livro *De un Cine Epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo* (2018) Lourdes Monterrubio Ibáñez caracteriza a estrutura genérica da carta pessoal. A autora destaca alguns elementos importantes desta prática de escrita, ressaltando a validade tanto para a prática audiovisual quanto para a prática textual. Entre as diferentes instâncias que a autora analisa a escrita epistolar, primeiramente ela se volta à carta pessoal como dispositivo discursivo e veículo expressivo.

Ibáñez (2018) discorre sobre a função comunicativa e a função pragmática da epístola, isto é, uma mensagem que um emissor/remetente envia a um receptor/destinatário e um ato de comunicação que produz a transmissão de uma informação e seus possíveis conteúdos. A autora se aprofunda também, sobre uma intencionalidade pragmática que se dá na busca do remetente em modificar ou condicionar a conduta e os atos do destinatário. Sobre este intercâmbio dialógico, a autora ressalta o distanciamento inevitável do tempo e do espaço, que se encontram o destinatário e o remetente, e a necessidade do esforço situacional do destinatário durante a leitura da carta. A ausência de uma das partes é apontada pela autora como uma riqueza da prática discursiva epistolar, expondo

a relação entre eu e o outro, de entender-se sem ouvir-se, de um querer-se sem o tato, de um olhar-se sem a presença. Uma espécie de diálogo que a princípio parece impossível.

Dentro da prática discursiva epistolar caracterizada por Ibáñez (2018), encontramos outros elementos chaves quando olhamos a carta pessoal desde seu ponto de vista canônico. As coordenadas do objeto epistolar em seu formato fixo, mudam de época em época com variações de saudações, despedidas, datas e lugares, que identificam a enunciação de um eu e um outro, nos mostrando a distância entre a emissão e a recepção. Através destas coordenadas do objeto epistolar encontramos no discurso da carta o que a autora chama de uma situação de enunciação, um eu-enunciador cria um eu-narrador provocada de maneira subjetiva pelo fenômeno da distância espacial e temporal.

Outros elementos chaves para compreensão da prática epistolar, apontados também por Ibáñez (2018), seriam a sua tendência de auto-referencialidade e sua auto-objetivação. Sobre estes dois aspectos, acredito que Michel Foucault os descreve bem quando elucida que na carta, “abrimos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior” (2006, n.p.). Nesta comunicação epistolar que se dá pela narrativa da relação de si segundo Foucault quando escreve sobre as variações da escrita de si, encontramos sujeitos que prefiguram a si mesmos no gesto de se mostrar aos seus destinatários, produzindo um processo de uma objetivação por construção e conhecimento de sua própria identidade. E por muitas vezes, esta imagem oferecida ao outro chega ao exercício da ficção, conscientemente ou inconscientemente como nos alerta Ibáñez (2018).

A existência de um destinatário específico, segundo Ibáñez (2018), é outro elemento chave para a compreensão da carta pessoal. Este aspecto da carta nos mostra que o leitor ideal é um destinatário real, como o destinatário de Hesíodo, Perses o seu irmão. Um destinatário, que como ressalta a autora, participa da mesma busca ontológica que seu remetente. Remetente e emissor que espera sua intervenção sendo ela de aprovação ou condenação, pouco importa, mas que seja como Foucault alega: “uma forma de colocar o outro dentro da própria escrita de si” (2006, n.p.).

Outra particularidade muito controversa, mas com grande importância ressaltada pela Ibáñez (2018) é a dimensão simbólica da caligrafia na escrita epistolar. Importante, porque esta marca identitária muito se transformou com a virtualidade e a perda da materialidade carta, abrindo questões entre a tecnologia e o corpo ainda sem respostas, algo que devemos nos aprofundar mais a frente nesta dissertação. Mas ao refletir sobre tais questões, Ibáñez se refere às palavras de José Saramago

sobre a comunicação contemporânea: "*Jamás una lágrima emborronará un correo electrónico*"¹ (SARAMAGO, J. in IBÁÑEZ, L.M. 2018, p. 21).

Segundo Ibáñez(2018), ainda há dois aspectos para serem elucidados sobre a expressão e o discurso da carta pessoal: a concepção de uma resposta antecipada e a importância dos subentendidos. Ambos os aspectos diferem a atividade epistolar de um diálogo de presença. A possibilidade de reflexão durante escrita epistolar acontece pela forma não imediata da comunicação, pela ausência em que se encontra o receptor, isto é, aquele que escreve antecipa as possíveis respostas, assim formulando uma série de subentendidos na relação do jogo de correspondência, e que devem ser preenchidos pelo destinatário no pacto epistolar.

Depois de concluída as características e as definições do elemento epistolar como dispositivo discursivo e como veículo expressivo, Ibáñez (2018) adiciona o quanto de informação psicológica carrega a carta pessoal e escrita epistolar. Ela reflete sobre como a carta, para além de um espaço de construção identitária do discurso, é um espaço também de descobrimento de fontes de informações psicológicas. Entre as noções imprescindíveis que definem a expressão psicológica da carta, a autora as evidencia na seguinte sequência: a necessidade da ausência, a representação do eu e do outro, a distância como enteléquia, o diálogo interno de intensa reflexão entre a composição e a improvisação da escrita, a ilusão de simultaneidade e inexistência de futuro, a informação epistolar como uma grande significação emocional, e a escrita epistolar como uma ferramenta para acessar a intimidade de maneira não consentida do outro.

Entre as caracterizações psicológicas, discursivas e expressivas que Ibáñez (2018) postula sobre o elemento epistolar na escrita, podemos melhor compreender e correlacionar como a matéria epistolar se insere nas obras cinematográficas em numerosos e diferentes procedimentos. Na pesquisa de Ibáñez se apresentaram critérios classificatórios rigorosos e necessários para pensar o cinema epistolar e sua relação com a carta pessoal. Este estudo sistemático logo na introdução de seu livro nos possibilita extrair resultados e conclusões mais amplas sobre o cinema epistolar superando as causas individuais de cada obra. O que nos levará mais a frente a pensar sobre a correspondência fílmica como um dos desdobramentos possíveis no cinema epistolar.

No ano de 2013 no Rio de Janeiro, foi realizada a Mostra Cinematográfica *Filmes-Carta: por uma estética do encontro*. No catálogo da mostra, encontram-se dos mais diversos tipos de filmes que se relacionam com a carta pessoal e a escrita epistolar, suas técnicas cinematográficas se assemelham às partilhas estéticas de um cinema epistolar por evidenciar a presença da matéria epis-

¹ Jamais uma lágrima borrará um *email*. Tradução do autor.

tolar nas obras cinematográfica. Ou seja, os filmes-cartas apresentados pelo catálogo da mostra, em sua maioria, se utilizam de uma presença-ausência epistolar para propiciar novas formas de encontro com a intimidade através do cinema. A curadora Rúbia Mércia escreve sobre a singularidade destes encontros gerados pela estética partilhada na proposição dos filmes-carta:

Este traço singular referente ao filme-carta aqui esboçado, inscrito, constrói formas de visibilidade de subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor que narra e se reinventa no filme. O que percebemos é que os deslocamentos imagéticos demonstrados nos filmes apresentados buscam espaços que estão para além de um espaço físico e, especificamente, de uma delimitação temporal, mas remete a uma certa construção de um mapa afetivo, que lança ao outro e ao espectador uma intimidade que se monta com o outro através do cinema. (MÉRCIA, R. 2013. p. 8)

O deslocamento propiciado pela carta, tanto temporal quanto espacial, sugere um encontro de intimidade que se performa com outro pelo cinema. Por meio desta estética do encontro, a curadoria da mostra de filmes-carta atravessa o cinema epistolar desde seu momento moderno ao contemporâneo. Para exemplificar melhor esta estética do encontro entre os filmes selecionados na mostra de filmes-carta do Rio de Janeiro (2013) podemos ressaltar os seguintes filmes: *Cartas ao Ceará*, de Marcelo Ikeda (2008-2010), uma série de seis vídeos-cartas que o autor Marcelo Ikeda enviou aos seus amigos de Fortaleza (CE) enquanto morava no Rio de Janeiro (RJ) e depois enviou aos seus amigos no Rio de Janeiro quando voltou a residir em Fortaleza. A princípio, Ikeda propôs uma possibilidade de correspondência audiovisual com os realizadores de Fortaleza, em especial os membros do coletivo Alumbramento, sem respostas, em suas vídeo-cartas, Marcelo desenvolve temas sobre a proximidade e a distância entre ele e os/as amigos/as. Sem o uso de palavras, as imagens nos mostram paisagens que lembram a sua ausência, invocando assim a presença de suas amizades e de suas saudades da terra natal. Ao nos mostrar o seu cotidiano e o extraordinário por trás dele, Ikeda em suas vídeo-cartas traz reflexões, sensações e impressões que só um cinema mínimo e portátil poderia nos proporcionar.

Também na mostra de filmes-carta (2013) se exibiu o filme *Marangmotxíngmo Mirang: das crianças de Ikpeng para o mundo* (2001). O filme é uma produção do Vídeo nas Aldeias (VNA), uma ONG que atua desde 1987 em conjunto com as comunidades indígenas na produção audiovisual, e tem a direção compartilhada entre de Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng e Natuyu Yuwipo Txicão. No filme quatro crianças indígenas da etnia Ikpeng respondem a uma vídeo-carta realizada com apoio da UNICEF por crianças de Sierra Maestra, Cuba. As crianças Ikpeng em resposta às crianças de Sierra Maestra apresentam sua aldeia, e com graça e leveza mostram suas famílias, suas brincadeiras, suas festas e seu modo de vida cotidiano. Curiosas em conhecer outras culturas, as crianças pedem resposta a sua vídeo-carta enquanto se banham no rio no final do dia.

Outro filme marcante da mostra que cria possibilidades de relações entre a escrita epistolar e o cinema para além de um filme-carta e de uma vídeo-carta mas que se faz pelo cinema epistolar foi *News From Home / Notícias de Casa* (1977) da diretora Chantal Akerman. No filme ouvimos a diretora Chantal Akerman lendo as cartas que sua mãe lhe enviava desde a França depois que a diretoria havia emigrado para Nova Iorque (EUA), enquanto ouvimos a sua leitura das cartas de sua mãe vemos longos planos da cidade de Nova Iorque que nos transportam para uma reflexão sobre a alienação urbana e o desligamento familiar pessoal no contexto da imigração. Ainda na mostra em um paralelo semelhante ao filme de Akerman, encontramos o filme *Querida Mãe* (2010). Neste filme a diretora Patrícia Cornils nos leva ao encontro da correspondência de sua mãe, e os sentimentos provocados 44 anos depois por uma filha, no caso a própria diretora, que não a conheceu. As cartas trocadas entre a mãe, que havia mudado de cidade, com a avó de Patrícia, levam a diretora a ir de encontro e conhecer as paisagens referenciadas nas cartas e a se relacionar com as pessoas citadas na correspondência da mãe e da avó durante o seu fazer filmico epistolar.

A mostra *Filmes-Carta: por uma estética do encontro* (2013), consegue apresentar um bom panorama dos diferentes usos da matéria epistolar nas obras cinematográficas, ao exibir filmes-cartas, vídeo-cartas, cartas filmadas, e outras obras cinematográficas que se relacionam com a escrita epistolar a mostra nos apresenta uma constelação entorno do cinema epistolar. E entre os filmes desta mostra não poderia deixar de citar um filme-carta em específico que praticamente provoca e entrelaça esta estética entre o filme e a carta, ao mesmo tempo que inaugura uma outra bifurcação na história cinematográfica, o filme *Carta da Sibéria* (1957) de Chris Marker. Este filme foi referenciado pela crítica de André Bazin na *Cahier Du Cinéma* na época de sua primeira exibição, que comparou as práticas do filme de Marker com o ensaio literário, chegando até a categorizar o filme como um “ensaio documentado” pela sua inovação na relação que o filme estabelece entre imagem e texto, e também pela maneira como o filme apresenta uma “noção nova de montagem” (BAZIN, A. 1983, n.p) no cinema que se articula entre a memória e a palavra.

A partir desses filmes apresentados na mostra de filmes carta no Rio de Janeiro como exemplo, podemos pensar sobre uma constelação em que o cinema epistolar acontece, composto por filmes-cartas, vídeo-cartas, cartas filmadas, filmes que se relacionam com a escrita epistolar, e como veremos ainda a frente as correspondências filmicas. O cinema epistolar, então, se constitui de forma híbrida, heterogênea e até impura, a aquilo que chamamos de linguagem cinematográfica que vem marcando seu território no cinema desde o sistema de produção, filmagem e montagem de D.W. Griffith. No cinema epistolar encontramos categorias de filmes pessoais que refletem sobre

uma intimidade muitas vezes autobiográfica, marcada também por inflexões subjetivas e realizadas em sua maioria na primeira pessoa. São filmes que não necessariamente são confiscados pelas noções de ficção, documentário ou experimental, podemos dizer que são filmes se encontram entre essas fronteiras. E para além da distância temporal e espacial entre as pessoas, são filmes que possibilitam outras formas de encontro, justamente porque exploram a duração do cinema que atravessa tanto o público quanto o privado. E como escreve Rúbia Mércia, os filmes-carta são filmes que quando acabam não se findam em um discurso, “[...] mas sim se finda um ciclo de pensamento em prol de iniciar um (outro)” (MÉRCIA, R. 2013 p. 10).

Ao me aprofundar neste conjunto de experiências estéticas despertadas pelo cinema epistolar, retorno ao meu primeiro encontro com a vídeo-carta do professor Ticiano. O exercício se propunha a um ciclo de pensamento despertadas entre o realismo e uma poesia daquelas imagens-memórias em uma praia no Ceará e daquelas imagens-viajantes como aquele belo pôr do sol na estrada entre São Paulo e Campinas. No profundo sentimento da invocação da memória que trazia o filme-carta do professor, as imagens de um pensamento pessoal eram destinadas e compartilhadas ao outro se propondo a uma correspondência. E na provocação de se co-responder, o filme do professor instaura um jogo e exige uma resposta.

Aqui me pergunto se seria a resposta que exige a correspondência a mesma exigência que permeia um pequeno texto lançado pela *New Observation* nº130 de Giorgio Agamben, quando o filósofo se pergunta *To Whom Is Poetry Addressed?*². Na sua resposta a esta pergunta filosófica sobre as bases da comunicação e da arte, Agamben diz que para responder tal questão é necessário compreender que o destinatário do poema não é uma pessoa real, mas uma exigência: "*It is only possible to answer this question if it is understood that the addressee of a poem is not a real person but an exigency*"³ (AGAMBEN, G. 2014, p. 10.). Esta exigência, que é o destinatário do poema para o filósofo Italiano, é algo simplesmente que vai além de toda a necessidade ou possibilidade: "*Like a promise that can be fulfilled only by the one who receives it.*"⁴ (AGAMBEN, G. 2014, p. 10-11). E assim que recebi a minha primeira vídeo-carta, parecendo regressar a escritura até o lugar de sua ilegibilidade de onde ela provém, correspondi a promessa recebida com a minha realidade e poesia, respondendo ao professor com as memórias que colhi na estrada enquanto viajava as praias do nor-

² A quem se dirige a poesia?. Tradução do autor.

³ "Somente é possível responder esta questão se se compreende que o destinatário do poema não é uma pessoa real mas uma exigência." Tradução do autor.

⁴ "Como uma promessa que somente pode ser cumprida por aquele que a recebe." Tradução do autor.

deste, tudo entre o nascer do sol que via da janela do trem em meu caminho diário de casa a universidade.

Desde então, nesta curta, mas não tão recente trajetória em que venho investigando o cinema epistolar e sua exigência de correspondência, me tornei um correspondente filmico, experimentei esta condição do cinema das mais diversas maneiras, e com alguns diferentes destinatários. Depois de sair de São Paulo (SP) e me mudar para Recife (PE) no ano de 2017, durante dois anos e meio me envolvi em uma correspondência filmica com M. Woerle, um amigo da juventude que se encontrava residindo entre a cidade de São Paulo (SP) e Embu das Artes (SP). Este trabalho artístico e pessoal realizado nos primeiros anos em que eu havia mudado de estado, gerou em conjunto com M.W., que na época finalizava a faculdade de audiovisual, mais ou menos duas horas e meia de material filmico resultado de uma troca de 18 vídeo-cartas. Nesta correspondência filmica dialogamos por imagens e sons sobre os nossos desejos, ausências e presenças, sempre atualizando nossa rede de afetos. E assim, ao partilharmos as imagens das novas experiências que estávamos vivendo, produzimos novas paisagens relembrando o nosso passado em comum. Ao remexer as memórias e arquivos encontramos uma maneira de olhar o futuro que nos esperava.

No último resultado desta correspondência filmica que ao final intitulamos *vídeo-cartas Na Garaca*⁵, por questão afetiva de Na Garaca ser o nome de nosso antigo cineclube, eu e M.W. partimos de nossa experiência epistolar e realizamos duas oficinas autônomas e independentes sobre a tradição, a prática e a experimentação da correspondência-filmica. A oficina chamada Garagem de Correspondências Filmica⁶, foi realizada em São Paulo (SP), na Casa Nis e em Olinda (PE), no Coletivo Caverna no ano de 2019. Durante estas duas oficinas desenvolvemos alguns experimentos de aproximação entre o analógico e o digital, por meio da carta pessoal, a escrita epistolar, o filme-carta, a montagem audiovisual, e a correspondência filmica. Ao longo das oficinas por meio de exercícios práticos epistolares e ao assistir filmes do cinema epistolar compartilhamos nossas experiências com os participantes, entre pessoas que nunca haviam feito filmes e também entre pessoas que nunca haviam escrito cartas. O nosso objetivo era buscar um caminho em comum em que cada participante produzisse uma vídeo-carta a alguém distante, independente de sua profissão ou conhecimento técnico audiovisual, e que isso pudesse de alguma forma convocar este outro, o destinatário, a exigência de responder.

⁵ As *Vídeo-Cartas Na Garaca* se encontram disponibilizadas no site do youtube. https://www.youtube.com/watch?v=uQqsyNoqQfI&list=PLLFi_QSIwM-qI7htBakcDO6CBSUS7eEri

⁶ As vídeo-cartas realizadas durante a oficina Garagem de Correspondências Filmica não estão disponíveis online, é um material sensível e pessoal de cada participante da oficina, e que teve somente exibição pública ao final da oficina dependendo da vontade de cada participante de exibir ou não para os outros envolvidos na oficina.

Os filmes-cartas que foram desenvolvidos nas oficinas, eram muitas vezes destinados a familiares ou amigos/as, pessoas que de alguma forma se encontravam distantes dos remetentes que haviam feito as vídeo-cartas. As distâncias não somente eram distâncias físicas, mas muitas das vezes eram distâncias comunicativas. Uma das participantes, por exemplo, escolheu para ser seu destinatário, um antigo amigo de outro estado que havia sempre se comunicado com ela por meio cartas escritas, ela mesma não se comunicava com ele de outra forma. Outra participante, destinou ao seu namorado em sua vídeo-carta o que não conseguia colocar em palavras em um momento de desentendimento entre eles sobre seu relacionamento. Outro participante, destinou ao pai emoções guardadas por anos no peito, e lhe entregou o vídeo alguns momentos antes de fazer uma longa viagem para o exterior. Outro participante, destinou ao irmão uma carta há muito tempo esperada, que lhe falava sobre seus sentimentos que não havia ainda comunicado depois de sua partida. Bom, eu poderia citar cada uma das vídeo-cartas realizadas nestas duas oficinas, mas para ser mais breve, acredito que posso dizer que praticamente todas as vídeo-cartas que se propunham a uma correspondência, buscaram comunicar difíceis sentimentos aos destinatários. Despertando fortes emoções que talvez não conseguisse ser colocada em palavras, as vídeo-cartas ajudaram a comunicar uma urgente intimidade enquanto os seus remetentes buscavam o outro que estava ausente.

Outra obra de referência da comunicação interpessoal na distância e que envolve o fazer artístico cinematográfico de correspondências fílmica e do cinema epistolar é a exposição *Todas la cartas: Correspondências-fílmicas* (2011). A exposição foi realizada até então em três museus diferentes: primeiro no Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), na Cidade do México (MEX); depois no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), em Barcelona (ESP); e depois *La Casa Encendida*, em Madrid (ESP).

Na entrada da exposição vemos seis mapas mundiais e em cada um destes mapas, uma linha que une duas cidades diferentes e dois cineastas - José Luis Guerín (Barcelona) e Jonas Mekas (Nova York); Albert Serra (Banyoles) e Lisandro Alonso (Buenos Aires); Isaki Lacuesta (Girona) e Naomi Kawase (NARA); Victor Erice (Vizcaya) e Abbas Kiarostami (Teherán); Jaime Rosales (Barcelona) e Wang Bing (Shaanxi); e Fernando Eimbcke (Cidade do México) e So Yong Kim (Busan/Nova York).

No espaço expositivo em que encontramos exposição as correspondências fílmicas nos são exibidas em uma sala escura onde vemos diversas telas enfileiradas cumprindo uma sequência de coordenadas epistolares. Por um momento, pode-se assistir a um filme-carta em que Isaki Lacuesta relembra a sua infância desde uma revisitação recente a um museu onde criaturas mortas são empa-

lhadas e logo depois podemos assistir Naomi Kawase em resposta ao filme-carta de Lacuesta, apresentando seus amigos e familiares e devolvendo com vida a morte do filme-carta remetida por Lacuesta. Em outro momento pode-se assistir José Luis Guerin e Jonas Mekas mostrando suas próprias casas em momentos cotidianos, e ao mesmo tempo em que refletem sobre o que é o cinema comentam sobre seus afazeres. Alguns passos adiante na exposição e assistimos Fernando Emicke escrevendo sobre a doença de seu pai para So Yong Kim, que em resposta nos apresenta seu filho recém nascido em apartamento com grandes janelas onde vemos um guindaste em operação.

Ainda que todos os filmes-cartas desta exposição sustentem as cargas filmográficas específicas de cada cineasta, eles ao mesmo tempo refletem algo em comum. São exercícios de estilos e montagens caseiras que produzem um formato experimental de comunicação entre cineastas que estão situados em territórios distantes geograficamente. Este intercâmbio de filmes-cartas que coloca a pátria de um cineasta em sintonia com os de outros no mundo, forma um continente fílmico em que os autores estão sempre atentos à obra do outro. Nesta apresentação simultânea e justaposta que a exposição oferece as correspondências fílmicas, cria-se um âmbito de diálogo e intimidade reflexiva. Estas particularidades dos filmes-cartas para Josep Ramoneda, que escreve um dos textos no catálogo da exposição, faz com que “nem todos os diretores estejam dispostos a embarcar nesta aventura” (RAMONEDA, J. 2012. n.p.) Para Ramoneda, que também é diretor do CCCB e responsável por essa exposição, estes filmes-cartas representam um retorno ao artesanato, um retorno às origens e aos primeiros contatos com o cinema que fizeram estes cineastas. Por ser um exercício muito pessoal, os diretores se sentem confrontados consigo mesmos e sem nenhuma proteção da indústria.

Partindo deste estado da arte e de minha experiência sobre o cinema epistolar e as correspondências fílmicas, o que investigaremos nesta dissertação de mestrado é o fenômeno das correspondências fílmicas, esta particularidade dentro do cinema epistolar. E por um olhar que se arrisca procurando o que vem a ser as correspondências fílmicas na sua urgente intimidade e na sua exigência de correspondência, ao longo desta dissertação de mestrado veremos as suas manifestações ao longo da história do cinema, partindo desde os primeiros cinemas até o cinema contemporâneo.

Nesta viagem por entre o cinema epistolar e as correspondências fílmicas, veremos entre os primeiros cinemas o *cine* de correspondência Galego, fenômeno de uma comunicação fílmica bilateral de postais-cinematográficos que ocorreu durante um período de intensa imigração do povo galego para a América do Sul no começo do século XX. Produzindo um acontecimento fílmico de correspondência que perdurou por décadas.

Seguindo este itinerário de viagem, conheceremos a correspondência filmica exercida pelo intercâmbio de vídeos fomentado pela ONG brasileira Vídeo nas Aldeias (VNA). Partindo do intercâmbio cultural agenciado pela tecnologia do vídeo, o VNA vem construindo um trabalho entre o documentário e o indigenismo desde os anos 1990 e realizando oficinas de vídeo para cineastas indígenas desde os anos 2000. Como por exemplo, na relação de correspondência produzido pelo intercâmbio nos filmes *O Espírito da TV* (1990) e *Arca dos Zo'é* (1993). No primeiro filme os integrantes da etnia Waiãpi, no Amapá, se assistindo e assistindo a outros grupos indígenas pela primeira vez na TV refletem sobre a força da imagem e a diversidade dos povos. Após a realização do *Es- pírito da TV* alguns integrantes da etnia Waiãpi depois de conhecerem os Zoé através de imagens em vídeo, resolveram ir ao seu encontro para documentá-los no Pará, o intercâmbio resultou no segundo filme, *Arca dos Zo'é*. O intercâmbio em vídeo entre os dois grupos étnicos, proporcionou um troca em que os Waiãpi vão ao reencontro com o modo de vida e os conhecimentos dos deuses ancestrais, e os Zo'é recebem as informações sobre os perigos do mundo branco que se aproxima. Após essa passagem sobre *modos operandi* do VNA e sua proposta de intercâmbio cultural e étnico, iremos de encontro da correspondência-filmica produzida entre a vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba, financiada pela UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância) e a vídeo-carta realizada na oficina do VNA na aldeia Ikpeng, *Marangmotxíngmo Mirang: das crianças de Ikpeng para o mundo* (2001), em resposta as crianças cubanas.

Como último encontro neste itinerário de viagem pelo cinema epistolar e as correspondências filmicas passaremos por um outro importante acontecimento de correspondência filmica na história do cinema, *Video Letter* (1983). Nesta correspondência em vídeo veremos uma partilha poética visual criada pela experimentação audiovisual entre dois amigos artistas japoneses nos anos 80, Shûji Terayama e Shuntarô Tanikawa. As vídeo-cartas trocadas entre os amigos japoneses se elaboraram entre os limites da palavra e da imagem em uma proposta de intimidade que reflete sobre as condições da amizade e da linguagem.

No desenho traçado na rota de passagem pela constelação do cinema epistolar, durante esta pesquisa localizamos algumas manifestações das correspondências filmicas e as imagens que sobrevivem nelas ao longo da história do cinema para procurar compreender como estes sujeitos, que se constituem ao mesmo tempo que produzem imagens, provocam o encontro com o outro, que se sente convocado a se corresponder por imagens?

1.2 Correspondências

Para esta dissertação de mestrado tenho como objetivo principal compreender o fenômeno das correspondências filmicas no cinema epistolar. E partindo de uma averiguação da sobrevivência da carta, enquanto meio de comunicação interpessoal no audiovisual, pretende-se inventariar as aparições das correspondências filmicas na história da cultura visual, assinalando os seus locais de encontro no presente. Para então, relacionar as diferenças e as repetições destas imagens partilhadas entre os sujeitos correspondentes, visando um processo de reconhecimento das homologias simbólicas, mediante as imagens destas correspondências filmicas que costumam a história em seu ato de comunicação epistolar.

Tensionando os limites e abrindo rupturas transdisciplinares para a compreensão de meus objetivos, a atenção deste trabalho volta-se para as possibilidades de cruzamento entre a área de comunicação e da estética, atravessadas pela ciência social, a literatura, a psicologia, a antropologia e a história da arte. Para que haja tal convergência, tenho como interesse de abordagem, assumir neste trabalho um caráter destrutivo da história, assim como Walter Benjamin o descreve:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mais eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho... já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada... O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, Walter. 2000, p. 237)

Essa escolha destrutiva para encarar os fatos, se dá em busca da possibilidade de encontrar outros fins, fins que não sejam somente aqueles utilitários para esta pesquisa. Assumir tal caráter destrutivo significa uma não diferença entre o autor e a obra, justamente por se colocar na encruzilhada. E por assumir a coragem de dizer que meus objetivos não são somente fins para esta pesquisa, mas são os meios em que se vive intensamente o pesquisador, e para que esses meios se justifiquem, escolho como uma proposta para esta dissertação, provocar meu leitor a uma possibilidade de correspondência. Assim, atravessando as ruínas que nos deixaram os caminhos epistolares, para então compreender o fenômeno das correspondências filmicas na sua natureza estética.

Para alcançar os meus objetivos nessa abordagem transdisciplinar e de caráter destrutivo, proponho uma elaboração de dissertação com uma concepção de escrita que dialogue com a comunicação epistolar, uma escrita que evoque o outro. As correspondência deverá formar parte não somente do conteúdo, mas também da forma em que será composta a linguagem textual da dissertação. Esta proposição epistolar terá o sentido de possibilitar, nortear e mover, a experimentação em uma relação de pesquisa que convida os corpos ausentes a assumir riscos, e assim inventar formas

de encontro mesmo que distantes. E para que esse caminho dissertativo possa ser composto, aproximando o projeto de dissertação de mestrado, que venho apelidado de itinerário da coruja, ao que a performer e teórica da performance Eleonora Fabião chama de programa performativo.

Inspirada em Gilles Deleuze e Félix Guattari, Eleonora se utiliza da palavra programa como sendo um motor de experimentação. A autora escreve:

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. (FABIÃO, Eleonora. 2013, p. 4).

A criação deste motor que parte da preposição epistolar, sugere uma prática em que o objetivo é chegar a um método de trabalho que produza comentários e diálogos em vez de apenas confirmar ficções científicas autorreferentes. A consequência da realização do programa para o desenho desta dissertação, é suspender o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade, e que muitas vezes encontramos em uma escrita científica de neutralidade e saber universal.

Sobre a dimensão performativa que está incluída no programa, e que concerne a realização de sua prática, há de se levar em consideração essa descontinuidade e continuidade entre os limites da vida e da obra, onde também se questiona o limiar entre o ficcional e o real na expressão do conhecimento e na concretização de suas epistemes. Por isso é importante ressaltar que a realização deste programa performativo que se propõe a funcionar pela via epistolar, pretende possibilitar a esta pesquisa, a investigação do saber do conhecimento estético quando o corpo se encontra em experiência. Pois, como nos diz Michel de Montaigne (1533-1592), escritor conhecido por inventar o gênero literário do ensaio:

Não há desejo mais natural que o desejo de conhecimento. Ensaíamos todos os meios que podem levar-nos a ele. Quando nos falta a razão, empregamos a experiência, [A experiência tem por diversas práticas produzido as artes, como o exemplo mostrando o caminho,] que é um meio muito mais fraco e menos digno. Mas a verdade é coisa tão grande que não devemos desprezar nenhum intermediário que nos leve a ela. A razão tem tantas formas que não sabemos a qual recorrer. Não menos tem a experiência. (MONTAIGNE, M. 2013, p. 509).

A performance que carrega a experiência, assim como as artes em sua prática, encontra pouco espaço no fazer científico. Ou mesmo o espaço do ensaio que cria muito mais dúvidas do que certezas, em diversos momentos já foi recusada por certas convenções acadêmicas. Pois qualquer relação que se estabeleça a partir da experiência como diz Montaigne (2013, p. 517), é sempre falha e imperfeita. Assim como qualquer espaço de expressão da auto referencialidade beira a ficção. Logo, assumir qualquer perfeição poderia beirar a desrazão nesta pesquisa. É no lugar da dúvida, isso é, o lugar da deriva, o lugar da inconstância, no qual o real faz arriscar a ficção e a ficção faz arriscar o real, como tão bem apontou André Brasil em *A performance: entre o vivido e o imaginá-*

rio (2011). Neste local e não local, é onde força e forma se alinham em contraposição a dimensão representativa, dimensão que se distancia deste programa por sempre se colocar no lugar do outro e nunca em relação com o outro.

Para pensar a dimensão performativa encadeada pelo programa e seu sentido de urgência na transmissão do conhecimento, em contraposição aos processos de argumentações representativas, poderia ainda dispor das palavras de Diana Taylor em que a autora propõe a performance como uma episteme, no prefácio de sua obra *Arquivo e Repertório* (2013):

A performance, para mim, funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise. Ao me situar mais como uma ator social nos roteiros que analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico na minha argumentação. Escolhi não encobrir as diferenças de tom, mas colocá-las em diálogo com quem eu sou e o que faço. (TAYLOR, D. 2013, p. 17)

Ainda sobre o campo da performance reivindicado como processo para essa dissertação, para Paul Zumthor, autor de uma visão singular e já cânone nos estudos da performance, é na percepção sensorial do engajamento do corpo na recepção que o texto encontra a voz. A voz para o autor, é arquitetada pela memória por via da reiteração que sucede a recepção do texto, assim como a sua transmissão e formação, assim na arquitetura da comunicação, para Zumthor, receber é transformar. Entre um texto transmitido pela escrita e um texto transmitido oralmente, esta voz encontra diferentes intensidades de presença, mas nunca deixam de ser a lembrança de uma presença. Ao se referir a esta conexão poética do empenho do corpo da performance à leitura, Zumthor escreve em sua quarta tese que “a voz desaloja o homem do seu corpo” (2007, p. 81). Operação sensível que torna qualquer leitura a concretização de uma emoção, um conhecimento sensorial que escapa ao signo.

Entre uns de seus questionamentos sobre a relação da performance com toda uma espécie de teatralidade, ou seja, esse reconhecimento do espaço de ficção, sendo ele uma ruptura com o real, Zumthor nos deixa a pergunta: “Toda 'literatura' não é fundamentalmente teatro?” (2007, p. 21). E aqui te pergunto leitor: todo teatro não é fundamentalmente um jogo? E toda literatura científica não seria um jogo de conceitos, análises, críticas, funções, ideias e imagens? E por que não tornar esse jogo um jogo epistolar? Como por um lado já vimos muitas vezes, sendo reconhecidos cientificamente os tratados filosóficos sobre a estética que se encontram nas correspondências entre Goethe e Schiller (GOETHE, J. ; SCHILLER, F. “Correspondência”. 2010), ou mesmo na *Carta de Paulo Freire aos professores* (2001), em que a própria correspondência se dá entre ensinar e aprender.

Incluída na prática do programa e ativada pelo motor epistolar, a correspondência se propõe a ser o meio científico e artístico em que se performa o diálogo argumentativo dessa dissertação. A

composição deste procedimento dissertativo, busca a verificação do saber em um testemunho na palavra do outro, o que também nos oportuniza a pensar sobre a educação e a pedagogia e suas outras possibilidades de existência. Há de se levar em consideração que não nos serve aqui a pedagogia tradicional da transmissão neutra do saber ou mesmo algumas pedagogias modernistas do saber adaptadas ao estado de sociedade, encadeamentos do saber, que como aponta Jacques Rancière em *O Mestre Ignorante*: “tomam a igualdade como um objetivo, isto é, elas tomam a desigualdade com o ponto de partida” (2002, p. 12). O diálogo em que esta dissertação procura ser compreendida, se refere a uma busca em que a igualdade dos saberes seja também um ponto de partida na educação, desde um ponto de vista em que se pense que essa igualdade seja algo fundamental e ausente na pedagogia, ou como a descreve Jacques Rancière “atual e intempestiva” (2002, p. 14).

1.3 Cartas

No capítulo A carta de amor do livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes (1981), o autor traz o seguinte trajeto fragmentário ao refletir sobre a dialética particular, ao mesmo tempo vazia e expressiva, da carta de amor.

Primeiramente, Barthes pensa a carta a partir de seu tema musical tomando como referência o romance epistolar *Os sofrimentos do Jovem Werther* de Johann Wolfgang von Goethe. Segundo Barthes, o tema musical nas cartas de amor de Werther à Charlotte expressa a variação de uma mesma informação: pensar em você. Um pensamento vazio que Barthes argumenta ser sempre um despertar de um esquecimento, pois lembro de você na mesma medida em que te esqueço. Logo, pensar em você, o tema musical das cartas de amor, segundo Barthes não passa de uma metonímia onde se faz surgir a existência de uma relação, entre as informações do cotidiano e dos dias de quem escreve e o outro, a quem se escreve.

E como ritmo de toda carta de amor, o despertar do esquecimento faz voltar o outro ao pensamento. Para exemplificar a escrita epistolar enamorada e a qualidade vazia de sua informação, Barthes usa o exemplo de uma das cartas de Werther a Charlotte: "Porque recorri novamente à escritura? Não é preciso, querida, fazer pergunta tão evidente, porque, na verdade, nada tenho para lhe dizer; Entretanto, tuas mãos queridas receberão este papel." (GOETHE: citado por FREUD. In: BARTHES, R. 1981, p. 32). Sem nada a dizer realmente, encontra-se a qualidade vazia da informação do jovem enamorado.

No próximo fragmento sobre a carta de amor, Barthes escreve sobre o seu funcionamento como uma **relação** capaz de ligar duas imagens. Um funcionamento que se diferencia de uma **correspondência** distanciada da paixão, que Barthes vê como um empreendimento tático e sem valor expressivo. Logo, a correspondência não apaixonada diferente de uma relação, está direcionada a detalhar a imagem do outro ao tentar tocá-la em diferentes pontos. Sobre esta maneira não enamorada de escrever uma carta a alguém Barthes descreve como:

[...] um empreendimento tático destinado a defender posições, a assegurar conquistas: esse empreendimento deve conhecer os pontos (os subconjuntos) do conjunto adversário, quer dizer detalhar a imagem do outro em vários pontos em que a carta tentará tocar” (BARTHES, R. p. 1981, p. 33).

Diferente é a relação que se estabelece com o outro na carta de amor, em sua forma expressiva a carta de amor não tem valor tátil para aqueles que estão enamorados. Como referência Barthes toma novamente o romance epistolar de Goethe: “o que estabeleço com o outro, é uma relação, não uma correspondência: a relação liga duas imagens. Você está em toda a parte, sua imagem é total, é o que escreve Werther à Charlotte de diferentes maneiras” (BARTHES, R. 1981, p. 33). Como se vê, para o desejo apaixonado, a carta não tem valor tático como a tem a correspondência para aqueles que não estão enamorados.

Por meio desta relação que liga duas imagens, Barthes explicita que na carta de amor age uma forma ou ritmo de pensamento, em que “nada tenho para te dizer, a não ser que esse nada, é para você que digo” (1981, p. 32). A carta de amor então, segundo o autor, encontra-se em uma dialética particular que ao mesmo tempo é vazia e expressiva, ou como o autor as descreve, codificada e cheia de vontade de significar desejo.

E como desejo, a carta de amor exige uma resposta, pois sem a resposta, ou seja, sem o estabelecimento da relação que liga duas imagens, a imagem do outro se alteraria. Semelhante ao que encontramos nas afirmações do jovem Freud a sua noiva quando ele se depara com a sua falta de resposta: “Eternos monólogos sobre o ser amado, que não são nem ratificados nem alimentados pelo ser amado, acabam em idéias falsas sobre relações mútuas, e nos tornarão estranhos um ao outro quando nos encontrarmos novamente” (FREUD, S. In: BARTHES, R. 1981, p. 33). Essa falta de resposta às cartas de amor causaria entre remetentes e destinatários uma estranheza entre os sujeitos quando eles se encontrarem novamente, dando uma falsa ideia sobre esta relação de escrita que liga duas imagens.

Ao propor nesta dissertação uma escrita epistolar em sua programação, procura-se um caminho de escrita que ao evocar o outro no despertar do esquecimento encontre uma **relação** para além de uma **correspondência**. As cartas produzidas ao longo desta pesquisa, ao mesmo tempo propõem

uma escrita objetiva como um empreendimento tático e sem valor expressivo, mas também subjetiva, codificada e expressiva. Assim, os destinatários de cada carta elaborada durante esta dissertação preenchem com cores os desenhos delineados na pesquisa do remetente, fazendo com que a subjetividade da relação que liga duas imagens atravesse a objetividade e distância da correspondência em que se detalha a imagem do outro.

O remetente desta dissertação é o aluno de mestrado que escreve esta pesquisa a três destinatários, três professores diferentes escolhidos como destinatários por de alguma forma contribuir para o conhecimento desta pesquisa. A metáfora deste jogo epistolar tem como referência as cartas do jovem Franz Xaver Kappus que foram endereçadas ao conhecido poeta Rainer Maria Rilke entre 1903 e 1908. O desejo do jovem aprendiz de poeta Kappus em endereçar seus poemas ao já maduro poeta Rilke despertou uma correspondência e uma relação de dez cartas, que podem ser lidas no livro *Cartas a um jovem poeta* (1978), em que Rilke se corresponde como “um intermediário de mistérios, uma espécie de oráculo, que se consulta e em quem se crê” (MEIRELES. C. 1978, p. 10). Os professores serão os amigos que foram ligados por afinidades eletivas dentro das instituições acadêmicas a quem as cartas do aluno de mestrado devem consultar como um intermediário de mistérios. Abrindo a possibilidade de uma relação entre cartas de amor e cartas por orientação, no espelho das cartas enviadas por Kappus à Rilke, durante as cartas dessa dissertação encontraremos o aluno e seus professores compartilhando uma mesma busca ontológica que coloca em movimento a transformação do aluno em professor, e do professor em aluno.

Ao me comportar como um pesquisador que escava, as cartas destinadas aos meus professores devem justificar o esforço da escavação ao assinalar no terreno do presente o lugar em que guarda as coisas do passado. Para a escritura destas cartas me utilizarei da recordação do processo pedagógico desenvolvido durante a disciplina Correspondências Fílmicas e o Cinema Epistolar, realizada sob orientação do Prof. Eduardo Duarte, no curso de Radio TV na Universidade Federal de Pernambuco, no primeiro semestre do ano de 2021. Por meio de uma coleção de correspondências fílmicas consteladas com conceitos e teorias sobre o cinema epistolar em diferentes tempos históricos, a recordação acionada pelo corpo e pelos dias como objetos da memória, devem apresentar durante a escrita epistolar dessa dissertação o que Walter Benjamin chama a atenção em um pequeno ensaio chamado *Escavar e Recordar* (2013): “uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico, não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve que passar antes” (BENJAMIN, W. 2013, p.101).

Como um aventureiro e discípulo do pensamento de Walter Benjamin, ao escavar a história a contrapelo procuro performar uma análise espectral sobre as correspondências filmicas durante estas cartas de minha dissertação de mestrado. Investigando os fios que conectam na história as correspondências filmicas e o cinema epistolar, chamando a atenção para suas questões em torno da arte, da magia, da política e da técnica. E praticando o materialismo histórico dialético atravessado por um olhar crítico de uma antropologia reversa e de uma filosofia esquivo, procura-se caminhos de pensamento que ofereçam imagens dialéticas que possam colocar a história em suspensão, para assim compreender seus acontecimentos.

O materialista histórico que investiga a estrutura da história performa, a seu modo, um tipo de análise espectral. Assim como um físico determina a presença de luz ultravioleta no espectro solar, também o materialista histórico, determina a presença de uma força messiânica na história. Quem deseja conhecer a situação de uma "humanidade redimida", ou quais as condições requeridas para o desenvolvimento de tal situação, bem como quando este desenvolvimento pode ser esperado, posa questões para quais não há respostas. Tal pessoa poderia, igualmente tentar saber quais são as cores do raio ultravioleta. (BENJAMIN, W. 2020, p. 69)



A criação dos pássaros (1958)
Remedios Varo

2.0 Carta a Eduardo

Primavera 2021

Caro Eduardo Duarte, professor e amigo.

Aqui em Serra Negra a primavera chegou, as chuvas ficaram mais escassas e a folhagem seca começou a se espalhar pela vegetação. A lua nova de setembro veio anunciar as variações de temperatura, e o clima desértico de verão nos lembra o sertão que começa para além desta Serra Negra. Na minha caminhada cotidiana pela manhã estava encoberto pela neblina na estrada até chegar a uma grande pedra na encosta da colina. Ouvindo os ventos que a muito viajam e levam nossos chapéus, na duração do levantar do sol sob o horizonte, a névoa se esvaece abrindo uma vasta visão aos brejos do agreste, área de transição entre o clima tropical úmido, o clima da zona da mata e o clima semiárido do Sertão. Ao olhar as estradas que recortam a paisagem dos brejos, me lembro o quão distante estou de minha terra natal. Viver no estrangeiro é viver distante. Distante também estavam os imigrantes galegos do começo do século XX, que sofriam de *morriña* na América depois de ter perdido de vista a Torre de Hércules, monumento histórico conhecido como o último farol romano e símbolo da região de *La Coruña*, pátria galega e hispânica. Nesta pedra que senta o meu corpo, também perdi de vista os símbolos da minha cidade natal. Porque sofre o estrangeiro? Nestas dores de saudades que não tenho mais de casa, escrevendo desde o agreste pernambucano, assumo que o sentimento resta com as pessoas, soprado pelas cartas que escrevemos.

2.1 Saudade que não senti de casa, mas de você.



Brasão de *La Coruña*



Brasão de São Paulo



Brasão de Pernambuco

Foi pela *morriña* galega que primeiro me deparei com o mais antigo acontecimento de correspondência filmica que tive acesso em minha pesquisa motivada a encontrar obras cinematográficas epistolares que haviam produzido um cinema de correspondência. Localizei na história dos primeiros cinemas o filme *Tranvías de La Coruña* (Espanha, 1926), o filme foi recentemente (re)descoberto na Cinemateca de Montevideo (UY), e imediatamente enviado para o *Centro Galego de Artes da Imaxe*, na Galícia (ES). No contexto da realização deste filme não se tem certeza sobre sua direção ou mesmo sobre sua produção, imagina-se que seja um fragmento do filme *La Ciudad Cristal*, de Augusto Portela, realizado no mesmo ano. Sabe-se que o filme de Augusto Portela, do qual não há mais arquivos em película que se possa encontrar, estreou no ano de 1927, na cidade de La Coruña (ES), e logo depois foi enviado à América para ser reestreado na Casa de Galicia, Nova York (EUA), em 1930.

Estima-se que como o filme *Tranvías de La Coruña* há cerca de 70 títulos que circularam desde 1915 até a década de 1980, entre a Galícia e a América, em sua maioria procedentes de Argentina, Cuba e Uruguai. O conjunto destes filmes vem sendo denominado pelas cinematecas de língua hispânica como *cine de correspondencia*, *correspondencia cinematográfica* e até mesmo como *postales cinematográficos*. Este cinema de correspondência, a princípio, se encontra categorizado por estas cinematecas como um particular subgênero do documentário com função epistolar. Ao modo de filmes-cartas, o cinema de correspondência galego-americano se produziu em uma relação de imagens epistolares entrelaçadas entre os emigrados na América e suas famílias na Galícia. São conhecidos como importantes documentos do processo migratório galego do século XX, e de uma cultura cinematográfica nacional formadora de uma identidade galega moderna. E um dos fatores que reflete a particularidade deste acontecimento filmico é o desconhecimento de tal fenômeno de correspondência cinematográfica em outros países europeus como Itália e Irlanda, que assim como a Galícia (ES) tiveram uma intensa emigração para a América no primeiro terço do século XX.

O cinema de correspondência galego, primeiramente, pareceu surgir para mim de uma necessidade psicossocial da saudade de casa, assim poderíamos tentar traduzir o sentimento da *morriña* para o português brasileiro. A *morriña*, como descrito no dicionário galego⁷, é um sentimento de tristeza e melancolia que se sente quando se está distante da terra natal, a terra em que se nasce. É o sentimento oposto à euforia, é um tipo de saudade de casa que nos mata ao levar-nos à depressão. O sentimento da *morriña* é de diversas formas evocado pelo filme *Tranvías de La Co-*

⁷ *Diccionario da Real Academia Galega*. Link : <https://academia.gal/diccionario/-/termo/morriña>

ruña, tanto em suas imagens como em suas cartelas destinadas ao distante espectador emigrante: *Aloxados de Galicia enferman de morriña tódolos galegos*⁸ - afirmações como esta se inscrevem no cinema de correspondência galego-americano lembrando-nos sobre o sofrimento da pátria ausente.

O filme *Tranvias de La Coruña*⁹ é uma viagem que se realiza na rota da mais nova linha de trem pelo território galego de *La Coruña* no ano de 1926. Se utilizando majoritariamente de técnicas cinematográficas de vistas panorâmicas, o filme nos mostra paisagens urbanas e rurais que são nomeadas pelas suas cartelas e intertítulos, e depois visualizadas nas imagens. Ao longo do filme se ressalta a modernidade da região de *La Coruña* de forma convidativa e progressista. Uma imagem da saída dos alunos na escola, nos recorda a saída da fábrica dos irmãos Lumière, quando uma rua vazia em instantes se preenche de crianças passantes como operários saindo da fábrica até ser desabitada e se esvaziar novamente. As arquiteturas modernas nos prédios dos bancos são visualizadas de uma distância que as torna tão grandiosas, quanto os detalhes das catedrais e igrejas nas antigas arquiteturas românicas e barrocas do século XVII. Monumentos históricos como a Torre de Hércules, o último farol romano que existe no mundo e símbolo principal no escudo de *La Coruña*, atavam a nostalgia evocando a distante pátria. E as paisagens campestres da região são exaltadas como as mais belas, como um acalento para as almas que se adoentam pela distância.



Tranvias de La Coruña

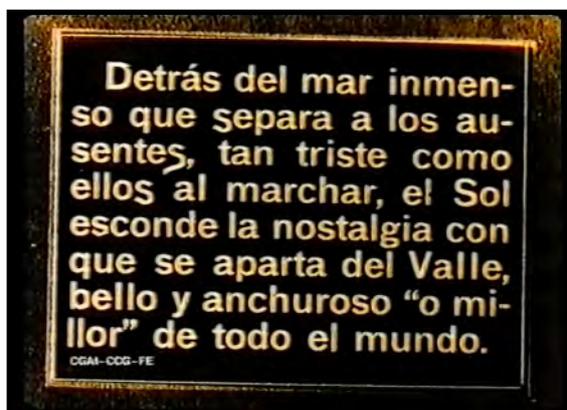
Ao me aprofundar sobre a história das correspondências filmicas galegas e o sentimento que as tornava uma comunicação bilateral, ou seja, uma comunicação entre os emigrados e suas famílias, me deparei outra vez com a dor nostálgica, a dor da saudade, nas imagens da região do *Valle Miñor* na Galícia pelo filme *Nuestras Fiestas Allá* (Espanha, 1928). A realização deste filme foi demandada e financiada pela *Unión Hijos de Morgadanes* em Montevideo (UY) à empresa *Galicia Cinegráfica* (ES). Quem assume a direção do filme é José Gil, um dos precursores do cinema na

⁸ Tradução: Longe da Galícia, os galegos ficam doentes de saudade.

⁹ *Tranvias de La Coruña* (1926) 16 min. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=NK13EDdRoyI>

Galícia que começou sua carreira em 1870 como operador de câmara e continuou no ramo fazendo filmes de ficção, institucionais, publicitários e industriais. José Gil foi um dos cineastas galegos que mais procurou compreender a importância do fenômeno da correspondência no cinema e buscou em seus filmes documentar cultura galega na perspectiva de fundamentar a identidade do cinema galego. Como realizador ele produziu mais de cento e cinquenta filmes, somente alguns deste foram conservados.

O filme *Nuestras fiestas Allá*¹⁰ estreou em 14 de março de 1929 no teatro Ariel de Montevideo (UY). O filme documenta diferentes acontecimentos festivos e seus procedimentos no *Valle Miñor* na Galícia, as imagens nos mostram procissões, jogos tradicionais, bailes com danças locais, banquetes campestres, gastronomia tradicional, mercados abertos, além de diferentes paisagens rurais do Valle através de panorâmicas cinematográficas. Com uma cartela de agradecimento ao financiamento da associação *Unión Hijos de Morgadanes* em Montevideo, o filme também documenta as atividades no interior da escola recém reformada pelos ganhos financeiros dos imigrantes. Destinado a exercitar as emoções do público, no filme são diversas vezes referenciados os imigrantes nas cartelas com notas nostálgicas, como está ao seu final depois das imagens do mar: *Detrás del mar inmenso que separa a los ausentes, tan triste como ellos al marchar, el Sol esconde la nostalgia con que se aparta del Valle, bello y anchuroso (o mellor) de todo el mundo*¹¹.



Nuestras Fiestas Allá

Para além do sentimento de reencontrar a terra natal pelas tradições culturais e religiosas nas paisagens enviadas desde Galícia, as produções do cinema de correspondência galego tinham o

¹⁰ O Filme "*Nuestras Fiestas Allá / Nossas festas lá*" (42 min) pode ser visto através do canal do *Consello de Cultura Galega* no *YouTube*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=cgyqTQkGiso>.

¹¹ Tradução: Atrás do imenso mar que separa os ausentes, por mais tristes que sejam quando partem, o sol esconde a saudade com que parte do Vale, belo e largo (o melhor) de todo o mundo.

interesse de atualizar os imigrantes sobre qual era o progresso da realidade social e da vida cotidiana destas regiões. Se vivia em um momento na Galícia, em que a maioria das contribuições para a construção de escolas e outros edifícios sociais vinha das remessas dos emigrados. Os filmes do cinema de correspondência galego eram resultados de uma enunciação coletiva destas sociedades imigrantes, tanto por parte dos filmes gravados na América, quanto por parte dos filmes gravados na Galícia. Nos filmes do cinema de correspondência galego, se atualizava o resultado dos investimentos dos imigrantes na modernização da pátria galega.



Nuestras Fiestas Allá

Por estes dois filmes produzidos em terras galegas, podemos, a princípio, perceber as motivações e provocações econômicas, sociais e psicológicas que envolvem a correspondências cinematográfica galega que tem como destinatários os sofridos imigrantes galegos na América. Porém, nessas obras, o sentimento ainda é de uma única via, como se lêssemos uma correspondência entre duas pessoas mas somente tivéssemos as cartas de uma delas. Todavia, foi ao assistir ao filme *Porriño en Buenos Aires*¹² (Argentina, 1942) com uma diferença já de mais de dez anos de produção em relação ao filme de José Gil, que alcancei uma compreensão maior sobre o motor epistolar da correspondências cinematográfica galega.

Rodado em 16mm, o filme *Porriño en Buenos Aires* do diretor Eligio González foi realizado durante o 25º aniversário da cooperativa dos filhos de Porriño (ES), em Buenos Aires (AR), intitulada por *Sociedad Hijos de Porriño*, que carrega em seu brasão as palavras *sociedad fomento de Porriño y su distrito*. Em seu primeiro ato, o filme faz propaganda à imigração para a Argentina ao apresentar cartelas com textos sobre esse país, apontando-o como uma pátria adotiva dos espanhóis emigrados; e, em justaposição a estas cartelas, vemos tomadas panorâmicas dos vastos pampas ar-

¹² O filme pode ser acessado no *Centro Galego de Artes da Imaxe - Filmoteca da Galicia*, e se encontra disponível no canal da filmoteca no *Vimeo*. Link: <https://vimeo.com/266444079>

gentinos, em que se ressalta a criação de gado e imagens aéreas da moderna cidade de Buenos Aires.



Porriño en Buenos Aires

Quando assistimos ao segundo ato do filme, passamos a conhecer a vida dos emigrados da região de Porriño da Galícia na capital da Argentina. Neste retorno desde o estrangeiro à pátria, encontramos uma resposta filmica marcada profundamente pela visão dos rostos daqueles imigrantes sofridos, transformados por uma nova felicidade. São imagens que assim mostradas em primeiro plano, diferente das paisagens panorâmicas enviadas desde Galícia, acalentam as almas das famílias distantes que ficaram na terra natal. Por meio de retratos cinematográficos, os familiares na Galícia reviam os seus entes queridos que antes ausentes e distantes, se encontravam presentes e felizes na tela de cinema.



Porriño en Buenos Aires

Ao longo do segundo ato do filme somos apresentados aos integrantes da cooperativa filhos de Porriño por meio do que parece ser uma reencenação de seus papéis dentro do escritório da cooperativa. O filme nos apresenta um retrato cinematográfico ao fazer um *travelling*, em uma *mise-en-*

scène típica da renascença a la Santa Ceia de Da Vinci. Aos poucos, passamos das pontas até atravessarmos ao centro da mesa onde se encontra o presidente da cooperativa. Uma cartela nos fala sobre o que vimos até então e sobre o que ainda veremos no filme: *En este vasto escanario, tan propicio a todas las actividades, actua, plena de entusiasmo y energías, la colectividad porriñesa recordando siempre el amado terruño*¹³.

Depois da apresentação do local de trabalho e da própria hierarquização deste, encontramos cada um dos membros da cooperativa com seus familiares em um piquenique no parque em baixo de salgueiros. As mesas estão fartas de comida e as famílias alegres, enquanto isso as cartelas do filme ressaltam o nome de cada família. Quando começam as atrações escolhidas pela comissão de arte e cultura, primeiro assistimos a comunidade de *porriño* em Buenos Aires dançando o tango argentino e depois dançando a *jota* galega que lhes parece muito mais familiar, logo começam aos jogos de namoros entre os mais jovens e uma competição de corrida entre as crianças. Até um certo momento em que todos se juntam para um triunfante lançamento de um balão ao céu, quando o presidente da cooperativa oferece as felicitações aos chegados imigrantes *Loreños*, entregando como presente uma cuia de mate, recipiente de chá típico da região do sul da América, a uma jovem mulher imigrante.



Porriño en Buenos Aires

As cartelas apresentadas ao longo do filme, pontuam o sentimento de saudade que vivem os migrantes de *Porriño* pelo excesso de felicidade ao se lembrarem da terra natal, e quanto mais distante no tempo fica a pátria, mais feliz parece ser a sua recordação, como podemos ver em uma de

¹³ Tradução: Neste vasto cenário, tão propícia a todas as atividades, a comunidade de Porriño atua, cheia de entusiasmo e energia, sempre lembrando o amada terra.

suas cartelas: *A medida que se prolongan los años de nostálgica ausencia, más se ajiganta el recuerdo venturoso del Porriño, en el corazón de sus hijos emigrados*¹⁴.

Possibilitando reencontrar aquilo que estava ausente, o cinema era a aposta que sua época lhes dava sobre a memória. A pátria que desaparecia a distância necessitava inventar um lugar para perpetuar-se no tempo e não ser esquecida. Como aponta Rubén Sánchez Domínguez do *Centro de Estudios de la Emigración Castella y Leonesa*, em seu artigo *A Través Del Espejo: Memoria, representación e identidad en el cine documental promovido por las asociaciones de emigrantes en América* (2020): “*los documentales de correspondencia les ofrecían paisajes de su tierra para reconocerse, espejos en que reflejarse y retratos para ser vistos por sus paisanos en España y a través de los que perpetuarse en el tiempo*¹⁵” (2020, p. 91).

A sensação da realidade do cinema como algo superior à revista ou ao livro, era defendida por José Gil, como algo que sustenta o alívio da nostalgia dos imigrados ao ver as paisagens de sua terra natal e seus entes queridos. O jornal *El Tea de Pontearreas* justificava a produção do cinema de correspondências galego ao invés de outras maneiras de comunicação, pelo poder da imagem filmica: “*Que las impresiones de la vida real se trasladan por el arte diabólico de la cinematografía al lado de los tantos recordados hijos, padres, hermanos, parientes o amigos*¹⁶” (DOMÍNGUEZ, R. S. 2020, p. 91). Esta “arte diabólica” do real, que se justificava pela emoção antes da razão, se direcionava a provocar o sentimento de reencontro com os emigrados ausentes, que aparecem com “a mesma realidade” como se estivessem presentes.

Sem dúvida, o cinema de correspondência galego teve o seu êxito em provocar uma comunicação emocional e evocativa em um jogo epistolar, fazendo do cinema ao modo das cartas um espelho para refletir-se. Uma escrita de autorreflexão que se dirige ao outro na intimidade pela sua ausência e distância. As coletividades sociais galegas na América, nesse processo de criação autorreflexiva que o cinema lhes proporcionou, produziu a imagem de um imigrante sofrido de *morriña*, imigrante que deveria ser exitoso em sua jornada sem nunca esquecer a pátria. Desta correspondência se teceram imagens de uma moderna identidade nacional galega, que assim reproduzida pela sua

¹⁴ Tradução: À medida que os anos de ausência nostálgica se arrasta, a memória feliz de Porriño fica mais forte no coração de seus filhos emigrados.

¹⁵ Tradução: os documentários por correspondência ofereciam-lhes paisagens de sua terra para se reconhecerem, espelhos para refletir e retratos para serem vistos por seus conterrâneos na Espanha, através dos quais se perpetuam no tempo.

¹⁶ Tradução: Que as impressões da vida real sejam transferidas através da arte diabólica da cinematografia ao lado dos muitos filhos, pais, irmãos, parentes ou amigos lembrados.

elite social rememorava suas hierarquias iconográficas e sua trajetória histórica de representação. A comunicação da realidade pela arte diabólica do cinema era a aposta moderna para ativar a memória que estava em vias de esquecimento, e esta moderna aposta que tanto se atualizava, fazia-se ainda esquecer-se de seu fracasso.

Antes de qualquer proposta narrativa se afirmar como linguagem cinematográfica, o cinema de atrações dos *vaudevilles* era um cinema de espetáculo, marcado pela sua fantasmagoria e magia. Os lanternistas viajantes se deslocavam entre feiras e a luz de velas projetavam imagens de mundos distantes. Nesta alquimia entre a ciência e a magia, os lanternistas com suas máquinas de projeção e suas narrativas de viagem nos lembram o cigano Melquíades, personagem de Cem Anos de Solidão, que todo mês de março retornava levantando acampamento nos arredores de Macondo, trazendo com ele as novas invenções do mundo moderno: ora a outra maravilha dos sábios alquimistas da Macedônia, ora o imã que mostrava aos habitantes de Macondo como as coisas têm vida própria e que tudo é só uma questão de despertar suas almas, ora o último descobrimento dos judeus de Amsterdã, a luneta e a lupa que mostrava como a ciência havia eliminado as distâncias, etc...

Entre as novidades de Melquíades, podíamos muito bem encontrar o Cinetoscópio, uma máquina de projeção elaborada por Thomas Edison e equipe, que exibia filmes de 20 segundos destinados à diversão comercial e popular. As filmagens envolviam gravação em estúdio de apresentações de artistas, e variavam entre lutas, danças, atrações circenses, brigas de galo, fisiculturistas, encenação de beijos, brigas de travesseiros, etc... Silvio Da-Rin, em seu livro *Espelho Partido*, ao comentar sobre a estética dos filmes de Edison se refere a um artigo em que Edison descrevia suas expectativas, intenções e qualidades, esperadas à arte cinematográfica, Edison vislumbrava no cinema “uma representação audiovisual hiper-realista, capaz de proporcionar uma ilusão perfeita da realidade” (DA-RIN, S. 2004, p. 24). Em seu sonho Edison esperava reproduzir sem nenhuma mudança da material original a ópera no *Metropolitan Opera House*, uma ilusão perfeita da realidade mesmo com os artistas já falecidos.

Entre outros inventores que se encontram nas primeiras experimentações das imagens em movimento, destacam-se Marey, Muybridge e os irmãos Lumière. Estes pesquisadores do movimento trabalhavam no que viria a ser o cinema por uma via técnica-científica, e não viam o seu futuro como espetáculo, mas sim como instrumento pedagógico. A apreensão do movimento a que se propunha o método destes inventores foi aperfeiçoada pela invenção do cinematógrafo.

Registrado pelos irmãos Lumière em 13 de fevereiro de 1895, o cinematógrafo portava uma câmera a manivela e abrigava num mesmo dispositivo uma máquina de filmar, de revelação de pelí-

cula e de projeção. De fácil manuseio, portátil e independente de corrente elétrica, suas tomadas consistiam em vistas do cotidiano, que retratavam situações familiares e de cidadãos urbanos em ambientes naturais. Sua forma de projeção se dava em ambientes coletivos, como universidades e cafés. A premissa estilística dos irmãos Lumière, como descreve Da-Rin, era “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (2004, p. 27).

Neste ponto de encontro entre estes dois paradigmas estéticos do primeiro cinema, o cineoscópio e sua intenção de espetáculo, e o cinematógrafo com sua qualidade técnico científica, localiza-se o chamado cinema de atualidades, o momento em que o cinema de atrações se funde às novas técnicas de captura das vistas do cotidiano (DA-RIN, 2004). Ao mesmo tempo, o cinema de atualidades procura a ilusão perfeita da realidade e um instante puro da realidade. No cinema de atualidades encontramos os primeiros sucessos de bilheterias, filmes compostos desde registros factuais como execuções de prisioneiros a pequenas ficções conhecidas, como *A Paixão de Cristo*, haviam também encenações de guerra e até mesmo reconstituições de crimes sensacionais. O cinema de atualidades atualiza o espectador sobre algo que já está presente pela imprensa, ou mesmo algo que faz parte do imaginário coletivo do público. A diabólica realidade propiciada por esta invenção moderna, como diz Da-Rin, “saciava a fome do público pelas atualidades” (2004, p. 30).

O cinema atualizava a realidade transformando-a em espetáculo, assim como fazia uma panorâmica do cotidiano de uma cidade. Na França em 1900 um dos filmes da Edison Manufacturing¹⁷ registrou a praça de L'Concord num eixo horizontal em um movimento panorâmico de 360º graus. Começando pela igreja histórica da Madalena, se captura as diversas carruagens que atravessam a rua até se aproximar da entrada principal da exposição de Paris. Em 1902 na cidade de Nova Iorque, em um cruzamento na Madison Square com a Broadway, a Biograf e a American Mutoscope registrou em panorâmica o arranha céu Flatiron Building¹⁸, a filmagem que se inicia desde uma paisagem ao nível da rua, onde vemos bondes, charretes e pessoas se cruzarem, faz um movimento panorâmico na vertical que acompanha a arquitetura do arranha céu que estava em segundo plano, até se desprender completamente do horizonte da cidade, onde temos somente o prédio e o céu.

As filmagens panorâmicas convidam o espectador a uma sensação de presença que o atualiza sobre a moderna realidade. O movimento da cidade se corresponde com o movimento do filme.

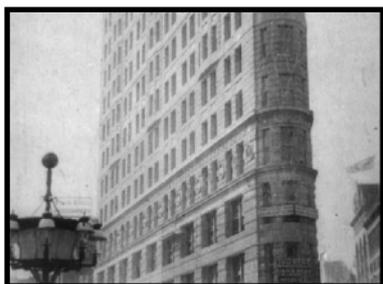
¹⁷ Panoramic View of the Place de L'Concord (1900). (Edison Films Catalog. no. 105). *Library of Congress*. Link: <https://www.loc.gov/item/00694276/>

¹⁸ *Panorama of Flatiron Building* (1902). *Biografie a American Mutoscope*. *Library of Congress*. Link: <https://www.loc.gov/item/00694389/>

Como expõe Giuliana Bruno em *Atlas of Emotion: "The machine of modernity that fabricated the city is also de 'fabric' of the film"*¹⁹ (2004, p. 79). O cinema e a cidade partilham do mesmo laboratório. Assim também destas panorâmicas, Giuliana Bruno nos fala sobre a sensação do filme de viagem, em *Panoramic View of Boston subway from an electric car*²⁰ (1901), a câmera é colocada na frente de um carro de bonde que atravessa a cidade. A sensação arquitetônica de estar sendo transportado pelo espaço cria uma *multiform travel effect*²¹ (BRUNO, G. 2004, p. 80), que acontece exatamente sobre uma malha ferroviária que transportava o cinema as distâncias.



*Panoramic View of the
Place de L'Concord*



Panorama of Flatiron Building



*Panoramic View of Boston
subway from an electric car*

Após dois anos desde a invenção do cinematógrafo o aparelho já havia percorrido cinco continentes e os filmes começavam a apresentar um padrão de duração entre 5 a 15 minutos, processo que estabelecia a era dos *nickelodeon's* (entradas no cinema a um nickel) nos Estados Unidos. Com as novas possibilidades surgidas a partir do encontro com o cinematógrafo, o filme de Edwin Porter *The life of an American Fireman* no ano de 1903 inaugurou no processo de edição do filme a técnica da montagem paralela, momento do qual o espectador de cinema se tornava “ponto de referência ao redor do qual se constitui a unidade e a continuidade de um espetáculo cada vez mais fragmentado” (DA-RIN, S. 2004, p. 37). Este filme, assim como outros filmes no cinema de atualidades era distribuído aos exibidores tanto quanto reencenação documental e/ou filme de enredo, uma ambígua realidade entre as duas estéticas cinematográficas dos primeiros cinemas. Como podemos perceber o cinema de atualidades assim como as correspondências galegas tinham em comum esta atualização de seus espectadores. Eram filmes que se propunham a “construir tecnicamente a realidade, ao mesmo tempo que transformá-la em espetáculo” (DA-RIN, 2004, p. 32).

¹⁹ Tradução: A máquina da modernidade que fabricou a cidade é também o ‘tecido’ do filme.

²⁰ *Panoramic View of Boston subway from an electric car* (1901). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=7CYLGq-JWlqU>

²¹ Tradução: Efeito de viagem multiforme

À medida que uma representação do tempo como progressão narrativa na ficção se estabeleceu, e um sistema de “filmagem-montagem-fruição” (DA-RIN, 2004) se afirmou no cinema, as atualidades perderam seu espaço comercial até se transformarem no que ficou conhecido como jornal da tela ou cinejornal. Filmes que eram geralmente exibidos antes dos filmes de ficção, a atração principal nas salas de cinema.

Meu avô Luiz, nascido no interior de Minas Gerais, quando jovem havia se mudado a São Paulo capital para estudar. Nessa época ele morava com seu avô, ambos eram frequentadores do Cine Olido, duas gerações que se encontravam pelo o que meu avô chama de cine jornal, ou seja, as imagens que restavam de uma atualidades cinematográfica que eram projetadas antes dos filmes de ficção. Meu avô me contava que depois já na idade adulta, quando acabava o cine jornal na sessão, ele saía do cinema para ir jogar cartas na rua Augusta. A estética realista de composição do imaginário vinda da literatura e do teatro, transportadas e traduzidas ao cinema por um sistema de filmagem-montagem-fruição narrativo ficcional, que muitos ainda chamam de linguagem cinematográfica não interessavam ao meu avô. Quando já era mais velho, na época que eu convivi com ele antes de ele começar a deixar de enxergar, sempre o via com um jornal na mão mas nunca com um livro. É irônico como era moderno o meu avô.

A margem do estilo comercial e divergente das narrativas ficcionais, o cinema de correspondência galego sobreviveu por décadas de produção e exibição em uma época marcada pela crescente afirmação dos códigos narrativos ficcionais. Por esses três filmes pontuados nesta pesquisa pode-se dizer que falta ao cinema de correspondência galego, o que Da-Rin chama a atenção ao refletir sobre o cinema de atualidades e o filme de viagem também, é "trazer o espectador para o mundo imaginário do relato" (2004, p. 37). Certo coeficiente de realidade, como escreve Da-Rin, só será integrado na história do cinema documental com o filme *Nanook of the North* (Canadá, 1922), que além carregar profundas preocupações humanistas, transpõe as técnicas de um sistema narrativo ficcional ao seu fazer fílmico do real.

Como uma força de supressão da distância por meio de imagens íntimas que ligam a pátria ao estrangeiro, fazendo-se atualizar o sentimento de coletividade e identidade dos imigrantes e suas famílias, a arte diabólica da cinematografia funcionava no intercâmbio emocional produzindo um efeito de realidade que certificava uma presença a aqueles que estavam ausentes. O cinema de correspondências galego sobreviveu por uma via romântica (nostálgica) e moderna (progresso) capaz de reinventar a memória de um povo ao documentar a história de seus vencedores, os imigrantes sofridos pela pátria. E além de tudo, oferecia uma cura ao sofrimento dos seus destinatários em um

convite à aventura migratória, como uma entre tantas outras, variedades do espetáculo da modernidade.

2.2 Colecionando viagens

Quem alguma vez subiu sozinho a uma montanha, chegou ao topo esgotado e depois iniciou a descida com passos que abalam todo o seu corpo, sentiu que o tempo se desagrega, as paredes divisórias no seu interior desabam e ele caminha por entre os cascalhos dos instantes como num sonho. Por vezes, tenta parar e não consegue. Quem sabe que coisa o abala, se os pensamentos ou o caminho difícil? O seu corpo transformou-se em um caleidoscópio que a cada passo lhe mostra figuras mutantes da verdade (BENJAMIN, W. 2013, p. 111)

Montanha abaixo é um pequeno texto na coleção *Imagens de Pensamento* de Walter Benjamin (2013) em que sua atenção se inscreve sobre a palavra abalo. O seu argumento no plano sensível sobre esta palavra está em afirmar que o abalo leva à derrocada. Por exemplo, ele se refere ao abalo causado pela morte da avó do escritor Proust, quando para este não lhe parecia real, até quando a noite ao tirar os sapatos lhe caíram as lágrimas. O porquê? Para Benjamin, é porque ele se curvou, como nos curvamos para escrever. O corpo que "desperta a dor profunda, e que pode igualmente despertar o pensamento profundo" (BENJAMIN, W. 2013, p. 111), este corpo, carrega consigo uma memória profunda, capaz de ser reordenada, reestruturada e recriada, aquilo que para Benjamin me parece ser descrito por um "caleidoscópio que a cada passa lhe mostra figuras mutantes da verdade" (2013, p. 111). O corpo, a carcaça do tempo, nos mostra o quanto somos passageiros de nossas memórias.

Articular o passado das correspondências filmicas no cinema de correspondência Galego, não significa somente reconhecê-lo como um intercâmbio emocional entre a pátria e o estrangeiro, ou então, como uma comunicação bilateral que não fala só dá saudades de casa, mas das saudades dos entes. Mas também, uma transmissão de experiência marcada por uma tradição, que vai desde aspectos do que foi deixado de herança pelas crenças regionais até uma construção identitária moderna da nação. Apropriar-se desta recordação é perceber como ela cintila em momentos de ameaça. É marcante para nós americanos a nossa intensa historia de imigração, que segue seu projeto necropolítico como escreve o filósofo camaronês Achille Mbembe desde a escravidão das colônias aos trabalhadores assalariados nos sistemas de monocultura rural à industria urbana. Sob a soberania do estado age o biopoder sobre nossos corpos e sobre nossas memórias. O fracasso de qualquer história imigratória é sempre um perigo contra a soberania da nação. E deste perigo de ser esquecido, en-

contra-se a teia da não contada história dos vencidos, uma ameaça à própria história do tempo, como nos lembra Walter Benjamin.

Para onde? (1957) é um filme do diretor libanês Georges Nassar que narra a história de uma família que vive da agricultura nas montanhas do Líbano. Um dia, o pai da família decide ir ao Brasil considerado o Eldorado por seus compatriotas. O diálogo do momento em que esse pai de família avisa a sua esposa sobre sua partida é fascinante.

Depois que as crianças vão para a cama, logo após a janta, o pai pega o fumo e vai até a janela até que sua esposa lhe pergunta enquanto recolhe os pratos da mesa, sobre o porque o marido se encontra inquieto. Após algumas explicações sobre sua infelicidade com o ciclo da vida, o ciclo da colheita que chega depois da primavera e eternamente se repete, o homem comunica a sua decisão à mulher.

- Preciso ir. Sim, preciso.
- Você deixaria sua casa e sua família? É uma loucura total.
- Nosso vizinho conseguiu.
- Mas você é dono de sua terra e trabalha nela.
- E isso é futuro para nossos filhos? Não será o suficiente para eles. Eu preciso imigrar, e rápido.
- Como devemos viver sem você?
- Temos o suficiente até a colheita. Depois disso, posso enviar, algum dinheiro.
- Você estará tão longe. Você já se decidiu.
- Para o bem deles e o seu.

A mãe é deixada só, para criar dois filhos, cuidar da casa e da fazenda. Com muita dificuldade a mãe sofre até o ponto em que um dos filhos abandona a escola para ajudar a mãe na labuta do campo e se casar. Enquanto isso, o outro filho que conseguiu seguir os estudos vive sonhando em ser imigrante como o pai, e explica esse sentimento como uma força que tinha lhe apoderado. Vinte anos depois sem notícia alguma sobre o pai, um homem velho chega na vila onde ninguém mais o reconhece. O filho mais jovem depois de completar os estudos e ver o casamento do irmão consegue pegar o seu passaporte. Depois de pegar o passaporte, ao caminhar na rua com uma expressão que mistura o medo com a coragem encontra um mendigo que um lhe dá uma conversa de pai para filho.

- Olá, senhor.
- Peguei meu passaporte, já posso ir.
- E você está feliz.
- É o melhor dia da minha vida.
- Embora deixe tudo para trás.
- Não vou pensar nisso.
- Um passaporte nos faz esquecer de tudo.
- Vou para um novo país. Começar uma nova vida.
- Talvez tenha razão. Mas como começa essa vida. No início, você vai vender coisas. Sair de cidades grandes. E chegar a aldeias menores. Você pode vender os seus bens, ou não. Se você conseguir, poderá dormir em um quarto. Se não, dormirá na rua. E você passará fome. Terá sorte se conseguir um pedaço de pão. Se não ganhar nenhum dinheiro, não pode renovar seus bens. Ninguém cuidará de você. Sozinho perderá sua coragem. Esquecerá seu passado. Viverá ignorando e sendo ignorado. E o tempo passará e você ficará velho antes do tempo. Perderá sua autoestima. Fugirá de todas as responsabilidades. Perderá sua saúde. E quando consultar um médico, será tarde demais. Essa é sua nova vida, filho. Com partes boas e ruins.
- Pare de me irritar. Você só falou das partes ruins. Isso não acontecerá comigo. Se você tivesse emigrado, não teria acabado assim.



Para onde? /Where To?/ Ila Ayn? (1957) 78 min

O próprio Édipo reencarna de pai para filho quando não querem ver o seu próprio destino. Enquanto o pai conta a própria história, um caleidoscópio de imagens suas em um suposto Brasil é mostrado ao espectador. O presente já não basta, o passado deve ser esquecido, é preciso de futuro, invoca o lema da imigração do século XX que desconsidera o fracasso da modernidade. Ao final do diálogo, o filho é atropelado por um automóvel em velocidade, símbolo de passagem e aceleração, o substituto da tração animal, a tragédia moderna.

Toda derrocada seguida após o abalo que permita uma elaboração crítica e transformadora do acontecimento necessita de isolamento. A distância de mim mesmo acompanhava a minha descida da pedra ocultando as paisagens panorâmicas dos vales do agreste enquanto eu pensava sobre meus processos de imigração. Certa dor e um pensamento profundo estava me acompanhando na descida de tal montanha. Para Benjamin imagino que tal descida se inscreva na encruzilhada entre o judaísmo e o materialismo, algo que faz com que levar a sério a sua reflexão, como escrito pela sua biógrafa Jeanne Marie Gagnebin, seja “um risco e um devir” (2018, p. 12).

E mesmo que pareça um risco isolado, não deixa de ser um risco compartilhado. Assim, assumir o risco é necessário para compreender o que vem a ser os acontecimentos do fenômeno das correspondências filmicas que atravessam a história do cinema. Como dito por Michel de Certeau, enquanto denunciava a Ditadura brasileira no jornal *Le Monde Diplomatique* em 1976 ao se referir ao acontecimento de Maio de 68: “um acontecimento não é aquilo que podemos ver, ou dele saber, mas aquilo que ele vem a ser (primeiramente, para nós). Essa opção se compreende no arriscar, e não pela observação” (2018, p. 12).

O maior risco eu já diria, está sobre o meu olhar para as correspondências filmicas pois é um olhar de um colecionador. Não espere encontrar nesta carta um jovem erudito, talvez um velho colecionador. Meu olhar se arrisca por levar em consideração que “o fenômeno de colecionar perde o seu sentido logo que perde o seu sujeito” (BENJAMIN, W. 2013, p. 96). Certa patia atravessa esta coleção que me proponho a apresentar ao longo desta carta destinada a você, atravessamento que foi destinado a mim no caminho de colecionar o meu caráter para assim compreender tal destino. A coleção ou o colecionador da perspectiva de quem lhe fala, são apenas um processo de renovação, - “uma desordem a qual o hábito se instalou” (BENJAMIN, W. 2013, p. 96) - , uma profunda relação com as coisas, não por elas estarem vivas em mim, mas justamente porque eu mesmo é quem vivo nelas.

Sobre este método, imaginemos o desempacotar de uma biblioteca. Imagino que você pensou na biblioteca de Aby Warburg e sua visão panorâmica dos livros, com sua aproximação pela boa

vizinhança. Já eu, ando pelos labirintos, não os labirintos classificatórios das bibliotecas municipais ou acadêmicas que conhecemos, mas a forma labiríntica em que se disponibilizam os livros em sebos, que muito depende de um processo autônomo, e quanto mais fácil se perder melhor os encontros. Se não concordamos nisso, podemos pensar sobre o método do colecionador, como uma manipulação dos objetos em uma vitrine.

No pequeno texto *desempacotando a minha biblioteca: uma palestra sobre o colecionador*, dentro de *Imagens de Pensamento* (2013), Benjamin nos dá ideia da relação de um colecionador com sua coleção, e por entre o texto ele descreve essa paixão: "Toda paixão está próxima do caos, mas a de colecionar confina com o das recordações [...] - e os colecionadores são os fisionomistas do mundo das coisas - se tornar intérpretes do destino [...] colecionar é apenas um processo de renovação; [...] renovar o mundo velho" (2013, p. 96). Mediado por esse olhar Benjamin desempacotava a sua própria biblioteca em meios as suas linhas de fuga ao nazismo.

Mais concreto e tangível foi apresentando a mim o método do colecionador, quando Walter Benjamin traçou o caráter de Eduard Fuchs (1870-1940) em um ensaio a pedido de Max Horkheimer para a publicação na Revista de Investigação Social em 1937 nos Estados Unidos.

Eduard Fuchs, colecionador e historiador, é o título do ensaio que traz diversas reflexões sobre o materialismo histórico dialético, reconhecendo como sua tarefa "escovar a contrapelo" a ideia corrente de história da cultura. Mais tarde, muitas das passagens deste ensaio sobre Eduard Fuchs seriam usadas novamente no ensaio *Sobre o conceito da História*, uma espécie de testamento entre fragmentos sobre as questões epistemológicas e a teoria do progresso que ocupava-se Walter Benjamin em seus escritos.

Eduard Fuchs de acordo com Benjamin era um pioneiro colecionador de obras difundidas pela reprodutibilidade técnica, "fundador de um arquivo, único da sua espécie, que documenta a história da caricatura, a arte erótica e dos quadros de costumes" (2012, p.126). O colecionador Fuchs também se difere do tipo romântico, para Benjamin as figuras românticas são "a do viajante, do *flâneur*, do jogador, do virtuoso. A do colecionador não faz parte dessa galeria" (2012, p.150). Os colecionadores para Benjamin são figuras balzaquianas²², "andam pelas ruas como em sonhos, de bolsos vazios, olhar perdido, e perguntam-nos que espécie de parisienses são esses. São milionários. Colecionadores, os homens mais apaixonados do mundo"(2012, p. 151).

Fuchs, pelos escritos de Benjamin nos faz recordar o personagem Mithat no filme de Pelin Esmer *Colecionador* (2002). No filme a diretora documenta a paixão por entre o colecionismo de

²² Benjamin se refere aos personagens do escritor Honoré de Balzac, personagens de uma França pós napoleônica.

seu tio Mithat Esmer, o homem turco que faz coleções há 70 anos de tudo que se possa imaginar: voltímetros, relógios de xadrez, microscópios, chaveiros, jornais, esqueleto de peixes, rosários, moedas, etiquetas de pão, etc....

Mithat é um hóspede de suas coleções em sua própria casa, a continuidade de sua vida está relacionada com a continuidade de suas coleções. No filme se documenta a jornada de Mithat em doar parte da sua coleção de jornais para a universidade, que dificultam a sua vida doméstica por tomarem muito espaço na casa. As negociações de sua coleção parecem ser intermináveis, pois para Mithat desfazer-se de algum objeto de sua coleção implica a perda de um filho. Todos os dias, Mithat está na rua ao acaso, divagando e buscando em as diferentes bancas de vendas de Istambul novas descobertas, assim como novas paixões, que revelam sua multiplicidade de coleções ostensivas. A diretora sobrinha, acompanha o tio em seu dia a dia documentando o universo de um homem apaixonado, educado e inteligente. Em uma abordagem íntima mas não expositiva, o filme testemunha o esforço do Sr. Mithat Esmer entre os seus fragmentos de memórias que fazem do comum em extraordinário e o extraordinário em comum. Pelo *hobby* de suas coleções, percebemos o desejo do Sr. Mithat em parar o tempo, ou como ele mesmo diz: “uma coleção traz o ontem e o amanhã dentro de si” (*Colecionador*, 2002).

Enquanto colecionadores, tanto Mithat quanto Fuchs vêm com desconfiança os museus e seus universos de tempos petrificados, e por suas suas paixões como diz Benjamin, são pessoas que dispõem de "uma varinha de vedor que o transforma em descobridor de novas fontes" (2012, p.161). E ainda sobre esses colecionadores, Benjamin nos conta sobre alguns desenhos de Honoré Daumier, mestre em litografia que publicava suas charges na revista ilustrada *Le Charivari* em Paris na metade do século XIX, em que ele retratava os colecionadores em suas caricaturas representando-os como os “continuadores daqueles alquimistas, necromantes e agiotas que encontramos nos quadros dos mestres antigos.” (2012, p. 164).

Sobre a relação entre os colecionadores e os alquimistas, Benjamin alerta para um certa semelhança no espaço inferior que habita o desejo de ambos:

E do mesmo modo que o alquimista associa ao seu desejo "inferior" de produzir ouro a investigação das substâncias químicas em que os planetas e os elementos se juntam para formar imagens espirituais do homem, assim também esse colecionador junto ao desejo "inferior" da posse a investigação de uma arte em cujas criações convergem as forças produtivas e as massas para formar imagens do homem na história. (BENJAMIN, W. 2012, p. 164)

A caricatura nas coleções de Fuchs é uma arte de massas, assim como o quadro de costume são artes que não existiam sem a difusão em massa e uma distribuição barata. A mais importante descoberta de Fuchs segundo Benjamin, era a de ter percebido que a Antiguidade somente conhecia uma forma barata de distribuição em massa, era essa a moeda e que "a superfície da moeda é demasiada pequena para poder conter uma caricatura. Por isso a Antiguidade a desconhece." (p. 2012, 164). Aspectos como esse no trabalho de Fuchs, apontam ao reconhecimento sobre o grau de desenvolvimento técnico da obra de arte, fazendo-se também um reconhecimento das transformações no regime político na medida das necessidades de seus respectivos tempos. Por esse envolvimento entre a técnica e a política, Benjamin vai reconhecer o carácter historiador invocado pelas coleções de Fuchs no materialismo histórico dialético.

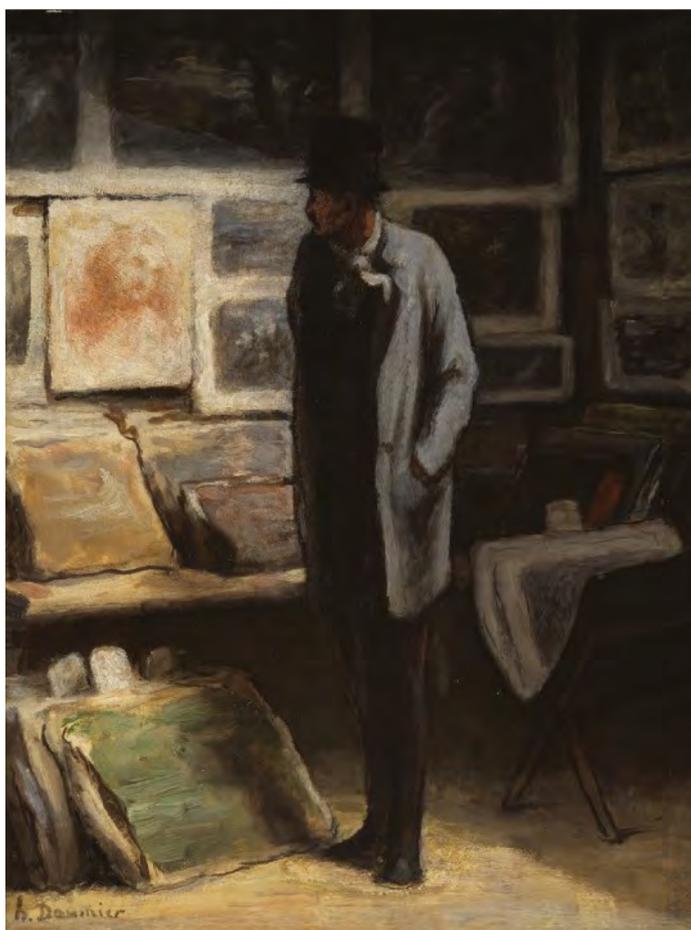
Ao articular o passado das correspondências filmicas na busca de compreender a sua experiência estética e suas expressões de origem, ao pensarmos que uma coleção traz o ontem e o amanhã dentro de si, é imprescindível nos arriscarmos não mais pelo caminho passivo da observação, mas sim pelos caminhos da compreensão de como sobrevivem as imagens de saudade despertadas pelo acontecimento filmico de correspondência galega no cinema epistolar. Para isso, abordaremos três perspectivas de conhecimento: a interpretação iconográfica, o significado da arte de massas e o estudo das técnicas de reprodução, acionadas pelo materialismo histórico dialético como proposto por Walter Benjamin ao refletir sobre a obra de Eduard Fuchs (1870-1940) colecionador e historiador, e como nos lembra Benjamin, pioneiro nos estudos de obras difundidas pela reprodutibilidade técnica.



Colecionador (2002) 47 min
Pelín Esmer

Estas três perspectivas de conhecimento são consideradas por Walter Benjamin no pensamento estético destrutivas sobre o que até então na época de Fuchs era a forma tradicional de entender a arte. E destrutivos porque, segundo W. Benjamin (2016): as técnicas de reprodução orientam o

significado de recepção que permite corrigir os processos de objetivação da obra de arte, a revisão do conceito de gênio se dá no significado da arte de massas que depende de sua execução, e a interpretação iconográfica evita os abusos do formalismo – que na época se encontrava no seu fazer crítico na doutrina de Wölfflin, e seu olhar de uma evolução artística essencial independente de um espírito de época diferente. Ao arrancar a época da continuidade histórica, ao renunciar o elemento épico onde reina o “Era uma vez” na ilusão do historicismo, o método dialético do materialismo histórico aciona no contexto da história "as experiências que é para cada presente uma experiência originária” (BENJAMIN, 2016, p. 128), assim, destruindo o contínuo da história pela descontinuidade dos fios que costuram os possíveis futuros de um passado na tessitura do presente.



The Print Collector (1857/63)

Honoré Daumier

Uma das origens da saudade para o filósofo galego Ramon Piñero (1915-1990) se encontra na Guerra de Reconquista da Península Ibérica, em que o povo galego-português fora recrutado pelo reinado Católico da Espanha para expulsar outros povos não católicos, judeus e muçulmanos, que reinavam nos territórios do sul da península Ibérica. A guerra também conhecida na literatura

ocidental como Retomada Cristã ocorreu entre os anos de 718 e 1492, um de seus últimos momentos foi a conquista do reino de Granada (ES). Na literatura e na música da Idade Média, principalmente nos cancioneiros medievais durante este processo histórico da Guerra de Reconquista, o filósofo identifica os primeiros traços de uma filosofia da saudade em especial intensidade no sentimento vivenciado em comum pela cultura galaico-portuguesa.

Segundo o artigo *Concepção da Saudade em Ramon Piñero*, de Manuel Candido Pimentel, para o filósofo galego Ramon Piñero “a saudade é o sentimento da singularidade do homem e da solidão, no sentido que esta é a radical solidão ontológica do ser humano” (2019, p. 252). Ao procurar definir o sentimento de saudade fora da relação temporal mas ainda vinculado ao Ser, o filósofo Ramon Piñero propõe uma diferença entre o sentimento de saudade convocado pela *morriña* e pela nostalgia, e o que é o puro sentimento de saudade. Por um lado, um sentimento melancólico e romântico implicado por um objeto que lhe é exterior, um sentimento transcendente ao ser invocado pela *morriña* e pela nostalgia como no caso das correspondências galegas em que se sente a saudade da pátria. E por outro lado, o sentimento imanente de saudade que o filósofo descreve como um puro sentimento surgindo de uma intimidade humana e sem objeto, como um sentimento fundamental da existência humana fora da relação com o pensamento ou a vontade, como se vê no dualismo Grego-Alemão da filosofia. Segundo Ramon Piñero a filosofia da saudade apresenta-se em uma terceira via do mundo espiritual humano, a intimidade.

Diferindo assim a saudade em seu plano imanente e transcendente, o filósofo galego não deixa de levar em conta a transmissão da cultura na formação do ser histórico, mostrando uma raiz cultural comum entre comunidades separadas politicamente como no caso de Portugal e Galícia (ES). Assim, a filosofia da saudade de Ramon Piñero busca um fundamento na antropologia filosófica para o reconhecimento da saudade como patrimônio ou rasgo identitário destas comunidades em seus desenvolvimentos históricos sócio-culturais.

O sentimento da saudade como uma radical solidão ontológica do ser, fundamenta a paixão da solidão como algo universal ao ser humano. Nesta singularização última do ser na esfera da intimidade, segundo o filósofo é também onde se encontra por um autoconhecimento de si mesmo, o local da liberdade do ser. A saudade e sua ausência amorosa, sem psicologismo, se faz em âmbitos interiores e exteriores do ser, se expressando por objetos e também não se expressando conceitualmente, mas comunicando-se em especial nas imagens e palavras da cultura galaico-portuguesa a partir do momento em que se tornam estrangeiros e necessitam rescindir-se da solidão, a partir disso a saudade é conhecida como forma de estar e ser galaico-português.

Por ser um estrangeiro latino americano parte de minha vida vivenciei a saudades por muitas vezes me encontrar distante. Na distância que percorri ao longo dos meus itinerários de viagem algo se fazia ausente, o que me fazia viver cada vez mais e mais a distância entre o meu passado e o meu presente. E foi assim, em viagens cada vez mais longas e duradouras, que experimentei o fato de ser estrangeiro e de me sentir só, a solidão me fez conviver com minha íntima singularidade e então liberdade, um sentimento que parecia nunca ter encontrado em minha casa. Ser estrangeiro é ser estranho, é ser raro, é não pertencer. É sobre um patrimônio que somos lembrados a todo momento que não nos pertence. É o ser em sua ausência e solidão que somente podem ser transcendidas pelas formas de comunicação como o amor ou a amizade, que criam a possibilidade de integração numa comunidade de cultura.

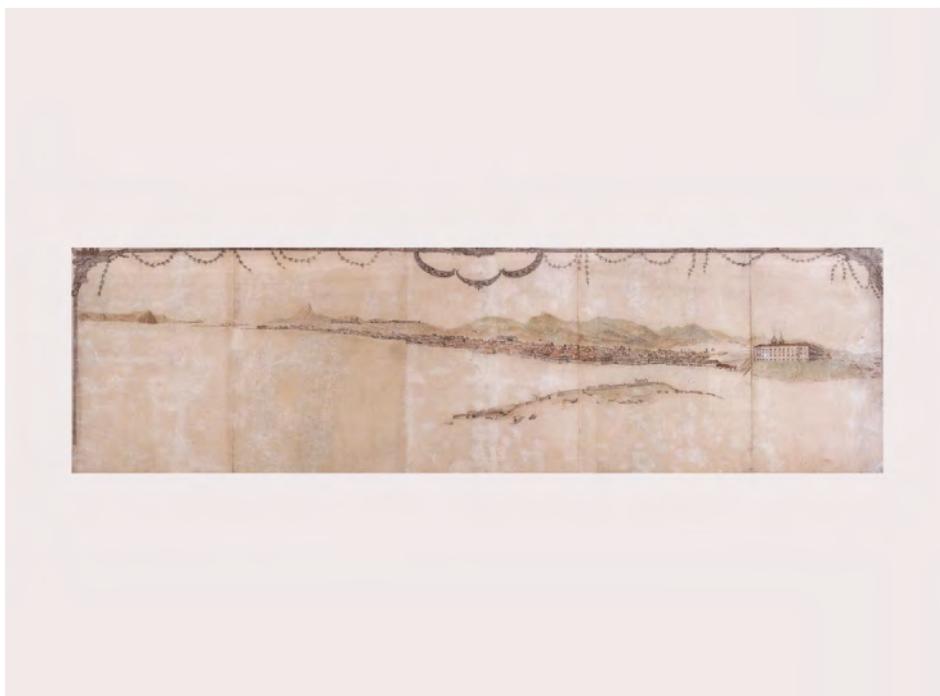
Em viagem destinei aos meus amigos e familiares alguns cartões-postais, objetos sem aura até serem preenchidos por palavras que quando colocadas em relação com a imagem do postal proporcionava lugares de memória no estrangeiro. Ao provocar uma comunicação que despertava relações que estavam entre a geografia dualista da interioridade e da exterioridade das saudades que sentia, procurava algo similar às técnicas dos postais cinematográficos que justapõe as cartelas/texto com as panorâmicas/imagem, e as cartelas/texto com os rostos/imagens no cinema de correspondência galego-americano. Ao me aprofundar na técnica e em suas políticas me deparei com as suas origens estéticas.



Manuscrito de Pausânias

Em *Viagem à Roda da Grécia*, escrito no século II d.C., o autor Pausânias descreve em dez cartas seu itinerário de viagem na Grécia fazendo memória dos lugares que visitou. As cartas, eram destinadas aos romanos curiosos sobre as tradições que estavam sendo esquecidas pelo anti-paganismo cristão crescente durante o Império Romano Católico. Escrevendo literalmente sobre as ruínas da Grécia, Pausânias “escolhe frequentemente descrever como se ainda estivesse de pé o que o visitante já não pode ver a muito tal como era” (HARTOG, F. 2013, p. 203). Neste *tour* pelos lugares de memória dos antigos povos gregos, o escritor Pausânias se encontra imaginando e produzindo uma memória sobre a barbárie, ou seja, um guia turístico para viajar além das fronteiras da civilização. Toda a sua visão de uma paisagem em ruínas, se torna um cartão postal contaminado pelos relatos orais e escritos recolhidos durante sua viagem ao estrangeiro.

Se seguirmos nesta coleção as nossas referências ocidentais, veremos que as imagens de barbárie desde a época de *Viagem à Roda da Grécia* até a Idade Média, se tornaria o "exótico" para o comércio burguês ao longo dos movimentos de colonização europeia entre os séculos XVII e XIX. Um exótico que se constitui por tal valor, que depois da expulsão Holandesa do Nordeste durante o período colonial brasileiro, momento em que na história do Brasil houve os descobrimentos do ouro e diamante em Minas Gerais, a colônia Brasileira permaneceu fechada para estrangeiros durante 150 anos.



Miguel Angelo Blasco, 1760.

Na Inglaterra, durante o fechamento da costa brasileira, se viam contrabandeadas pinturas panorâmicas mapeando a costa da Bahia e do Rio de Janeiro de maneira a serem reveladas apenas quando os livros eram dobrados. Um dos mais famosos livros que saiu com imagens confidenciais deste Brasil secreto é *Cultura e Opulência do Brasil*, de Padre Antonil. O livro de Antonil foi impresso em 1711 e quase todos os exemplares foram queimados²³. Entre algumas pinturas panorâmicas que mapeavam a costa brasileira durante esta época, pode-se ressaltar uma reprodução de uma pintura em aquarela panorâmica da cidade do Rio de Janeiro pintada desde a ilha das cobras feita por Miguel Angelo Blasco em 1760.

Não muito diferente deste ousado pintor viajante que contrabandeou uma mapa panorâmico da cidade do Rio de Janeiro desde a perigosa ilha das cobras, Burton Holmes (1870-1958) figura particular que acompanha essa coleção de viagem foi a pessoa que trouxe a palavra *travelogue* para as salas de cinema, um termo importante para pensarmos sobre o desenvolvimento dos postais cinematográficos até o filme de viagem. Desde 1983, Burton Holmes oferecia palestras ilustradas sobre suas viagens abordando assuntos interligados "que iam da história à antropologia, da geografia à conflitos mundiais" (DA-RIN, 2004, p. 40). Em suas conferências no Brooklin em Nova Iorque (EUA), Burton Holmes inovou ao exibir filmagens executadas com o cinematógrafo como ao exemplo de sua vista panorâmica que mapeava a Baía de Guanabara no Rio de Janeiro, em 1911²⁴.



19º Flyer - 1911

Os filmes de viagem se tornaram muito populares ao longo da era pré *nickelodeon*, Da-Rin menciona que quando exibidos “os filmes de viagem muitas vezes eram editados com imagens promocionais de empreendimentos ou meios de transporte” (DA-RIN, S. 2004, p. 40). E como uma das atrações do cinema de atualidades, o filme de viagem se apresentava a um espectador urbano com fome de atualidades e muitas vezes ainda não acostumado a viajar. O gênero *travelogue* para Da-Rin, acabou se cristalizando no viajante explorador como foco principal com uma narrativa descri-

²³ Para mais informações sobre o Brasil Secreto, acessar a exposição permanente do Espaço Olavo Setubal no Itaú Cultural. Link para acessar o catálogo da exposição online: <https://www.itaucultural.org.br/espaco-olavo-setubal>

²⁴ Acervo de Burton Holmes na web. Link: <http://www.burtonholmesarchive.com>

tiva de fatos. Assim como o cinema de atualidades, os filmes de viagem segundo Da-Rin acabaram ficando “carentes de uma escritura filmica” (2004, p. 43). A transformação do *travelogue* na história do cinema acontece nas mãos do viajante-cineasta Robert Flaherty com suas preocupações humanistas quando apresentou o filme *Nanook of the North* (1922), momento também em que se estabelece na história do cinema o que conhecemos como documentário.

Com finalidades de pesquisa, entretenimento e propaganda, entre um dos cartazes que anunciam as *travelogues* de Burton Holmes, encontramos a legenda *Travels of Today*. Nesta atualização moderna da viagem e de sua memória como postais cinematográficos, *travelogues*, ou seja, panorâmicas entre palavras e imagens, encontram-se significativas semelhanças com o que vimos no cinema de correspondência galego-americano e sua produção moderna de lugares de memória entre a pátria e o estrangeiro. Ao transmitir a experiência saudosa para a modernidade, as correspondências cinematográficas galegas-americanas agem como um guia turístico que vai desde a intimidade mapeando as paisagens da memória e do patrimônio cultural de um povo.



38º Programa do Ano - 1930/1931

2.3 Narrando realismo com poesia

Com a afirmação que a arte de narrar estava em vias de extinção, Walter Benjamin escreve depois de 1930, dois ensaios nos alertando sobre estarmos perdendo a faculdade de intercambiar experiências. Me refiro a *Experiência e Pobreza* e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Entre os dois ensaios uma pergunta vibra ao seu leitor e a ele mesmo: “Na verdade de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (2016, p. 86). Segundo Benjamin, com a queda da experiência um novo conceito de barbárie aparece, um conceito positivo ressaltado pela desumanidade despertada com o monstruoso desenvolvimento da técnica.

Saturados da cultura e do homem, sem momentos de tédio, a barbárie advinda desta nova pobreza conferia uma nova beleza ao que está desaparecendo, os narradores e sua forma artesanal de comunicação.

Como mestre e sábio se figura o narrador descrito por Benjamin, transmissor raro da experiência que aconselha ao recorrer o acervo da vida, memória que em grande parte é de uma experiência alheia infundida por uma substância íntima daquele que narra. O narrador que tinha seus representantes arcaicos no camponês e no marinheiro, na Idade Média havia se encontrado na figura do artífice/artesão, encontro em que os mestres sedentários e os artífices viajantes compartilhavam o mesmo ateliê nos feudos. Para Benjamin, a atmosfera do narrador é onde o justo encontra-se consigo mesmo. A tecnologia artesanal dessas figuras anônimas que confluem suas narrativas entre a alma, o olho e a mão, trabalha a matéria prima da experiência como “o conselho tecido na substância da vida” (2016, p. 217). E sobrevivem segundo Benjamin nos provérbios, sendo estes as “ruínas das antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro” (2016, p. 239).

Na modernidade a narrativa e sua forma artesanal de comunicação se encontrou em oposição a outra forma de comunicação que é a informação. Tudo que atravessava uma longa distância, fórmula dos narradores, pois quem viaja tem muito o que contar, não mais encontra ouvintes nos tempos modernos. Não se considera mais a autoridade dos fatos, mas sim a sua verificabilidade, que acima de tudo deve ser plausível e explicativa para informação. Sendo assim, a informação é controlada e não interpretativa como a dos antigos narradores. Logo, a informação pela sua comunicação imediata se esgota, e não conserva a força do tempo que tem o lado épico da verdade segundo Benjamin (2016).

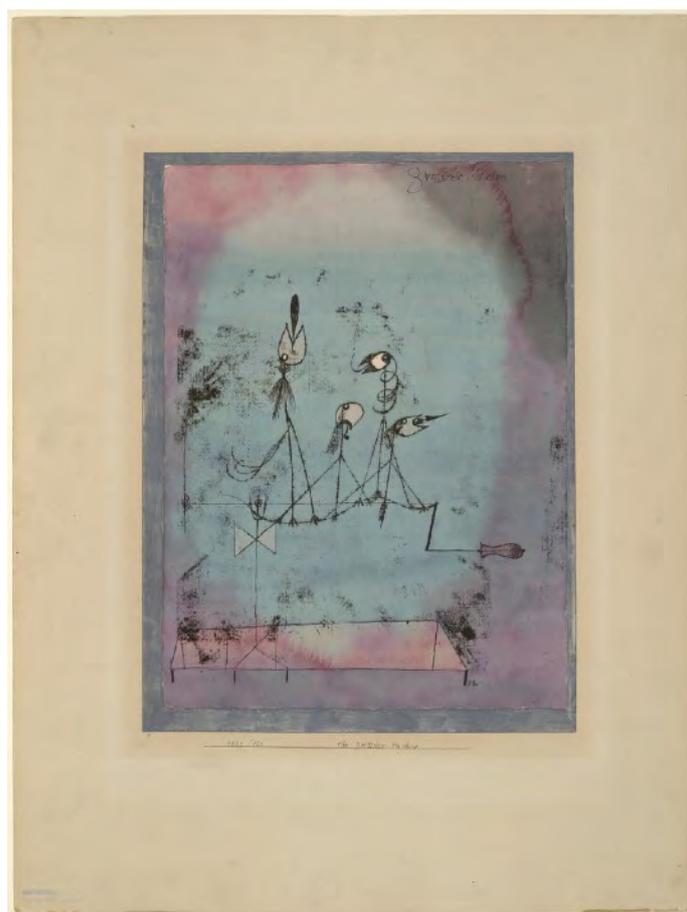
O romance, como outra forma de comunicação que assim como a informação haviam tecnicamente surgido e se reproduzido depois da prensa de Gutenberg, atrai o leitor solitário ultrapassando o dualismo de interioridade e exterioridade ao apresentar, o que Benjamin diz ser o sentido da vida. Diferente de apresentar uma moral da história pela rememoração da memória como na poesia épica dos narradores, no romance a reminiscência da memória se torna um dispositivo narrativo que dá forma a uma apatricidade transcendental, da qual se refere Benjamin ao citar Lukács e sua Teoria do Romance (2016, p. 229).

Como bem nos lembra Benjamin, nesta nova barbárie não há mais rastro de os trabalhos e os dias, mas aonde nos leva esta queda da experiência? E o que faz este libertar-se da experiência? Assumirmos a nossa pobreza exterior e interior, me respondeu Benjamin. "E o que é mais importante:

faz isso rindo. Talvez esse riso soe aqui e ali como Bárbaro. Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade a àquelas massas que um dia lhe devolverão com jurores acrescidos" (2016, p. 90).

Poderia a humanidade sobreviver à cultura? Rejeitando os princípios humanistas, esta nova barbárie positiva fez uma tábula rasa ao voltar ao princípio. Benjamin cita Paul Klee como um destes artistas da nova barbárie. Professor da Bauhaus, Paul Klee era músico violinista de formação antes de cursar as belas artes. O poeta Rainer Maria Rilke ressalta a maneira como em muitas ocasiões os desenhos de Klee eram transcrições musicais (JARDÍ. 1990, p. 8). Benjamin por outro lado, ressalta a comparação da arte de Klee com a engenharia:

Os artistas tinham em mente esse mesmo 'começar do princípio' quando se inspiravam na matemática e reconstruíram o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel, a própria carroceria obedece acima de tudo às necessidades do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, mais que à interioridade: é isso que as torna bárbaras. (BENJAMIN, W. 2016, p. 125)



Twittering Machine (1922) - Paul Klee

Ao ver *Twittering Machine* (1922) de Paul Klee na coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), imaginei neste quadro uma metáfora para o cinema como uma caixa de músi-

ca diabólica, uma máquina-animal reproduzindo o que nas florestas esta em mais profunda harmonia. E mesmo assim, o som das máquinas são mais comuns na civilização enquanto o canto dos pássaros só nos resta ouvir em aplicativos de celulares.

Klee que fazia seus desenhos na busca de responder os impulsos da *psyche* (alma), foi formado pelos cubistas e expressionistas, e ainda incluído entre os surrealistas. O que Klee pintava era uma arte degenerada segundo o partido Nazista alemão, que com propósitos difamatórios tentava apagar o caráter pessimista que a arte moderna denunciava no tempo. O que vemos em *Twittering Machine* e na arte de Paul Klee é uma busca pela não distinção entre o real e o imaginário, a missão do artista para ele estava relacionada em descrever a sensibilidade da unidade dos cosmos, trazendo para a tela o que pertencia ao mundo invisível, ou seja, a arte para Klee não reproduz o visível mas faz o visível.

Ao mesmo tempo de forma abstrata e figurativa, as telas de Klee recordam as *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Esta correspondência entre a abstração e a figuração de uma cidade, são aqueles mesmos lugares de memória comuns aos escritos de Pausânias, experienciado entre as palavras e as imagens de uma cidade. As cidades invisíveis de Italo Calvino são geografias indefinidas por onde viajou Marco Polo em missão diplomática no império de Kublai Khan, o grande imperador dos Tártaros. O narrador das cidades invisíveis, avisa ao Imperador em um de seus diálogos como jamais deve-se confundir uma cidade com o discurso que a descreve.

Pelo romance de Italo Calvino propus um exercício aos alunos durante meu estágio docência na universidade, um nome e um itinerário. Eram viagens sem sair de casa em que cada aluno deveria reproduzir um percurso sonoramente ao montar a paisagem sonora de uma das cidades do livro. As cidades escolhidas dentre os estudantes foram: a cidade de Zobeide, a cidade de Sofrônia, a cidade de Armila e uma cidade entre as cidades e os símbolos que não pude identificar. As paisagens sonoras desenvolvidas pelos estudantes se realizaram de maneiras heterogêneas por meio de colagens sonoras distintas. Ao perceber os sons de uma cidade durante a leitura, os alunos responderam de diferentes maneiras a elas. A experiência das cidades invisíveis sonhadas por Calvino proporcionaram a cada estudante uma montagem entre as diferentes memórias que cada um carregava do que seria a sua cidade. E por mais abstratas e irreais que sejam as cidades de Calvino quando descritas por Marco Polo, dentre as paisagens sonoras montadas pelos estudantes encontramos figuras reconhecíveis em um imaginário comum nas cidades em que residiam aqueles estudantes. A circunstância da montagem que provocou as diversas paisagens sonoras entre os alunos, nos mostrou que aquilo que comanda a narração não é a voz: e sim o ouvido.

As cidades invisíveis narradas por Marco Polo ao imperador Khan nunca apresentam uma cartografia concreta, são sempre dependentes da memória do viajante veneziano e “por maravilhosa que sejam, nunca serão Veneza. Ponto de partida e de referência, o real que fabrica o mito” (SCHWARTS, S. 2003, p. 2). Assim se revela a dimensão simbólica entre a pátria e o estrangeiro, o real ponto de partida que fabrica o mito. As cidades invisíveis são cidades sonhadas, e obedecem ao que está dentro de cada um, como diz o veneziano em viagem “de uma cidade aproveitamos as respostas que dá às nossas perguntas” (CALVINO, I. 2003).

Nesta dialética entre a imagem que fazemos de uma cidade e a realidade de uma cidade, encontram-se filmes nas vanguardas modernas que exploravam a nova barbárie na arte e na comunicação delineada pelo crescimento urbano e a revolução industrial. Assim, por meio desta caixa de música diabólica atravessada pelos postais cinematográficos ou mesmo os filmes de viagens, as Sinfonias Urbanas, como diários de uma metrópole, buscavam filmar as cidades em plena ebulição moderna.

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. (Vertov et al, 1983, p. 256)

O cine-olho para Dziga Vertov, sua mulher Svilova e seu Irmão Kijail, é um meio de registrar a vida tomada de improviso, uma teoria dos intervalos, fusão de ciências e atualidades cinematográficas em que o principal é a cine-sensação do mundo. A sinfonia urbana ou o diário de viagem de uma cinegrafista o *Homem com uma Câmera* (1929) realizado na União Soviética, nos mostra o movimento da "contradição dialética entre facticidade e montagem" (DA-RIN, S. 2004, p.109). A execução do Kino-Pravda (cinema verdade) era uma proposta de organizar as imagens como um pensamento, um cinema contra a burguesia e suas formas de representação calcadas na palavra. Na direção oposta da cópia da realidade, o cine-olho, mais aperfeiçoado que o olho humano, abria para o Conselho de Três uma possibilidade de tornar visível o invisível. A montagem do Kino-Pravda é “o resumo das observações inscrita na película pelo cine-olho” (VERTOV, 1983, p. 264). O que significava (re)organizar as tomadas de improviso, ou seja, como o conselho descreve “escrever o filme por meio de imagens filmadas” (VERTOV, D. 1983, p. 256). Assim também, as imagens do cinema verdade procuravam transmitir a sensibilidade de notas musicais.

Cada sinfonia urbana realizada pelas vanguardas cinematográficas dos anos 20 produziu uma cine-sensação diferente ao experienciar a cidade pelos olhos e ouvidos na arte diabólica do cinema. O *Homem com uma Câmera* nos traz a sensação de uma frenética e acelerada metrópole

moderna, reflexo de uma realidade deveras sonhada pelo Conselho do Três para as cidades soviéticas pós-revolução e algo que parecia corresponder à idéia de progresso na modernidade. Por outro lado, diferente é a cine-sensação ao assistirmos à sinfonia urbana *Regen* (A chuva) de 1929, realizada por Joris Ivens e Maus Franke. No filme a realidade da moderna cidade de Amsterdam é vista pelo seu reflexo na água em um dia chuvoso. Nesta interação da cidade com a natureza que pode ajudá-la ou feri-la, o filme mesmo se assemelhando a montagem soviética dialética entre a factualidade e a montagem, bifurcou a compreensão da realidade como uma interpretação da vida, mostrando uma diferente sinfonia em seu romântico olhar ao moderno progresso de uma cidade.

Assim, o cinema, que já nos fez pensar na equivalência profunda da matéria e do espírito, do contínuo e do descontínuo, do aleatório e do determinado, nos indica também a profunda natureza comum do real e do irreal, que são ligadas por finas transições e que se fazem e desfazem um do outro, um no outro, um pelo outro (EPSTEIN, J.1893, p. 304).

Ao escrever sobre como no cinema o sentimento ganha velocidade sobre a formação da ideia, que não precede e governa os sentimentos como nos livros, Jean Epstein em o *Cinema do Diabo* (1983) nos leva a olhar novamente, o efeito diabólico da realidade invocado pelo cinema de correspondências galego, ao transmitir os sentimentos de saudade à modernidade. Epstein revela em seus textos o quanto o conhecimento do *cinerama* tem relação com o conhecimento da imagem onírica dos sonhos, assim, chegando à compreensão de que os filmes são um substituto do sonho a uma sociedade que perdia os seus narradores e poetas, uma sociedade de autômatos mecanizados da modernidade. O que se relaciona diretamente com o pensamento de Walter Benjamin sobre essa barbárie positiva em que encontramos o ser na sua virtualidade, no eu afetivo e irracional, perigoso a imobilidade da razão. Barbárie que Benjamin (2016) vê despertar no personagem Mickey Mouse, fruto dos desejos de uma massa que sobrevive à cultura, e ao processo civilizatório humanista.

Para Epstein, tanto o cinema quanto o sonho existem em movimentos anteriores ao signo, montam-se por associações por contiguidade, guiando a cadeia de imagens semelhantes por uma orientação afetiva. Epstein via o cinema como máquina transcartesiana, o uso do pensamento lógico segundo ele trazia resultados inexpressivos para os filmes. O cinema para Epstein, era o “laboratório em que o diabo destila seus venenos” (1983, p. 298). E por isso, Epstein também via o cinema como o mais forte instrumento de propaganda na modernidade.

Neste duelo entre a imobilidade e impassividade divina *versus* os fermentos demoníacos da agitação, Epstein escreve o quanto o cinema revela de modo singular o eu e sua variável construção identitária. O que nos recorda o aspecto retratista adotado no filme *Porriño en Buenos Aires*, em que o estrangeiro não envia só um postal das paisagens que viajava, mas procura o seu eu em uma multiplicidade de personalidades possíveis.

E nesta natureza comum do real com o irreal, nisto que Epstein chama de "demonismo primordial da fotogenia em movimento" (1983, p. 295), o cinema se apresenta como uma via para escapar às neuroses impostas pela civilização. Mas como Epstein ressalta "se alguns aparelhos conseguem porventura ajudar-nos a sonhar, a fazer arte e poesia é apenas por um desvio do uso a que se destinam normalmente" (1983, p. 309). E sobre o desvio da norma que Jean Epstein imagina o potencial estético cinematográfico. Ele nos avisa que uma arte que só apresenta virtudes e que apenas desse valor ao bem seria desprovida de valor poético. Nesta direção, todo o virtuosismo do sofrido imigrante que preserva a pátria como uma paisagem da alma no cinema de correspondência galego-americano, não passaria de ser uma barbárie, daquelas negativas e civilizatórias, somente capazes de substituir o sonho do moderno estrangeiro para escapar à solidão. E se por um lado a correspondência fílmica galega-americana e suas imagens de saudade se encontravam indispensável ao equilíbrio psicológico social destas comunidades imigrantes, encontram-se também outras expressões no cinema epistolar semelhantes aos postais cinematográficos galegos que sobrevivem a cultura, profanando o que resta da pátria como uma paisagem da alma.

No filme *Carta a Fellini: Caro Signore Fellini* (1979)²⁵, dirigido por Valêncio Xavier, encontramos uma epistolar sinfonia urbana brasileira. A obra é uma espécie de guia turístico da cidade de Curitiba e um filme-convite destinado ao famoso diretor de cinema italiano Federico Fellini. A produção que tem como lugar de memória a capital paranaense, parte da questão modernista sobre o que é o Brasil, pensando novamente na virada das décadas de 1970 para 1980 o subdesenvolvimento e o fracasso no projeto de nação. Nas palavras de Edna Góis, o filme *Carta a Fellini* "parece provocar o que não superamos em nosso projeto de nação" (2019, n.p.).

O filme assinado por Valêncio Xavier foi realizado sob encomenda do prefeito de Curitiba, com o intuito de trazer Fellini para conhecer a cidade que homenageia o compositor de sua equipe Nino Rota, com o nome estampado na praça da capital paranaense. Como no cinema de correspondência galego-americano, os cartazes e os inter títulos compõem os postais cinematográficos da cidade de Curitiba, mas nesse caso contam às avessas o que o espectador verá neste itinerário de viagem. Ao profanar a cidade pela costura das coisas esquecidas como nos lembra Edna Góis, o filme se apresenta como um re-processador de dados do mundo contemporâneo, nos mostrando uma bricolagem entre as diferentes expressões tradicionais das diversas expressões culturais brasileiras que foram descartadas no projeto de nação modernista.

²⁵ O filme se encontra disponível no youtube neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=v4DiId9CVhI>



Carta A Fellini: Caro Signore Fellini (1979) 11 min
- Valêncio Xavier

Depois do inter título – *Girato nella piu bella città del mondo*²⁶ –, vemos na praça uma turista falando para uma reportagem em diversas línguas europeias sobre a beleza da cidade de Curitiba. Com as mãos ocupadas pelos postais da cidade, a turista é assediada durante a reportagem por um homem que lhe insiste por um programa sexual, a reportagem que não para, aproxima seu foco para o homem falando no ouvido da mulher. Estranha maneira em que se vende uma cidade, não? Neste convite a Fellini, está o subdesenvolvimento estampando na cara dos rostos anônimos que figuram e dão voz ao filme. Em um uso livre das paisagens da cidade, o filme de Xavier acontece pela rasura da verdade entre o fato e a ficção, usando do cinema como uma transformação da realidade e fábrica de mitos, o filme torna visível o que antes pertencia ao mundo invisível. Os sujeitos sem nome são aqueles agora que comunicam o legado de uma região e suas tradições.

Na correspondência provocada por Valêncio Xavier ao cineasta italiano Federico Fellini, partilha-se uma intimidade comum na estética cinematográfica entre o remetente e o destinatário, uma experiência estética comum pelo afeto e empatia aos tipos que não figuram entre os cartões postais de uma cidade. Desta exclusão, faz-se o convite à parte pulsante da cidade onde sujeitos sem nomes comunicam lugares de memória. No filme, por exemplo, um compositor desconhecido canta uma canção autoral homenageando a cidade. A superação da tradição e o libertar-se da experiência nesta provocação de correspondência no filme *Carta a Fellini*, nos leva a pensar a imagens de saudade, sentimento da singularidade humana em uma relação de multiplicidade de solidões que sobrevivem a cultura entre a pátria e o estrangeiro.

As imagens de saudade enviadas a Fellini, imagens que vimos desde o cinema de correspondência galego-americano, seguem seus atravessamentos entre o cinema de atualidades, os lugares de memória, as pinturas panorâmicas, os filmes de viagem e as sinfonias urbanas. Postais cinematográficos que carregam o sentimento que evidencia a distância entre a pátria e o estrangeiro,

²⁶ Tradução: Um giro na mais bela cidade do mundo.

como uma provocação cinematográfica capaz de revelar uma comunicação da pátria como uma paisagem da alma. Por vias diversas, as imagens de saudade fazem do cinema um espaço de memória ao lembrar e ao esquecer das cidades e dos indivíduos, de suas identidades modernas e das multiplicidades do eu. Através de diferentes formas em que a humanidade sobrevive à cultura, a imagem dialética de saudade quando desdobrada pelo efeito diabólico do cinema, parece buscar seu caminho epistolar na radical solidão positiva, uma ausência que está constantemente presente nas imagens de saudades despertadas no cinema epistolar e nas correspondências filmicas. Um caminho sem uma escritura filmica própria, mas que costurando as coisas esquecidas, narra o realismo com poesia.

Eduardo, se por um lado vemos nas correspondências filmicas galegas-americanas como o patrimônio sobrevive de saudade, por outro lado vemos como a saudade sobrevive ao patrimônio. Um potente gesto que atravessa a história em descontinuidade, nos mostrando formas de vencer a solidão no estrangeiro por uma via epistolar cinematográfica, imaginadora de lugares de memória. E você, como sobreviveu a solidão do estrangeiro? Ou mesmo como viver sem ela?

Amigo, obrigado por ter compartilhado essa jornada comigo e me orientado nos momentos preciosos. Espero que essa carta lhe encontre bem aonde estiver no mundo, em Pernambuco, em São Paulo ou em Montpellier na França. Um adeus por ora, e um forte abraço de um de seus muitos gratos discípulos na universidade e fora dela também.

Serra Negra, PE - Gabriel de Godoy



TORRE DE HERCULES:
un dos monumentos máis antigos de España. Os coruñeses sofren de "nostalgia" cando a perden de vista



Doña Dolores Leirós de Pérez

Detrás del mar inmenso que separa a los ausentes, tan triste como ellos al marchar, el Sol esconde la nostalgia con que se aparta del Valle, bello y anchuroso "o millor" de todo el mundo.

GIRATO NELLA PIU BELLA CITTA' DEL MONDO





BURTON HOLMES
TRAVELS
of
TODAY
XXXV YEAR



O Lanternista Viajante



3. Carta a Ticiano

Verão 2022

Caro Ticiano Monteiro, amigo e professor.

Lhe escrevo com saudades no peito apesar da distância que assumimos nos últimos anos. Desde que me formei no centro universitário SENAC no ano de 2016, tivemos alguns poucos encontros que no final se tornaram raras trocas de email. Espero que você ainda se lembre daquele seu primeiro ano no SENAC em que lhe convidei para ser meu orientador em meu trabalho de conclusão de curso, um estudo sobre o cinema indígena que procurava descrever o invisível nos filmes realizados por Isael Maxakali. Não posso deixar de dizer que por mais que as questões burocráticas da universidade impedissem você de me orientar, foi você quem me orientou durante aquele ano de pesquisa.

Se me lembro bem, na época você realizava uma montagem cinematográfica que envolvia uma comunidade indígena na Bahia que estava perdendo suas terras e suas águas para um *resort* que estava sendo construído a beira do encontro do rio com o mar. E que além do *resort* roubar as terras indígenas, ainda desejavam escravizá-los em um trabalho mal remunerado para servirem de capacho aos turistas ricos que ali frequentavam. Estávamos em sintonia sobre a luta que desejávamos para pensar o cinema. Você com a sua experiência procurava, acredito eu, um filme capaz de denunciar tal situação desumana, diferente daquelas imagens televisivas expositivas ou mesmo documentários antropológicos objetivos, você defendia um ponto de vista, mas como fazê-lo existir? Eu na época, procurava um cinema que pudesse acreditar, ou mesmo um cinema diferente daquilo que havia visto e vivido. Um cinema capaz, talvez, de fazer visível o invisível, um cinema que não tivesse que passar pelas palavras para existir. Assim como você, sinto que eu procurava um cinema que criticasse a racionalidade objetiva mercadológica que derrubava as árvores e contaminava os rios, que desencadeia uma destruição em prol do turismo, da industrialização e de um fracassado progresso.

Entre algumas de nossas conversas você me apresentou um caminho que poderíamos compartilhar em comum, você iniciou uma correspondência ao me emprestar dois livros: *Tristes Trópicos* de Claude de Lévi-Strauss e *A inconstância da Alma Selvagem* de Eduardo Viveiros de Castro. Essas duas obras abriram uma bifurcação em meus estudos que jamais pude ou quis fechar.

A antropologia articulada com o cinema havia me colocado em uma encruzilhada tal, que as minhas análises filmicas dos filmes de Isael Maxakali eram sempre insuficientes e incapazes, impossibilitadas por uma ainda falsa ideia de antropologia filmica no cinema documentário. Como me explico? O que compreendia até então como análise filmica era incapaz de perceber ou mesmo de compreender aquilo, ou os quem, Isael Maxakali imprimia em suas imagens invisíveis. E quando por outro lado, me direcionava a uma análise antropológica e usava-me dos filmes para compreender a etnia Maxakali, me perdia na descrição do visível, acabava por reduzir o cinema a representações sociais ocultando a sua potência enquanto arte, e não alcançava o conhecimento estético que estava cavando durante a pesquisa. Você se recorda de nossa conclusão na banca final? Chegamos todos ao acordo de que o texto do trabalho de conclusão de curso deveria ter sido escrito por imagens, só assim talvez, eu estivesse a altura de fazer uma análise sobre os filmes de Isael Maxakali.

E por mais irônico que seja estou aqui novamente escrevendo uma pesquisa acadêmica e escrevendo sobre o cinema indígena, mas dessa vez é diferente e lhe digo o porquê. Porque antes fracassei e o fracasso da antiga pesquisa teve suas derrocadas, me colocou em um processo de alteridade que jamais teria se não tivesse fracassado. Foi um fracasso necessário que, ao articular a antropologia e o cinema me fez encontrar o outro de mim mesmo. Como escreve Viveiros de Castro em *As Metafísicas Canibais*: "a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade" (2015, p. 27).

Nesta pesquisa que venho desenvolvendo durante esses dois anos de pandemia, tenho mergulhado em uma prática cinematográfica que foi despertada por você ao longo de suas aulas de montagem documentária na universidade, venho explorando o mundo das correspondências filmicas e do cinema epistolar com diversas pessoas. E esta carta que lhe envio hoje, se refere à segunda de três partes desta dissertação de mestrado. Nesta carta proponho trazer uma reflexão sobre como sobrevivem as imagens de alteridade nas correspondências filmicas e no cinema epistolar. Grande parte do material que lhe apresentarei ao longo desta carta foi colocado à prova e discutido com mais cinco pessoas que foram meus alunos durante o estágio docência realizado no ano de 2021 em aulas online, pela Universidade Federal de Pernambuco.



Acervo de Levis-Strauss em sua passagem pelo Brasil

3.1 Porque é triste o olhar verdadeiro do Viajante?

Deste local de estrangeiro que nos dois conhecemos parte o itinerário desta carta. Passando pelas ruínas entre a civilização e a barbárie caminha o viajante solitário seguindo as correspondências filmicas. Entre a memória e o esquecimento, nas barreiras entre a natureza da imagem e a cultura da imagem um diálogo cinematográfico entre o real e o ficcional, um meio para pensar sobre as ciências humanas. Neste emaranhado de palavras professor, foi no livro que me emprestou que encontrei uma porta de entrada para a segunda parte desta coleção de cartas que apresento nesta dissertação. Em uma passagem na segunda capa de *Tristes Trópicos* foi quando me deparei com sentimento de alteridade em palavras que jamais esquecerei. A pergunta não poderia ser mais certa sobre o sentimento que carrega o viajante:

Por que é triste o olhar do verdadeiro viajante? Como ninguém, ele sabe que 'o mundo começou sem o homem e se concluirá sem ele'. Percebe que todos os mitos, estilos e linguagens são construções de sentido sempre à beira do vazio. Sente que sua viagem não terá propriamente retorno, sua exploração ficará sempre inconclusa. No entanto, entre a solidão que reproduz a máquina de uma cultura herdada e a tristeza desse caos caleidoscópico do mundo que deixa se entrever, prefere a segunda condição: a de navegante solitário, fiel apenas à própria narrativa – senhor de suas histórias e paisagens, aquém de todo pensamento além da sociedade. (LÉVI-STRAUSS, C. 2016, n.p)

É preciso lembrar quem foi Lévi-Strauss (1908-2009), etnólogo francês e um dos responsáveis pela implementação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo (USP), ainda quando essa universidade era recém nascida na década de 1930. Este pensador e viajante é um dos responsáveis por sublinhar o carácter estrutural dos fenômenos sociais, e ao penetrar nos princípios de sociedades estrangeiras a sua própria procurou descobrir como elas se diferem uma das outras fazendo dos afastamentos diferenciais objeto de sua etnologia (LÉVI-STRAUSS, C. 2012, p. 465). Lévi-Strauss abriu caminho para pensar uma antropologia concebida

como uma "teoria geral das relações" (LÉVI-STRAUSS, C. 2012, p. 145), dando assim, um outro olhar para as análises sociais ao observar-las "em função dos caracteres diferenciais próprios ao sistema de relações que definem umas e outras" (LÉVI-STRAUSS, C. 2012, p. 145).

Como exemplo a sua teoria das relações entre as minhas leituras preferidas de Lévi-Strauss ressalto os seus trabalhos sobre *O feiticeiro e sua magia* e *A eficácia simbólica*, reflexões humanas sobre a fé e os símbolos e como elas agem em diferentes sociedades. Ele escreve: "Na cura da esquizofrenia, o médico realiza as operações, e o paciente produz seu mito. Na cura xamânica, o médico fornece o mito, e o paciente realiza as operações." (LÉVI-STRAUSS, C. 2012, p. 286). Nestes textos, o antropólogo torna a relação entre o psicanalista e o xamã refletida sobre a diferença entre o mito e o inconsciente, fazendo assim o confronto aos métodos e objetivos da psicanálise moderna de Freud com o de seus predecessores, os xamãs e os feiticeiros. Entre esses dois textos ele chega à conclusão que todo mito é uma busca do tempo perdido e que a psicanálise como forma moderna de técnica xamânica, vê a sobrevivência do tempo mítico sem lugar na civilização mecânica ao não ser no próprio homem.

Mas devo confessar que o que me chamou primeiramente à atenção nos textos de Lévi-Strauss foi a sua descrição sobre a *bricolage*, termo referencial sobre o pensamento mitopoético, uma técnica que nos ajuda a compreender a ciência do concreto que encontramos logo nas primeiras páginas de *O Pensamento Selvagem* (2016).

3.2 O *bricoleur*

Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem* começa por admitir um paradoxo na ordem racional ao diferir sobre dois modos do pensamento científico, um que está mais aproximado à imaginação e a percepção, e que também está mais próximo da intuição sensível, e outro que se encontra mais distanciado da intuição sensível ou mesmo deslocado. Sobre estes dois modos e a sua relação de diferença, ele os circunscreve como: "não certamente estágios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico" (LÉVI-STRAUSS, C. 2006, p. 20).

No plano do pensamento da percepção estética, invocado pelo *bricoleur* e sua intuição sensível, a estratégia técnica apresenta uma classificação no nível de propriedades sensíveis, e que mesmo essa classificação sendo heteróclita e arbitrária, segundo Lévi-Strauss, não deixaria de ser uma etapa em direção à racionalidade. A ciência do concreto, ao preservar "a riqueza e a diversida-

de do inventário" (LÉVI-STRAUSS, C. 2006, p. 31) não estaria voltando as costas à realidade, seus métodos nos são assegurados pelo menos a dez mil anos antes de qualquer outro. E esta intuição sensível, será sempre parte do substrato de nossa civilização. Sobre esse substrato, Lévi-Strauss escreve:

Os mitos e os ritos oferecem como valor principal a ser preservado até hoje, de forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos do sensível. (LÉVI-STRAUSS, C. 2006, p. 31)

Sendo a ciência do concreto uma primeira ciência, seja no antigo ou no contemporâneo, ela não tem nada de primitivo, e em seu plano técnico encontra-se a designação do termo *bricolage* como uma evocação de um movimento incidental. Segundo Lévi-Strauss, a *bricolage* exemplifica o *modus operandi* da reflexão mitopoética. Em nota sobre o termo *bricolage*, Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa Souza, tradutores da 1ª edição do Pensamento Selvagem pela editora Nacional escrevem:

O bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima. (AGUIAR, A. E COSTA SOUZA, M. In LÉVIS-STRAUSS, C. 2006, p. 3)

Um dos exemplos referidos por Lévi-Strauss sobre a técnica da bricolagem é a arquitetura fantástica da casa de campo do Carteiro de Cheval, mais conhecida como *Palais Idéal*²⁷. A história que pode ser percorrida ao descobrirmos o espaço museográfico do palácio ideal, conta que num dia de abril de 1879 um carteiro durante sua ronda no campo tropeçou em uma pedra tão bizarra que o fez recordar de um sonho, um sonho que pouco a pouco caía em esquecimento.

Ao inspirar-se tanto na natureza que percorria quanto em revistas ilustradas que distribuía em suas rondas, e também nos cartões postais que começavam a surgir a partir de 1890, sozinho, recolhendo fragmentos em suas caminhadas diárias de 40 quilômetros, o carteiro Ferdinand Cheval, com pouco conhecimento lógico sobre engenharia, foi dando forma ao seu sonho, um palácio único e mundial. Uma arquitetura que faz coabitar estilos de diversas culturas e várias religiões: mesquita, árabe, templo hindu, chalé suíço, casa quadrada de Argel, castelo da idade média. E são por esses espaços e tempos heterogêneos em que vivem esculturas gigantes de personagens históricos, como César e Arquimedes. Na fachada sul do palácio, vigiado por uma barroca torre da barbárie perto do museu antediluviano, encontra-se uma árvore mineral, onde rondam animais de pedra, serpentes, cervos, minotauros, figuras mitológicas e bíblicas.

²⁷ Link do site para visitação do monumento histórico: <https://www.facteurcheval.com>

O palácio do carteiro está cheio de inscrições, e muitas delas foram parte de sua correspondência como as palavras de Emile Roux Parassac na entrada: teu ideal, teu palácio. O monumento hoje tombado foi referenciado por artistas da arte Naif e da arte Bruta, e mesmo o surrealista André Breton via o Palácio Ideal e o seu acaso subjetivo como uma inspiração para a arquitetura surrealista. A esta relação estética Levi-Strauss nota o caráter mitopoético da *bricolage*: "no plano da arte 'bruta' ou 'ingênua'" (2006, p. 32). E assim, correlacionado as imagens dos cenários fantasmáticos de George Melies a arquitetura do palácio do carteiro, Lévi-Strauss escreve sobre a relação do bricoleur e seus *modos operandi* pela reflexão mitopoética contrária ao cientista engenheiro.

O bricoleur está apto a executar uma grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os 'meios-limites', isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (LÉVI-STRAUSS. C. 2006, p. 32-33)

O primeiro passo do pensamento da ciência do *bricoleur* é sempre retrospectivo, refazer o inventário pelo tesouro das ideias, e neste tesouro estão os fragmentos ou resíduos das obras-humanas, são relações ao mesmo tempo concretas e virtuais que sempre propõem um novo arranjo dos elementos. Estando aquém do signo em um local pré-determinado mítico, o *bricoleur* se difere do engenheiro que está sempre além do signo, no conceito. O *bricoleur* está sempre a meio caminho entre os perceptos e os conceitos, um espaço de imagem que sempre coloca algo de si. E sem jamais completar o seu projeto, na reflexão mítica do *bricoleur*, ao elaborar uma estrutura que organiza os fatos como "testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade" (LÉVI-STRAUSS, C. 2006, p. 37), faz de sua ciência algo libertador. Por não ser estranha aos fatos e nem prisioneira deles, protesta contra a falta de sentido com a qual a ciência, em princípio, se permitiria transigir.

Em uma das inscrições na fachada norte do Palácio Ideal se lê:

Eu não era um construtor. Nunca tinha manuseado uma colher de pedreiro, não era escultor. O cinzel era desconhecido para mim; sem mencionar a arquitetura, um campo do qual permaneci totalmente ignorante, é obra de um camponês que, de um sonho, criou a rainha do Mundo. (Ferdinand Cheval)

Foi de um sonho que ele fez a sua obra, assim nos fala o próprio carteiro. O sonho também que é matéria prima de uma arquitetura surrealista e ao mesmo tempo universo de um pensamento mítico do qual significados se tornam significantes e vice e versa. O pensamento selvagem do qual escreve Lévi-Strauss, assim como é um pensamento por imagens, é uma maneira totalizante e íntima de ver um mundo fragmentado, um mundo que se exprime ainda como algo intemporal.



Palais Idéal - Carteiro de Cheval

O próprio do pensamento selvagem é ser intemporal, ele quer aprender com o mundo, como totalização sincrônica e diacrônica ao mesmo tempo, e o conhecimento que dele toma se assemelha ao que oferecem num quarto espelhos fixos em paredes opostas e que se refletem um ao outro (assim como aos objetos colocados nos espaços que os separa) mas sem serem rigorosamente paralelos. Forma-se simultaneamente uma multidão de imagens, nenhuma das quais é exatamente parecida com as outras; por conseguinte, cada uma delas traz apenas um conhecimento parcial da decoração e do mobiliário, mas seu agrupamento se caracteriza por propriedades invariantes que exprimem uma verdade. O pensamento selvagem aprofunda seu conhecimento com o auxílio de imagens mundi. Ele constrói edifícios mentais que lhe facilitam a inteligência do mundo na medida em que se lhe assemelham. Nesse sentido, pode ser definido como pensamento analógico. (LÉVI-STRAUSS. C. 2006, p. 291)



Viagem para a Lua (1902)
Georges Méliès

Dos "povos sem história" a um pensamento por imagens como característica universal do espírito humano? Como nos diz Lévi-Strauss, é importante ressaltar que o pensamento selvagem não é um pensamento domesticado pelo conhecimento histórico de continuidade. Mas por esse cruzamento de caminhos separados, o espírito científico moderno e o pensamento selvagem haviam se reconhecido: "o que dá acesso ao mundo físico pela via da comunicação e aquele do qual há pouco se sabe que, pela via da física, dá acesso ao mundo da comunicação" (LÉVIS-STRAUSS, C. 2006, p. 298). Logo o processo total do conhecimento humano assume um carácter fechado, os caminhos se coligam entre o inteligível e o sensível.

Como ecoa então o pensamento selvagem no cinema, neste ponto de virada epistemológico ressaltado pela antropologia. É fato, amigo, que desde minha última carta desta dissertação tenho procurado compreender esta relação entre a civilização e a barbárie na comunicação, o *bricoleur* e a compreensão de seu tempo e movimento foi esse primeiro passo: por sempre colocar algo de si, o acaso subjetivo e a liberdade do pensamento mítico, são essas as primeiras pistas que você me deixou a refletir. E foi nesta primeira curva que me encontrei com os filmes de Jean Rouch durante a década de 1950, e logo depois o cinema verdade.

Na década de 1950, depois da Segunda Grande Guerra Mundial, o pensamento ocidental vivia uma crise de representação nas ciências humanas. Crise sobre a qual Heidegger escreve em uma carta destinada a Jean Beaufret em Paris, intitulada como *Sobre o humanismo* (1946). Nesta carta ao tentar responder uma pergunta que seu remetente lhe endereça: "como tornar a dar sentido à palavra humanismo?" (HEIDEGGER, M. 1983, p. 150). Por três perspectivas de variedades do humanismo: o cristianismo, o marxismo e o existencialismo, Heidegger responde dizendo que os "ismos" de humanismo são modos de evitar a radicalidade última da questão do ser.

Através deste humanismo que já não faz mais sentido, iria-se ao encontro entre a romanidade com a cultura do helenismo, que faz assim a diferença entre o *homo humanus* e o homem bárbaro, com todas as suas implicações históricas, éticas e lógicas. Neste sentido, ao tentar um novo impulso para a fundamentação da humanidade, Heidegger chama a atenção para o "ser-no-mundo", como um traço fundamental da humanidade. Ele escreve:

O homem jamais é primeiramente do lado de cá do mundo como um "sujeito", pensa-se este como "eu" ou como "nós". Nunca é também primeiramente e apenas sujeito, que, na verdade, sempre se refere, ao mesmo tempo, a objetos, de tal maneira que sua essência consistiria na relação sujeito-objeto. Ao contrário, o homem primeiro é, em sua essência, ec-sistente na abertura do ser, cujo aberto ilumina o "entre" em cujo seio pode "ser" uma "relação" de sujeito e objeto. (HEIDEGGER, Martin. 1983, p. 168)

O mundo como abertura do ser reverbera ao pensar a verdade do ser, que para Heidegger significa: pensar a *humanitas* do *Homo Humanus*. O pensar, para o pensador, é um agir nem teórico

nem prático que traz a linguagem, e a sua única tarefa é essa, de trazer a linguagem pelo invisível agir do pensar. A linguagem sim, esta é a casa do ser. Entre o dizer e o pensar, segundo Heidegger, traz-se a linguagem algo essencial do próprio ser. E sobre o que esperar do pensamento futuro, ou mesmo de sua tarefa de trazer a linguagem, Heidegger adverte:

O pensar está na descida para a pobreza de sua essência precursora. O pensar recolhe a linguagem para junto do simples dizer. A linguagem é assim a linguagem do ser, como as nuvens são as nuvens do céu. Com seu dizer, o pensar abre sulcos invisíveis na linguagem. Eles são mais invisíveis que os sulcos que o camponês, a passa lento, traça no campo. (HEIDEGGER, M. 1983, p. 175)

Foi durante estes desafios epistemológicos na década de 1950 que Lévi-Strauss lançou *Tristes Trópicos* na França, período também que sociólogos e etnólogos começaram a se apropriar das técnicas cinematográficas fazendo assim um novo modo de pensar e de dizer sobre o conhecimento humano e sua linguagem. Na França no ano de 1952 foi criado o comitê de filme etnográfico de Paris. Nesta época registrar documentos em filmes soava como algo mais fiel do que os livros de anotações. Os cineastas que antes haviam se comportado como jornalistas, como gostaria Grierson, o fundador da escola inglesa documentário, tomavam o caminho contrário. Jean Rouch era esse *amador-bricoleur* que com preocupações etnológicas se comportava como um cineasta.

Quando perguntaram a Jean Rouch sobre sua distinção entre o etnógrafo e o cineasta quando fazia seus filmes na África, ele responde da seguinte maneira:

Não. Tudo é parte da minha vida. E eu olho as ciências humanas como ciências poéticas nas quais não existe objetividade, e vejo filmes como não objetivos, e o cinema-verdade como um cinema de mentira que depende da arte de que você possui de contar mentiras. (ROUCH, J. in FREIRE, M. 2015, p. 290)

Qual seria então a verdade pensada e dita pelo cinema-verdade? Antes do ano de 1960, Jean Rouch ainda não havia tido contato com a câmera ultraleve sincronizada sonoramente desenvolvida por André Coutant no Canadá. Não esqueçamos que a técnica cinematográfica com sincronia sonora foi imprescindível para três consideráveis movimentos no cinema documental, o cinema-direto nos Estados Unidos, o cinema-verdade na França, e o cinema-vivido no Canadá. Jean Rouch junto com o pensador Edgar Morin, o autor do ensaio antropológico *Cinema e ou o Homem Imaginário*, iniciam o movimento do cinema-verdade a partir do filme *Crônica de um Verão* em 1961.

Ainda durante a década de 1950, Rouch realizava filmes na África que foram precursores, ou mesmo vetores que apontavam para o cinema-verdade. Filmes como *Mestres Loucos* (1954) e *eu, um negro* (1958) de Jean Rouch tinham a técnica da sonorização do filme realizada durante a pós-produção do filme. E mesmo que o som do filme fosse captado *in loco*, as filmagens não eram síncronas. Nesses filmes podemos ver como a mentira age sobre a verdade, são filmes confidenciais e íntimos denominados por Rouch como etno-ficções.

No exemplo de *Mestres Loucos*, imergimos em um filme-ritual que já não se utiliza mais de narrações descritivas, como até então se usava na maioria da *voz off* no cinema documental. A *voz off* do filme, protagonizada pelo próprio Rouch, age como um narrador carregada por significados emocionais produzindo comentários mais do que descrições sobre as imagens filmadas. Fazendo assim, uma desestabilização entre a imagem e o som, entre o que é real e o que é fictício, entre objetividade e subjetividade e entre o ritual e a narração. A produção estética deste universo sonoro apresenta a tensão necessária de um sincronismo impossível entre o sujeito e o objeto, entre as vozes do personagem que fazem o ritual (os Haukas) e a voz do relato, que filma o ritual (o cineasta). Esta polifonia sonora de vozes em que ouvimos tanto as vozes traduzidas dos Haukas e pós sincronizadas, com a voz do cineasta e as ambiências feitas *in loco* no filme-ritual, nos dá um primeiro olhar ao cinema de Rouch. Imagino que um descompasso com aquilo que Grierson esperava de um filme etnográfico, ao invés de abrir um distanciamento entre a palavra e a imagem, Rouch as monta em alteridade para seu espectador.

As circunstâncias deste ritual visual-sonoro de comunicação, será ainda restabelecida no filme *eu, um negro*, aonde também podemos pensar sobre os primeiros passos de uma antropologia compartilhada no cinema. No filme, Rouch se utiliza das mesmas técnicas não sincrônicas. Ele grava imagens durante seis meses com jovens imigrantes nigerianos da zona rural que tentam ganhar a vida em uma grande cidade urbana na África. O filme se dá por uma improvisação em que os personagens do filme fazem uma *auto-mise-en-scene* de suas vidas.

A sonorização do filme, assim como em *Mestres Loucos*, é realizada em sua pós-produção. Conta-se que durante as filmagens Rouch havia organizado uma exibição do que havia sido filmado até certo momento para os personagens-atores do filme assistirem. Durante a projeção um dos atores pega a palavra, ou melhor, faz o dizer inventando a dublagem de seu personagem. E ao dar voz ao seu duplo como de improviso, sem nenhum roteiro prévio ou mesmo sem nunca ter executado uma dublagem antes, o ator se inspira em filmes Estadunidenses B para encontrar qualquer verossimilhança possível para com as imagens que assistia de si mesmo. Nesta busca por verossimilhança, o ator do documentário Oumakou Ganda, personagem principal do filme, veste o pseudônimo de Edgar G. Robinson, um americano em uma jornada policial. Após este acontecimento, Rouch em conjunto com os atores decidem que a fala diegética do filme seria sincronizada da mesma maneira como os outros atores, pseudônimos como Eddie Constantine, Lemmy Caution, Tarzan, Johnny Weismuller, Dorothy Lamour ganham voz nesta etno-ficção sobre a imigração urbana na África.

Maxime Scheifeigel em seu artigo *Estilhaços de Vozes*, traduzido na revista *Devires* de jul/dez de 2009, aponta está invenção na montagem e no fazer filmico de Rouch, como a instauração de um estilo, "um estilo, seu estilo, pelo qual a fala deixa de ser um som enquadrado, torna-se matéria sonora de uma retórica moderna da emoção (auto)biográfica no cinema" (2009, p. 18). Por este gesto moderno que nos lembra a técnica do *flashback* nos filmes de ficção, Rouch compartilha o fazer filmico com seus personagens-atores que se utilizam da dublagem na busca de uma *auto-mise-en-scene* em uma proposta de alteridade filmica. Como ainda escreve Scheifeigel em seu artigo: "eu, um negro não é um filme mal dublado, ele inaugura uma nova poética da relação entre a imagem e a fala. Os anos 50 e 60 no cinema foram marcados, como se sabe, pela *mise-en-scène* de uma fala que não quer mais se submeter à imagem" (2009, p. 19).

A *bricolagem* sonora de Rouch ainda continuará por anos em seus filmes mesmo depois da tecnologia do som sincronizado chegar em suas mãos. Rouch propõe está *bricolage* como um pensamento cinematográfico e faz dela um dispositivo filmico. Ao refazer o tesouro das ideias, faz da técnica algo não tecnicista produzindo um novo arranjo dos elementos a cada nova montagem. Assim ele pensa o cinema como

[...] passagem do mundo real para o mundo imaginário, e a etnografia ciências dos sistemas do pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual ao outro, ginástica acrobática onde perder o pé é o menor dos riscos. (ROUCH, J. in GAUTHIER, G. 2011, p. 220)

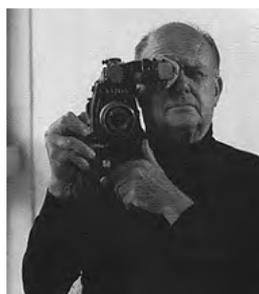
E assim, nesta antropofagia cinematográfica, ao ouvir e sentir que o narrador Rouch se faz sempre presente em seus filmes mesmo de forma virtual na *voz off*, podemos compreender também que o cinema-verdade nunca deixa de ser o cinema sua verdade, de sua travessia de universos conceituais. Os filmes de Rouch se fazem por um acontecimento documentado em que um encontro de corpos se alteram por um jogo que se aproxima de um rito, uma arte que se aproxima das ciências humanas, um ponto de vista que inventa e come o outro.

Por narcisista que pareça olhar-se a si mesmo nos olhos dos outros, neste gesto há também um deixar-se olhar pelos olhos dos outros, ou mesmo o que parece ser no caso do cinema de Rouch, olhar-se pelos olhos dos outros. Nisto há um grau de diferença e alteridade que faz do cinema um lugar onde se alteram os sujeitos, um dispositivo de alteridade entre sujeitos-imagens criados a partir deste diálogo sonoro-visual. Guy Gauthier (2011) classifica essa primeira fase do cinema de Jean Rouch como documentários dialógicos. Uma crítica também ao cinema documentário que até então permanecia distante, distante dos objetos ao ponto de não vê-los como sujeitos. Sobre esse diálogo, essa aproximação no cinema de Rouch entre os sujeitos-imagens, Rouch mesmo escreve o seguinte sobre a técnica do cine-transe, uma de suas abordagens cinematográficas mais co-

nhecidas: (...) "é preciso filmar como se estivesse em transe para que o efeito do filme se aproxime do efeito do ritual" (ROUCH, J. 1978, n.p.).



Os Mestres Loucos



Jean Rouch



Eu, um negro

3.3 No lugar de, em relação a

O que o cinema de Jean Rouch e a antropologia de Lévi-Strauss nos ensinaram ao traçarem seus sulcos invisíveis na linguagem? Eu não tenho dúvidas que eles afluíram debates em diversos campos que começaram a explodir a partir da década de 60. Debates que ocorriam em um mundo cada vez mais globalizado que dava-se conta de seu colonialismo moderno e assim caminhava para formar uma crítica da imagem eurocêntrica.

Não se trata apenas de quem somos ou de onde viemos, mas também sobre quem desejamos ser, aonde desejamos ir e com quem queremos chegar lá. (SHOHAT, E. e STAM, R. 2006, p. 459)

Como nos lembram Ella Shohat e Robert Stam quando se coloca etnicidades em relação nos estudos antropológicos e no cinema, há sempre de se levar em conta certa dialética sobre a articulação da presença e a ausência nessas relações. No cinema hegemônico eurocêntrico a música foi um espaço de presença de etnicidade outras não brancas, desde o surgimento do cinema sonoro. Como podemos assistir no filme da Disney *Alô, Amigos* (1941), em que Pato Donald durante suas férias faz um itinerário turístico por alguns países da Latino-America. No filme, durante as imagens do que seria a Bahia em seu famoso Carnaval não se vê uma pessoa negra, mesmo que o fundo musical sonoro da cena seja composto por músicas afro-brasileiras como a música *Os Quindins de Yaya*, e regidas por instrumentos de origem africana.

O que todas essas apropriações têm em comum é o desejo por uma alteridade cuja a presença se faz possível, paradoxalmente, apenas pelo cancelamento, pelo apagamento. (SHOHAT, E. e STAM, R. 2006, p. 325-326)

No primeiro filme sonoro da história do cinema produzido pela Warner Bros com o sistema sonoro do Vitaphone, o *Cantor de Jazz* (1927) a dialética entre a presença e a ausência se articula sonoramente pela apropriação do Jazz nos Estados Unidos e toma rosto na preexistente tradição racista de pintar a face de preto na imagem de um judeu que vive uma crise de sua identidade judaica.

A cara negra, segundo Howe, "tornou-se uma máscara para a expressividade judia, com um miserável falando através de outro miserável". (SHOHAT, E. e STAM, R. 2006, p. 327)

Na América ao exemplo do cinema hegemônico eurocêntrico, vemos um lugar de opressão para uns e esperança para outros, um local onde grupos etno-sociais lutam pela auto-representação buscando defender suas identidades mais do que suas diferenças. A mediação da presença sonora enquanto identidade, já nas primeiras sonorizações feitas no cinema, nos deixa a par da ausência imagética dessa identidade. O diálogo não é apenas impossível como no pensar cinematográfico de Rouch, ele é inconcebível, pois se representa o outro sempre em lugar do outro.



Alô, Amigos (1941) - Walt Disney



Cantor de Jazz (1927) - Alan Crosland

Enquanto isso no terceiro-mundo, o cineasta se torna reflexivo: "assume filmar simultaneamente 'sobre' um tema e 'sobre' si mesmo" (SHOHAT, E. e STAM, R. 2006, p. 395). Um filme transcorre um tempo histórico de 20 anos, perpassando duas técnicas de filmagem diferentes: a sincronização do som com imagens na pós-produção e a sincronização durante as gravações, a famosa "fala ao vivo" que se refere Edgar Morin em *Crônicas de um Verão*. Neste mesmo filme vemos misturados procedimentos mais tradicionais do documentário, os comentários em *off* e as técnicas televisivas de reportagem como a entrevista. Vinte anos de filme e um resultado reflexivo e dialógico.

A história do filme iniciado, brutalmente interrompido e agora completado se confunde com a história das pessoas com as quais o cineasta dialoga. Graças ao filme, Elizabete Teixeira ressurgiu do anonimato e reconstituiu sua identidade. (SHOHAT, E. e STAM, R. 2006, p. 399)

Cabra Marcado para Morrer (64-84) de direção de Eduardo Coutinho e montagem de Eduardo Escorel é na palavras de Jean-Claude Bernardet um resgate histórico, um filme que se faz

por "ruínas de histórias quase soterradas" (2003, n.p). A repetição das gravações antigas se tornaram imagens sobreviventes que se alteram sonoramente ao longo do filme, como ressalta Bernadet, esta montagem é a reafirmação do filme em ter um "caráter fragmentário em detrimento da continuidade" (2003, p. 235). Tal caráter, segundo Bernadet torna o autor de *Cabra Marcado para Morrer* uma mediação por meio desses fragmentos. E sua percepção sobre o fragmento é a seguinte:

O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas a própria forma da história derrotada, motivo pela qual, mesmo na busca da coerência e significação, o caráter fragmentário não pode ser nunca abandonado. (BERNARDET, J.C. 2006, p. 233)

A abordagem reflexiva-dialógica no documentário *Cabra Marcado para Morrer*, por um lado se assemelha aos fragmentos estilísticos de Rouch e sua montagem potencializada pelo *flash-back*, mas também ao encontrar o elemento reflexivo se difere por não fazer das metáforas os seus comentários. A própria metáfora em *Cabra* brota do encontro em que se descreve a cena. O diálogo entre fragmentos acontece no encontro dos dizeres, e a intimidade reflexiva que move o desejo do cineasta não é mais o falar "no lugar de", mas sim "em relação a".



Filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer*

Enquanto isso no quarto-mundo²⁸, os meios de comunicação encontram novas maneiras de produção, entre elas nota-se: a prática participativa, a antropologia dialógica, a distância reflexiva e as filmagens interativas (SHOAT, E. e STAM, R. 2006, p. 67). Aqueles que antes serviam de objetos etnográficos, tornam-se sujeitos em um conversa como no título do filme *Conversas no Maranhão* (1983) de Andrea Tonacci. O filme de Tonacci cede a câmera para o outro procurando um gesto de possibilitar uma conversa de mão dupla entre o grupo urbano de filmagem e o grupo indígena no Maranhão. A questão despertada está em não mais como representar o outro, mas "como colaborar com o outro em um espaço comum" (SHOAT, E. e STAM, R. 2006, p. 69).

²⁸ Sobre a ideia de quarto mundo: "O conceito de terceiro mundo também apaga a presença de um quarto mundo existente no interior de todos os mundos: são os povos chamados "nativos" ou "nações primitivas", ou seja, descendentes de habitantes originais dos territórios tomados pela conquista e ocupação estrangeira". (SHOAT, E. e STAM, R. 2006, p. 65).

Com a vinda da tecnologia das câmeras de fita em conjunto com a televisão, um "dilema faustiano" se coloca aos povos do quarto mundo segundo Faye Ginsburg, ela escreve: "se, por um lado, utilizam as novas tecnologias para a sua afirmação cultural, por outro, disseminam uma tecnologia que pode no futuro contribuir para a sua própria desintegração" (GINSBURG, F. in SHOAT, E. e STAM, R. 2006, p. 70). Assim se pensava no âmbito dos primeiros festivais de cinema indígena no mundo como o Festival de Cinema e Vídeo Nativo Americano (Native American Film Festival) que acontece em Nova York-EUA e São Francisco-EUA desde 1975.

No Brasil, duas ONGs: o centro de trabalho indigenista e o Mekaron Opoi D'joi (aquele que cria imagens) se combinam no esforço de proteção das terras indígenas e na consolidação de uma re-existência indígena e de sua imagem. Dos trabalhos desenvolvidos por essas ONGs, criou-se o projeto Vídeo Nas Aldeias no ano de 1987²⁹. O projeto do VNA (Vídeo Nas Aldeias) ainda é ativo e constitui hoje um grande acervo de imagens das mais diferentes etnias indígenas brasileiras, e além disso, uma coleção de mais de 70 filmes em sua maioria premiados nacional e internacionalmente.

No ano de 1990 o VNA realizou o filme *O Espírito da TV*³⁰ descrito pela seguinte sinopse no catálogo da Mostra Vídeo Nas Aldeias um olhar indígena (2006):

As emoções e reflexões dos índios Waiãpi ao verem, pela primeira vez, a sua própria imagem e a de outros grupos indígenas em um aparelho de TV. Os índios refletem sobre a força da imagem, a diversidade dos povos e as semelhanças de suas estratégias de sobrevivência frente aos não índios. (VNA. 2006, p. 87)

O filme que hoje faz parte do acervo do MOMA-NY (Museu de Arte Moderna de Nova Yorke - EUA) abandona a *voz off* do seu fazer. Na justaposição de imagens dentro de imagens, uma televisão mostra um acervo de vídeos de diversos indígenas com diferentes naturezas de produção, que vão tanto das imagens gravadas pelo CTI (Centro de Trabalho Indigenista) como de imagens televisionadas pelo Jornal Nacional da Rede Globo. Enquanto assistem a TV, os indígenas Waiãpi comentam sobre a experiência em que ver o outro é ver a si mesmo. As imagens na TV mostram hábitos, costumes e rituais de outros povos indígenas no Brasil, e em certo momento um indígena Waiãpi comenta sobre a força do ritual na imagem como se um espírito o convoca-se através da TV lhe fortalecendo. O cacique Waiãpi, pensando sobre a pós-vida de sua imagem comenta que quando morrer seus netos lhe verão na televisão. E entre as conversas durante o filme, os Waiãpi falam sobre se mostrarem perigosos caso os brancos vejam essas imagens. E ainda pedem aos câmeras que levem sua imagem a todos.

²⁹ Link pra o projeto VNA: <http://www.videonasaldeias.org.br>

³⁰ Link para o filme *O Espírito da TV* (1990) 18 min : <https://vimeo.com/ondemand/oespiritodatv>

A força da imagem no filme o *Espírito da TV* faz abandonar a *voz off* por seus reflexivos comentários e suas conversas dialógicas, mas o carácter fragmentário do filme não é abandonado, ele se compõe pela experiência de alteridade constante deste dispositivo filmico que está entre os sujeitos e as imagens destes sujeitos. E como resposta direta a experiência do filme, o cacique Waiãpi junto com alguns membros de sua aldeia decidem ir ao encontro dos indígenas Zo'é que eles haviam conhecido através da televisão. A sinopse descreve o filme *A Arca dos Zo'é*³¹ (1993), ganhador de melhor curta metragem no 16º Festival Internacional do Cinema do Real, Paris - FRA:

Os índios Waiãpi, que conheceram os Zo'é através de imagens em vídeo, decidem ir ao encontro destes índios recém contactados no norte do Pará e documentá-los. Os Zo'é proporcionam aos visitantes o reencontro com o modo de vida e os conhecimentos dos seus ancestrais. Os Waiãpi, em troca, informam os Zo'é sobre os perigos do mundo branco que se aproxima, que os isolados estão ansiosos por conhecer. (VNA. 2006, p. 88)

Os dois grupos que se colocam em relação comparam suas memórias, técnicas de caça e tecelagem, comida, rituais, mitos e histórias. O vídeo é o mediador entre os dois povos e o espectador "de fora" não é mais o interlocutor privilegiado. O intercâmbio em vídeo que agencia o encontro de memórias e experiências entre as etnias, faz do diálogo e da reflexividade um íntimo deslocamento do olhar, de maneira que a descoberta do outro, da imagem do outro, traz consigo uma alteração de nós mesmos.



O espírito da TV (1990)



A Arca dos Zo'é (1993)

A partir de 1997 o VNA começa um trabalho de oficina audiovisual para realizadores indígenas, sendo a primeira oficina realizada na Aldeia Xavante, onde participou o renomado cineasta Divino Xavante. Nesta época o sistema de produção do VNA havia sido influenciado diretamente pelas produções desenvolvidas pelo Ateliê Varan, escola de formação de documentaristas fundada em 1981 por iniciativa de Jean Rouch e Jacques d'Arthys. As oficinas do Ateliê Varan pro-

³¹ Link para o filme *A Arca dos Zo'e* (1993) 22 min : <https://vimeo.com/ondemand/aarcadoszoe/216561850>

curavam ser realizadas em países que não se encontrava produções cinematográficas, e também eram direcionados a formar grupos étnicos diversos que pertencem a minorias sociais.

Com tecnologias que perpassam por épocas diversas, desde o super 8 sonoro ao 16mm e ao vídeo, os filmes produzidos pelo Ateliê Varan que somam diferentes reportagens ou documentários de escolas mais tradicionais, tinham sua influência no cinema-direto e também no cinema-verdade. Apresentavam imagens da vida cotidiana, com pessoas filmadas durante os seus hábitos em ambientes em que estavam acostumadas. Na produção das oficinas havia duas prioridades que eram essenciais: acesso imediato à prática e auto-avaliação crítica coletiva. (ARAÚJO, J. e MARIE, M. 2016, p. 7-10.)

Sobre o desenvolvimento das práticas do VNA em relação às prioridades essencialidades compartilhadas com o Ateliê Varan, Jean Claude Bernardet comenta no texto *Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade* (2006) as suas impressões após assistir alguns filmes do projeto de oficinas do VNA no seminário Formação do Olhar em São Paulo em 2003. Entre os seus comentários ele nos fala sobre "o respeito à situação filmada" (BERNARDET, J.C. 2006, p. 20), gesto que para ele parece ter desaparecido no cinema documentário brasileiro quando se refere ao uso da entrevista como prática documentária exacerbada até certo ponto. Fazendo assim um gesto que não se filma mais esse outro lugar sem ser o da fala e sim do corpo. Como no momento em que as pessoas estão em seu cotidiano em seus hábitos e acostumadas como nas práticas do Ateliê Varan.

Ainda sobre os filmes desenvolvidos pelas oficinas do VNA, Bernardet ressalta "uma relação íntima entre a câmera e a pessoa filmada" (2006, p. 20) e além disso, aponta este gesto de pessoas falando entre si, as conversas, como algo muito presente nesses filmes. Os filmes das oficinas do VNA para ele são um canal de troca de informações e sentimentos em que os interlocutores são moradores de outras aldeias, descentralizando assim o sistema de produção de cinema que liga as zonas centrais e urbanas. E sobre esse caráter de correspondência entre etnias distantes pelo cinema de realizadores indígenas de produção do VNA no Brasil, Bernadet relembra o uso missivista do vídeo entre essas produções:

O vídeo como carta. Esse caráter missivista do vídeo é assumido claramente em as 'Crianças de Ikpeng para o Mundo', sendo que o mundo começa nas outras aldeias: as crianças se deixam filmar para mostrar a outras crianças como vivem. Carta pede resposta. As crianças deste filme pedem explicitamente que as crianças que virem este vídeo lhes respondam informando sobre a sua vida. (BERNARDET, J.C. 2006, p. 21)

É neste sentido caro Professor Ticiano, que podemos ver em comum pelo seu caráter missivista e epistolar, a correspondência filmica e o intercâmbio de vídeo produzido pelo VNA. Intercâmbio desenvolvido desde as primeiras produções como vimos pela relação entre os filmes *Espírito na TV* e a *Arca de Zo'é*, até ter seu gesto potencializado como ressalta Bernardet no filme *As Cri-*

*anças de Ikpeng para o Mundo*³² (2001). No caminho traçado por uma experiência filmica dialógica e reflexiva, fragmentária e íntima, encontramos a manifestação da alteridade que faz do vídeo uma carta e uma possibilidade de correspondência com o outro. Sobre essa descentralização e distância entre o sujeitos e os modos de ver o outro, Bernardet escreve:

Esses filmes se inserem na temática do "outro". O "outro" é uma preocupação recorrente no cinema documentário das últimas décadas, desde o cinema direto e o cinema verdade. O "outro" filmado, o "outro" se filmando. Sempre tive a convicção de que este "outro" no documentário e em geral nas filosofias da alteridade não passava da falsa solução de um problema mal equacionado. O "outro" é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra "outro" aceita ser ele mesmo um "outro" se o centro se deslocar, aceita ser um "outro" para o "outro". (BERNARDET, J.C. 2006, p. 22)

E no contexto da vídeo-carta realizada na oficina do VNA na aldeia Ikpeng, pode-se notar a potência da manifestação da "filosofia da alteridade" como destrincha Bernardet no texto. O filme é guiado por quatro crianças Ikpeng que apresentam sua aldeia mostrando suas famílias, suas brincadeiras, suas festas e seus modos de vida. As crianças, como nos diz a sinopse, respondem a uma vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba, vídeo-carta que foi produzida pela UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância) com a colaboração da TV Serrano de Sierra Maestra³³.

Nesta vídeo carta produzida em Cuba, as crianças da escola de San Pablo de Yao destinam suas imagens às crianças espanholas no intuito de serem respondidas por outras crianças da Espanha. E assim como as crianças cubanas pedem respostas dos hábitos e costumes das crianças espanholas pois estão curiosas em conhecer os modos de vida de outras crianças, as crianças Ikpeng ao responder às crianças cubanas assumem ser um outro para o outro, ou seja um outro destinatário das imagens da vídeo-carta das crianças de Sierra Maestra. E como as crianças de Sierra Maestra, as crianças Ikpeng também pedem respostas por estarem curiosas em conhecer os modos de vida de crianças de outras culturas se tornando assim remetentes ao abrir novos destinos a suas imagens.

Ao observarmos mais atentamente as imagens da correspondência filmica, ou seja a troca de vídeo-cartas entre as crianças de Sierra Maestra e as crianças Ikpeng vemos que a memória se faz presente ao outro pelos costumes e os hábitos do cotidiano, e o corpo filmado faz a ação enquanto dá voz à ação. Nas duas vídeo cartas temos ali uma confluência entre o cinema direto e o cinema-verdade, um maneira reflexiva e dialógica no documentário. O intercâmbio imagético cultural pelo olhar das crianças reflete sobre a tradição e a memória dos dois povos colonizados. O antes e o depois do contato com o colonizador é uma força constante nas imagens que costuram esta correspondência-filmica.

³² Link para acessar o filme *Das crianças Ikpeng para o Mundo* (2001) : <https://vimeo.com/64312213>

³³ Link para acesso a Vídeo Carta à Espanha (1993) : <https://www.youtube.com/watch?v=qlcv1XUj3dY>

As técnicas de vida gravadas e documentadas com e pelas crianças podem ser observadas nas imagens que lhe envio em que os gestos se espelham entre as duas vídeo-cartas desta correspondência-filmica. Na sequência de imagens você pode ver: as apresentações da crianças, e logo o seus vestimentos, depois a manufatura de habitação de suas casas, o cultivo da alimentação da mandioca a horta, a escola e a educação infantil das palavras, as brincadeiras com brinquedos manufaturados, as suas danças de namoro, o banhar no rio, os rituais de seus povos e os pedidos de resposta as suas vídeo-cartas.

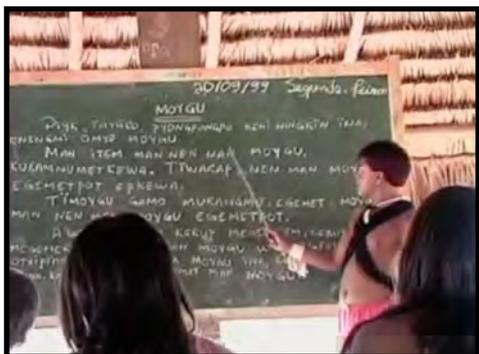


Das crianças Ikpeng para o Mundo (2011) - 35 min - VNA - Brasil



Video Carta (1993) - 20 min - TV Serrana - Cuba

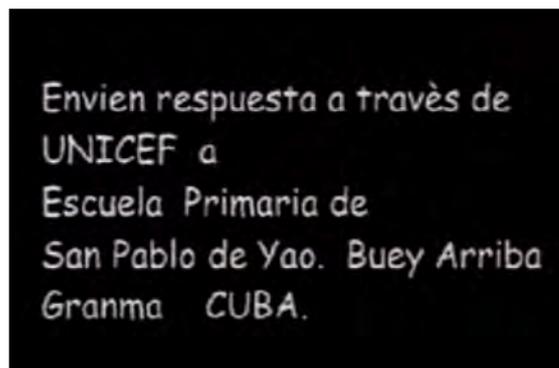








Das crianças Ikpeng para o Mundo (2011)
- 35 min - VNA - Brasil



Vídeo Carta (1993) - 20 min - TV Serrana - Cuba

As imagens da correspondência filmica são atravessadas por um dizer íntimo entre as duas culturas ameríndias que mostram um cotidiano evocado pelas alterações dos hábitos e técnicas de vida entre o antes e o depois do processo civilizatório e colonizador. Não é raro encontramos entre as falas das crianças durante suas ações, comentários e descrições de cenas que falam sobre as mudanças do estilo de vida de seus povos. A comparação entre como eram as coisas antigamente, a partir das tradições antigas dos seus avôs e ancestrais, em contraste com o agora, transformado pelas novidades trazidas pelo homem branco, mostram a força da alteridade marcante nas imagens e gestos de suas vivências e experiências. E assim também, a força da alteridade nesta correspondência age na relação com a imagem que os sujeitos fazem de si mesmos.

Costuradas entre si, a correspondência filmica entre as crianças comunica restaurando a familiaridade da ancestralidade de seus sujeitos com outras culturas vencidas pelo processo civilizatório colonizador. Em uma antropologia de si mesmos e da singularidade de seus povos, as imagens deste intercâmbio filmico encontram-se tão semelhantes e ao mesmo tempo tão diferentes. Ambas as vídeo-cartas desta correspondência-filmica compartilham uma intimidade singular que vai desde a jangada ao avião.

3.4 Mármore e Murta

Para nos aprofundarmos mais sobre a alteridade despertada no caráter missivista do cinema indígena constatada na trajetória do VNA, acredito ser necessário pensarmos a carta no documentário como uma espécie de bricolagem, assim, perceberemos também as relações entre o pensamento selvagem e o cineastas indígenas. Primeiro pensemos juntos com Caixeta de Queiroz quando ele escreve sobre o assunto desta última relação:

Sempre acreditei que fazer filme documentário é um espécie de bricolage, ir a cada passo, pé ante pé, atento ao que se passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são

imagens) de um "todo" (uma materialidade e uma corporeidade) e de um "tudo" (um imaginário) que se passa fora da câmera, tudo isso sem roteiro prévio (eu diria - ao contrário da ciência e até mesmo de um certo tipo de cinema documentário ou ficcional - sem uma hipótese ou uma idéia prévia). A montagem também é feita a partir de um material heteróclito, já mais ou menos decupado no momento mesmo da filmagem. E nesse sentido, o cinema oferece ao indígena um meio mais eficaz para realizar a sua antropologia reversa ou nativa, da qual já falamos acima, do que a palavra escrita. (CAIXETA DE QUEIROZ, R. 2008, p. 118).

São ambas ontologias, tanto a do cinema para Caixeta de Queiroz quanto a do pensamento selvagem não domesticadas pela gramática da linguagem, a tradição e a memória estão nesse sentido acima de tudo no corpo das pessoas, nas imagens e nos gestos, no corpo das palavras esquivas as instituições de poder. O cinema indígena e o pensamento selvagem que se encontra nesse extracampo parece não agir por meio de identidades pré-definidas ou estruturas, mas sim como vimos por experiências inacabadas, pedaços diferentes que se recolhem, uma bricolagem como uma ciência concreta por ser primeira, e selvagem e rebelde por ser esquivo ao poder. E o que considero mais importante, é que pensamento selvagem faz da máquina-cartesiana que se pretende ao cinema não somente um decalque da racionalização, mas sim algo menos utilitário e mais artístico, fazendo da ciência assim como a bricolage algo mais mundano e mais sensível.

Logo, faz-se necessário atravessarmos o conceito de pensamento selvagem e sua relação com o cinema por uma outra perspectiva, e para isso gostaria de propor que pensássemos em conjunto com Eduardo Viveiros de Castro e o Padre Antônio Vieira sobre a diferença entre as estátuas de Mármore e de Murta. O que nos ajudara a buscar as raízes da alteridade no cinema indígena e a sua manifestação de carácter missivista sobre a imagem dialética da inconstância da alma selvagem, um modo de ser onde "a troca, não a identidade, é o valor fundamental a ser afirmado" (CLIFFORD in VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013, p. 196).



Pe. Antônio Vieira

No ensaio de Viveiro de Castro intitulado *O Mármore e a Murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (2013) primeiramente nos deparamos com uma passagem do Sermão do Espírito Santo escrito no ano de 1657 por Padre António Vieira (1608-1697), ou o imperador da língua portuguesa como avisa-nos o poeta Fernando Pessoa.

Nas passagens que coloco a seguir fora de uma ordem original o imperador da língua portuguesa escreve sobre as diferenças entre umas nações e outras na doutrina da fé usando a metáfora das estátuas de mármore e de murta. Ele começa falando sobre o mármore: “[...] custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão [...]” (VIEIRA, A. In VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013, p. 183). Ele descreve as nações de mármore como resistentes em receber a fé cristã. Ao receber a fé, fazem isso dificilmente e com muita guerra, mas que uma vez rendidas conservam a mesma figura. Já as nações de murta que Viera diz serem as nações do Brasil, ele as descreve assim:

[...] recebem tudo que lhe ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar [...] mais fácil de formar pela facilidade com que dobram os ramos [...] Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sair outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era um homem, já é uma confusão verde de murtas [...] é necessário que assista sempre as estátuas o mestre delas, uma vez, que lhe corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade [...] (VIEIRA, A. In VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013, p.183-184)

Por resumo, para Viveiros de Castro o testemunho de Pe. Antonio Vieira poderia ser descrito da seguinte maneira: "o gentio do país era exasperadamente difícil de converter" (2013, p. 184). E certa equação que dá a alma selvagem e sua inconstância nas doutrinas da Fé encontra-se nas diferentes direções entre o desejo indígena e o desejo europeu :

Se os europeus desejavam os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus ou cristãos em potência, os Tupi desejaram aos europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de auto transfiguração (...) Não se trata de impor maniacamente sua identidade sobre outro, ou recusá-la em nome da própria excelência étnica: mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. (VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013, p. 206)

E além de um sistemas de crenças em que o outro é indispensável, o povo ameríndio diferente do povo europeu não serviam a um Deus. A esta ausência de um soberano, ou seja, a não centralização do poder no modo de ser ameríndio, faz do outro não um espelho, mas um destino. Um duplo movimento, que para os Tupinambás consiste em "incorporar o outro e assumir a sua alteridade, à moda inconstante da casa" (VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013, p. 220).

Mas ao que se deve esta inconstância afinal? Diga-se de passagem desta constante inconstância da alma selvagem? Para Viveiros de Castro a honra que se encontrava na alteridade estava relacionada com o ser motivo de vingança. E a vingança para a sociedade Tupinambá usada como

exemplo dos povos do baixo Xingu, era um operador temporal de uma atropofagia dialógica que tinha seu ápice durante o diálogo do ritual canibal. Aquilo que poderíamos pensar como o instinto da vingança enquanto aspecto bárbaro e inconstante da alma selvagem, segundo Viveiros de Castro era justamente "a instituição que produzia a memória" (2013, p. 233). Sobre o diálogo cerimonial do ritual antropofágico Viveiros de Castro escreve: "Longe de ser um dispositivo de recuperação de um integridade originária, e assim da negação do devir, o complexo da vingança, por meio desse agnismo verbal, produzia o tempo: o rito era o grande presente." (2013, p. 238)

A vingança age fazendo a transformação entre o passado e o futuro, eu vingo lembrando os outros que haviam morrido por mãos inimigas, e quando morrer em mãos inimigas, serei vingado pela lembrança de mãos amigas.

A vingança não era uma consequência da religião mas a condição de possibilidade e causa final da sociedade - de uma sociedade que existia por e para os inimigos. Portanto, não se tratava simplesmente de deslocar da religião e suas crenças para vingança e suas honras a função de hipóstase da totalidade: o que a vingança guerreira exprimia, ao se constituir como valor cardinal dessa sociedade, era uma radical incompletude radicalmente positiva. Constância e inconstância, abertura e teimosia, eram duas faces de uma mesma verdade: a indispensabilidade de outros, ou a impossibilidade de um mundo sem outrem [Deleuze 1969]. (VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013, p. 241)

Força inconstante na paisagem da alma selvagem, a vingança evidencia sua radical incompletude como sendo o seu devir outro, a sua autodeterminação pelo outro, ou seja a sua alteridade. O cinema indígena nos mostra a força da imagem quando o outro não é somente um espelho, mas sim um destino, nos apresenta uma perspectiva de comunicação mais próxima das afinidades que se relacionam do que as identidades que se substanciam, e nos sugere a humanidade como uma condição em que outro é quem move o desejo.

3.5 Notas, rabiscos e diários

A crise da entrevista, algo que Jean-Claude Bernardet apontou quando nos fala sobre a intimidade com o corpo e o habitat filmado que havia desaparecido do cinema Brasileiro. Também é um movimento ressaltado pelo antropólogo visual Massimo Canevacci (2009) ao refletir sobre a auto-representação em diretores indígenas de cinema.

No conflito entre hétero e auto representação, Canevacci vê a técnica da entrevista como um dos principais instrumentos da hétero representação. E por outro lado, Canevacci pensa sobre a

auto representação como sendo maneira de representação de "modos plurais, por meio das quais aqueles que durante muito tempo foram tratados apenas enquanto objetos de estudos revelam-se sujeitos que interpretam, em primeiro lugar, si próprios e depois, também a cultura do eventual pesquisador externo". (2009, p. 171). Sobre esta constatação de Massimo Canevacci, não posso me esquecer de uma cena do filme *Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008) do coletivo Guarani Mbya de Cinema produzido durante as oficinas para realizadoras indígenas do VNA.

Na cena Ariel Ortega, um dos membros do coletivo, realiza uma entrevista com um professor branco de escola primária nas ruínas da Igreja da redução de São Miguel Arcanjo no Rio Grande do Sul. A igreja construída por indígenas a mando dos Jesuítas durante o período colonial hoje é um monumento histórico em ruínas, parque nacional e também local de venda de artesanato indígena. Na entrevista o professor rodeado de estudantes reclama para Ariel que o filma e o entrevista, sobre a situação dos indígenas dentro do parque, que ele diz serem sujos, dependentes de dinheiro e até pedindo dinheiro para serem fotografados. Ariel que propõe um diálogo e não só ouve as reclamações do professor, pergunta ao professor se ele acha que os índios estão vendendo sua imagem? A resposta do professor é que sim, que eles comercializam a sua imagem. E então Ariel explica ao professor que muitas pessoas vem para o parque e fazem fotos dos Guaranis, e depois vendem em seus trabalhos ganhando dinheiro em cima disso em outros lugares. Ao final do diálogo os dois chegam a conclusão que justamente pelo contrário do que o professor branco pensava, os indígenas pedem o dinheiro para serem fotografados justamente para evitar o comércio explorador de suas imagens. Nesta cena e ao longo do filme, podemos notar como a auto representação no cinema do coletivo Guarani Mbya de cinema se faz, ao primeiro interpretar a imagem de si próprios para depois interpretar a cultura do outro, aquele que vê sua cultura de fora.

Para Canevacci os movimentos gerados por esses sujeitos de auto representação propiciam uma comunicação transitiva e reflexiva em tensão dialógica com a hetero representação. Por inter zonas temporárias e como um movimento transcultural, no gesto de auto representação para Canevacci se multiplicam as subjetividades desenvolvendo pontos de vistas polifônicos no mundo.

As transculturas favorecem as intersubjetividades, isto é; o desenvolvimento de relações paritárias entre sujeitos que expressam suas diferenças socioespaciais. E essas diferenças não implicam hierarquias, alto e baixo, inferior e superior, mas sim a presença de igualdades baseadas na diferença, e não na identidade. Quem é idêntico já é igual, é justamente esse modelo político-moral faliu enquanto hierarquizou quem era percebido como diferente. Transcultural e intersubjetividade liberam um *mix* de tecnologias e comunicação. (CANEVACCI, M. 2009, p. 173)

A virada comunicacional despertada pela crise da entrevista ressalta o caráter de intersubjetividade que é capaz o cinema, e assim, reivindica a sua potência enquanto uma comunicação interpessoal, capaz mesmo de fazer coincidir o olhar do outro em um diálogo com aquele reflete ao

lança-se sobre si mesmo. Tal técnica comunicacional, parece já ter encontrado sua arqueologia nos trabalhos do pensador Michel Foucault (1983) quando este discorre sobre a escrita de si, prática primeira de sujeitos que se auto representam.

Fazendo um trajeto arqueológico sobre a escrita de si, Foucault nos leva a Roma Antiga onde diferencia duas práticas de escrita: o *hypomnemata* e a correspondência. Sobre o *hypomnemata* ele os descreve como cadernos de notas onde capturam-se textos e informações públicas escrevendo-as em privado. Ele os define, junto com os pensadores Romanos, como suportes de memória meditativos capazes de domesticar as paixões. Foucault escreve: "A contribuição dos *hypomnemata* é um dos meios pelos quais a alma é afastada da preocupação com o futuro, para desviá-la na direção da reflexão sobre o passado" (1983, n.p.). Por elementos heterogêneos subjetificados na escrita pessoal, o *hypomnemata* são arquivos da alma que fazem o que Foucault diz ser "constituição de si" dos sujeitos.

Se pensarmos sobre a prática da escrita do *hypomnemata* e a sua relação com as artes e práticas do cinema podemos viajar até Nova York - EUA, pelo filme *Walden - Diários, notas e rabiscos* (1969) de Jonas Mekas. No filme gravado durante os anos de 1964-1968, o cineasta da Lituânia com sua Bolex 16mm faz uma *bricolage* por diversas imagens e sons de seu cotidiano. Ao registrar a realidade da qual o cineasta reagia gravando, Mekas documentava seus sentimentos e memórias, produzindo íntimas imagens mesmo para aqueles que não conhecem os lugares e as pessoas filmadas. Jonas Mekas, não à toa, é considerado um importante cineasta da vanguarda americana não narrativa. A sua prática de filmes diários age recriando as suas memórias, fazendo do cinema uma prática autobiográfica e de auto-representação sempre em transformação pela reflexão do passado.

Se nos filmes de Mekas conseguimos encontrar a escrita do *hypomnemata*, diferente é o caso da relação da escrita da correspondência com o cinema.

Nesse caso - o dos *hypomnematas* - tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido: no caso da anotação monástica das experiências espirituais, trata-se de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar. No caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida (FOUCAULT, M. 1983, n.p.)

A escrita epistolar segundo Foucault cria uma "narração da relação de si", que é diferente da "constituição de si" como no *hypomnemata*, ou mesmo da "renúncia de si" como é o caso da anotação monástica que nos lembra os escritos das Confissões de Santo Agostinho. Na carta, escrever é se mostrar ao outro, é uma "abertura que se dá a outro sobre si mesmo" (FOUCAULT, M. 1983,

n.p.). O desejo de troca com outro é evidente quando Foucault deixa claro que a escrita de si pela correspondência com outrem se encontra em um nível de troca de assistência espiritual.

A correspondência então, segundo a arqueologia de Foucault (1983), tem a capacidade de ação nas interferências da alma e do corpo. São as narrativas do corpo e dos dias que se revelam na “narrativa da relação de si”, como um gesto de alteridade que move a escrita epistolar na impossibilidade de um mundo sem outrem. Ao assumir o desejo na base de sua radical incompletude positiva, a correspondência fílmica em sua auto representação permite-se a alteração de seus sujeitos pela abertura de si mesmo ao outro.

Assumir que a correspondência e sua narrativa da relação de si com a bricolagem e seu pensamento selvagem tenham raízes próximas não seria uma alternativa fácil. Mas os encontros que foram demarcados em diversos pontos em torno dos processos cinematográficos, nos mostram que a auto representação enquanto “narrativa da relação de si” tem sido um lugar importante de comunicação ao cinema indígena tanto quanto a bricolagem, e melhor dizendo, aos cinemas indígenas que reverberam o uso da possibilidade de correspondência no cinema, produzindo uma comunicação intersubjetiva e interpessoal que quebram as barreiras de representação ao criar imagens íntimas, dialógicas e reflexivas. São filmes cartas no documentário afirmadas por uma ausência, uma radical incompletude positiva, e que necessita de uma relação para a afirmação do devir, devir que se faz presente na alteridade, o mesmo que faz presente tanto os Waiwai para os Zo’ê quanto as crianças Ikpeng a outras aldeias onde o mundo começa.

Para finalizar essa carta, caro professor, gostaria de relembrar dos mais recentes projetos realizados pela cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira. A primeira vez que tive contato com o seus filmes foi durante a minha iniciação científica em que estudava os filmes realizados pelo coletivo Mbyá-Guarani produzidos pelo VNA na Aldeia Ko'enju, em São Miguel das Missões (RS). Patrícia era uma das diretoras formada pelas oficinas do VNA junto com Ariel Ortega seu companheiro. Patrícia e Ariel com o coletivo Mbyá-Guarani e o VNA realizarem os filmes: *Duas Aldeias uma Caminhada* (2008) ganhador de melhor filme no ForumDoc BH do mesmo ano, *Bicicletas de Nhanderrú* (2011) que foi meu objeto de estudo durante a Iniciação Científica, *Desterro Guarani* (2011) que só tive a oportunidade de assistir depois de minha chegada ao Recife quando visitei a ONG do VNA em Olinda, *Mbya-Mirim* (2013) e *No caminho com Mário* (2014).

A três anos atrás assisti no cinema São Luiz em Recife um filme chamado *Teko Haxi - ser imperfeita* (2018). O filme apresenta uma montagem de um projeto de dois anos de correspondência-fílmica entre a cineasta Patrícia Ferreira e a artista visual e antropóloga de goiana Sophia Pi-

nheiro. Por uma estética íntima diante da consciência da imperfeição do ser, como um diário relacional o filme desloca os olhares dessas duas mulheres de diferentes mundos criando um mundo dentro dessas diferenças. No estilo epistolar em que cada uma revela sua alma a outra, *Teko-Haxi, ser imperfeita* é um mergulho espiritual no ser mulher possibilitado por uma experiência de alteridade estética e política por meio de conversas entre imagens.



Imagem: Patrícia Ferreira

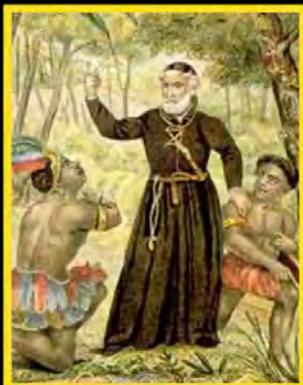
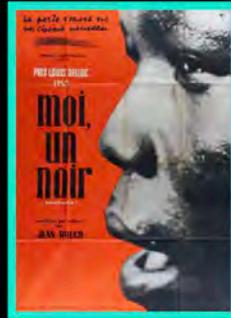
Mais recente ainda é o trabalho de Patrícia na exposição *Carta de uma mulher Guarani em busca da terra sem males* (2020). Financiada e produzida pelo famoso festival de cinema Berlim, a exposição é formada por doze cartas da cineasta Guarani, e é inspirada no deslocamento enigmático de seu povo e na jornada em busca de uma terra utópica. A coleção de cartas apresentada na exposição explora e revela no seu núcleo o arquivo por detrás do percurso audiovisual da cineasta indígena. São instalações em vídeo, fotografias, desenhos, esculturas, artesanato, filmes e excertos sonoros que narram as cartas. Cada uma delas escrita por uma indígena para o *Juruá*, o não-indígena. São pensamentos íntimos, delicados e dolorosos sobre o feminino, sobre a espiritualidade, a colonização e a relação com a terra.

Por acompanhar os filmes de Patrícia a um tempo não me surpreendeu quando descobri sobre a exposição em Berlim na Alemanha e a sua formatação epistolar na divisão por cartas audiovisuais. São caminhos de uma re-existência e de uma sobrevivência em comum entre as cartas e a bricolagem, entre a narração da relação de si, a auto representação e o cinema indígena. Encontros que abrem as possibilidades do cinema de outrar-se, fazendo sobreviver nas imagens o gesto da al-

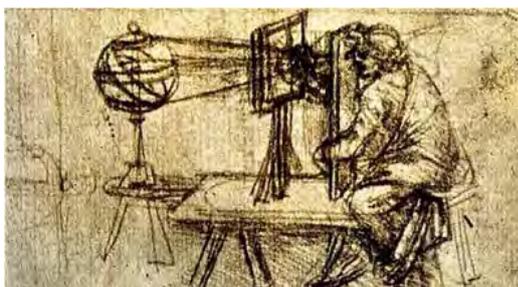
teridade e a sua presença quando polarizada por uma ausência intensificada por uma radical incompletude positiva.

Como *flashback* que retoma o passado a partir do presente, a maneira da correspondência fílmica entre as crianças Ikpeng e as crianças de Sierra Maestra, Ticiano, lhe envio essas palavras. Espero que lhe tenha lembrando alguns de nossos momentos de trocas no passado, e lhe mostrado como essa força ainda continua presente no pesquisador que lhe escreve. Um abraço forte e até breve.

Serra Negra, PE
Gabriel de Godoy







Câmera escura - Leonardo da Vinci

4. Carta a Leandro

Outono - Inverno 2022

Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa que a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou - amigo - é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é. Amigo meu era Diadorim; era Fafafa; o Alaripe; Sesfrêdo. [...]

Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.

Caro Leandro Borges, amigo e professor

Retomo a memória o caminho para Serra que lhe escrevi em um último email por volta de dois anos atrás. Depois disto nos distanciamos a amizade por um tempo até o nosso último encontro no centro da cidade de São Paulo no final do ano passado, que ocorreu por minha surpresa entre as margens do Vale do Anhangabaú que no tupi-guarani significa o rio dos malefícios do diabo. Foi uma grande felicidade rever você e Gabriel Mendes naquela tarde, fazia alguns anos que eu não sentava em uma mesa de madeira na calçada da rua, no estilo padaria-boteco paulistano, e ficava por horas conversando com amigos sobre nossas histórias e trajetórias, lembrando velhos hábitos, e velhos amigos, relatando novas experiências e vivências, compartilhando nossa própria existência, de igual o igual e desarmados como nos relata o jagunço.

Você ainda se lembra do caminho para Serra Negra que lhe descrevi? Um pouco antes da pandemia da covid-19 disparar nos estados brasileiros, eu havia lhe endereçado um email em que escrevi sobre as novas vivências que estavam acontecendo em minha vida em Recife, depois de alguns anos me adaptando a cidade finalmente me sentia acolhido. Lhe escrevi sobre minha última mudança de casa, sobre as grandes expectativas para o coletivo de teatro, e também sobre minha conquista de ter passado no mestrado na universidade federal. A vida mostrava um horizonte e o mapa parecia trilhável. Em minha memória guardo que a sua resposta foi logo depois da instauração do estado de exceção pandêmico, logo depois do carnaval de 2020. Você me perguntou algo como: e agora? Dizendo: foi tudo por água abaixo? Todo sonho? Por um lado, você sabe que sim. Mudanças tão drásticas quanto inesperadas. Mas estranhamente, por inesperadas que fossem, todo o sonho

parecia se encaixar, eu sabia o que tinha que fazer, ou melhor, eu já havia imaginado o futuro, um futuro que parecia distante e ausente, estava sendo sonhado em uma correspondência-fílmica entre eu e Mathaus desde que sai de São Paulo.

A minha resposta ao seu último email trago aqui novamente, no sentido de relembrar aquilo que não deveríamos esquecer:

11 de agosto de 2020

Que bom lhe ouvir, estava com imensa saudades. Engraçado que escrevemos próximo ao dia dos pais, havia muito tempo que não falava com ele, pois ele não atendia mais as minhas ligações, me atendeu por algum mistério, ele parecia melhor, e pensei novamente o que é ser pai? Você já pensou sobre isso? Mudei novamente, eu e Lara viemos para o interior de Pernambuco, uma cidade chamada Bezerros que fica na BR-232 em direção a Caruaru, capital do agreste. Entrando na cidade de Bezerros depois de atravessar a ponte nova, você pega a direita. Quando chegar ao bar da Dona Lila você pega a esquerda na estrada de pedra para a Vila da Serra Negra. Depois de um 20 minutos na via principal, pegue a esquerda quando ver a placa indicando a Caverna do Deda. Moramos na terceira casa da rua, quando ver uma coruja na estrada verá também um portão de madeira vermelho e uma casa vermelha com algumas passadas de distância depois do portão. Aqui vivem dois cachorros e mais dois gatos com a gente. A filha de 6 anos da vizinha vive em casa, talvez ela esteja com a gente no jardim desenhando quando você chegar, ficamos re-aprendendo coisas com ela, jogando amarelinha, pulando corda, aprendendo palavras, sonhando sobre o futuro. Encontramos o sítio da Coruja, tenho feito alguns trabalhos online, sim a pandemia está aí, mas toda a manhã levo as cachorras a passear e entro em uma casa abandonada no meio da estrada, uma casa que venta muito forte, estou fazendo um vídeo poema sobre o vento e a casa. Estou estudando, não sou exemplar nos prazos, mas tenho gostado de estar na universidade nesses momentos tão difíceis, ganhei uma bolsa, e o pai da Lara foi diagnosticado com cirrose, também parou de beber. Eu e Mathaus vamos começar a trabalhar nas redes sociais da editora, Arthur ainda está na Europa, e ainda continuo sem muito contato com Mendes, queria muito saber o que ele tem pensado sobre esse novo mundo, que lembrava ele no trabalho na frente da tela a noite toda. Continuo minha psicóloga online, eu sinto que o mundo girou novamente, não sabemos para onde, mas sabemos que estamos em movimento. Foi você que me contou aquela coisa de Eduardo Galeano sobre a utopia? Meu orientador é uma figura, cara, não é budista, é cientista. Quero saber sobre os mitos, quando tiver algo melhor escrito posso mandar para você? Já que agora não tem laços acadêmicos será um bom crítico. Saudades grandes. Espero que em breve nos encontremos, no final do ano vou a São Paulo, quem sabe dou uma passada no litoral, lhe aviso. Sem culpas, nesta brincadeira de fazer amizades não há eternos monólogos, e sim correspondência. Beijijos gg.

Ps: Você já leu Sebald, vertigem?

Sim, no sentimento da amizade há correspondência. Mas amigo, por quê é que retorno nossa correspondência e com quais meios o faço. Lhe devo essa explicação antes de tudo. Esta carta que lhe envio, faz parte de um conjunto de três cartas que compõem a minha dissertação de mestrado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com a motivação de tentar compreender ao longo desta dissertação como sujeitos que se constituem por imagens provocam outros sujeitos a se corresponder por imagens até então escrevi duas cartas. Para essa terceira carta que tenho a ti como destinatário.

Proponho escrever a você sobre a sobrevivência do gesto de amizade que as correspondências fílmicas manifestam. Tal sentimento me despertou nos olhos ao longo de meus estudos teóricos e práticos sobre o cinema epistolar e as correspondências fílmicas, e principalmente na experiência prática de correspondência fílmica que fizemos eu e Mathaus que gerou 18 vídeo cartas du-

rante os meus primeiros dois anos em Recife. Para chegarmos a compreensão deste radical positivo, ou seja, o raio comum em que sujeitos-imagens partilhem de uma correspondência filmica, peço a você que acompanhe este mapa epistolar, este itinerário de viagem, por entre a história do cinema epistolar até onde encontraremos a correspondência filmica Vídeo Letters (1983) dos dois poetas japoneses, assim como são chamados poetas os artistas aqui no agreste, Shûji Terayama e Shuntarô Tanikawa.

4.1 Câmera Impura: os gestos de quem escreve.

No ano de 1948 na Itália estreou o filme *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio De Sica. O filme é referência no movimento neo realista italiano de cinema, uma vanguarda política e técnica que durante o pós-guerra na Europa havia libertado-se de uma estética cinematográfica produzido uma ruptura na historiografia do cinema ao fazer de seus personagens atores da vida real.

Quando assisti o filme pela primeira vez, ainda na faculdade, o que mais me impressionou foi o fato de que a personagem do pai, que logo no começo se mostrava incrédulo em contribuir com ajuda da rezadora da cidade até o ponto de violentar a esposa para que abrisse mão da contribuição a pedido já rezado, mais para o final do filme, depois de uma crise desencadeada pelo roubo de sua bicicleta em suas últimas esperanças vai com o filho a rezadora gastar suas últimas notas no ambíguo futuro que tem pela frente. "Ou a encontras imediatamente, ou já não a encontras mais", assim lhe diz a rezadora que não toca no dinheiro ao receber-lo da mão do filho. Este filme gerou em mim uma de minhas primeiras experiências com o cinema moderno, a vanguarda neo realista do cinema pós-guerra me apresentou uma novidade de estilos que haviam rompido com o clássico cinematográfico. Neste instante percebi o quanto eu começava a relembrar e a reviver no cinema.



Ladrões de Bicicleta (1948)
Vittorio De Sica

No mesmo ano do lançamento de *Ladrões de Bicicleta* o crítico de cinema e cineasta Alexandre Astruc publicou um texto neste mesmo espírito pós-guerra na revista *L'écran Français* nº 144, em 30 de março de 1948. De inspiração comunista, a revista havia começado suas tiragens clandestinamente durante a segunda guerra mundial, Astruc era um de seus colunistas assim como renomado crítico de cinema André Bazin. O texto publicado por Astruc a que me refiro é intitulado: *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo*.

A palavra *stylo* em francês significa 'caneta', objeto que substitui a pena na escrita. Relacionando a filmagem ao ato de escrever, Astruc sugere a possibilidade de uma caligrafia no cinema, em suas palavras para definir a nova vanguarda no cinema ele apresenta a função autor na relação entre a câmera e a caneta: "o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta" (ASTRUC, A. 1948, n.p.). Ao aproximar a caligrafia de uma assinatura à um estilo (*stylo*) de filmar, o que Astruc reivindica neste texto-manifesto não é um movimento e tampouco uma escola de cinema, mas sim, o que ele diz ser uma "tendência cinematográfica". Um caminho que o cinema toma em não haja mais roteiristas e que a *mise-en-scène* seja a verdadeira escritura do filme.

Astruc escreve que a relação entre a literatura e o cinema está no encontro em tornar-se um meio de expressão do pensamento. Ele imagina o cinema sendo capaz de ser algo tão pessoal e íntimo como a literatura ensaísta ou romanesca, e faz desse pensamento uma reivindicação do cinema como linguagem independente. E além de tudo ainda afirma que todo filme é como um teorema, no desenrolar do filme uma relação entre o movimento e o tempo provoca uma dialética geradora de significações atravessadas por associações simbólicas. Com essa potencialidade abstrata o cinema de acordo com Astruc iria "desfazendo-se pouco a pouco dessa tirania visual", e ser "tão flexível e sutil como o da linguagem escrita" (ASTRUC, A. 1948, n.p.). Não à toa, a epígrafe de seu texto é uma frase de Orson Welles em que ele diz que o que lhe interessa no cinema é a abstração, ou seja, a sua capacidade de considerar algo isoladamente, de abstrair uma ideia de outra ideia, a distração necessária para o devaneio.

A prática cinematográfica reivindicada por Astruc reflete a modernidade cinematográfica pela função da autoria, mas também a urgência da superação clássica entre a ficção e o documentário. Se o cinema encontrava um lugar para libertar-se entre o cinema puro dos anos de 1920 e o teatro filmado como escreve Astruc, era porque também o seu espectador encontrava um lugar de liberdade entre a ilusão e a realidade. O que fez com que a realidade deixasse de ser a finalidade do cinema, como havia até então sido no cinema clássico, para se tornar o ponto de partida no cinema moderno como vimos no neo realismo italiano. Autores ao exemplo de Orson Welles, faziam por

converter as fórmulas cinematográficas em um estilo (*stylo*) próprio, mediante o qual transmitiam uma visão de mundo, um ponto de vista da realidade, assim como haviam feito os escritores de romance e ensaio com a linguagem literária. Astruc em seu texto ainda pergunta: "E Cidadão Kane funcionária noutra forma exceto a qual Orson Welles lhe deu?" (ASTRUC, A. 1948, n.p.). Assim também poderíamos refazer essa pergunta ao *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Estava aí a sua compreensão de pensar o cinema como linguagem.



Alexandre Astruc - *Du stylo à la caméra ... et de la caméra au stylo*

André Bazin, parceiro de revista de Astruc na *L'écran Français* e um dos fundadores da revista *Cahier du Cinéma*, escreveu no artigo *Por um cinema impuro - Defesa da adaptação* sobre a impureza do cinema quando contaminado com outras artes como a literatura ou a pintura por exemplo. Há um trecho neste texto em que Bazin nos relembra os caminhos da transformação da linguagem cinematográfica, e propõe uma relação com as subversões técnicas surgidas no universo pictórico europeu do século XV.

Até mais ou menos 1938, o cinema (em preto e branco) esteve em constante progresso técnico, em primeiro lugar (iluminação artificial, emulsão pancromática, travelling, som), e, por conseguinte, enriquecimento dos meios de expressão (close, montagem, montagem paralela, montagem rápida, elipse, reenquadramento, etc...). Paralelamente a essa rápida evolução da linguagem, e numa estrita interdependência, os cineastas descobriram os temas originais os quais a nova arte ia dando corpo. "Isto é o cinema!" Não designava nada mais que esse fenômeno, que dominou os trinta primeiros anos do filme como arte: o maravilhoso acordo entre uma técnica nova e uma mensagem inaudita. Tal fenômeno tomou diversas formas: a estrela, a revalorização, o renascimento da epopeia, da *commedia dell'arte* etc. Mas ele era intimamente tributário do progresso técnico, era a novidade da expressão que abria caminhos para novos temas. Durante trinta anos a história da técnica cinematográfica (entendida no sentido amplo) se confundiu praticamente com a dos roteiros. O que não significa que fossem partidários da arte pela arte, mas apenas que, na dialética da forma e do fundo, a primeira era tão determinante, tal como a perspectiva ou a tinta óleo subverteram o universo pictórico. (BAZIN, A. 2018, p. 125)

Depois de trinta anos de progresso técnico o cinema haviam chegado a um equilíbrio que haveria de escoar pelas suas margens, o que significava para Bazin: "insinuar-se entre as artes nas quais ele cavou com tanta rapidez suas gargantas, investir contra elas insidiosamente, infiltrar-se no subsolo para abrir galerias invisíveis" (BAZIN, A. 2018, p. 126). A tendência que se encontrava o cinema abrindo galerias invisíveis não a toa foi ressaltado por Bazin como semelhante as subversões entre as técnicas do universo pictórico que percorreram desde as mãos de Leonardo da Vinci em seu ateliê até os artistas que fizeram da rua o seu ateliê no despertar da milagre impressionista na virada do século XX.

Recordemos que um conflito semelhante já fora enfrentado pelos artistas do século XV, quando pela primeira vez descobriram como refletir a natureza. Lembremos ainda que os próprios triunfos do naturalismo e da perspectiva tinham levado suas figuras a parecer um tanto rígidas, como se fossem de madeira, e que somente o gênio de Leonardo logrou superar essa dificuldade, fazendo com que as formas se fundissem intencionalmente em sombras - o recurso foi então denominado *sfumato*. A descoberta pelos impressionistas de que as sombras escuras do gênero usado por Leonardo para modelar não ocorrem ao ar livre e à luz do sol impediu para eles o recurso a essa saída tradicional. Por conseguinte, tiveram que ir ainda mais longe do que qualquer geração anterior, realizando a dissipação intencional de contornos claros e definidos. Sabiam que o olho humano é um instrumento maravilhoso. Basta fornecer-lhe a sugestão certa e ele se encarrega de construir para nós a imagem total que sabe estar ali. Contudo, é preciso saber como olhar tais pinturas. [...]

Levou algum tempo para o público descobrir que, para apreciar um quadro impressionista, deve recuar alguns metros e desfrutar o milagre de ver essas manchas intrigantes súbito se organizarem e ganharem vida diante dos olhos. Realizar esse milagre e transferir a experiência visual do pintor para o espectador constitui a verdadeira finalidade dos impressionistas. (GOMBRICH, E. H. 2009, p. 522)

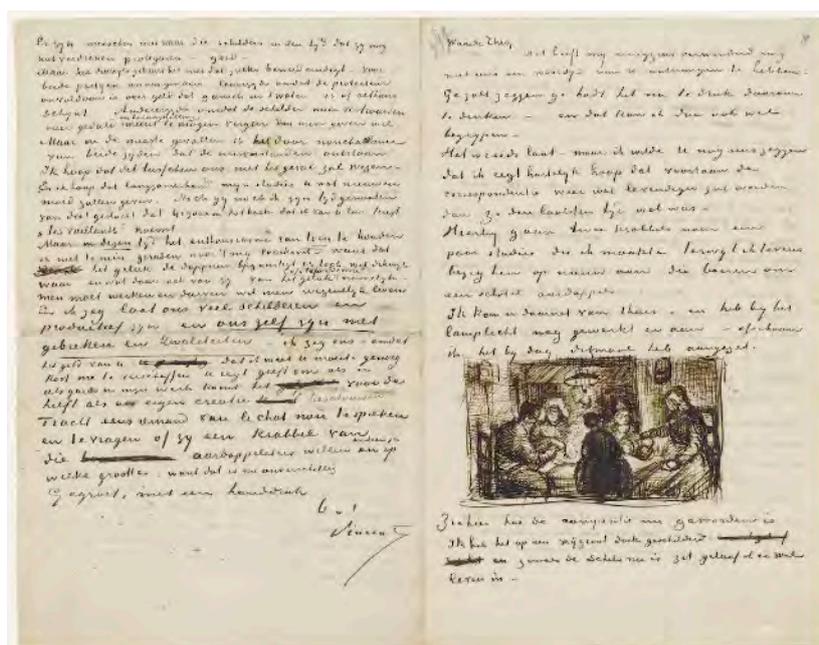
O milagre impressionista que a princípio foi apreendido por loucura pelos críticos da época, havia levado o ateliê do artista à rua e ao ar livre assim como o fez o movimento neo realista de cinema ao sair dos estúdios. O impressionista Claude Monet (1840-1926) foi um dos artistas que insistiu nesta mudança de hábito. Segundo Gombrich tal mudança no hábito de pintar acarretou em novas técnicas de pintura. A técnica dos impressionistas não deixava de almejar um saber científico sobre a visão óptica, e como testemunhas oculares da modernidade, *in loco* os pintores transferiram as suas impressões da vida cotidiana enfurecendo os críticos com menos detalhes e pinceladas mais rápidas. A natureza, ou o "motivo" da pintura como insiste Monet, muda de minuto em minuto, o artista pinta sem tempo para acabamentos fazendo ressurgir a vida refletida nos efeitos mágicos de luz e cor. Gombrich recorda como a técnica impressionista que tinha como finalidade a transferência da experiência visual do pintor ao espectador, quando absorvida por Van Gogh (1853-1890), se transforma em algo diferente em relação ao que os artistas de Paris pretendiam com ela.

Van Gogh usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para exteriorizar a sua própria excitação. Em uma das cartas de Arles, descreve o seu estado de inspiração, quando "as emoções são, às vezes, tão fortes que trabalho sem consciência de estar trabalhando... e as pinceladas acodem com uma sequência e coerência idênticas às de palavras numa fala ou numa carta". A comparação não podia ser mais clara. Em tais momentos, Van Gogh pintava como outros homens escrevem. Assim como o aspecto de uma página manuscrita, os traços deixados pela pena sobre a folha de papel revela algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob

grande tensão emocional - também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito de seu estado mental. (GOMBRICH, E. H. 2009, p. 547)

Ao abandonar a fidelidade da pintura como imitação da natureza os impressionistas deixavam sempre algo para a imaginação de seu espectador. O impressionista Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) ao transferir a experiência visual em seus quadros, pintava com mais detalhes as figuras em primeiro plano de seus quadros e deixava as figuras em segundo plano com menos detalhes. Fazendo as formas desfocadas como na arte da fotografia, Renoir deixava a imaginação o estado de espírito da existência dessas figuras, que em alguns de seus quadros mostram-se como formas dissolvendo-se cada vez mais no sol e no ar.

Já Vincent Van Gogh por outro lado, ao abandonar a fidelidade da pintura como fizeram os impressionistas em sua transferência da experiência visual ao espectador, não deixava de fora os seus sentimentos, fazia de suas pinceladas uma comunicação emocional subjetiva. Sua transferência da experiência visual não era nada objetiva comparada ao que pretendiam os impressionistas. Van Gogh nos mostra como os sentimentos que temos diante dos objetos e pessoas emprestam cor ao modo como as vemos e às maneiras como as recordamos. Suas pinceladas capazes de revelar o seu estado emocional, fazia da pintura um meio de expressão tão íntimo como uma epístola, ou como ele se refere: "as palavras numa carta". Van Gogh faz com a pintura aquilo que Astruc desejava ao cinema, ele "pinta como outros homens escrevem". A sua pintura, assim como a caligrafia de uma carta revelava a intensidade de seus gestos, de seu estilo e de suas emoções. Van Gogh pinta um espaço insólito abrindo as galerias invisíveis que almeja Bazin ao cinema.



Carta de Vincent a Teo Van Gogh (1885)

A expressão epistolar da pintura de Van Gogh conforme descrito em sua correspondência, nos mostra as relações do universo pictórico das artes plásticas com outras artes, no caso a arte da escrita epistolar e seu grau de intimidade de revelação do estado mental de quem escreve, o que nos mostra também a relação da pintura com a sua própria modernidade, pois segundo o pintor e músico Paul Klee (1879-1940) a premissa da arte moderna é fazer visível o invisível.

Paul Klee foi professor na escola Bauhaus de arquitetura assim como Wassily Kandinsky (1866-1944). Os amigos chegaram a morar juntos em Dessau antes da escola ser fechada pela ditadura nazista na Alemanha. Ambos os artistas relacionam a pintura à música e a sua expressividade. Segundo Kandinsky, "a cor, como os sons musicais, é a entrada para a alma: o azul claro sugere o som de uma flauta e o escuro, o de um violoncelo" (STEPHEN, F. 2010, p. 383). Kandinsky, na sua convicção de encontrar uma arte de puro intimismo, segundo Gombrich, expôs suas primeiras tentativas de pintura como música cromática, inaugurando o que passou a ser conhecido como "arte abstrata" (p. 570, 2009).

Como exemplo dessa relação entre som e cor, fundo e forma, visível e invisível, Paul Klee em 1930 pintou um quadro que intitulou de Som Exótico (*Exotic Sound*). No quadro vemos uma intersecção de linhas e cores em aquarela, que se relacionam por formas abstratas não menos irreais que a forma de uma garrafa. A intersecção entre o real e o irreal, entre o racional e o irracional na pintura de Klee, nos mostra a confluências entre o mundo objetivo visível que se imagina da Bauhaus e mundo subjetivo invisível da música e de uma expressividade íntima que Klee explorou ao longo de suas pinturas.



Exotic Sound (1930) - Paul Klee

Assim como Van Gogh que convoca a expressão epistolar para sua pintura, a fim de tornar visível em suas pinceladas os sentimentos até então invisíveis aos olhares objetivos dos impressionistas, a expressão musical convocada pelos pintores abstratos, como os dois amigos professores da Bauhaus, devolviam à imaginação da pintura o seu grau íntimo, inconsciente e irracional, abrindo possibilidades outras de visualizar o invisível nas artes plásticas e na arte moderna.

Ao escrever sobre a aproximação entre a câmera e a caneta, o crítico e cineasta Alexandre Astruc não deixava de fora os desejos e anseios da arte moderna. Ele imagina o futuro do cinema como sendo capaz de tornar visível o invisível, o cinema como um meio de expressão do pensamento e dos sentimentos, sendo assim, o cinema como linguagem.

Certa transformação e tomada de consciência que libertaria o cinema de seu passado envolveria uma renovação de seus problemas, principalmente perante a acomodação industrial constatada pelo fracasso do "teatro filmado" que nas palavras de André Bazin em seu artigo *Morte Todas as Tardes* na revista *Cahier du Cinéma*, fez do cinema um corpo sem alma.



A Corrida de Touros (1949)
Pierre Braunberger

Esta alma do cinema que não se encontrava nas experiências do “teatro filmado” de acordo com Bazin era o essencial do espetáculo, o que ele chama de a presença do real usando o exemplo do "triângulo místico homem-animal-multidão” (1983, p. 132) no filme *A Corrida de Touros* (1949). Para Bazin, o filme *A Corrida de Touros* é uma obra moderna esteticamente contemporânea da decupagem de *Cidadão Kane* (1941) de Welles e *Ladrões de Bicicleta* (1948) de De Sica.

Bazin ressalta em seu artigo a "diabólica habilidade" da montagem do filme por Myriam Braunberger que visa em primeiro lugar um realismo físico para o cinema. A montagem de Myriam

em *A Corrida de Touros*, segundo Bazin, foi capaz de restituir o essencial da tourada, a presença da morte do animal e do homem em sua permanente virtualidade. O triângulo místico proporcionado no filme funcionava diferentemente da primazia da montagem sob a decupagem, como postulou o cinema-soviético de Kuleshov e o cine-olho de Vertov, a estética da câmera-*stylo* aplicada sobre a montagem não sugeriria relações simbólicas e abstratas, mas sim, uma relação em que

A fraude da montagem se aplica à verossimilhança da decupagem. [...] É somente a partir desse realismo que o montador estabelece o sentido de sua montagem, bem como o diretor a partir de sua decupagem. Não mais a câmera-olho, mas a adaptação da técnica da montagem à estética da *caméra-stylo*. (BAZIN, A. 1983, p. 131)

Como arte do tempo o cinema possui o privilégio de repeti-lo, privilégio comum às artes mecânicas em sua reprodutibilidade. Mas diferentemente do tempo estético da música e sua reprodução no rádio ou no disco, como nos recorda Bazin tomando como referência a duração bergsoniana: irreversível e qualitativa por essência, o cinema potencializa o seu tempo estético a partir do tempo vivido. Ele escreve: "A realidade que o cinema à vontade reproduz e organiza é a realidade do mundo que nos impregna, é o *continuum* sensível pelo qual a película se faz moldar tanto espacial como temporalmente" (BAZIN, A. 1983, p. 133). Ao multiplicar a qualidade do momento original pelo contraste de sua repetição, o cinema faz possível com que na tela o toureiro morra todas as tardes. Em sua modernidade estética o cinema se faz capaz de construir uma imagem tão emocionante quanto o espetáculo do instante real que ele reproduz. Assim como os modernos pintores impressionistas o cinema em sua modernidade almejava com seu realismo físico, aplicado a montagem, a transferência da experiência visual-sonora ao seu espectador. A câmera *stylo*, suas técnicas e seu meio de expressão, apontavam os novos caminhos do cinema que estaria por vir, caminhos que como já vimos na pintura com Van Gogh, libertaria o cinema de sua objetividade.

4.2 "E, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio" :

O ato de criação entre Marker e Montaigne

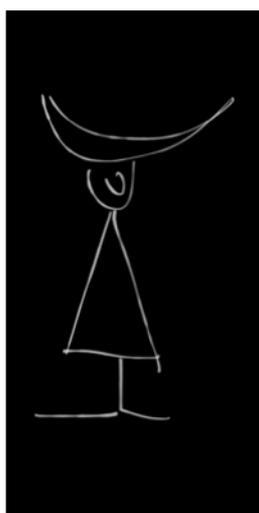
Leandro, lembro que em uma de nossas trocas de email você me escreveu sobre ter lido com seus alunos no primeiro dia de aula na Universidade Federal do Paraná, o conto de Guimarães Rosa (1908-1967) *A Terceira Margem do Rio*. Antes de ler o conto de Rosa com os alunos você estava com medo, pois você sabia que poderia parecer uma picaretagem pensar as técnicas de fotografia na sensibilidade literária do conto, mas a discussão enfim, agradou a você e os seus novos alunos causando-lhe surpresa por ouvir dos estudantes o quanto sentiam falta na universidade dessa

abordagem intuitiva sobre a experiência artística. A discussão na aula segundo o seu relato, chegou a questões profundas entre a alma e corpo do artista, o seu tempo e o seu espaço. Lembro de como você me descreveu isso: "o quanto fazer cinema, fazer arte... é estar na terceira margem, é sobretudo... viver (n)a terceira margem".

A primeira vez que li o conto *A Terceira Margem do Rio* no livro *Primeiras Estórias* (1988) de Guimarães Rosa, percebi logo aquilo que eu haveria de perder também. O conto havia me alertado: "um dia, o pai mandou fazer uma canoa e remou para o meio do rio e não voltou". Neste rio que tem duas margens e nesta terceira margem em que ele está, o lugar do não lugar e o tempo sem tempo, em meu sonhos me vejo repetindo incontáveis vezes o gesto de aceno para o além que faz o filho ao pai, onde ressoam as palavras:

Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. [...] "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto ... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa! ..." [...] corri, fugi, me tirei de lá". (ROSA, G. 1988, p. 36)

Foi algum tempo depois dessa nossa troca de email que me recordei de uma figura que vem me acompanhado em meus rabiscos e diários desde antes de me mudar para Recife, conhecida Veneza brasileira pela suas ponte e pescadores. A figura simbólica de meus sonhos lembra uma figura humana que carrega uma canoa sobre a cabeça. A imagem ainda enigmática para mim me faz recordar de meu pai, a quem eu mostrei o desenho pela primeira vez como se fosse um espelho de meu viver (n)a terceira margem.



Estar na terceira margem para mim é um ato de resistência, assim como o descreveu Gilles Deleuze em uma palestra proferida na fundação Europeia de Imagem e Som no ano de 1987³⁴. O ato de resistência assim como a obra de arte segundo ele, é uma espécie de contra-informação, um fluxo contra as palavras de ordem da comunicação, é um ato de resistência ao tempo e à morte. (N)a terceira margem sobrevive humana e artisticamente o ato de resistência contra qualquer separação do profano e do sagrado.

Nesta mesma palestra em que Gilles Deleuze faz sobre o ato de criação, ele nos conta sobre o que é ter uma idéia em cinema. Para ele ter uma ideia em cinema é a invenção de blocos de movimento-duração, assim como os filósofos têm ideias em filosofia inventando blocos de conceitos, e pintores tem ideias nas artes plásticas inventando blocos de cores e tintas. A atividade criadora destes artistas e cientistas segundo Deleuze é uma transformação sobre a fisicalidade dos elementos, no caso do cinema a física qualitativa dos elementos. Ele usa de exemplo a transformação da qualidade física dos elementos na invenção de uma ideia moderna no cinema, a disjunção entre ver e falar. A esta ideia no cinema ele inventa o conceito filosófico de imagem-tempo, esteticamente semelhante tanto ideia da câmera-*stylo* quanto ao do cinema impuro, a imagem-tempo segundo Deleuze opera tecnicamente ao criar a disjunção entre o que o olho vê e o que é visto, é o momento em que a montagem cinematográfica já não se materializa mais por cortes racionais que lhe dão sentido e continuidade na narração.

Na imagem-tempo vivenciamos no cinema uma experiência direta do tempo. Diferente de uma representação indireta do tempo como na experiência cinematográfica do cinema clássico, que Deleuze conceituou como imagem-movimento em suas análises sobre o cinema clássico, a imagem-tempo do cinema moderno é quando a montagem se converte em irracional, criando uma autonomia entre a banda sonora e a banda de imagem, implicando uma nova relação entre forma e fundo, fazendo visível o invisível como diria Paul Klee. No final da palestra Deleuze ainda cita Paul Klee, dizendo que a obra de arte ou "o ato de resistência", como ele pensa a arte também, é destinado a um povo que ainda não existe, a um povo que está por vir.

Seguindo recomendações do Professor Ticiano na minha banca de conclusão no bacharel, adquiri um livro organizado pelo artista e pesquisador André Parente chamado *Cinema/Deleuze*. Neste livro encontrei um texto de Katia Maciel que nos conecta novamente ao cinema moderno e à terceira margem, o texto se chama *À Margem do Tempo* (2013). Neste pequeno texto, Maciel nos

³⁴ *Qu'est-ce que l'acte de creation?* (O que é o ato de criação?)

Palestra de Gilles Deleuze proferida em 17 de março de 1987, no "Mardis de la Fondation" (Fundação europeia de imagem e som). Link para a palestra com legendas em português: <https://vimeo.com/398618968>

conta sobre a experiência estética da instalação *Entre-Margens*³⁵ concebida por André Parente no ano de 2003. A instalação é uma adaptação do conto de Guimarães Rosa ao estilo de cinema contaminado pela literatura de Bazin ou mesmo imagem de pensamento como prevê Astruc, uma composição entre a literatura e o cinema. Maciel descreve da seguinte maneira a instalação: "Entre-Imagens é como chama o autor essa composição entre toda literatura e todo cinema, uma imagem que conta em movimento" (2013, p. 85).

Nas margens da palavra, Maciel descreve a invenção da ideia de Guimarães Rosa na Terceira Margem do Rio, como se ele houvesse pensando "o impensável do tempo como ausência que intensifica uma presença" (MACIEL, K. 2013, p. 83). *Entre-Margens* coloca o espectador entre duas telas, de um lado, o rio, a passagem do tempo, onde vemos a maré e suas variações durante um dia, a diferença e a repetição, do outro lado, a terra, o movimento do capim e seu crescimento. O espectador é colocado em uma condição intermediária, como escreve Maciel: "Nem rio, nem margem, no meio; no entre-imagens, o espectador é aquele que contempla, aquele que funda, no presente do tempo, o que vê." (MACIEL, K. 2013, p. 84). Neste espaço tempo uma voz permeia o entre-imagens, a intimidade silenciosa da voz narra a estória e faz-nos ouvir as palavras de Guimarães Rosa.

Quando chegamos ao final da narração do conto, entre sons da terra, do rio e de uma música ao fundo, um movimento panorâmico inverte as telas anunciando o *loop* das imagens como o infinito da estória, o impensável do tempo. Para Kátia Maciel, a instalação é um cinema sensorial que permite aos seus espectadores estarem no virtual do tempo, fazendo-nos olharmos para o que não está e estarmos no que não vemos, como ela mesmo escreve, na instalação nos tornamos "a um só tempo leitores e espectadores de uma história que intensifica a nossa presença" (MACIEL, K. 2013, p. 85).

A montagem da instalação feita por Parente experimenta o dispositivo cinematográfico nas suas extremidades ao convocar uma intensidade presença ao seu espectador e leitor como uma ausência. E está complexa intensidade em que está e não está o espectador e leitor da instalação é reflexo da arquitetura montada para a projeção que se instala na ruptura entre imagens, neste espaço entre-imagens e entre-margens o que poderíamos pensar como o impensável do tempo. Na terceira margem do rio a instalação e o conto nos fazem experimentar a "duração", a memória que prolonga o passado no presente, uma imagem direta do tempo, uma imagem-tempo que acontece em meio a uma lembrança que não para de se atualizar no ir e vir do rio, no *loop* infinito da estória.

³⁵ <http://www.andreparente.net/works#/entre-margens/>

Segundo Kátia Maciel, "tanto o conto como a instalação colocam o problema do corpo como uma imagem. A imagem de um filho que envelheceu à semelhança do pai e da memória como condição deste corpo." (2013, p. 86). Ao pensar sobre a memória e o corpo, Kátia Maciel nos lembra que para o filósofo Henri-Louis Bergson (1859-1941) a memória é a relação entre a matéria e uma imagem particular, sendo a matéria um conjunto de imagens e a imagem particular nosso corpo, local da diferença onde o pensamento e o sentimento se integram em uma equação nas vivências profundas de um eu. No corpo acontece uma liberdade esquecida, a escolha.



Entre Margens (2003) - André Parente

Ao ler uma conferência em que Bergson faz sobre a relação entre o cérebro e a consciência intitulada a *A alma e o corpo*, aos poucos fui compreendendo a afirmação de Kátia Maciel sobre o problema do corpo como uma imagem tanto no conto de Guimarães Rosa como na instalação de André Parente. Para além do paralelismo da ciência positiva, o filósofo Bergson pensa a alma e o corpo em dualidades como a matéria e o espírito / o cérebro e a consciência, estes pólos segundo ele estão sempre em relações de atravessamento no qual a memória como consciência, ou como espírito, sempre ultrapassa o corpo.

Na conferência Bergson ressalta que o cérebro não seria um órgão de conservação da memória, ele é um órgão do corpo que dentre outras coisas não serve para conservar o passado, ele serve para velar o passado e depois deixar transparecer-lo. Segundo o filósofo ele é um órgão que evoca a memória na e pela sobrevivência da espécie. O que ultrapassa o cérebro/corpo segundo Bergson: "(...)é o 'eu', é a 'alma', é o espírito - o espírito sendo precisamente uma força que pode tirar de si mesma mais do que contém, devolver mais do que recebe, dar mais do que possui." (1984,

p. 84). A vida segundo o filósofo se dá entre os pólos, na duração do corpo como imagem ou seja, na memória como condição deste corpo. Tanto na literatura de Rosa quanto no cinema expandido de Parente a resistência entre-imagens e entre-margens nos faz experienciar a terceira margem, ao sermos ultrapassados pela memória do filho que vê o pai e do que é visto na margem do rio, somos levados ao virtual do tempo onde somos possibilitados a viver a rememoração e sua experiência como uma recuperação do passado sem intenções utilitárias.

Walter Benjamin (1892-1940), um pensador de caráter destrutivo a quem devo parte de minha introdução às cartas dessa dissertação de mestrado, encontrou condições semelhantes a Bergson ao apresentar uma teoria da memória na experiência da rememoração. Em seus *paralipômenos sobre o conceito da história*, ele escreve sobre a experiência da rememoração como algo que "nos impede de entender a história de maneira fundamentalmente ateológica, assim como tampouco é permitido tentar escrevê-la em termos teológicos" (2020, p. 74). Ao propor uma aliança corajosa e não utilitária entre o materialismo histórico e a teologia, Benjamin escreve sobre a possibilidade de ler o que nunca foi escrito. Benjamin nos fala como Bergson, sobre uma experiência de lembrança que ultrapassa a limitação da memória individual. Em uma imagem dialética que lampeja pela reunificação de fragmentos históricos, Benjamin configura o passado não como algo que deva ser somente guardado e conservado, mas como algo que deva ser libertado, e tirado do esquecimento.

Convocando os antigos narradores nos modernos romances, Walter Benjamin reitera a condição do corpo como diferença que permite o presente reencontrar o fio de uma história inacabada. Para Benjamin a percepção é leitura, ela se refere aos símbolos o que ele diz ser o antigo tratamento da loucura. Na terceira margem que sobretudo vivia Benjamin até o seu suicídio, o pensador tratou de organizar o pessimismo, o que ele diz ser, descobrir no espaço de ação política um espaço de imagem.

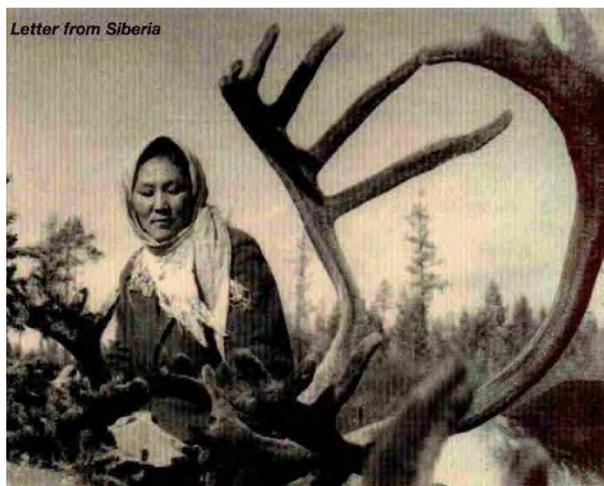
Na mesma intensidade de composição da reunificação de fragmentos históricos e de um "eu" que ultrapassa o corpo, por meio de uma rememoração e do corpo como imagem, no filme *Sem Sol* (1983) o cineasta Chris Marker (1921-2012) escreve ao estilo câmera-caneta ao seu destinatário a seguinte questão:

Eu verdadeiramente me lembro daquele janeiro em Tóquio, ou das imagens que filmei? Elas foram substituídas em minha memória, elas são minha memória. Eu me pergunto como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não gravam, como a humanidade fazia para se lembrar? (MARKER in *Sem Sol*)

Não há dúvidas que a questão de Marker ressoa e assola o nosso contemporâneo século das imagens. O cineasta Chris Marker viveu na outra margem do Rio Sena em Paris e diferente do espetáculo causado pelos autores de cinema da Nouvelle Vague que viviam na outra margem do

Sena, Marker já havia vivido a resistência e a guerra. Na margem do Sena em que ele vivia se produziam gêneros menores de filmes, local onde resistiam os curta-metragens e onde também se faziam "filmes-esponja", que segundo Alain Resnais outro cineastas que vivia na mesma margem do Sena que Marker, além de "atraírem a sua volta, e a volta de seu personagem os acontecimentos contemporâneos", estes filmes-esponja eram "onde a captação da realidade (desafio comum a todo cinema moderno) era um objetivo e não um ponto de partida" (TODE, T. in IBAÑEZ, L. 2018, p.49).

No limite entre o real e o imaginário, provocando a forma e o fundo do cinema, Chris Marker no filme *Carta da Sibéria* (1957) apresentou o que André Bazin chamou de "noção nova de montagem" (2003, n.p.), uma justaposição entre imagens que mostrava uma duração ainda então não reconhecida, algo que era diferente tanto da estética clássica americana de montagem quanto da montagem dialética Russa. O filme é um ponto culminante para pensarmos o cinema epistolar e o filme-carta. Mas antes é necessário também pensá-lo como um ponto culminante, ou uma linha de fuga, onde surge segundo a crítica cinematográfica o filme-ensaio, como o próprio Bazin escreveu o filme é "um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, escrito por um poeta" (BAZIN, A. 2003, n.p.).



Carta da Sibéria (1957) 58 min - Chris Marker

Como um corte irracional na montagem como nos fala Deleuze quando escreve sobre a imagem-tempo, na montagem do filme *Carta da Sibéria* ocorre uma disjunção entre som e imagem, entre o que se vê e o que é visto, a disjunção acontece segundo Bazin pelas imagens visuais não se referirem a imagem visual que a precedeu e tampouco a que se seguirá, mas se referirem lateralmente a que é dito, a imagem sonora. Bazin se refere a esse gesto de Marker na montagem como uma "montagem horizontal" (2003, n.p.), onde os planos e sua duração não estão em relação com o

que viria depois ou antes, como Bazin escreve a montagem do filme acontece do "ouvido aos olhos" (2003, n.p.).

A técnica cinematográfica do filme *Carta da Sibéria* pode ser melhor compreendida em uma sequência do filme em que Marker monta três planos idênticos com três bandas sonoras distintas, cada uma com comentário em diferentes sentidos. Os dois primeiros comentários sobre a mesma imagem, seguem orientações mais partidárias em relação ao partido comunista Soviético. O primeiro a favor do partido, como um pensamento mais publicitário, e o segundo contra o partido, como um pensamento mais crítico. O terceiro comentário soa como algo mais objetivo e mais neutro, que no conjunto soa tão absurdo como os outros comentários à imagem. Colocando a mesma imagem sobre três contextos intelectuais diferentes, Marker reúne fragmentos da história da Sibéria recusando o esgotamento da interpretação da imagem. Nesta demonstração da ilusão da imparcialidade da imagem, segundo Lourdes Monterrubio Ibañez (2011, p. 81) Marker reivindica a subjetividade como a única possibilidade de conhecimento e pensamento sobre a imagem. E aí está a sua etiqueta de autor moderno, assim como Van Gogh que pintou como se escrevesse palavras em uma carta, Marker montou o filme revelando os gestos de quem escreve.



Carta da Sibéria (1957) 58 min - Chris Marker

Diferente do cinema na outra margem do Sena que partia da realidade como premissa para encontrar uma imagem direta do tempo. Marker propõe a invenção da montagem horizontal evidenciando no cinema moderno os filmes que não vêm a realidade como premissa, mas a tem como objetivo para encontrar uma imagem direta do tempo. Marker parte da sua experiência em busca da verdade, assim como também agiu o cinema-verdade do cineasta e antropólogo Jean Rouch (1917-2004) que poderíamos chamar de cinema minha verdade. Marker como Rouch faz de sua montagem uma experiência de rememoração, deixando a cargo da percepção e da subjetividade a interpretação da imagem. Assim como um *bricoleur* faz a sua colagem libertando a ciência pelo seu

pensamento mitopoético, a montagem de Marker se guia por uma mitologia íntima que age reunificando fragmentos dispersos no tempo.

Marker enfrenta a história como Benjamin em sua imagem dialética, ele não esconde as *esquizes*, as fraturas e rachaduras que o mundo sofre, ele as traz do esquecimento em uma imagem de pensamento. Fazendo do sujeito histórico um sujeito entre-imagens, na terceira margem se preferir, os esforços de Marker em suas lembranças encontram um comum meio de expressão com os esforços de Montaigne (1533-1592) quando este rememora a sua vida em seus ensaios.

Logo no começo de seus *Ensaio*s, Montaigne escreve ao leitor a seguinte advertência:

Aqui está um livro de boa fé, leitor. Ele te adverte desde o início, que não me propus outro fim além do doméstico e privado. Nele não tive nenhuma consideração por servir-te nem por minha glória: minhas forças não são capazes de tal desígnio. Dediquei-o ao uso particular de meus parentes e amigos, a fim de que, tendo-me perdido (o que breve terão de fazer), possam aqui encontrar alguns traços de minha atitudes e humores, e que por esse meio nutram, mais completo e mais vivo, o conhecimento que tem de mim. Se fosse para buscar os favores do mundo, teria me enfeitado de belezas emprestadas. Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que me retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser, hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública permitiu. Pois se eu tivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão. Portanto, adeus. De Montaigne, neste primeiro de março de mil quinhentos e oitenta. (MONTAIGNE, M. 2010, p. 37).

A íntima voz nos *Ensaio*s de Montaigne narra a relação de si recorrendo a sua experiência como meio para a verdade. E pela rememoração de seus itinerários de vida ele se permite a uma escritura que ao invés de encerrar o passado numa interpretação definitiva, reafirma sua abertura de sentido e seu caráter inacabado, um gesto destrutivo da história como aquele deixado por Benjamin. Os ensaios de Montaigne fazem da literatura um particular bestiário, assim como o Bestiário, a literatura produzida dentro dos mosteiros na idade média que consistia em descrever os hábitos e costumes do mundo animal e das bestas, seres reais ou fantásticos. Tanto em Montaigne como em Marker entendemos esse particular bestiário em uma expressão de subjetividade e reflexão que se aprofunda em uma mitologia íntima, uma escrita pessoal entre o real e o imaginário, histórica e política, mas escrita por um poeta, como nos lembra Bazin ao relacionar o ensaio literário com o filme de Marker.

Mas por qual extremo entre a literatura e o cinema Marker retrata a si mesmo no filme *Carta da Sibéria* como nos ensaios de Montaigne? Como vimos Bazin propõe a seguinte descrição do filme: "um ensaio sobre a realidade do passado e do presente da Sibéria em forma de uma reportagem" (2003, n.p.). Sobre este equívoco de Bazin que ignora a natureza epistolar do filme fazendo-lhe de sua forma a reportagem, Ibáñez refaz a descrição do filme da seguinte maneira: "o filme ma-

terializa um ensaio em forma de carta cinematográfica sobre a realidade siberiana passada e contemporânea" (2018, p. 62).

Segundo Ibáñez, no filme de Marker se manifesta uma voz-eu-epistolar associada por outra característica do filme que é a sua relação palavra-texto, um relação que invoca no cinema mudo as suas origens, mas se difere da relação palavra-teatro do cinema mudo. Na relação palavra-texto, que acontece tanto na voz *off* quanto na voz *over*, não só se suscita a presença das coisas em espírito, mas sim pela visão e o ouvido, partindo do concreto para a criação das sensações que o discurso não dá conta. A voz-eu a que se refere Ibáñez para articular a ideia de voz-eu epistolar que percebe-se na montagem horizontal de Marker, se configura, segundo Michel Chion, por criar uma implicação corporal com o espectador, como se sentimos em nosso próprio corpo a vibração de um corpo outro. Os seus critérios técnicos, além da interpretação da íntima narração, são de proximidade máxima com o microfone e de ausência de reverberação, fazendo com que "a voz tenha que ser em si mesma seu próprio espaço" (IBÁÑEZ, L. 2018, p. 55). Michel Chion remete a ideia de *flashback* (2004, p.57) no cinema como a origem da voz-eu, é um som que está detrás da imagem e tem um ponto de vista que poderíamos dizer autônomo a imagem visual, é um som que se expressa não só pelo que se diz mas por sua expressão pré-vocal, o que Chion diz ser uma "voz com imagem interior" (CHION, M. 2004, p. 57).

Como podemos compreender, a palavra-texto no filme *Carta da Sibéria* se gera a partir da enunciação da voz-eu epistolar. Segundo Ibáñez (2018, p. 58) a voz-eu epistolar se situa na fronteira entre ser uma voz-eu acusmático integral e acusmático comentador, ou seja a voz-eu epistolar se situa entre a voz *off* diegética que se faz presente no filme como um narrador que pode aparecer a qualquer momento, e a voz *over* não diegética que está ausente da imagem visual e somente permanece na imagem sonora. Ao colocar a palavra em interação com a imagem, Marker faz uma escritura de si mesmo pela montagem horizontal, que se articula nesta presença-ausência de seu destinatário. No caso de *Cartas da Sibéria*, um destinatário que Marker não nomeia no filme mas que sabemos ser um amigo residente em Paris, França. A cada nova paisagem a voz-eu epistolar invoca seu destinatário não só para compartilhar a experiência vivida mas sim para viver junto o devaneio, a experiência sonhada.

Na terceira margem, assim como Guimarães, podemos dizer que o cinema de Chris Marker pensa o impensável do tempo como ausência que intensifica uma presença. Como seus destinatários somos colocados na condição intermediária, ausente-presente, onde surge uma comunicação interpessoal no cinema. Completando a profecia de Astruc da câmera ao estilo, ao comunicar-se

com o outro na escritura de uma carta cinematográfica, um filme-carta, a montagem horizontal diferente da montagem dialética que procura novos significados na contraposição, faz um gesto de justaposição que consolida um conjunto ou um conceito, fazendo visível o invisível na disjunção entre a imagem visual e sonora. A voz-eu epistolar que surge da montagem horizontal faz de uma terceira imagem um corpo como imagem, uma imagem interior, um eu que ultrapassa o corpo assim como as imagens pintadas por Van Gogh. Um cinema epistolar como um meio de expressão do pensamento e do sentimento, um cinema que devaneia e revela a suas origens de encontro a escritura de uma carta.

4.3 O cinema como experimentação filosófica nas vídeo cartas de Shûju Terayama & Shuntarô Tanikawa

A experiência moderna da carta-cinematográfica realizada por Chris Marker foi um importante acontecimento que nos mostra o potencial subjetivo do cinema. Ela se encontra no tempo e no espaço de um impuro cinema que inventa a possibilidade de filmes que nos propõem a sonhar e não só a substituir os nossos sonhos. Ali, entre a literatura e o cinema, entre a carta e o filme, na encruzilhada entre as artes surge uma imagem interior como uma ruptura que gera a expressão do filme ensaio e a potência subjetiva que liberta o cinema da imagem como representação. Mas Leandro, eu acredito que seja no fluir do vídeo e de suas relações que vamos nos aprofundar nesta imagem pensamento da carta cinematográfica, esta prática possibilitada pelo cinema epistolar em relação ao filme *Carta da Sibéria* de Chris Marker.

Para compreendermos a força desta comunicação interpessoal vejamos como o filme-carta se desenrola em uma correspondência filmica ao observarmos a relação da vídeo-carta em uma correspondência em vídeo. Nas extremidades do vídeo devemos perceber qual gesto despertado pela voz-eu epistolar que efetiva a correspondência.

O vídeo nas extremidades é aquele que potencializa e dá à luz múltiplas práticas artísticas. É, portanto, o vídeo não somente traduzido em seu contexto particular de tempo e espaço, mas também aquele que partilha diferentes estratégias criativas na direção de uma iconografia mais complexa e menos pura, circunscrito como um terceiro, como um pensamento. (MELLO, C. 2008, p. 37)

A experiência do vídeo nas extremidades, como escreve Christine Mello, recupera a potencialidade do vídeo na terceira margem, no impensável do tempo. Em seu trabalho sobre a atualidade do vídeo no século XXI, Christine se refere ao momento atual do vídeo como um ouroboros: a serpente que come a própria cauda. A indicação de tal símbolo para se referir ao vídeo nas extremida-

des, além de refletir sobre o tempo não-linear do vídeo, como a ausência de início e fim / o ciclo da vida / o eterno-retorno / o desvelar do inconsciente, é um gesto que segundo Christine acentua a vitalidade do vídeo na tomada de consciência de seu amadurecimento enquanto linguagem. (MELLO, C. 2008, p.37). Por suas palavras podemos imaginar o vídeo processando a sua própria extremidade:

Como pensamento nas extremidades, o vídeo prossegue na expansão de sua poética e em seus processos limítrofes de existência, ou destruição-desmontagem dos sistemas simbólicos. É pelas extremidades que o vídeo dilata o seu horizonte, redimensiona-o, realimenta a sua linguagem, enriquece o seu código. É nas extremidades que o vídeo amadurece e come a própria cauda. (MELLO, C. 2008, p.40)

Redimensionando a experiência epistolar do filme-carta de Marker e suas relações com as extremidades do cinema, encontrei nas extremidades do vídeo por meio de uma indicação de uma amiga *Video Letters* (1982-1983), um conjunto de 16 vídeo-cartas trocadas entre Shûji Terayama (1935-1983), artista de vanguarda e cineasta da nova onda de cinema japonês e Shuntarô Tanikawa (1931), poeta ainda vivo que foi indicado ao prêmio Nobel de literatura e filho do filósofo Tetsuzô Tanikawa (1895-1989) que tinha a sua maior influência filosófica em Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Ao assistir *Video Letters*³⁶ passei por 74 minutos em que constantemente recordava a minha experiência de correspondência em vídeo realizada com Mathaus alguns atrás em que trocamos 18 vídeo-cartas. Também não poderia ser diferente, pois essa amiga que conheci online havia me recomendado *Video Letters* logo depois de assistir algumas das vídeo-cartas trocadas entre eu e Mathaus. Yurie, esta amiga que agora me lembro o nome, me escreveu o seguinte: "respondo para dizer que dei uma olhada nas vídeo-cartas que você e seu amigo fizeram e que gostei muitíssimo! Então agradeço por ter compartilhado elas comigo. Não vi todas, mas gostei bastante das que vi, o enlace do cotidiano, o banal, as viagens, algum questionamento sobre como narrá-los/documentá-los, achei bem potente, me lembrou as *Video Letters* do Terayama e o Tanikawa, não sei se já conhece ...".

Como você deve ter percebido Leandro pela datas de nascimento e morte dos correspondentes das *Video Letters* o fim da correspondência-filmica acontece com a morte de Terayama. Depois de sua morte Tanikawa fez alguns ajustes de edição de vídeo, nas entradas e saídas principalmente, e junto com a sua última carta que já não estava mais endereçada ao vivo Terayama trouxe a correspondência em vídeo a público. Diferente do filme carta de Chris Marker que escreve a um amigo em Paris, amigo sem nome, os destinatários desta correspondência em vídeo tem nomes, seja isso um cinema privado ou mesmo um cinema pessoal, não deixa de ser uma correspondência pes-

³⁶ *Video Letters* (1982-1983) 75 min : https://ubu.com/film/terayama_video-letter.html

soal entre amigos, onde o banal e o cotidiano e o que acontece entre o corpo e os dias, irrompe entre palavras e gestos na troca de pensamento entre os amigos que mesmo ausentes e distantes procuram meios de se aproximar ao intensificar a sua presença. E assim por devaneios, os amigos questionam a si mesmos a suas próprias existências.

Já nas primeiras quatro vídeo-cartas trocadas entre Tanikawa e Terayama, podemos observar na disjunção do horizonte de sua montagem a voz-eu epistolar. A primeira vídeo-carta de Tanikawa para Terayama, em seis de setembro de 1982, começa com uma música que parece vir de uma caixa de música que se inicia depois que lhe dão corda, logo depois vemos em um dispositivo analógico algumas imagens que parecem negativos fotográficos de dois amigos jovens fumando e rindo compartilhando o mesmo quadro. Depois de um *fade to black* na montagem o mesmo dispositivo sonoro analógico se inicia novamente, só que dessa vez lentamente. No mesmo local onde havíamos visto as fotografias anteriores vemos imagens dos amigos em quadros separados, e em seguida a voz-eu epistolar comenta sobre ter encontrado essas fotografias antigas de Terayama e de outro amigo que datam de 1960. Em seguida ao criar uma justaposição a imagem visual de um jornal, a voz-eu epistolar comenta sobre a poesia do amigo publicada no jornal e lhe endereça a seguinte pergunta: <<quando colocado em palavras, tudo parece um pouco muito organizado, você não acha?>>

Nesta primeira carta a memória como imagem e a palavra são colocadas em contraposição. Em resposta a Tanikawa, Terayama começa a sua vídeo-carta abrindo um livro de escritura ocidental, sobre a imagem do livro ele comenta que às vezes há coisas que ele não suportaria senão as coloca-se em palavras, deste comentário um corte surge mostrando uma fotografia de um homem escrevendo palavras no chão, em uma rua com várias pessoas que observam a sua performance em volta. A montagem segue mostrando planos diferentes do corpo de Terayama, já não mais tão jovem e que se encontra com várias erupções epidérmicas, para cada plano de seu corpo, joelhos, costas e nuca, a voz-eu epistolar repete com a mesma intensidade a palavra “palavras”. O corpo como imagem é colocado em diálogo com a palavra, como se lembrasse ao amigo que o ato de escrever é um gesto corporal.

Em resposta ao amigo, Tanikawa lhe envia uma imagem abstrata como aquelas lamparinas aquáticas que emitem luz e estão em constante mudança. Horizontalmente a abstrata imagem a voz-eu epistolar que diz não saber o que dizer, reflete sobre a ambiguidade, a falta de forma e o sentido do fluir das imagens. Então sobre a mesma imagem diferentes línguas do mundo são justapostas, nos mostrando o sentido oculto da imagem quando em relação com a palavra. Em resposta a

vídeo-carta de Tanikawa, Terayama lhe envia uma imagem de uma caixa em que aos poucos vai se abrindo como uma boneca russa, de caixa em caixa a voz-eu epistolar diz ao amigo que palavras não são letras e nem sons, elas são significados. Justapostos a imagem das caixas se abrindo, ouvimos os sons de pássaros cantando e se comunicando, que nos leva a seguinte imagem de fotos rasgadas de uma mulher e depois de uma mulher e uma criança, provavelmente a mãe de Terayama que aparecera mais a frente na correspondências. Sobre estas imagens que dispersas em fragmentos se reconstituem, a voz-eu epistolar diz que os significados fazem ressurgir o que está dentro, ao final Terayama aparece em primeiro plano e pergunta a Tanikawa sobre o que ele pensa sobre isso.



Video Letters 01



Video Letters 02



Video Letters 03



Video Letters 04

Se nas primeiras quatro vídeo-cartas entre os dois amigos podemos acompanhar uma conversa entre imagens sobre o significado, nas próximas quatro vídeo-cartas eles dialogam sobre o não-significado. Tanikawa responde a última carta de Terayama filmando uma litografia de um homem ocidental que escreve, a princípio não vemos o rosto do homem pois Tanikawa o substitui colocando em cima da litografia diversos objetos diferentes, ao som de uma música sacra, o rosto do escritor toma a forma de um ovo, de um pimentão, de uma pomba, de um bolo, de um pão, de arroz, de camarão, de um fundo de garrafa, até finalmente vemos o rosto do homem na litografia que olha

para nós. Justaposto a esses diversos rostos que tem o escritor, Tanikawa coloca uma imagem de um escrito em japonês que diz o seguinte: <<A palavra japonês "significado" tem duas características, sentido e sabor. Existe um aspecto físico implicado na palavra, você não pensa isso? Significado não é necessariamente somente lógica.>>.

Em resposta as questões levantadas sobre as duas características do significado, Terayama ao som de uma música clássica filma o seu cotidiano. Ele se filma escovando os dentes, tomando os seus remédios, alimentando o seu cachorro, até um momento em que repetindo o gesto do amigo na litografia Terayama desvela por trás de uma pintura em que vemos um macaco com roupas de um lorde inglês comendo melancia, uma figura escondida na janela, uma vaca. Justapostos a essas imagens que vão desde o cotidiano a uma pintura surrealista, Terayama filma um texto em que escreve ao amigo sobre pensar o não-significado. No texto compreendemos que nem o significado e nem a lógica pertencem ao autor sozinho, metade é criado pelos receptores, ao final do texto ele devolve a pergunta ao amigo perguntando o que ele pensa sobre isso?

Em resposta, Tanikawa começa a sua vídeo-carta enviando ao amigo uma filmagem que faz um *zoom in* em uma planta e justaposto a essa filmagem ouvimos um som com ruídos que lembram filmes espaciais. A ambígua imagem que deixa interpretações abertas responde ao amigo diretamente sobre o não-significado, e sobre a abertura de possibilidades das imagens de criar o significado tanto por parte do autor quanto por parte do receptor nessa comunicação.

Na vídeo-carta seguinte, Terayama responde ao amigo filmando a palavra cachorro em japonês montada por duas peças em jogo de palavra cruzada. Depois faz um movimento de câmera onde vemos diversas pinturas de cachorros diferentes, e então, ao completar o movimento da câmera ele retorna a palavra cruzada onde uma das peças foi substituída formando uma nova palavra: "significado". Justaposto a esse movimento, depois de um *fade to black* na montagem, uma filmagem em *zoom in* feito na parte interna de uma janela nos faz viajar até um cemitério do outro lado da rua enquanto ouvimos uma entrevista sobre o uso do "não-significado". O entrevistador pergunta ao entrevistado de que forma é útil o não-significado, que ele responde ser útil quando encontramos alguma coisa em que não conseguimos atribuir valor em nossos sistemas de "valor" e "significado", ou seja, uma forma de procurar significado no não-significado. O entrevistado afirma que não-significado e não-lógica não são a mesma coisa. Após isso voltamos a ver o jogo de palavras cruzadas montados com as seguintes palavras em inglês : palavra / corpo / sem-significado / coisa / lógica, e no mesmo quadro que estão dispostas essas palavras vemos a imagem de um cão. A entrevista continua e o entrevistado fala sobre a transcendência do significado, as imagens que seguem justapostas

a entrevista em *off*, mostram um pia com louça a lavar, um garota japonesa que observa um cachorro comendo quase como que dividindo o prato com ele. E então ao vermos um daqueles espelhos mágico de Escher, ouvimos o entrevistado falar sobre as palavras funcionarem como textos de um livro de imagens. Entre as contradições e o abismo que há entre a imagem e a palavra, segundo o entrevistado ambas são partes de um sistema de comunicação que tem uma característica sintetizante.



Vídeo Letters 05



Vídeo Letters 06



Vídeo Letters 07



Vídeo Letters 08

Nas quatro vídeo-cartas seguintes correspondidas entre os amigos a conversa flui ao refletir sobre a ilusão do significado e a ilusão do não-significado. Em resposta a Terayama em sua última carta sobre um sistema de comunicação sintetizante, Tanikawa lhe envia uma vídeo-carta em que filma uma aranha fazendo uma teia em seu jardim, justaposto a esta imagem a voz-eu epistolar comenta sobre a vida ser alguma coisa além do significado, e entre diversos planos fechados do jardim ouvimos em japonês o homem do tempo no rádio. Depois desse breve momento que termina sobre sons de ambulâncias e carros em uma imagem que olha para o céu desde o jardim, voltamos para a teia da aranha enquanto a voz-eu epistolar comenta sobre o que há entre o significado e o

não-significado, a ilusão do significado. Após essa afirmação a voz-eu epistolar comenta que a imagem da aranha que tece a sua teia está tremida e sem foco, e pergunta ao amigo se isso seria uma prova de que ele está vivo. Ao final Tanikawa apresenta os seus cachorros dizendo que eles não questionam o significado e o não-significado.

Em resposta a Tanikawa, na vídeo-carta seguinte Terayama nos leva a um quarto escuro com cortinas fechadas, e enquanto ouvimos um jazz tocando vemos em uma cama algumas fotos espalhadas de sua mãe que datam de novembro de 1927. Depois de um *fade to black* na montagem, voltamos ao mesmo quarto escuro, e repetindo o mesmo movimento de câmera vemos na cama a sua mãe deitada em outubro de 1982. Terayama repete o close que havia feito antes nas fotografias, agora no rosto da mãe viva. Ele filma a mãe como o amigo filmou a aranha. Justaposto a essas duas íntimas filmagens que nos colocam em diversas épocas da vida de sua mãe, nos é mostrado um globo terrestre daqueles de escrivadinha que colocamos na frente da janela, enquanto isso a voz-eu epistolar depois de agradecer as palavras recebidas na última carta comenta sobre a vida não estar entre o "significado" e o "não-significado", mas sim na ilusão do não-significado, e enquanto isso o corpo é deixado para trás.

Nas próximas duas vídeo-cartas encontraremos uma espécie de imagem dialética nesta correspondência em vídeo dos dois amigos, são dois gestos correspondentes de um pensamento que pensa a si mesmo.

Em resposta a Terayama sobre a ilusão do não-significado, Tanikawa deixa o corpo para trás nos mostrando um filmagem em que joga no chão diversos objetos que ele denomina ser seu: << ... essa é minha camisa ... esse é meu cartão de crédito ... esse é meu cigarro ... essa é minha laranja ... esse é meu esfregador de costas ... essa é minhas calças ... essa é minha chave ... esse é meu pé. >> Ao final, depois de vermos este acúmulo de objetos no chão como um corpo sem órgãos, Tanikawa joga um manto azul cobrindo tudo e diz ser esse talvez o seu céu e então pergunta ao amigo: << Quem eu sou? Este é meu poema? >>.

Em resposta a pergunta do amigo, Terayama filma o seu nome escrito no papel e a voz-eu epistolar começa com a seguinte pergunta: << este sou eu? >> E logo responde dizendo que este não é ele, mas sim quatro letras escritas no papel, depois nos mostra uma fotografia sua, e diz este também não ser ele mas somente uma fotografia, então ele pergunta ao amigo se essa voz que lhe fala é ele, e logo responde que não, pois ele já não está ali mais. Justaposto a essas três filmagens, Terayama filma uma cadeira vazia fazendo a pergunta ao amigo: << será que eu sou um homem invisível? >> Em seguida somos contemplados com diversas fotografias rasgadas novamente, que re-

constituídas com linhas e costuras formando outras imagens. Logo depois Terayama filma sua carteira de identidade, e afirma que ele talvez seja japonês, depois outros documentos que aparecem sobre a mesma fala: << talvez eu seja ... >> Ao final repetindo o gesto do amigo, Terayama joga diversos papéis sobre uma mesa enquanto a voz-eu epistolar repete: << talvez eu seja um doente com problemas de pulmão, talvez eu seja terráqueo >>, e então ele pergunta: << aquele que não pode decidir sobre a melhor resposta... seria eu? >> Refletindo a existência, a pergunta: quem sou eu? Surge como questão fundamental destes corpos imagens que até então vem se constituindo ao longo da correspondência, às vídeo-cartas assim se articulam na correspondência como uma pensamento que pensa a si mesmo.



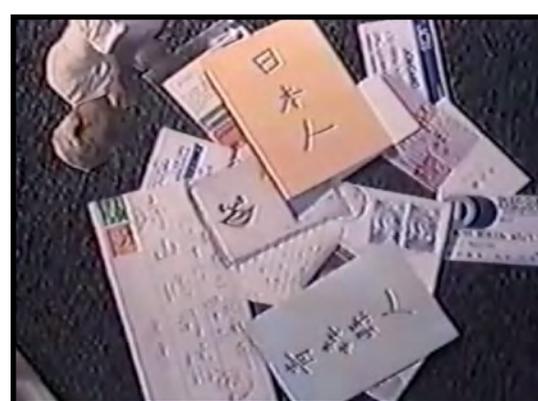
Vídeo Letters 09



Vídeo Letters 10



Vídeo Letters 11



Vídeo Letters 12

As últimas quatro vídeo-cartas desta correspondência em vídeo marcam o final desta comunicação epistolar com a morte de Terayama. Três cartas são de Tanikawa e a última das três é uma interrupção da correspondência.

Em resposta a última carta do amigo, Tanikawa lhe envia uma filmagem sua sentado na beira de um sofá. Depois de fazer algumas caretas direcionadas para a câmera ele acende um cigar-

ro e brinca fazendo alguns círculos de fumaça que se dissipam no ar. Depois com as mãos e o pé, ele procura o foco da luz entre ele e a câmera. Ele acha engraçado a brincadeira que faz os seu corpo aparecer ou ser somente uma sombra, então como em um susto ao olhar o relógio que está preso por um colar, ele levanta rapidamente deixando-nos sós, ao olharmos o lugar que antes ele estava sentado sentimos a sua ausência, então ouvimos alguns passos e o barulho de louça até que Tanikawa volta com uma xícara de chá. Sentado novamente ele verbaliza para a câmera dizendo ser chá de menta. Sem pressa e tomando o chá entre algumas tragadas no cigarro, ele apaga a luz do abajur e vai até a câmera para desligá-la. A cena é banal, mas carrega a originalidade do sujeito que filma e deixa ser filmado, o espelho parece ser a melhor resposta a pergunta do amigo.

No vídeo-carta seguinte, a última de Terayama, assistimos uma série de entrevistas feita na rua com diversas pessoas que parecem tanto conhecidas do entrevistador como desconhecidas. Uma de cada vez, são homens, mulheres, crianças e idosos, a quem Terayama faz a estranha pergunta: "O que é Shuntaro Tanikawa?" As respostas que acontecem depois de um breve momento de reflexão, embaraçoso às vezes, e variam: << um poeta / um escritor / não sei / a pessoa que traduziu *snoopy*. >> Logo depois da resposta de seus entrevistados, Terayama então faz outras estranhas perguntas: "Que tipo de comida ele se assemelha? / Que tipo de comida ele gosta? / Qual é o seu número? / Quanto que ele custa?". As respostas variam refletindo o pensamento de cada entrevistado sobre o gosto e os valores, algo entre o sabor e o sentido que a primeira pergunta lhes trouxe. Depois desta série de entrevistas, Terayama repete as mesmas perguntas ao seu cachorro e a um objeto inanimado que nada respondem. Justaposto às entrevistas, Terayama filma o abrir de um livro de Tanikawa em que logo nas primeiras palavras, está escrito as respostas do amigo às suas perguntas: a minha vida é um caderno de notas com o preço incerto.

Entre o eu e o não-eu, o espelho e o reflexo, conhecemos através de outros Tanikawa, a quem só havíamos visto o corpo na vídeo-carta anterior. Em seguida, em resposta a Terayama, Tanikawa lhe envia um primeiro plano de Terayama conversando, mas, ao invés de sua voz, ouvimos cantos de pássaros. Justaposto a esta imagem, são mostradas algumas máscaras antropomórficas, um rosto desenhado em um sol, algumas caveiras mexicanas acompanhadas de um som sombrio que se contrapõe ao canto dos pássaros. E então, voltando ao primeiro plano de Tanikawa conversando, ouvimos um som de uma mulher gritando em meio a passos apressados. Depois desse forte momento, vemos uma fotografia de uma homem que parece rezar com o olhar para baixo, durante esta imagem a *voz-eu epistolar* diz a seguinte frase: << Você não pode aprender o que você é perguntando a si mesmo, nem perguntando a alguém. Você vê o que você é apenas no que você faz.

Quando vejo o rosto de alguém a quem eu machuquei, não posso deixar de sentir a minha presença. Em tal momento as palavras vão dormir. Quando as palavras dormem, que mundo acorda, eu me pergunto? >>.

A última vídeo-carta desta correspondência Tanikawa endereça a reticências, símbolo de interrupção do discurso. A vídeo-carta se inicia ao vermos um frequencímetro passando pela tela, os batimentos são baixos e não constantes, em conjunto ouvimos uma música tocada suave e repetidamente no piano. A voz-eu epistolar começa por anunciar um poema de sua coleção chamado o guardião da floresta, depois de um longo movimento pelo gráfico do frequencímetro que acompanha a leitura do poema, a o batimento então se paralisa, e fica estático na linha horizontal contínua. Um silêncio se faz ao mesmo tempo violentamente e tocante. O mundo que desperta quando as palavras dormem, como nos mostra Tanikawa, é o silêncio. E então, às margens de um rio, como o filho que olha o pai na terceira margem, fazendo um *zoom in* em sua direção, Tanikawa filma a distância um poema escrito que começa e termina com a seguinte frase: << 20 anos de idade, em Maio eu nasci. >> . Ao rememorar a morte do amigo, Tanikawa pensa o impensável do tempo, o limite impossível entre nascimento e morte, uma ausência que intensifica uma presença.



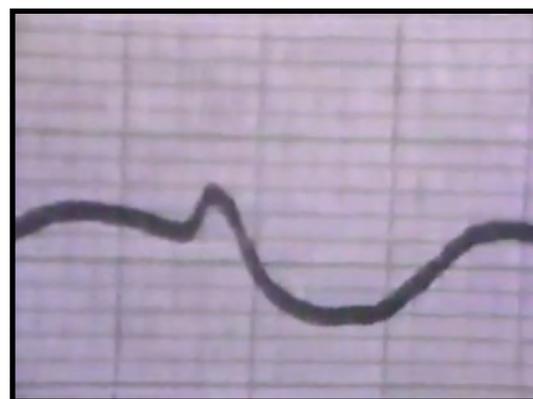
Vídeo Letters 13



Vídeo Letters 14



Vídeo Letters 15



Vídeo Letters 16

A tecnologia do vídeo faz existir na imagem uma nova forma de estar no mundo. O filósofo e pensador Vilém Flusser (1920-1991) nos lembra que esta nova imagem videográfica está relacionada tanto a maneira como filmamos quanto como assistimos. Segundo o filósofo o gesto do vídeo é diferente do gesto cinematográfico, pois no cinema revelamos a imagem após a filmagem, e projetamos a imagem em superfícies que tem a sua origem em paredes que continham as pinturas rupestres. Já no vídeo, ao mesmo tempo que filmamos estamos vendo-nos como num espelho. O que relaciona o vídeo e a sua projeção a superfícies refletoras e translúcidas como o vidro, e a água em que vemos o nosso reflexo (FLUSSER, V. in RUSSO, E. 2015, p.150). Propiciada pela sua estrutura reflexiva, esta diferença de gestos entre o cinema e o vídeo faz do sujeito do vídeo um participante ao mesmo tempo que executante da obra.

O que se revela ao longo das 16 cartas em *Video Letters* é um comum gesto do vídeo e da correspondência em cartas que se encontram. O vídeo e sua reflexividade, a carta e seu desejo de se corresponder. Nesta relação como vimos, se produzem imagens que trazem a consciência do sujeitos correspondentes à sua própria existência. Mediante a invenção de imagens-tempo, os seus reflexos são bifurcados entre o significado e o não-significado, entre a ilusão do significado e a ilusão do não-significado, entre o eu e o não-eu. Estes reflexos se mostram por diversas sínteses videográficas onde imagens interiores são narradas por uma íntima voz que se corresponde.

A partir de suas singulares ideias, os correspondentes Terayama e Tanikawa criam conceitos / bloco-movimentos mediante e além da imagem. Eles narram e documentam a memória pela fluidez da vídeo correspondência em sua (des)estrutura reflexiva e dialógica. Gerando uma dupla imagem atual e virtual de si mesmos, o ouroborus, um ponto de indiscernibilidade e simultaneidade entre o presente e o passado da própria existência em comum entre os dois. E que além da coexistência de tempos, mostra-lhes o porvir, como um espelho que adianta como um relógio, um lembrete do instante da morte.

4.4 Potência dos homens, impotência de Deus:

Amizade em gestos menores.

É a amizade que cria o espaço da organização revolucionária e é ainda a amizade que permite correr alegremente aquele risco de destruição que é congênito

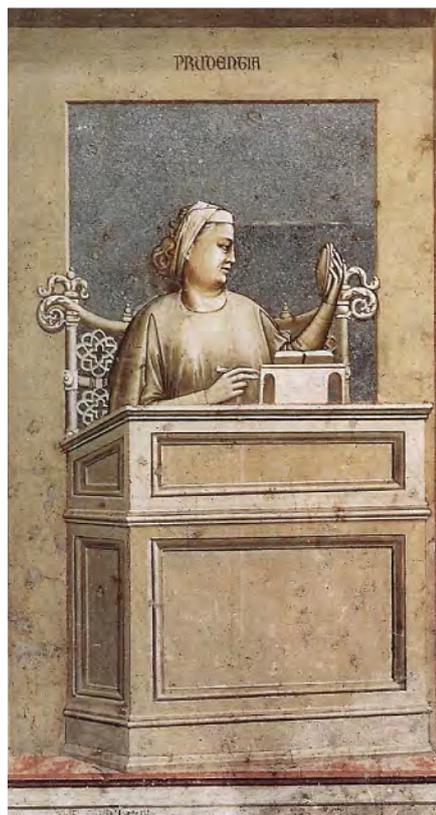
a qualquer empresa revolucionária. E com a amizade vem o justo sentido do jogo, da festa, do amor e também da violência, ou seja, da própria vida.

Marcelo Tari

Leandro eu não sei se você conhece o conjunto de afrescos pintados cerca dos anos de 1304 - 1306 pelo mestre renascentista Giotto di Bondone (1267-1337). Nestes afrescos em uma capela na região de Pádua, na Itália, o mestre italiano pintou na parte inferior, próximo às pessoas e passantes da capela, as quatro Virtudes Cardeais e as três Virtudes Teológicas, elas foram pintadas logo acima dos seus respectivos vícios.

A primeira memória que tive sobre esse afresco de Giotto foi lendo *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust (1871-1922). Logo *No Caminho de Swann*, a primeira parte da leitura dos tantos volumes desse romance, o narrador nos conta sobre o afresco de Giotto em seus detalhes. Esta parte da lembrança do narrador que surge através de uma postal me chamou fortemente a atenção, o que me fez ir atrás de compreender melhor a primeira Virtude Cardinal, a Prudência. Sentada em uma escrivaninha, o rosto feminino olha para um espelho convexo observando algo que está atrás dela. Logo acima de sua nuca, na parte de trás de sua cabeça, podemos ver um rosto masculino e barbudo que ao mesmo tempo nos lembra o filósofo e o bárbaro. Sobre a mesa há um livro em que ela toma ensinamentos com um compasso como se calculasse e lesse as distâncias. E a cadeira em que ela senta é enfeitada por redemoinhos em espirais perfurados que lembram imagens de uma arte e saber ocidental.

Oposto à virtude da prudência está pintado na parte de baixo o vício da estultícia. Na imagem de um homem não civilizado que se utiliza de ferramentas primitivas a estultícia, semelhante a estupidez, é o vício dos que vivem inconscientes de si mesmos e do mundo.



Prudência (1304-1306)
Giotto di Bondone



Estultícia (1304-1306)
Giotto di Bondone

Entre estas duas figuras do afresco de Giotto há algo que imagino estar na correspondência em vídeo dos amigos japoneses. A virtude filosófica da prudência aparece em seus diálogos por imagens refletidas de si mesmos, enquanto traçam um caminho para o invisível nos fazendo ler aquilo que não está escrito. Ao questionar o significado, e o não-significado, ou aquilo que poderia estar entre o eu e o não-eu, fazem das imagens a consciência e a inconsciência de si mesmos, e de suas existências no mundo.

Assim como a escrita epistolar, geradora de um gesto manuscrito indicado pela voz-eu epistolar, ao longo das vídeo-cartas a prudência filosófica faz parte da correspondência como um olhar pelo espelho videográfico para aquilo que está atrás de nós. Nos limites da imprevisibilidade e do inumano, *Video Letters* documenta e narra a natureza para compreender a possibilidade e o risco das ações humanas.

Ao relacionar o gesto filosófico de *Video Letters* a Virtude da Prudência pictórica do Renascentista Giotto, procurei me aprofundar melhor sobre a relação entre a filosofia e a prudência onde me encontrei com análise de Pierre Aubenque em seu livro sobre *A Prudência em Aristóteles* (2008).

Ao levantar a diferença entre a Virtude da Prudência e a imprudência que o autor sugere como tradução de *hybris*, palavra grega que significa a desmesura do saber ou mesmo o excesso de teoria e a inadequação entre teoria e prática, Aubenque (2008) reconhece a prudência aristotélica como sendo o lugar em que a metafísica encontra a ética, que ele diz ser o meio caminho entre o saber absoluto e de uma percepção caótica do mundo.

Em seu livro, Aubenque faz um trabalho de historia póstuma da prudência aristotélica, nos mostrando um caminho que vai desde a oposição da prudência como virtude ou ciência, até apresentar suas interpretações de existência, cosmologia e antropologia, para então chegar a conclusão sobre a fonte trágica da palavra. A prudência aristotélica segundo o autor representa e age como "a primeira e a última palavra de um humanismo trágico que convida o homem a desejar todo o possível, mas somente o possível, e deixar o resto aos deuses" (AUBENQUE, P. 2008, p. 281). Neste contexto de um humanismo trágico pela filosofia de Aristóteles podemos pensar no simplório dos termos, a prudência como uma providência enfraquecida, um fraco saber absoluto humano sobre um mundo inacabado e sobre ele mesmo, mas também um caminho de deliberação e escolha, local de uma ética que se constitui na distância que separa o homem de Deus.

Foi seguindo a prudência aristotélica e descobrindo o potencial humano na filosófica discussão de *Video Letters*, que em termos semelhantes de um humanismo trágico fui apresentado a discussão da amizade nos escritos de Aristóteles, uma paradoxo cuja a solução parecia estar em uma reflexão sobre a antropologia aristotélica.

É na discussão da amizade que segundo Aubenque, Aristóteles reconhece o tema do pensamento que pensa a si mesmo, uma autarquia divina e o governo de si mesmo, um estágio alcançado pela prudência.

os fins do homem são os mesmos que o de deus, em razão de o homem, em seu conhecimento, em sua vida moral, em seu trabalho, ser uma imitação ativa do divino. Mas os meios de realizar esses fins são evidentemente diferentes para o homem e para Deus, ou antes, o homem tem necessidades de meios, enquanto Deus é a imediatez da intenção e do ato. Dessa unidade, dessa "auto-suficiência" originária da essência divina [pensamento que pensa a si mesmo], o homem não pode se aproximar senão por passos latentes e laboriosos, cuja a característica comum é a exigência de uma mediação. Assim, é necessário que o homem tenha amigos, visto que não pode se conhecer e realizar seu próprio bem senão através de "um outro eu mesmo". Nesse sentido, a amizade não é senão, um *pis aller*, um substituto muito imperfeito da autarquia divina, do mesmo modo que o pensamento discursivo é o substituto da contemplação de si mesmo (Deus, nesse sentido, não pensa), e a virtude é o substituto de uma sabedoria mais que humana (pois Deus é melhor que a virtude) (AUBENQUE, P. 2008, p. 291)

Apenas conhecendo a si mesmo, sem sentido como Deus, as condições humanas da amizade como um pensamento que pensa a si mesmo, segundo o filosofia Aristotélica são inversas a experiência humana da insensibilidade, aquilo que não pode ser sentido ou percebido. Está seria uma inversão audaciosa e uma afirmação inadequada a atributo positivo do divino, e também anun-

ciadora de uma teologia negativa segundo Aubenque (2008, p. 290). Por outro lado, a imitação imediata no homem do exemplo divino do pensamento que pensa a si mesmo, seria a divisão, a ruptura e a diferença do pensamento de si mesmo, ou seja, a esquizofrenia como pontua Aubenque em suas notas: "A autarquia em Deus seria, no homem, embrutecimento, autismo, 'esquizofrenia'." (AUBENQUE, P. 2008, p. 290).

Logo, pode-se entender que o pensamento que pensa a si mesmo, o exemplo divino da autarquia, sem meios e por imediato se revela no pensamento humano como uma força esquizofrênica, uma força diabólica e ruptiva de si mesma que se positiva na mediação do outro, no gesto da amizade e da sua sensível experiência. Por essa perspectiva que se encontra entre o inumano e humano como nos mostra o espelho da prudência, percebe-se o amigo como um outro de nós mesmos, local em que se positiva a diferença, a divisão, a ruptura e a esquizofrenia.

A amizade como um substituto imperfeito da autarquia divina segundo Aubenque não deixa de prolongar as intenções divinas a nível do homem. O que nos traz a possibilidade de pensar a amizade como uma manifestação tanto da "potência dos homens quanto a grandeza, em suma impotente de Deus" (AUBENQUE, P. 2008, p. 292). Esta potência humana no exemplo da amizade, faz o que Aubenque diz ser a substituição da contingência da ocasião pela inteligibilidade da escolha refletida. Como um gesto que sobrevive em um humanismo trágico, a discussão da amizade em Aristóteles nos mostra como "uma teologia da transcendência se degrada, mas também se completa em uma antropologia da mediação" (AUBENQUE, P. 2008, p.292).

A reflexão então sobrevoa sobre essa radical esquizofrenia positiva como sendo a força e o raio da comunicação, o desejo mediador que toma caráter positivo no gesto da amizade compartilhado entre as imagens da correspondência em vídeo dos dois amigos japoneses.

Para afirmar esse potencial esquizo e percebemos o seu funcionamento nas imagens da amizade que percorrem a correspondência em *Video Letters*, há um ensaio de Giorgio Agamben (1942-) em que ele assim como Aubenque reflete sobre as teses aristotélicas da amizade. O nome do ensaio é *O Amigo*, e chegou às minhas mãos pelo livro *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (2009) de Giorgio Agamben.

Através da filosofia Aristotélica, Agamben vê a amizade como algo impossível de classificar, um termo não predicativo, algo como um insulto ou um termo filosófico que não tem conotação objetiva. Neste ensaio o filósofo italiano nos fala sobre uma alegoria da amizade num quadro de Giovanni Serodine (1600-1630) que hoje está na galeria de arte antiga em Roma, o nome do quadro é *A partida dos Santos Pedro e Paulo quando conduzidos ao martírio* (1625).

Iminente à separação dos dois apóstolos que estão sendo conduzidos ao martírio, em meio a uma multidão confusa que os cerca, os dois apóstolos se encontram com os rostos tão próximos ao ponto de não conseguirem olhar diretamente nos olhos um do outro. Os seus olhares como que olham para o que está atrás um do outro, assim como o afresco de Giotto da prudência que vê no espelho o que está atrás de si mesma. Segundo Agamben, por estes olhares que não se cruzam os apóstolos se olham sem se reconhecerem. E depois para completar a alegoria, Agamben traz o seguinte comentário seguido de uma nova informação que poderia nos passar despercebida: "Essa impressão de uma proximidade por assim dizer excessiva é ainda acrescida do gesto silencioso das mãos que se apertam em baixo, dificilmente visíveis." (AGAMBEN, G. 2009, p. 85). Como um pacto silencioso, esta alegoria para Agamben nos fala sobre a amizade como não sendo propriedade e nem qualidade de um sujeito, reconhecer alguém como amigo não é o reconhecer como algo.

Voltando a Aristóteles com mais calma em um trecho de *Ética a Nicômaco*, Agamben resalta a proximidade entre ser e viver na filosofia aristotélica. Esta proximidade é apontada pela equivalência entre sentir existir e sentir viver. Na sensação de existir, Agamben diz insistir uma outra sensação, especificamente humana, o com-sentir. E a amizade estaria nesta instância de um consentimento do amigo, no sentimento da própria existência, como o próprio Agamben escreve: "a sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com-dividida, e a amizade nomeia essa divisão. (...) o ser mesmo é dividido, é não idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces - ou os dois pólos - dessa com-divisão." (2009, p. 89).

Sobre esta estética da amizade, Agamben nos mostra a ruptura intrínseca em tornar-se outro do mesmo na sensação mais intimida de si, o que ele diz ser uma alteridade imanente no mesmo. A amizade não é uma com divisão de espaço como o gado no pasto, a amizade é quando o existencial é atravessado por uma intensidade que carrega uma potência política. E como a potência humana que lhes difere aos animais e que surge da impotência divina, diga-se, a experiência da amizade segundo Agamben, nos mostra a sinestesia política originária, ele escreve: "a amizade é a *condivisão* que precede toda a divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida, e é essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política". (AGAMBEN, G. 2009, p. 92).



Partida dos Santo Pedro e Paulo Conduzido ao martírio (1625)
Giovanni Serodine

Mas Leandro, como a correspondência em vídeo entre os amigos japoneses descobre no espaço de ação política da amizade um espaço de imagem? Qual seria então o procedimento imagético, e diga-se político, que nos mostra como essa radical esquizofrenia positiva, o pensamento que pensa a si mesmo, se torna um gesto de amizade nesta experiência de correspondência em vídeo? Para reconhecer a política, e digo, o procedimento técnico das correspondência em vídeo, proponho que a pensemos como uma política menor, assim como Deleuze & Guattari (2017) pensam uma política "menor" em Kafka e sua literatura.

Não que o gênero epistolar não esteja na literatura, por exemplo, entre o que Deleuze e Guattari chamam de uma literatura maior, sabemos por exemplo que grandes literatos do romance se utilizaram do gênero epistolar para compor as suas obras. E pode-se até traçar as origens da literatura epistolar entre os estóicos, e as antigas literaturas sapienciais do mundo antigo. Sabemos que a carta, enquanto forma e expressão na literatura, fundou nações em processos que territorializaram a língua e a linguagem. Mas também, como escreve Deleuze e Guattari, o gênero epistolar serviu de máquina de expressão a literatura menor como a de Franz Kafka, em que a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização.

Os amigos, Deleuze e Guattari, um filósofo e o outro psicanalista, reconhecem três características em comum na literatura menor, a primeira como lhe contei é o seu coeficiente de desterritorialização, eles escrevem: "Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que

uma minoria faz em uma língua maior" (2017, p. 35). Deleuze e Guattari (p. 46, 2017) usam de exemplo a uma literatura menor, além da literatura de Kafka que opta em escrever na língua alemã de Praga, quem tem o vocabulário ressecado e a sintaxe incorreta, também o que podem fazer o negros do inglês norte-americano. O que me remete ao rap de Sabotage na nossa Zona Sul de São Paulo.

Segundo Deleuze e Guattari o procedimento da desterritorialização da língua ocorre ao: "opor um uso puramente intensivo da língua a todo o uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante."(2017, p. 40). Com esta afirmação podemos dizer que o procedimento de uma política menor na literatura, vai as extremidades da língua ao opor um uso simbólico significante da língua a um uso intensivo assignificante da língua.

A segunda característica reconhecida em uma literatura menor, segundo Deleuze e Guattari, é que tudo nelas é político. E isso se faz porque diferente de uma literatura maior, em que casos individuais (familiar, conjugal, etc...) fazem bloco em um espaço maior que os tornam não menos individuais, e necessários em um pano de fundo do meio social e político. Na literatura menor pelo contrário, o seu espaço apertado, exíguo e menor, faz com que cada caso individual torne-se indispensável. Assim quando aumentado ao microscópio conecta-se a outros casos análogos ligando-o imediatamente à política. Kafka em seus diários escreve o seguinte sobre essa ligação do individual no meio imediato-político:

O que, no seio das grandes literaturas, se passa embaixo e constitui um porão não indispensável do edifício, passa-se aqui em plena luz: o que lá provoca um aglomeração passageira, não acarreta nada menos aqui do que uma parada de vida ou de morte. (KAFKA, F. in: DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 2017, p. 37).

Aquilo que é particular e individual em uma literatura menor, adquire necessariamente o estatuto público e coletivo, diferente das literaturas maiores.

E como terceira característica de uma literatura menor, Deleuze e Guattari reconhecem o seu valor coletivo, ou seja a sua enunciação coletiva exprimida pela sua diferença de uma literatura de mestres que encontra uma condição de enunciação individual. A literatura menor, por não ter mestres, encontra-se sob uma enunciação coletiva onde o campo político contamina o enunciado, uma situação que a coloca sobre uma condição de exprimir uma outra comunidade potencial, assim, forjando os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. Sobre esta característica de uma literatura menor, Deleuze e Guattari escrevem sobre o exemplo da letra K nos romances de Kafka. A letra K não designa mais um narrador e nem um personagem que conta ou documenta a história, mas sim o que eles chamam de um "agenciamento coletivo". Eles escrevem:

Não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação - a literatura exprime esse agenciamento, nas condições em que eles não estão dados fora dela, e em que

eles existem somente como potências diabólicas porvir ou como forças revolucionárias a construir. (DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 2017, p. 38).

Em resumo, as três características de uma literatura menor, que nos falam de um política "menor" na literatura, segundo Deleuze & Guattari são: "a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação." (2018, p. 89). Segundo os autores, essas três características nos dariam um conceito objetivo para compreendermos os critérios e as discussões em torno de uma literatura marginal e popular, literaturas menores perante os cânones literários. Seguindo os exemplos na literatura de Kafka, Deleuze e Guattari nos mostram como esta linguagem arrancada do sentido, e que opera uma neutralização ativa do sentido, encontra-se sobre um procedimento de inflexão, muito mais semelhante à metamorfose do que da metáfora. Fazendo com que a linguagem deixe de ser representativa para ir aos seus extremos e limites.

Como um dos componentes desta máquina literária de Kafka, máquina de escrita ou expressão, ou seja essa máquina que possibilita uma literatura menor, Deleuze e Guattari escrevem sobre a relação de Kafka com as suas cartas. Pontuam primeiramente uma característica importante da escrita epistolar em Kafka, a de que ele nunca imaginou publicar suas cartas, pois justamente pelo contrário, ele pensava em queimar tudo que havia escrito como se fossem cartas. Considerando essa informação, segundo Deleuze e Guattari seria impossível conceber a máquina literária de Kafka sem a intervenção do móbil epistolar, as cartas são as que põem a potência diabólica na máquina literária, elas são o próprio pacto silencioso, como a dos dois apóstolos que ocorre na estrada para o martírio. Sobre o olhar de Kafka para as cartas, Deleuze e Guattari escrevem o seguinte:

Kafka distingue duas séries de invenções técnicas: as que tendem a restaurar as "relações naturais" triunfando sobre a distância e aproximando os homens (o trem, o carro, o avião), e as que representam a contrapartida vampíresca do fantasma ou reintroduzem "o fantasmático entre os homens" (o correio, o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fio).

Mas como as cartas funcionam? Sem dúvida, em virtude de seu gênero, conservam a dualidade dos dois sujeitos: no momento distinguimos sumariamente um sujeito de enunciação como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito enunciado com forma de conteúdo do qual a carta fala (mesmo se falo de mim). É dessa dualidade que Kafka vai fazer um uso perverso e diabólico. Em lugar de o sujeito de enunciação se servir da carta para anunciar sua própria vinda, é o sujeito do enunciado que vai assumir todo um movimento tornado fictício ou aparente (DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 2018, p. 60-61)

No desejo das cartas de Kafka a inversão da dualidade dos dois sujeitos produz uma duplicação que nos apresenta um sujeito potencial de enunciado que talvez não existiria fora das cartas. Este sujeito epistolar de Kafka, se encontra nessa duplicação diabólica, se por um lado entender-

mos o diabo como o espírito da mentira, movimento fictício feito pelo sujeito potencial, também o entendemos como a divisão, a ruptura, a esquizofrenia dos mundos. Não esquecemos que Exu, o orixá da comunicação, é o senhor das encruzilhadas. Por meio desta encruzilhada as correspondências de Kafka funcionam por possibilitar um "deslocamento das almas" ao reintroduzir o fantasmático em um mapa de distâncias a serem percorridas, criando assim impressão de uma proximidade excessiva, mesmo que aparente.

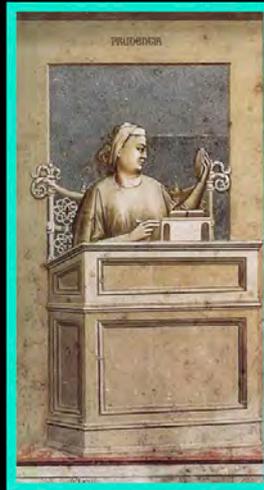
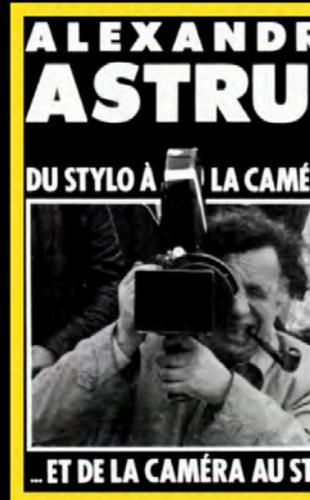
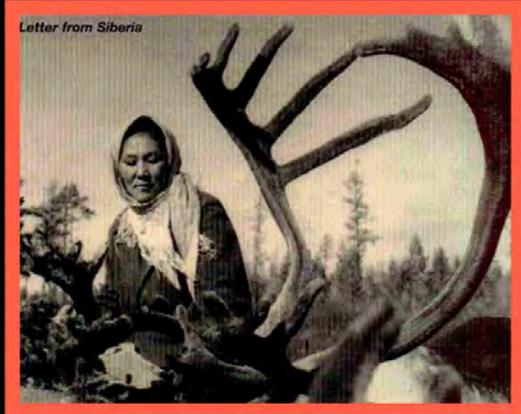
Esta intensidade cartográfica na máquina literária de Kafka é o que Deleuze e Guattari dizem ser a substituição do destinatário pelo destino. O que os leva a outra intensidade da intervenção epistolar na máquina literária de Kafka, o impasse do rizoma, a encruzilhada em que o diabo é pego. A armadilha do pacto diabólico das cartas de Kafka corresponderia, segundo Deleuze e Guattari não à culpa, como tantos autores do inconsciente escreveram sobre Kafka, mas sim à paixão do medo, essa intensidade que ocorre quando nos falta invenção. Este seria o veredito final, o medo que a máquina de cartas prenda o autor na armadilha, tal como foi o Veredito de seu pai em seus diários: "Você era, no fundo, uma criança inocente, mas, mais no fundo ainda, um ser diabólico. E é por isso que, saiba disso, eu te condeno neste instante ao afogamento" (KAFKA, F. In: DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 2017, p. 63).

Leandro após esta leitura, chego a conclusão que toda a carta é uma carta de amor, e o amor não é o contrário do ódio, mas sim o medo de não amar. Aquilo que sempre ouvimos sobre as cartas parecem não se alterar, reais ou fictícias, as cartas fazem parte de um pacto diabólico que elevam a potência humana da amizade. O pensamento que pensa a si mesmo se faz como na alegoria de Agamben, como em um pacto silencioso no gesto do aperto de mãos entre Pedro e Paulo que olham para o medo sem se reconhecerem atrás do outro de si. Contra a paixão que nos paralisa, o presente gesto da amizade em *Video Letters* é intensificado por uma ausência expressada na radical esquizofrenia positiva que marca as rupturas e as novas ligações entre as imagens.

A voz-eu epistolar na correspondência em vídeo nos mostra o ponto de inflexão de uma literatura menor necessária para fugir a representação, e levar a linguagem vídeográfica aos seus extremos e limites, a sua terceira margem. Fazendo da amizade um gesto menor que move a língua aos seus extremos, o pacto diabólico de *Video Letters* enuncia primeiro e só revê em seguida ou em sonho. Assim como "a arte é um espelho que adianta, como relógio por vezes" (KAFKA, F. in: DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 2017, p. 58), na correspondência em vídeo entre Tanikawa e Terayama o que o espelho adianta é a lembrança da morte, o *memento mori*, o momento do silêncio intrín-

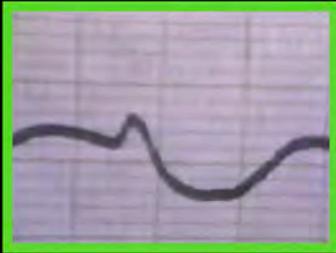
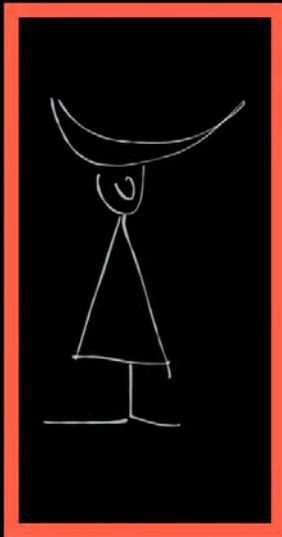
seco a essa divisão política da amizade humana e de um pensamento que pensa a si mesmo.

Amigo, espero que essa carta tenha lhe mostrado as estradas que tenho percorrido desde a muito que me mudei para a Serra Negra. Quando cheguei tudo estava em ruínas, as ruínas ainda continuam lá. O que fiz foi encontrar novas possibilidades de caminhos entre as ruínas. Não poderia fazê-lo sozinho, a força de nossa amizade me manteve vivo ao longo desta jornada, e toda vez que lhe esquecia, a minha memória lembrava de quando você me contava de um sonho seu na época em que mudava ao Paraná. No sonho você abria a porta de casa pela manhã e pisava na grama de pés descalços, sonho que para mim se fez realidade por muitas manhãs. E como descalço pisei todas as manhã sobre as correspondências fílmicas e o cinema epistolar. Uma abraço e um aperto de mão, até o próximo momento em que nossos caminhos cruzarem. Adeus.



RE
C
RA...
TYLO

Handwritten manuscript in German, featuring dense text and a small illustration of a scene with figures.



Atenas e Hércules

5. O Devaneio da Coruja

5.1 Fuck off Google, os alquimistas estão chegando!

Chego por fim, alguns dias depois do último eclipse lunar do ano de 2022, ao fechamento de um ciclo em minha vida. Com essas páginas venho deixar os meus rastros, os vestígios de minha passagem pela Universidade Federal de Pernambuco. São estas as considerações finais desta epistolar dissertação de mestrado, ou devo dizer desta dissertação cartográfica que perdurou durante três anos. Anos em que vivi em parte isolado no sítio da Coruja, onde fiz da minha habitação a casa do saber. Localizado no distrito rural de Serra Negra no município de Bezerros no interior do estado de Pernambuco, no alto da serra onde a coruja pousa, passei noites e dias curvado sobre o papel escrevendo aos distantes amigos no limiar entre o sonho e a realidade.

No dia em que propus a escrita epistolar para esta dissertação de mestrado, fui avisado sobre o risco que corria em provocar o diferente em espaços de acomodação. Motivado a refletir sobre as origens do cinema epistolar no intuito de compreender o fenômeno das correspondências filmicas, a escolha de continuar a buscar a correspondência ao longo da escrita me fez trilhar por caminhos particulares e extraordinários. Pelo meio de expressão da carta e sua experiência de escrita, para além dos resultados lógicos que pude encontrar na pesquisa, pude encontrar também os resultados sensíveis necessários para a pergunta que guiava como uma bússola a direção das cartas. A questão: Como sujeitos que se constituem ao mesmo tempo que produzem imagens [sujeitos-imagens], provocam o encontro com o outro, que se sente convocado a se corresponder por imagens?

A questão levantada ainda durante o momento da elaboração do projeto, gerado em conjunto com a escrita do programa performático da dissertação e do estado da arte do cinema epistolar e das correspondências filmicas na introdução: Itinerário da Coruja, para mim no começo, se assemelhava a uma simples compreensão de forças no funcionamento do jogo do io-io.

No io-io a força da gravidade é a primeira a agir sobre o circular objeto quando solto da mão, logo a energia potencial se transforma em energia cinética provocando a rotação do objeto até o ponto máximo de tração da corda onde se estabiliza o movimento em rotação no mesmo local até a paralisação total devido a dissipação de energia. Para que o io-io volte a mão de quem jogou é necessário que se aplique uma força antes que sua energia cinética se dissipe, um puxão que transforma a energia cinética novamente em potencial provocando o retorno à mão do jogador até ele soltar novamente em uma nova jogada.

Jogar imagens no mundo para mim nunca se diferenciou de jogar um io-io, assim que deixamos a energia da gravidade agir as imagens ficam em rotação no mundo até a sua energia se dissipar e serem esquecidas, mas se dermos um puxão enquanto ainda restar o suficiente de sua energia de rotação, elas voltam a nossa mão para podermos jogar novamente. A força necessária para que as imagens voltem a nós como uma resposta às nossas perguntas depende de diversos fatores. No caso das correspondências filmicas, para que o sujeito-imagem provoque o encontro com o outro capaz convocar uma resposta a sua carta que proporcione uma nova jogada, é necessário que o puxão seja capaz de estabelecer uma correspondência, que aqui penso ser, uma relação que liga duas imagens, um fio que une a mão ao io-io. Mas é claro que um io-io jogamos sozinhos, na correspondência jogamos com o outro.

A questão então, se levarmos em conta o termos de Aristóteles não é a causa final, a finalidade da produção das imagens epistolares e correspondentes, e nem a causa material, o que são as correspondências, tampouco ainda é a causa eficiente, quem são os agentes criadores dessas imagens epistolares. Para estas perguntas foram elaboradas respostas durante a escrita do Itinerário da Coruja, momento introdutório desta dissertação em que se pontua primeiramente as questões em torno da causa material.

A matéria-prima epistolar é apresentada desde a intimidade na escrita pessoal do antigo poeta Hesíodo até as características psicológicas e expressivas da escrita da carta pessoal na pesquisa acadêmica sobre o Cinema Epistolar de Lourdes Monterrubio Ibáñez. As questões em torno da causa eficiente, foram elaboradas em conjunto ao texto de Agamben quando este se pergunta "a quem se dirige a poesia", o destinatário é agente criador da correspondência assim como o destino de um poema, como nos diz o filósofo não é uma pessoal real mas sim uma exigência, que somente pode ser cumprido por quem recebe. As questões inerentes às finalidades do cinema epistolar e da correspondência filmica, se encontram nos diversos exemplos apresentados do cinema epistolar e da escrita epistolar, "findar um ciclo de pensamento para iniciar um outro" como pontua Rúbia Mércia. Mas é em um diálogo com Roland Barthes quando este escreve em fragmentos sobre "a carta de amor", que a finalidade epistolar se coloca entre esquecer e lembrar do outro pela carta.

Logo resta aquilo que Aristóteles chamou de a causa formal, o "como". Como puxar o ioiô de volta a sua mão, ou seja, como provocar o encontro com o outro e convocar-lo a se corresponder por imagens. Neste sentido, para encontrar tais resultados eu teria que jogar o jogo. E a esta parte condiz o programa performático desta dissertação, onde se pontua uma operação sensível como método dissertativo. Se eu buscava entender como as coisas funcionam, eu teria que me distanciar do método do engenheiro e me transformar em um hacker.

A figura do hacker se opõe, ponto por ponto, à figura do engenheiro, quaisquer que sejam as tentativas artísticas, policiais ou empresariais de a neutralizar. Enquanto o engenheiro captura tudo o que funciona, e isso para que tudo funcione melhor a serviço do sistema, o hacker se pergunta 'como é que isso funciona?' para encontrar as falhas, mas também para inventar outras utilizações, para experimentar. Experimentar significa, então, viver o que implica eticamente está ou aquela técnica. O hacker vem arrancar as técnicas do sistema tecnológico, libertando-as. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 151)

E foi assim, pela necessidade e urgência de viver a pesquisa e de encontrar as falhas de funcionamento no sistema hegemônico das imagens, que como um *hacker* anti-sistêmico fui arrancando as técnicas das correspondências filmicas e do cinema epistolar, libertando-as do esquecimento e de um sistema tecnológico de apagamento destas imagens. Como um colecionador e *bricoleur* na vigília da terceira margem do rio, fui tecendo e experimentando cada carta que compõe essa pesquisa na busca de nomear as forças que agem no cinema epistolar intensificadas nas correspondências filmicas. Mas, se na física e nas ciências naturais encontramos as forças da natureza, nos estudos das artes humanistas encontramos as paixões.

No reconhecimento de três sentimentos que movem a comunicação epistolar, a saudade, a alteridade e a amizade, analisei três correspondências filmicas em diferentes momentos da história da cultura visual e cinematográfica epistolar. Foram elas, os postais cinematográficos galegos-americanos, o intercâmbio audiovisual entre as crianças Ikpeng e as crianças de Sierra Mestra, e as vídeo-cartas entre Shûji Terayama e Shuntarô Tanikawa. As três correspondências filmicas foram relacionadas a três revoluções técnicas na história da expressão cinematográfica: o cinema de atualidades, os filmes de viagem e as sinfonias Urbanas na modernidade dos primeiros cinemas, a bricolagem audiovisual nos documentários reflexivos dialógicos na relações entre antropologia e cinema depois dos anos de 1950, e a voz-eu epistolar na montagem horizontal de um cinema impuro feito por uma câmera-caneta no vídeo em suas extremidades.

Por meio destes três encontros entre o acontecimento das correspondências filmicas, e as revoluções cinematográficas epistolares, abordei os diferentes significados que tem as outras funções da cultura para a imaginação das correspondências filmicas, e também, o significado das correspondências filmicas para essas funções. A luz de estudos transdisciplinares no descontínuo da história, foi buscado nas origens do cinema epistolar as suas funções culturais, os seus símbolos e suas expressões. Neste trajeto reconheci três forças que se manifestam intensificando os significados simbólicos nas imagens epistolares das correspondências filmicas. Por meio de uma filosofia da saudade, de uma filosofia da alteridade e uma filosofia da amizade, encontrei a solidão nos itinerários de viagem do sujeito estrangeiro, a incompletude na narração da relação de si de sujeitos de almas selvagens, e a esquizofrenia nas menores das literaturas de sujeitos duplicados.

Como engramas psico-sociais que mantêm viva a experiência do passado; estes radicais positivos, a solidão, a incompletude e a esquizofrenia, como raízes em potência nas imagens agem alegoricamente intensificando os rituais da saudade, da alteridade e da amizade nas correspondências filmicas. São vibrações despertadas do esquecimento como gestos que sobrevivem nas imagens epistolares.

O que podemos concluir então da pergunta bússola desta pesquisa é que os sujeitos-imagens, remetentes e destinatários das correspondências filmicas, ao se utilizarem de técnicas epistolares para a expressão cinematográfica provocam o encontro com o outro por meio de alegorias da solidão, da incompletude e da esquizofrenia, assim convocando seus correspondentes aos gestos dos rituais de saudade, da alteridade e da amizade. Fazendo com que as imagens que constroem os sujeitos estejam entre a alegoria e o ritual.

A ausência e a presença, esta dualidade fulminante do modo operador epistolar, me pareceu ser um bom medidor da intensidade dos gestos rituais e alegóricos no fenômeno das correspondências filmicas. Como uma ausência que intensifica uma presença, nas correspondências filmicas analisadas pode-se perceber que a provocação do encontro com o outro acontece por uma ausência do sujeito-imagem que convoca a uma presença proporcionada pela organicidade do jogo da correspondência. Assim, a ausência provocada pela solidão do sujeitos-imagens convoca a presença da saudade na correspondência filmica, a ausência provocada pela incompletude dos sujeitos-imagens convoca a presença da alteridade na correspondência filmica e a ausência provocada pela esquizofrenia dos sujeitos-imagens convoca a presença da amizade na correspondência filmica.

Nos gestos apaixonados que sobrevivem nas imagens epistolares e no reconhecimento da natureza estética das correspondências filmicas, pudermos revelar os sintomas que permeiam a comunicação interpessoal por imagens. Pela invenção de possibilidades de existências onde se compartilha junto a experiência sonhada, o devaneio na correspondência filmica e no cinema epistolar se mostra uma via potente para imaginar o inimaginável. Nas rachaduras do pensamento onde se despertam os sintomas de uma humanidade que busca ser redimida, a correspondência filmica age libertando as memórias de seu esquecimento como um caleidoscópio, ou uma selva de imagens que mostram as diversas figuras mutantes da verdade. Nesta irrupção das imagens sobrevive o estilo epistolar rumando ao desconhecido, ao mesmo tempo na sua mais alta sabedoria e na sua crise mais profunda.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. To whom is poetry adressed? **New Observations**. Nova Iorque. n. 130, 2014.

ARAÚJO, Juliana e Michel Marie. **Explorar um continente desconhecido in Varan: um mundo visível**. Belo Horizonte: Balafon, 2016.

BAZIN, André. Lettre de Sibérie. **France Observateur** 443, Paris: Éditions de Étoile, p. 179-181, 1983.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin está morto**. São Paulo: Sobinfluência Edições, 2020.

_____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. **Catálogo da Mostra Vídeo Nas Aldeias: um olhar indígena**. Olinda: Vídeo Nas Aldeias, 2006. Disponível em <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_2006_corrigido> Acessado em fevereiro 2023.

BRASIL, André. **A performance entre o vivido e o imaginado**. Porto Alegre, 2011. Disponível em < https://tigubarcelos.files.wordpress.com/2012/01/performance_vivido_andre_brasil.pdf > Acessado em fevereiro 2023.

CALVINO, Italo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

CAIXETA DE QUEIROZ, Rubens. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**. Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-128. jul/dez 2008. Disponível em < https://issuu.com/revistadevires/docs/revista_devires_dossie_documentario > Acessado em fevereiro 2023.

_____. **Descrever o Visível: Cinema documentário e antropologia filmica**. Campinas: Editora Estação Liberdade, 2009.

CANEVACCI, Massimo. **Comunicação Visual**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papi-rus, 2015.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Kafka; por uma literatura menor**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DOMÍNGUEZ, Rubén Sánchez. *Através del Espejo; memoria, re-presentación e identidad en el cine documental por las asociaciones de emigrantes en América (1911-1978)*. **Revista de estudios latinoamericanos de la universidad Pablo de Olavide de Sevilla**. Sevilla, n. 12. 2020.

EDGAR WIND. **Eloquência dos Símbolos: Estudos sobre a arte humanista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **Revista do Lume**. Campinas. nº 4, dezembro de 2013.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si" In: *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992 p. 129-160.

FREIRE, Marcius. **O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

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

GÓIS, Edna. A costura das coisas esquecidas: “Carta a Fellini”, de Valêncio Xavier. **Suplemento de Pernambuco**. Recife: Editora CEPE, 2019. nº 177.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1983.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. São Paulo: Iluminuras Editora, 2002.

IBÁÑEZ, Lourdes Monterrubio. **De un cine epistolar : La presencia de la música en el cine francés y contemporáneo**. Cantabria: Shangrila Ediciones, 2018.

JARDÍ, Enric. **Paul Klee**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. Filmes carta por uma (outra) estética do encontro. Catálogo **Filmes-Carta: por uma estética do encontro**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em < https://issuu.com/zzuiferreira/docs/filmes_carta-catalogoweb > Acessado em fevereiro 2023.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 2012

PIMENTEL, Manuel Cândido. **Viagens da Saudade**. Porto: Editora Universidade do Porto, 2019.

RAMONED, Josep. **Todas las cartas**. Barcelona: CCCB, 2012.

RILKE, Reiner Maria. **Cartas a um jovem poeta**. 9ª edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. **Mestre Ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

SCHEIFEIGEL, Maxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). **Devires**. Belo Horizonte, 2009. v. 6, n. 2, n.p. jul/dez 2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify e n-1 edições, 2015.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 5ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, ISMAIL (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

(...)

APÊNDICE A

Correspondência Filmica na UFPE

Foi durante o meu estágio docência na Universidade Federal de Pernambuco em que organizei e coloquei à prova quase todo o material estudado durante esta dissertação de mestrado. Ao longo das constelações de imagens apresentadas, vistas e discutidas durante as 60 horas de aulas na disciplina Correspondências Fílmicas e o Cinema Epistolar desenvolveu-se em conjunto aos cinco alunos participantes exercícios práticos de imagem e som que culminaram na experiência prática final da disciplina.

Desde os primeiros cinemas até o mais contemporâneo como apareceram durante as três cartas desta dissertação de mestrado, os exercícios práticos individuais de preparação para o exercício final consistiam em desenvolver em conjunto com o conteúdo da disciplina as técnicas cinematográficas do cinema epistolar. A experiência final da disciplina tinha como objetivo colocar em prática todo arcabouço estudado sobre o cinema epistolar ao fazer com que os próprios participantes vissem a correspondência filmica com outro participante do grupo.

No primeiro exercício prático começamos com uma escavação de lembranças aos modos de Walter Benjamin quando este apresenta as relações entre escavar e recordar. Neste exercício inicial da disciplina, que muito se assemelha a escrita da introdução desta dissertação, Itinerário da Coruja, cada participante trouxe uma imagem que eram aos poucos mapeadas e cartografadas em uma geografia sentimental de cada um.

Despertando a sensação de uma geografia de nossos sujeitos que se fazem enquanto produzem imagens, em sequência praticamos o envio de um cartão postal virtual a alguém distante em território ou em comunicação. Praticando o postais como estrangeiros no mundo tivemos uma primeira tentativa de uma comunicação epistolar por imagens e palavras, e de uma cartografia onde se encontram nossos sujeitos-imagens.

Em sequência ao exercício do postal virtual, na complexa imaginação ente o real e o mito de nossas cidades e lugares de memória, essenciais aos nossos sujeitos-imagens, produzimos uma colagem sonora baseada nas *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. Partindo da sinfonia e digo da paisagens sonoras que sobrevivem em nossa memória, como nas sinfonias urbanas da modernidade, aplicamos as barbáries positivas as nossas pátrias, procurando perceber como a saudade sobrevive a pátria. Estes exercícios até aqui, fazem parte da primeira carta dessa dissertação.

Na próxima sequência de exercícios práticos ligados a segunda carta desta dissertação, individualmente produzimos anotações autobiográficas audiovisuais como anotações antropológicas de nos mesmos e do que nos cerca. O resultado destas anotações culminou em um filme diário de um minuto, uma bricolagem audiovisual, um documentário reflexivo ao encontro de nossas verdades.

Como o último exercício prático preparatório necessário para se entregar a produção das correspondências fílmicas, propus aos estudantes escrever uma carta a uma pessoa distante em um papel e, não sabendo, depois em aula rasgarmos as cartas³⁷. Quando chegamos a esse momento fatídico de rasgar a carta, momento de morte e de renascimento ou mesmo de loucura, quando chegamos ao conteúdo da terceira carta desta dissertação iniciamos a experiência prática final da disciplina, uma correspondência fílmica entre duplas de participantes composto por quatro vídeo-cartas.

No nosso caso, pela quantidade ímpar de estudantes fui implicado a participar do exercício. Formamos então três duplas, Carol e Gabi, Bia e Otávio, Gg e Mari. Foram quatro semanas em que cada dupla de participantes fizeram uma vídeo-carta por semana, produzindo assim um diálogo contínuo de correspondência fílmica entre remetente e destinatário que se alternavam semanalmente. No total cada dupla produziu quatro vídeo-cartas

A atividade influenciada pelas imagens e discussões apresentadas durante a disciplina, teve como resultado uma experiência cinematográfica extraordinária e particular entre todos nós. Em cada uma das correspondências fílmicas podemos perceber os sujeitos-imagens provocando o encontro com o outro ao fazer com que o outro se sinta convocado a se corresponder por imagens. No devaneio de nossas vídeo-cartas a polaridade entre a ausência e a presença do encontro entre os sujeitos-imagens podem ser vistas nos gestos que movimentavam o sentir das imagens.

Entre o cotidiano de suas vidas enclausuradas em seus apartamentos, e os desafios necessários para viver em meio a isso, Carol e Gabi partilharam entre si a solidão provocadora que convocava ou intensificava a presença da saudade nas imagens de sua correspondência. Quando antes a questão de Carol logo na sua primeira vídeo-carta se dava em como fugir deste mundo em que nada vai sobreviver, depois da resposta de Gabi que partilha da solidão colocando em um ponto de vista de um copo de água derramando, as imagens de Carol se transformam em apreciar as pequenas coisas da vida que lhe levam a contar histórias nostálgicas sobre um cd de sua infância.

Como resposta final na última vídeo carta de Gabi, um copo de chá, o cansaço do estudo online, alguns exercícios, uma pintura em aquarela de um girassol e na varanda a chuva que chega,

³⁷ Esta prática de rasgar o papel para então se libertar o sentimentos das palavras para poderem ser pensados por imagens dou os créditos a Isaac Pipano que escreveu um texto chamado **12 etapas e uma lição para se fazer um filme-carta (em tempos de WhatsApp)** que pode se encontrado na página 28 do catalogo *Filmes-Carta: por uma estética do encontro*, já referenciado no **itinerário da coruja**.

uma paisagem ao mesmo tempo assustadora e romântica da natureza que lhe cerca. Ambas encontram em seus lares uma fuga possível, um retrato e uma paisagem de uma experiência comum, de um lugar de memória comum para escapar a solidão.

Carol e Gabi

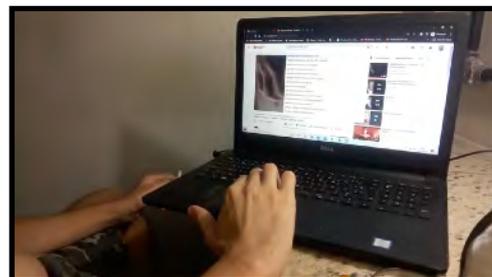


Entre Bia e Otávio a incompletude intensificava a presença da alteridade nas imagens de sua correspondência. Bia como a primeira remetente e desconhecida de Otávio se descreve. Conta que gosta de tomar sol na varanda, fala sobre ter voltado a morar em São Paulo, revela as suas tentativas frustradas de encontrar o que lhe falta, e o que lhe completa. Ao final nos mostra o encontro com o seu novo amor, o bambolê.

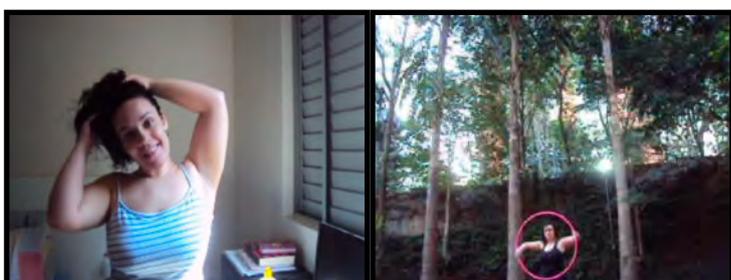
Otávio em resposta à vídeo-carta de Bia mostra também aquilo que sem lhe faria incompleto, o cantor de Rock George Michael. Recebido a resposta de Otávio, Bia remonta o seu cotidiano alterado pela diferente paixão de Otávio. Em sua nova vídeo-carta, Bia retorna os mesmos gestos suavemente alterados pela relação com outro, formando novas manobras no bambolê.

Assim como Bia volta aos mesmos gestos, Otávio retorna a mesma imagem mas também é transformado. Na volta da mesma imagem agora em preto e branco uma narração íntima sobre si dá voltas sobre a impressão de Bia de suas imagens. Otávio, recomenda algo que não havia conseguido mostrar antes sobre si, uma diferença entre George Michael e Rod Stewart. Por maneiras reflexivas e dialógicas em suas imagens epistolares Bia e Otávio se auto representam provocando o outro a uma narração uma relação de si. Por materiais heteróclitos e incompletos de seu cotidiano, em uma bricolagem os sujeitos imagens em suas vídeo-cartas convocam a alteridade, como o ritual de diferença entre um e outro.

Bia e Otavio



Entre eu e Mari a esquizofrenia intensificava a presença da amizade nas imagens de



nossa correspondência. Começo a minha vídeo-carta para Mari no voo do gavião que olha a minha casa no morro em um olhar à distância, quando lhe pergunto: o que você quer ver? Então dobro-me sobre memórias, e curvando-me sobre as imagem do passado, conto uma história de meu avô e como me comunicava com ele por fitas, uma tecnologia entre nossos tempos. Nas nuvens de Aristó-

fanés, na disputa entre o justo e o injusto, de onde escrevo essa vídeo-carta, parecemos encontrar todos os materiais de nossa fluída memória, o olhar de longo alcance.

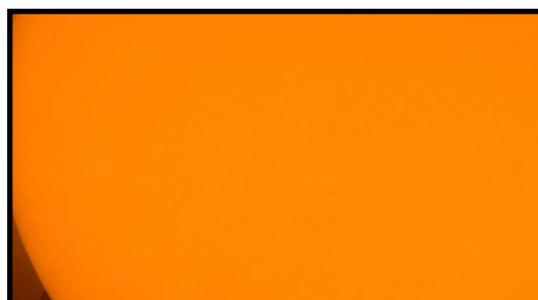
Na próxima vídeo-carta da correspondência, a resposta de Mari relaciona as cartas e as fotos pela lembrança que trazem de sua existência. Lembrança que ela não gosta, e que diz ser uma fascinação com o passado, uma maneira esquisita de viver nas coisas, e que ainda tem que entender isso dentro dela. Quando jovem havia rasgado todas as fotos de sua infância, e revela uma das fotos rasgadas ainda guardadas juntando os pedaços ainda lhe faltam partes, o fogo do filme no apartamento apaga essa história em um adeus solar.

Em minha resposta voando sobre o horizonte por entre as imagens do inconsciente, retomo todas as fotos que tenho da minha infância, e num pensamento que pensa a si mesmo, Bernardo Soares, o mutilador do eu e semi-heterônimo de Fernando Pessoa, investigador das íntimas sensações da existência anônima, é convocado nas palavras da carta falando sobre ser grande e ser nada. Abstração necessária do desassossego que transforma o gavião em coruja nas estradas a noite, e que na linguagem em potência animal dos cachorros encontra um com-sentimento de existência. Em resposta, Mari caminha junto ao seu cachorro pelo apartamento e no cinema entre as cortinas as memórias das falhas pelo passar dos anos, o eu que não queria perder e que se foi ao reino da morte, na água da chuva que desce das nuvens e dos olhos um grande amor que deixou a lembrança, o desconcerto do mundo de Luís de Camões, a sua modernidade injusta, as aflições humanas e seus conflitos mais íntimos. Estão nas palavras a salvação da alma?

No deslocamento das almas pelo devaneio da correspondência entre eu e Mari, no extremo horizonte da montagem encontramos os pontos de inflexão nas imagens e sons agindo intensivamente ao opor os nossos medos. A amizade então desponta como a paixão possível presente nas imagens, um repartir o próprio fato de existir, o medo da própria ruptura do eu, como a esquizofrenia de uma alteridade imanente no mesmo.

Gg e Mari





Na conversa final da disciplina depois que tivemos todos a oportunidade de vivenciar a correspondência filmica e a sua potência enquanto experiência filmica, observamos todos que chegamos a resultados inesperados. Fora de qualquer espera e finalidade a correspondência entre nós fez-se irrompendo uma outra temporalidade de imagens em nossos cotidianos e vidas. Por meio da arte cinematográfica vivenciamos em imagens e sons as nossas intimidades com o outro, lidando com emoções nem sempre fáceis de se fazer voltar a vida. Mas emoções necessárias que se expressam por imagens quando muitas vezes não conseguimos expressar em palavras.

APÊNDICE B

Laboratório Atlas Mnemosyne

Para onde ir? Que ciência é essa de orientação em formas de imagem? Junto a Edgar Wind (1900-1971) obtive ao longo dessa pesquisa alguns conhecimentos sobre a biblioteca do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) e sua relação entre estética e ciência da cultura. Na conferência *O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e seu significado para a estética* proferida em Hamburgo na Alemanha em 1930, Edgar Wind (2018) pontua três chaves para a compreensão da Biblioteca Warburg e seu modo científico cultural.

A primeira chave é o conceito de “imagem” para Aby Warburg. Com o propósito de determinar melhor os fatores condicionantes para a formação do estilo em contraposição a “visualidade pura” promotora de uma separação radical entre história da arte e cultura, Warburg defendia a ideia de um cultura total conceituada por uma tríade inseparável entre “concreta consideração da arte, teoria da arte e construção histórica” (WIND, E. 2018, p. 260). Assim, Warburg pensava ao mesmo tempo que significado tem as outras funções da cultura para a imaginação pictórica e o que significa a imagem para essas funções. Para essa compreensão estética Wind pontua que o pesquisador precisa conduzir-se conceitualmente por um processo de transmutação mnemônica, por meio do qual o pesquisador adentra numa série que mantém viva a “experiência” do passado. Sem esquecer que para essa compreensão dessa memória psico-social a experiência também é objeto de pesquisa.

Ao pensar a função das imagens dentro da cultura, Warburg também as determinou pela sua polaridade simbólica. O que nos leva à segunda chave de Edgar Wind para a compreensão da biblioteca Warburg, a teoria da polaridade dos símbolos. Segundo Wind, a teoria da polaridade dos símbolos apresenta duas concepções do essencial do símbolo conflitantes entre si, o mágico-associativo, que se funde imagem e significado, e o lógico-dissociativo, que se introduz pelo comparativo. Ou seja, em um dos pólos a conexão simbólica entre imagem e significado é ritual e no outro alegórico. Entre esses pólos é onde Warburg reconhece a criação artística, e a imagem no sentido de simulacros artísticos.

Como terceira chave de compreensão da biblioteca Warburg, ao referir-se a quanto de reflexão está contido na expressão por meio dos traços que deixam os acontecimentos nos organismos, Wind nos leva a compreensão dos procedimentos de pesquisa de Warburg em relação a teoria da expressão mimética e o manuseio de instrumentos. Wind pontua o pensamento que “toda expressão

manifestada por meio de movimento muscular é metáfora e sujeita a polaridade dos símbolos” (WIND, E. 2018, p. 273), nos mostrando como pelo uso de utensílios ampliamos e contemplamos as funções de nosso corpo desenvolvendo gestos sociais que a mímica completa e amplia.

Segundo Wind, o uso expressivo do instrumento oscila entre o impulso social de apropriação e a vontade social de distanciamento, assim como, a carga expressiva muscular oscila entre a tensão mimética e o repouso físico. Inserindo-se no processo de disputa polarizador, foi por meio de gestos expressivos antigos reapropriados pela arte posterior, que segundo Wind, Warburg elaborou as formulações de *Pathos* ao exemplo da vida póstuma do Antigo. Mostrando como é infinitamente significativa a relação que uma época estabelece com o antigo, coube a Warburg apresentar os sintomas psicossociais apresentados pelo reconhecimento conceitual da essência da arte, a verdadeira tarefa da estética segundo Edgar Wind.

Partindo das formulações de *Pathos* e induzido a refletir sobre a origem das correspondências filmicas ao fazer emergir do esquecimento as expressões do cinema epistolar. Na semelhança das pranchas desenvolvidas por Aby Warburg em seu Atlas Mnemosyne, onde se pode ver a reprodutibilidade da obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida ou mesmo como um espelho transformador da vida histórica, para a escrita de cada carta nesta dissertação de mestrado preparei três pranchas diferentes a partir das imagens e palavras costuradas durante a disciplina Correspondências filmicas e o cinema epistolar no estágio docência na Universidade Federal de Pernambuco.

Como um instrumento que possibilitasse uma ciência de orientação em formas de imagem, cada prancha foi desenvolvida em conjunto com a escrita de cada carta desta dissertação. Por meio da disposição das imagens na prancha fui determinando o caminho que cada carta deveria tomar e assim fui tecendo as relações entre as imagens.

Como se poderá perceber ao longo das três pranchas fui procurando caminhos para aprimorar essa metodologia de orientação em formas de imagem para a escrita desta pesquisa. Na primeira prancha as imagens se organizam de forma mais tumultuada, fazendo com que as imagens se comuniquem com aquilo que está ao redor delas. Na segunda prancha um linha conecta o passo a passo da escrita ao conectar um grupo de imagens a outro grupo de imagens. Na terceira prancha um linha de tempo em duas camadas horizontalmente organiza a escrita, e uma segunda linha do tempo organiza a análise filmica dentro da carta. Na terceira prancha ainda finalizo o cabeçalho com as indicações dos achados de cada carta: saudade/solidão, alteridade/incompletude, amizade/esquizofrenia.

Deixo aqui o registro desse trabalho que apresentou para mim resultados particulares e relativamente extraordinários ao pensar a história da arte por um método científico cultural de orientação de imagens.

O Devaneio
da Cozinha