

Viver, filmar, montar: o cinema na invenção da memória



Laís Ferreira Oliveira

Niterói
Rio de Janeiro
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LAÍS FERREIRA OLIVEIRA

VIVER, FILMAR, MONTAR:
O CINEMA NA INVENÇÃO DA MEMÓRIA

Niterói
2018

LAÍS FERREIRA OLIVEIRA

**VIVER, FILMAR, MONTAR:
O CINEMA NA INVENÇÃO DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de cinema e audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói, RJ
2018

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- O48 Oliveira, Lais Ferreira.
Viver, filmar, montar : o cinema na invenção da memória / Lais Ferreira Oliveira ; orientador: Cezar Avila Migliorin. – 2018.
128 f. : il.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense.
Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2018.
Bibliografia: f. 124-128.
1. Memória. 2. Cinema. 3. Montagem do filme (Cinematografia).
4. História. 5. Cotidiano. I. Migliorin, Cezar. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia. III. Título.

Bibliotecário: Nilo José Ribeiro Pinto CRB-7/6348

LAÍS FERREIRA OLIVEIRA

VIVER, FILMAR, MONTAR:
O CINEMA NA INVENÇÃO DA MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de cinema e audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cezar Migliorin (orientador)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Tunico Amancio
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Thaís Blank
Fundação Getúlio Vargas

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sônia Maria e Agnaldo Francisco, que ensinaram, antes que eu entendesse o mundo, a desejar sempre mais que o possível – princípio de sonho –, mas medir no tamanho da ética – a natureza da coragem.

A Vitor Medeiros, irmão-estrela, de luz para além do que se finda, a defesa da escuta possível para quem, na imensidão do universo, acolheu o pequeno no desenho de uma mão.

A Cezar Migliorin, pelo diálogo sempre muito franco e aberto, e pela orientação.

À Anita Leandro, pelos preciosos conselhos e análises na qualificação e pela amizade.

A Tunico Amâncio, pela leitura generosa e cuidadosa na qualificação.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

À Camila Vieira, amiga querida, exemplo terno da lealdade, da medida justa e sóbria para que possamos continuar nos encantando no trabalho com as imagens.

À Ohana Boy, que foi tomar sorvete comigo depois da qualificação e, num domingo particularmente duro, topou almoçar no melhor vegetariano de Niterói.

À Liziane Ferreira, Lizi Leve, que vivia me convidando para ir comer um pão que tinha acabado de fazer na sua casa – lembro-me bem daquele de azeitonas – e ajudou que eu pudesse sim dizer que havia um lar em Nikiti.

À Lívia de Paiva, de imensa ternura, que falava sempre da necessidade de viver como a gente acreditava e me ajudou a prosseguir em um período particularmente difícil.

À Júlia de Marins que, mesmo sem gostar de café, arriscou a tomar um à noite apenas para que a gente pudesse se ver e conversar entre a loucura dos expedientes.

À Milisava Petkovic, Mila, pelas conversas metafísicas nas caminhadas noturnas à beira da praia de Icaraí.

A Roy David Frankel, por lembrar a poesia-combate.

Aos companheiros do laboratório Kumã, grupo de estudo, trabalho e cerveja. Agradeço especialmente à Aline Portugal que, depois de um cover de Belchior, lembrou-me de que o importante era não perder de vista aonde ia a nossa energia vital. E a Samuel Leal, pela alegria tão calma e generosa nas conversas cotidianas. Também, a Pedro Drummond, pela partilha do

estágio docência, na disciplina de *Documentário I – Auto-ficções, a tessitura do história: documentário híbrido e ensaístico diante do real*.

Aos alunos da disciplina de Documentário I que, no que há de mais profícuo e belo na universidade, chegavam nas manhãs com os ouvidos e olhos atentos para que tentássemos, juntos, ensinar e aprender alguma coisa.

Aos pesquisadores que estiveram no GT de Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual no XXVII Encontro Compós e aos integrantes do ST Interseções cinema e arte no encontro da Socine, em 2016 e em 2017, que tiveram contribuições fundamentais para a pesquisa e para o meu desenvolvimento como pesquisadora;

Aos amigos de longa data que, longe, nunca foram distantes: Thuirá Moreira, João Paulo Esteves, Julie Utsch, Laura von Atzingen, Letícia Santana, Larissa Amaral, Pabline Felix, Sâmia Bechelane, Thiago Flores e Augusta Deluca. Agradeço especialmente a Thutu que, num período de baixa frequência, impediu que eu desistisse.

Ao meu irmão, Rafael Oliveira, que no amor possível à diferença, me deslocava um pouco, no furacão das tarefas, para tentar o novo.

Aos amigos queridos e generosos que eu fiz na estrada pela aposta na amizade e confiança aberta de terem me hospedado sem me conhecerem a princípio quando viajei para alguns congressos: Caio Cagliani Rayssa – rayos de sol da manhã, como ela se apresenta –, Ingrid Rocha, Sara Síntique e Marcella Fernandes. E à Lícia Brancher, no reencontro na Ilha da Magia, que me recebeu depois de quatro anos que não nos víamos. Com vocês, o Brasil – e o mundo – expandiu-se e encolheu-se na potencialidade do afeto e fez com que esses dois anos do mestrado fossem dos mais intensos e bonitos de toda uma vida.

Ao meu professor de violão e amigo, Carlos Chaves que, quando ia me dar aula, trazia as conversas cotidianas para bem próximo do que ainda não sabíamos – a criação – e me mostrou, tantas vezes, as iluminações possíveis para conciliar a carreira de artista com a de professor.

A todos os amigos que publicaram na *Revista Moventes*, especialmente, outra vez, ao Vitor e à Camila Suzuki por darem sempre mais sentido e contorno ao trabalho de escrita, impelirem a vontade de seguir sempre pesquisando, estudando e vivendo cinema.

Aos queridos capoeiras e camaradinhas do grupo Capoeira Brasil, por lembrar sempre que toda luta só vale quando a gente está cantando, tomar cuidado com a rasteira, reagir com a esquivada e manter axé do lado de dentro, do lado de fora.

Ao meu professor de Yoga, Bruno Chaves, por lembrar a necessidade do cuidado e da escolha de perseverar pelo equilíbrio.

Aos colegas que fizeram o curso de fotografia e vídeo experimental comigo na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e ao professor Marcos Bonisson, quem duvida, a todo tempo, das palavras, que nem sempre – quase nunca – vão nos ensinar a ver.

Aos funcionários do PPGCOM da UFF, Luciana e Nilson, por nos ajudarem a ter calma e paciência em meio aos imbróglis burocráticos e por serem sempre muito solícitos.

s eiva

numa primeira palavra,
o galho:

contorcia-se o tempo,
contorno

de uma margarida.
virtude

de nossa esmeralda:
luzir

na resistência da pedra
- seiva.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva, de forma geral, analisar como a memória é construída, reavivada e tensionada pelo aparato fílmico nas obras *Visita ou memórias e confissões* (Manuel de Oliveira, 1983) *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (Jonas Mekas, 2000), *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013) e *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016). Nossa proposta é pensar como essas obras estabelecem relações com o tempo e com a memória, considerando como esses filmes se relacionam à trajetória e às produções dos diretores. Atentamos para as diferenças formais existentes entre eles e pensamos como o cotidiano é modulado por meio dessas escolhas estéticas. Nessa análise, trabalhamos com as noções de territorialização e desterritorialização; as maneiras desses diretores se inscreverem em seus filmes; e os modos de construção de uma história menor. Na discussão sobre a memória, retomamos às teses de Henri Bergson e Giles Deleuze. Em nosso trabalho, tentamos entender o que há de cinematográfico nas relações dessas obras com o passado - seja nas vias da história, seja no trabalho com a memória.

Palavras-chave: memória; cinema; montagem do filme; história; cotidiano.

ABSTRACT

This research aims, in a broad form, to analyse how memory is built, revived and tensioned by the filmic apparatus in *Visita ou memórias e confissões* (Manuel de Oliveira, 1983) *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (Jonas Mekas, 2000), *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013) e *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016). Our proposal is to think how these movies establish relations with time and memory, considering how these movies relate themselves with the trajectory and the productions of the directors. We pay attention to the formal differences between them and think how daily life is modulated through those aesthetic choices. In this analysis, we work with the notions of deterritorialization and territorialization; the manners how those filmmakers inscribe themselves on their movies; and the ways of building a minor history. In our work, we try to think what exists of cinematographic in their relations of those movies with past - either in the ways of history, or in the work with memory.

Keywords: memory; cinema; movie edition; history; daily life.

LISTA DE FIGURAS

Frame de <i>As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty</i>	Capa
Fonte: <i>As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty</i> (Jonas Mekas, 2000)	
FIG 1 - <i>Frames de As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty</i> ...	26
Fonte: <i>As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty</i> (Jonas Mekas, 2000)	
FIG 2 - <i>Frame de Visita ou Memórias e Confissões</i>	29
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manuel de Oliveira, 1982)	
FIG 3 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	30
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero , 2016).	
FIG 4 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	31
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero , 2016)	
FIG 5 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	32
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero , 2016)	
FIG 6- <i>Frame de Como me da la gana II</i>	32
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero , 2016)	
FIG 7 - <i>Frame de Já visto jamais visto</i>	33
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 8 - <i>Frame de Já visto jamais visto</i>	34
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 9 - <i>Frame de Já visto jamais visto</i>	35
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 10 - <i>Frames de Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1983).....	39
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1983).	
FIG 11 - <i>Frames de Reminiscências de uma Viagem para a Lituânia</i> (Jonas Mekas, 1972.....	40
Fonte: <i>Reminiscências de uma Viagem para a Lituânia</i> (Jonas Mekas, 1972).	
FIG 12 - <i>Frames de Visita ou Memórias e Confissões</i>	53
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1983).	
FIG 13 - <i>Frames de Visita ou Memórias e Confissões</i>	48
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1983).	

FIG 14 - <i>Frames de As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty.</i>	53
Fonte: <i>As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty</i> (Jonas Mekas, 2000).	
FIG 15 - <i>Frames de Os Arara</i> (Andrea Tonacci, 1980-1983).....	56
Fonte: <i>Os Arara</i> (Andrea Tonacci, 1980-1983)	
FIG 16 - <i>Frames de Como me da la gana</i>	57
Fonte: <i>Como me da la gana</i> (Ignacio Agüero, 1985)	
FIG 17- <i>Frames de Como me da la gana</i>	58
Fonte: <i>Como me da la gana</i> (Ignacio Agüero, 1985)	
FIG 18 - <i>Frames de Cem crianças esperando um trem</i>	59
Fonte: <i>Cem crianças esperando um trem</i> (Ignacio Aguerro, 1988)	
FIG 19 - <i>Frames de Visita ou Memória e Inconfissões.</i>	60
Fonte: <i>Visita ou Memória e Inconfissões</i> (Manoel de Oliveira, 1982).	
FIG 20 - <i>Frames de Non ou a Vã Glória de Mandar</i>	62
Fonte: <i>Non ou a Vã Glória de Mandar</i> (Manoel de Oliveira, 1990)	
FIG 21 - <i>Frames de Reminiscência de uma viagem à Lituânia</i> (Jonas Mekas, 1972).....	63
Fonte: <i>Reminiscência de uma viagem à Lituânia</i> (Jonas Mekas, 1972)	
FIG 22 - <i>Frames de Serras da desordem</i> (Andrea Tonacci, 2006).....	68
Fonte: <i>Serras da desordem</i> (Andrea Tonacci, 2006).	
FIG 23 - <i>Frames de Bla bla bla</i>	72
Fonte: <i>Bla bla bla</i> (Andrea Tonacci, 1968)	
FIG 24 - <i>Em Conversas no Maranhão, a montagem alternada contrapõe o discurso do homem branco àquilo que os índios vivenciam.</i>	73
Fonte: <i>Conversas no Maranhão</i> (Andrea Tonacci, 1987).	
FIG 25 - <i>Frames de Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).....	75
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 26 - <i>Frames de Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).....	76
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 27 - <i>Frames de Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).....	77

Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 28 - <i>Frames de Walden</i> (Jonas Mekas, 1969).....	85
Fonte: <i>Walden</i> (Jonas Mekas, 1969).	
FIG 29 - <i>Frames de Visita ou Memórias e Confissões</i>	85
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1982).	
FIG 30 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	90
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero , 2016)	
FIG 31 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	91
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero, 2016)	
FIG 32 - <i>Frame de Visita ou Memórias e Confissões</i>	94
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1982).	
FIG 33 - <i>Frame de Walden</i> (Jonas Mekas, 1969).....	96
Fonte: <i>Walden</i> (Jonas Mekas, 1969).	
FIG 34 - <i>Frame de Visita ou Memórias e Confissões</i>	100
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1982).	
FIG 35 - <i>Frame de Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).....	103
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 36 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	104
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero, 2016).	
FIG 37 - <i>Frame de Como me da la gana II</i>	105
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero , 2016)	
FIG 38 - <i>Frames de Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).....	107
Fonte: <i>Já visto jamais visto</i> (Andrea Tonacci, 2013).	
FIG 39 - <i>Frames de Como me da la gana II</i>	108
Fonte: <i>Como me da la gana II</i> (Ignacio Agüero, 2016).	
FIG 40 - <i>Frames de Serras da desordem</i>	110
Fonte: <i>Serras da desordem</i> (Andrea Tonacci, 2006).	
FIG 41 - <i>Frames de Visita ou Memórias e Confissões</i>	112
Fonte: <i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (Manoel de Oliveira, 1982).	

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo 1 - Vida, somente vida.....	26
1.1 - O filme dentro de uma casa: lado de dentro, lado de fora	26
1.2 - Modos de se inscrever, escrever.....	42
Capítulo 2 - Sobre uma escrita da história pelo cinema.....	51
2.1 - Uma outra possibilidade da história: um <i>cinema menor</i>	51
2.2 - Em atrito com a história: discurso, mídia e montagem.....	66
Capítulo 3 - Esquecer, lembrar, montar	83
3.1 - O que há de cinematográfico na memória?.....	83
3.2 - Intuição, duração e ação	94
3.3 - Imaginar, criar, montar	102
3.4 - Uma possibilidade política da memória	113
Considerações Finais	122
Referências	124

INTRODUÇÃO

Em *A hora dos assassinos – Um estudo sobre Rimbaud*, Henry Miller pontua sobre a obra e a vida do poeta francês:

Por mais vasta que fosse sua experiência de vida, nunca é suficientemente profunda para adquirir sentido. Perde o leme de direção e a âncora também. Está condenado a deixar-se levar. E assim o barco, que encalha em cada baixio ou recife, que se entrega indefeso às lufadas de cada tempestade, tem que se despedaçar finalmente, transformar-se em meros destroços e restos de naufrágio. Quem quiser singrar os mares da vida precisa aprender a navegar, contar com o vento e a maré, com as leis e os limites. Um Colombo não desrespeita leis, expande-as. Nem lança velas rumo a um mundo imaginário. Descobre um novo por acaso. Só que esses casos são frutos legítimos de arrojo. E esse arrojo não se confunde com temeridade; é produto da certeza íntima (MILLER, 2010, p.101).

Nesse livro, o escritor norte-americano reflete sobre a obra e a trajetória de Rimbaud. Miller retoma as escolhas do jovem poeta, cujos poemas foram escritos, em sua maioria, dos dezesseis aos dezenove anos. Aos vinte anos, o escritor rompe com a atividade até então desenvolvida, intimamente ligada à experiência do mundo, à intensidade de juventude e a exploração dos sentidos ao limite. Nessa época, Rimbaud começa a trabalhar com comércio, que será sua atividade principal até o fim da vida. Diante de um possível espanto da mudança, Miller argumenta:

A evolução por que passou na primeira metade da vida não é a mais espantosa que a verificada na segunda. Nós é que, talvez, não possamos imaginar a fase gloriosa que se preparava para iniciar. Ele naufraga diante de nossos olhos, em vésperas de outra grande mudança, no limiar de um período fértil para quando o poeta estava presente a se fundir com o homem de ação (MILLER, 2010, p. 38).

Nessa análise e nos dois trechos que destacamos acima, a vida parece sempre um mecanismo errante, algo que, a todo instante, revela-se de alguma maneira imprevista e desafiadora. No entanto, o perfil de ser condenado “a deixar-se levar” está, em qualquer momento, circunscrito em algum espaço, tempo e forma. Nesse sentido, podemos acreditar que o “arrojo” sugerido por Miller possa conceber escolhas estéticas, em relação contígua a uma “certeza íntima” em que se preservam aspectos subjetivos. Se pensarmos em termos de imagens fílmicas essas relações, aqui temos um dilema proposto aos filmes que são montados a partir de imagens cotidianas, que acompanham o presente, coabitam o passado e são montados no futuro. Filmar a vida enquanto ela acontece é permanecer com os olhos transmutados em naus: o que é

da ordem da mudança, aquilo que está em vias de desaparecer, é também o que garante alguma estabilidade, a permanência do porvir. Um Colombo que descobre a América por engano, achando que estava em outro continente, não o faz por ter modificado a decisão de navegar, o comando dos navios: há um desvio de rota enquanto ele ali estava, no exercício da capitania.

Partindo disso, neste trabalho escolhemos como objetos filmes em que a relação com o cinema, a vida cotidiana dos cineastas e comentários sobre a história são montados juntos com imagens de arquivo. São eles: *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1982), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (*Enquanto eu avançava, via ocasionalmente breves lampejos de beleza*, Jonas Mekas, 2000) *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013) e *Como Me Da la Gana II* (*O Que Me Motiva II*, Ignacio Agüero, 2016), de Ignacio Agüero. Nessas obras, é estabelecida uma possibilidade de memória que não se sustenta a partir de uma premissa de restituição cronológica daquilo que foi vivido, mas que organiza uma relação com o tempo e com a arte que se tornam constitutivas daquilo que se recorda um homem. Esses filmes se aproximam, assim, no gesto que os orientam: são filmes em que são montadas imagens de naturezas distintas, quando esses diretores decidem recordar e relacionarem-se com aquilo vivido e com o cinema produzido ao longo dessas décadas. Apresentam, porém, diferenças formais: em *Visita* há uma ficção que concorre ao depoimento de caráter documental do diretor; em *As I was moving* a voz e o uso de cartelas do diretor e a narração que a comenta organizam os anos de filmagem; *Já visto jamais visto*, filmes de família junto a fragmentos de outras obras realizadas pelo cineasta; *Como Me Da la Gana II* excertos de filmes passados, junto a imagens em que o cineasta aparece realizando entrevistas. Ao mesmo tempo, em cada um desses filmes, há uma relação com a história e os lugares onde esses diretores viveram: Portugal, da Lituânia ao exílio nos Estados Unidos, Brasil e Chile. A trajetória desses cineastas é atravessada pelos regimes ditatoriais e pelas grandes guerras; escolhem, porém, abordar esses eventos a partir de como incidiram na relação deles com suas famílias, seu cotidiano e com o cinema, não construindo uma abordagem da história impessoal e em que exista um distanciamento lógico do que se passou. Ao longo de nossa pesquisa, recorreremos, também, a outros filmes desses diretores, a fim de relacioná-los com os nosso objetos.

Adotamos como metodologia a análise comparativa, em que pensamos, no contato com as imagens, o que esses filmes situam como modos de inscrição do passado. Nossa hipótese é que a memória nesses filmes estabelecer-se-ia cinematograficamente, na medida em que os

eventos registrados não são estruturados de forma cronológica ou a partir de um desejo de se repetir aquilo que foi vivido, mas de forma fluída e lacunar, marcada por uma invenção da forma de lembrar. Nesse caso, existe também, uma outra proposta da história, uma *história menor*, como abordaremos ao longo do capítulo dois, que se contrapõe a um discurso oficial sobre o passado e atém-se aos eventos cotidianos. Tendo isso em vista, no capítulo um, colocamo-nos em atenção à maneira pela qual aparece a vida ordinária nesses filmes, observando como são estruturadas as imagens do lado de dentro, do lado de fora, da paisagem da infância e de uma possibilidade política. Por meio desses tópicos, tentamos cotejar e aproximar obras em que é possível perceber um pensamento sobre o cinema, a memória, a história e a própria vida.

Nossos objetivos são perceber como o cinema organiza o passado de maneira fluída, entender como podem os filmes produzirem outra possibilidade da história e colocarem, juntos, eventos que aconteceram em épocas distintas.

Considerando que, nesses filmes, os diretores retomam a sua relação com o seu cinema e com as outras obras que dirigiram, torna-se importante recuperarmos, brevemente, o início de suas carreira e obras que se destacaram ao longo dos anos. Quando produziu *Visita*, Manoel estava com 73 anos e já havia dirigido obras reconhecidas, em que algumas marcas formais encontradas naquele filme – a relação com a história e o cotidiano de Portugal, a importância dos diálogos e da palavra – já estavam presentes, como em *Amor em Perdição* (1979) e *Francisca* (1981). Em 1982, a idade avançada parecia trazer consigo o medo da morte, o que estimula o diretor a produzir um filme que realizou na condição que o longa fosse lançado após a sua morte. Depois de finalizada a obra, o diretor deixou uma cópia na cinemateca portuguesa, a fim de que ela só fosse exibida após a sua morte. No momento de produção do filme, o diretor, provavelmente, não esperava que fosse viver mais de três décadas depois, falecendo em 2015 com 106 anos. Em *Visita*, os dois personagens cujos rostos não veremos em nenhum momento, mas temos acesso às suas vozes, são interpretados por dois atores que trabalharam em *Francisca* – Diogo Dória e Teresa Madruga. Os diálogos dos filmes foram criados pela escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís cujas outras obras foram adaptadas por Oliveira em outros dos seus filmes – o próprio *Francisca*, *Vale Abraão* (1993), *Inquietude* (1998), *O Princípio da Incerteza* (2002) e *Espelho Mágico* (2005). Em *Visita*, porém, um mecanismo diferente é criado: a partir de um desejo de memória – o aspecto e o registro documental da vida de um homem –, escolhe-se também utilizar os recursos da ficção, criados pela escritora. Como veremos ao longo deste

trabalho, nessa obra, Oliveira volta à casa onde habitou por quarenta anos, antes de ter que vendê-la e, naquele espaço, convoca as memórias dos tempos vividos em outros lugares e épocas. Sob a imaginação da hipótese da morte, a casa de antes possibilita que sejam recordadas lembranças para o futuro.

Oliveira nasceu em Porto, em 1908. Em 1931, realizou o seu primeiro filme, o documentário *Douro, Faina Fluvial* e, em 1942, a primeira ficção, *Aniki-Bóbó*. Ao longo de sua vida, dirigiu cinquenta e sete filmes. Nessa trajetória, o diretor realizou filmes em que a história de sua cidade esteve presente, como podemos perceber em obras como *Douro, O Pintor e a Cidade* (1956) e *Porto da Minha Infância* (2001), dedicadas à cidade de Porto. Como comentaremos brevemente, a história de Portugal também foi tema do filme *Non ou a vã glória de mandar* (1990), em que o diretor, por meio da ficção, retoma o passado colonial e as guerras que atravessaram a história do país.

Ignacio Agüero nasceu em Santiago, em 1952. Ao longo de sua carreira, realizou obras em que a história e os conflitos sociais do Chile estiveram em evidência, como em *No olvidar* (1982), que se debruça na história do desaparecimento de uma família durante o governo Pinochet. Além disso, na filmografia do diretor, é recorrente um pensamento sobre a natureza do próprio cinema – o que constituiria a natureza do cinematográfico, quais são os passos e procedimentos necessários à produção cinematográfica – como encontramos em *Cem crianças esperando um trem*, em que podemos ver a história do início do cinema recuperada a partir dos aparelhos óticos e de procedimentos de trabalho dos irmãos Lumière recuperados por uma professora durante uma oficina de cinema. Em *Como me da la gana I* (1985), o diretor vai conversar com outros realizadores chilenos para entender por que estavam realizando os filmes em que estavam trabalhando. Essa questão retorna, como exploraremos com atenção mais adiante, em *Como me da la gana II* (2016), em que o diretor repete a atitude de ir entrevistar os cineastas, mas modifica a questão que o norteia para entender o que haveria de *cinematográfico* naquelas obras. Nos seus filmes, o diretor utiliza com frequência imagens de arquivo e, a partir daí, estabelece conexões com a história e com a memória do seu país. Ao mesmo tempo, existe, nessas obras, uma relação com o espaço que habita – como nos aprofundaremos ao longo do capítulo um –, no qual podemos pensar as relações de poder que atravessaram a história chilena.

No caso de Jonas Mekas, destacamos a obra *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty* (*Enquanto me movia, entrevi pequenos lampejos de beleza*, 2000¹). Filme montado após quase três décadas de filmagens diárias sem, inicialmente, o objetivo de constituí-las em um longa-metragem, a obra é um dos principais diários do diretor lituano. Nela, temos acesso a vários fragmentos da vida do diretor, em que é possível perceber a relação que estabelece com o cotidiano, com uma casa, com uma rua e com o tempo. O filme de Mekas é estruturado em doze capítulos e organizado, entre esses segmentos, por cartelas com legendas, além de uma narração do próprio diretor. A ordem das cartelas, dos capítulos e das legendas, porém, não constitui uma narrativa linear e coesa. Há momentos em que a voz do diretor aconselha atenção às imagens e ao filme e, em outros, afirma que se trata de um filme sobre nada. Em alguns trechos, há repetição das mesmas cartelas em capítulos diferentes, ou mesmo no próprio capítulo, o que questiona a singularidade de cada cena e a necessidade de categorizá-las em doze partes distintas. Essa organização já aponta para uma estrutura temporal recorrente no filme-ensaio, em que não há uma temporalidade rígida sendo atravessada, incessantemente, pelo tempo presente.

As I was moving ahead é um dos principais filmes-diários de Mekas, categoria também associada a *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (*Walden, Diários, Notas e Esboços*, 1969). Nesses filmes a vida ordinária é registrada, mas a partir de uma forma específica. A partir dela, são colocadas diferenças entre a experiência e a recordação. Podemos dizer que essa distinção acontece pela maneira pela qual o tempo se organiza e a linguagem escolhida por aquele que escreve um diário. Em *O livro por vir*, Blanchot escreve:

o diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário (BLANCHOT, 2005, p.270).

O que o cinema talvez inaugure é a possibilidade da escrita de um diário enfrentar o tempo, constrangê-lo, modificá-lo, ao mesmo tempo em que possibilita a circulação daquelas imagens para além da esfera íntima. Em *Diário em Filme/Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas* David E. James distingue o filme-diário do diário em filme. De acordo

¹ Tradução nossa.

com o autor, o *diário em filme* é uma proposta em que o relato biográfico e do acontecimento sobrepe-se a qualquer preocupação estética e industrial, ao passo que no *filme-diário* há uma preocupação estética e de montagem para o registro da memória. Escreve James:

Tanto quanto um diário escrito, um diário feito na forma de filme privilegia o autor, o processo e o momento de composição; e a montagem inorgânica de partes heterogêneas e desarticuladas em lugar de um todo estético. Trata-se de um evento privado (o diário codificado ou trancado) no qual o consumo, em especial o consumo por parte de outros, é ilícito: um simples valor de uso. Mas um filme-diário se encontra numa economia de filmes, economia esta que privilegia o artefato completo como um todo, o momento da projeção, o público espectador e, de uma forma ou de outra, o valor de troca. (JAMES, 2013, p.173).

Dessa maneira, no filme-diário, haveria ainda mais que no escrito uma modificação daquilo vivido por meio da linguagem. No caso de *As I was moving ahead*, temos a ocorrência do diário em filme, em que são as próprias imagens em movimento que escrevem o vivido, ao invés de tentarmos representar aquilo que aconteceu a partir de gravações de imagens que se direcionam ao passado. Nesse caso, é a montagem que pode afetar a ordem dos tempos de ontem, de agora e de amanhã, ao passo que há um rastro próximo dos acontecimentos tais como aconteceram, na medida em que vemos o seu registro.

Associado ao cinema *underground* latino-americano, também chamado de “Novo Cinema Americano” (*New American Cinema*), Mekas chega aos Estados Unidos, em 1949, acompanhado do seu irmão, exilados da Lituânia. Ambos passaram a conviver com uma efervescência cultural que marcaria o país na década seguinte. Junto com o seu irmão, Jonas Mekas fundou a revista *Film Culture* em 1954, que abordava, dentre outros temas, o cinema de vanguarda da época. Mekas foi, também, autor da coluna *Movie Journal*, no jornal independente *Village Voice*, e cocriador da *Film-Makers cooperative*, cooperativa de distribuição, produção e exibição fílmica. Essas ações demonstram como Mekas, ao longo de sua carreira, desenvolveu uma relação com o cinema para além do gesto de filmar, preocupando-se com questões de distribuição e crítica cinematográfica. Para Patrícia Mourão, ao se propor a realizar um filme, Mekas pensava que “o problema é antes de tudo formal, e só então – quando o é, pois pode não ser – subjetivo” (MOURÃO, 2013, p.15). A preocupação com a forma para, posteriormente, utilizá-la para a difusão de um trabalho subjetivo, é responsável pela criação de uma estética autoral por Mekas. Segundo Scott MacDonald, “a câmera de Mekas não é mais uma parede entre ele e as pessoas que se envolvem numa ação política: é o meio de uma nova forma estética de ação política”

(MACDONALD, 2013, p.161). A estética de Mekas apresenta o uso de uma linguagem em diálogo com o cinema experimental, como no uso de planos superexpostos e uso do fora de foco.

No cinema de Mekas, há uma recorrência formal dos planos rápidos, o uso do *flicker* e a inserção de cartelas, elementos que encontramos em *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*. O *flicker* é uma estética da fotografia que convoca uma experiência sensorial dos elementos filmados. É uma forma muito comum nos filmes de Mekas, marcados por abrir e fechar a lente de câmera com velocidade, produzindo espécies de “piscadas” no filme e do uso do *flicker*. Estilística recorrente no cinema estrutural e no cinema experimental, o *flicker* é uma técnica que tensiona a ilusão de movimento do cinema. Segundo Michaud em *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, a potência desse recurso reside “agindo num outro nível do dispositivo que ele subverte as convenções ilusionistas do espetáculo cinematográfico, a saber, dissociando velocidade da gravação da velocidade de projeção” (MICHAUD, 2014. p.139). Por colocar um tempo de transição maior entre uma passagem e outra, ultrapassando os 24 *frames* por segundo - comum ao cinema - o *flicker* torna desigual os tempos entre a exibição e a projeção. Retomando o pensamento de Michaud, é possível dizer o emprego do *flicker*

produz efeitos sensoriais imediatos, que já não passam pela invenção de uma espacialidade fictícia: a tela não mais é aquilo através do que se vê, mas aquilo no qual se vê; não funciona mais como uma janela, porém como um esconderijo, e o mundo secreto que se situa além da projeção, e que a projeção revela deve ser ignorado em prol da consideração da própria superfície (MICHAUD, 2004, p.140).

Com uma biografia que se encontra com a de Jonas Mekas em alguns pontos, Andrea Tonacci também é associado ao período de vanguarda no Brasil. Tonacci nasceu na Itália em 1944 e, em 1953, mudou-se para o Brasil, junto com a família, para a cidade de São Paulo. O cineasta é reconhecido por ter realizados filmes associados ao cinema marginal brasileiro. Em 1965, dirigiu o curta *Olho por olho*. Dois anos depois, o filme *Bla bla bla*. Em 1971, é lançado *Bang bang*, primeiro longa-metragem do diretor. Esses filmes se destacaram por sua linguagem inventiva, em que havia quebras da linearidade narrativa e de continuidade, características associadas ao cinema marginal. Na obra *Cinema marginal: a representação em seu limite*, Fernão Ramos (1987) afirma que "interessa ao Cinema Marginal a expressão do extremo enquanto momento originário, para além de sua formulação em representação de uma realidade que pode ser nomeada" (RAMOS, 1987, p.113).

Quando pensamos na trajetória de Andrea Tonacci, podemos tentar organizá-la em duas fases importantes: a realização de obras de ficção e os filmes feitos junto a comunidades indígenas. Ramos demarca o biênio 1972/1973 como o período de encerramento da fase mais representativa do cinema marginal. A partir daí, o autor destaca mudanças na forma dos filmes. No caso de Tonacci, considera que “parte para uma linha de trabalho mais ligada a filmes de caráter antropológico, embora ainda mantendo sua produção características marcantes do período marginal” (RAMOS, 1987, p.99). Desse período, são representativos os filmes *Conversas no Maranhão* (1977) e *Os Arara* (1981-1983)². Nesses filmes, Tonacci se distancia de interpretações definitivas sobre os povos que filma. Há uma radicalização da ideia de encontro, uma proposta de acolher as diferenças irreduzíveis entre eles e nós como elemento de linguagem. Em ambos os filmes, não temos tradução ou narrativa: o que seria de uma opacidade de um encontro no mundo, de duas culturas diferentes, é preservado no filme. Sobre essas relações, podemos retomar o que diz Rodrigo de Oliveira em um texto sobre *Bang bang*:

Todos os longas de Tonacci poderiam ter a mesma sinopse. O que acontece na tela é sempre o encontro de uma câmera com um mundo e com os temas que surgem dele, não apenas como aquele caminho obrigatório pelo qual passa qualquer um que faça um filme, mas como a própria motivação em fazê-lo (OLIVEIRA, 2015).

O encontro da câmera com o mundo dos índios tem diferenças irreduzíveis, como afirma Clarissa Alvarenga: “Tonacci lida com essa diferença entre mundos ao invés de apagá-la ou mesmo tentar controlá-la” (ALVARENGA, 2012, p. 44).

Em 2006, Tonacci realizou *Serras da desordem*. Nesse último filme, o diretor se apropria de elementos ficcionais para contar a trajetória de Carapiru, índio Awa Guará que, após um massacre em sua tribo, passa anos perambulando pelas serras do Brasil Central até reencontrar os seus familiares sobreviventes. A busca de Carapiru encontra, também, consonância com as angústias, aflições e faltas do próprio Tonacci. Em diversas entrevistas sobre o filme, o cineasta afirma que *Serras* é atravessado por um sentimento e história pessoal de percurso, em que a perda e a distância de entes queridos afetam um índio de forma similar a um branco.

² Concebido, a princípio, como uma série para ser veiculada na Rede Bandeirantes de televisão, *Os Araras* documenta os preparativos e as expedições da Frente de Atuação Arara da Funai no Estado do Pará. Até então, os índios Arara não haviam estabelecido contato com o homem branco.

Entre *Os Arara e Serras da desordem*, Tonacci iniciou a produção do longa-metragem *Paixões*, em 1990. O projeto não foi concluído e as imagens permaneceram armazenadas no arquivo pessoal do diretor até 2012. Nesse ano, Tonacci completava 70 anos e, como destaca a produtora e pesquisadora Patrícia Mourão, “a nostalgia o lançava em direção a um tempo passado, e perdido. Esse tempo é dos rostos, amizades, filmes e amores idos, mas também um tempo em que o cinema era, para ele, possível” (MOURÃO, 2012, p. 98). O gesto de se debruçar não só sobre o passado, mas das imagens que dele restavam, despertou o desejo de reorganizá-las em filme. No entanto, o diretor não possuía ideias prévias que orientassem o filme, mas era antes conduzido e estimulado pelas imagens vistas e a escolha de um filme possível. E, nesse processo, as imagens antigas de *Paixões* voltaram a ser consultadas e tornaram-se um ponto de partida para a produção de *Já visto jamais visto* (2013). Construído pelo contato de imagens de uma ficção não acabada, de fragmentos de obras consagradas em sua filmografia e imagens experimentais, *Já visto jamais visto* é uma memória em invenção. Se, na época de *Serras*, a história pessoal do diretor transparecia antes nas entrevistas do diretor que na própria imagem fílmica, esse é um média-metragem em que o corpo – e a voz – de Tonacci está presente.

Já visto jamais visto é o primeiro filme em que vemos Tonacci com o próprio rosto em cena. Em debate em abril de 2017 sobre *Já visto jamais visto* na *Mostra do Filme Livre*³, realizado no CCBB, no Rio de Janeiro, a montadora do média-metragem e companheira de Tonacci, Cristina Amaral, comentou que, em diversas análises do filme⁴, há um destaque muito grande ao fato do realizador dizer “E o meu nome é Andrea Tonacci” nessa cena, ao invés de uma atenção à medusa que está em cena. Ainda que consideremos esse elemento pontuado por Cristina, torna-se interessante pensarmos o que pode significar falar o próprio nome em um filme em que temos não só a figura de Tonacci como o corpo em cena, como imagens que apontam para sua relação com o filho e com os pais. É importante indagarmos qual seria esse significado de uma medusa, um animal que não só nem sempre é visível no mar, como, também, o contato pode provocar choques na pele de um ser humano de forma invisível, quando um corpo está mergulhado no mar. Outro aspecto notável é aparência translúcida de uma medusa: através do

³ O debate com Cristina Amaral pode ser assistido na íntegra neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=W1XJaCw9CHI&t=153s>.

⁴ Destacamos, por exemplo, o texto *Do arquivo ao filme: sobre Já visto jamais visto* assinado por Patrícia Mourão, produtora do filme e pesquisadora, publicado na Revista Devires, em 2013.

seu corpo, ainda que de maneira opaca, é possível ver a dimensão do outro lado, ter a dimensão daquilo que se passa. A imagem da medusa se sobrepõe à cabine de telefone, que também se constitui como um pequeno filtro que dá acesso ao outro lado. Dessa maneira, dizer o próprio nome não se coloca, de nenhuma maneira, como algo dividido nitidamente do outro e do mundo, mas se posta ali, atravessado por um reflexo, por aquilo que é possível ver do lado de fora e pelos tentáculos de uma medusa, que se movimentam sempre deixando rastros pelos lugares que passam.

Nos filmes do nosso *corpus*, a partir das imagens de suas famílias, os diretores utilizam os elementos do próprio cinema, como o trabalho em uma montagem em que há sobreposição, fusões, dentre outros elementos. Daquilo que seria um registro do próprio passado, é produzido um discurso simbólico desses cineastas com suas memórias e com a percepção de si sobre aqueles eventos. O uso da imagem de arquivo, nesse caso, torna-se um elemento importante. Em *O gosto do arquivo*, Arlette Farge se debruça em torno das motivações e pretensões do arquivista. A autora elucida a natureza do arquivo:

O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará de história. O arquivo não escreve páginas de história. Descreve com as palavras do dia a dia, e no mesmo tom, o irrisório e o trágico, onde o importante para a administração é saber quem são os responsáveis e como puni-los (FARGE, 2015, p.14).

Se o arquivo, apesar de reter elementos de outro tempo, não se apresenta, imediatamente, em ligação com o passado, as construções de memória também se apresentam de forma lacunares, a fim de se encontrarem com a experiência do presente. Nesse processo, construir um discurso sobre si é tensionar, a cada momento, uma percepção anterior acerca da própria identidade. A partir do retorno aos arquivos, o curso da vida cotidiana se interrompe pela retomada daquilo que aconteceu antes e por uma possibilidade de tessitura da história. A partir do nosso *corpus*, vemos isso acontecer junto à construção e à reconstrução do passado íntimo.

Capítulo 1 - Vida, somente vida

1.1 - O filme dentro de uma casa: lado de dentro, lado de fora

Lugares

Onde fizemos memória

são lugares que já não existem

camas de casa, mercados de Damasco

cidade dourada, templo de Palmira -

tudo transmigrado, repatriado em fábula

e entre as palavras muitos cigarros votivos,

muitas noites de intervalo musical

sem morada, sem registro, muitos dias.

(Mariana Ianelli)⁵.

No início do capítulo dois de *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*, vemos um pequeno bebê, sentado na areia, próximo a alguns carros estacionados. Com as duas mãos, o menino leva um punhado de areia de um canto ao outro dos espaços de areia ao seu redor. Não se trata de um grande deslocamento da areia: poucos centímetros separam o lugar inicial do punhado de grãos para o espaço final em que eles serão depositados. No entanto, eles não serão mais a mesma terra antes dessa retirada, do contato com duas palmas, uma pequena suspensão no ar, um deslocamento no espaço-tempo: pela determinação do gesto, uma ação humana, algo pequeno é transformado e um espaço, uma vida, seguem modificados.

Figura 1: *Frames de As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*



Fonte: *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty* (Jonas Mekas, 2000)

⁵ IANELLIN, 2016, p.25.

Começo este primeiro capítulo comentando essa cena porque ela nos ajuda a entender e organizar algumas questões relativas a um movimento de um corpo, a um gesto, a relação com a natureza, os limites tênues entre uma infância e a identidade adulta, além de uma proposta de memória. Aqui, temos também a possibilidade de compreensão de como o espaço – um lugar – pode ser alterado, mas sem se modificar muito, quando alguém ali habita e intervém. Se, na introdução do nosso trabalho, remetemos, brevemente, à maneira pela qual a vida de Rimbaud conduziu a uma aproximação e ao distanciamento de uma escrita de versos, neste primeiro capítulo, tentamos pensar em algumas relações estabelecidas com a vida e com o cotidiano em *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*, *Já visto jamais visto*, *Visita ou Memórias e Confissões* e *Como me da la gana II*. Nosso interesse é entender como a vida aqui se relaciona com o espaço de uma casa – do lado de dentro e do lado de fora – e como essas relações podem se tornar agenciadoras da memória. Para tanto, analisamos questões relativas ao espaço, à paisagem e à infância. Discutimos, também, as escolhas de formas e estéticas adotadas por esses diretores, a fim de mostrarem o seu cotidiano, a sua vida e falarem de si.

No início de *As I was moving ahead*, Mekas nos diz que organiza aquelas imagens apenas por acaso, por meio da desordem, considerando que nunca entendeu de fato a vida real. Em seguida, o cineasta faz um pequeno adendo daquilo que havia dito, dizendo que, em realidade, há ali uma ordem, embora ele não a entenda. Quando assistimos ao filme, percebemos algumas escolhas de planos e montagem que permitem alguma organização e recorrência em meio à desordem e ao caos diário. Alguns planos que se repetem com recorrência são algumas cenas de mãos, pequenos alimentos, as imagens de um dia de verão, a passagem de uma chuva e tempestade, a presença da neve. Os breves lampejos de beleza parecem, assim, apontarem para alguma estabilidade diante da desordem: ainda que não saibamos algum sentido, há algumas paixões, alguns gostos que nos mantêm filmando e persistindo na vida. Isso é perceptível, também, quando pensamos na recorrência de algumas cartelas ao longo do filme: há uma tentativa de organizar e de conceder sentido àquilo em desordem.

Em *Visita ou Memórias e Confissões*, a casa se inscreve sem limites muito claros ou determinados entre o lado de dentro e de fora. Já não se trata da casa de antes: Oliveira nos conta que viveu ali durante quatro décadas; depois, por questões financeiras, foi obrigado a vendê-la.

Quando vemos o corpo do diretor dentro daquela casa, ele expande o que poderia ser compreendido do sentido de uma casa:

Esta é a casa que eu vivi minha maturidade. Foi a fase mais forte e mais autêntica da minha vida. Vivida, lado a lado, com a minha mulher e com os meus filhos. Percorri nela a minha mais longa viagem do meu tempo: 40 anos. Recordo que ali houve uma morte, um casamento (OLIVEIRA, 1983).

Mesmo que ele tenha se mudado, que lá já não seja o espaço onde habita, torna-se necessário voltar ali para se despedir, para conseguir recordar-se, naquele filme que foi pensado para ser lançado junto à morte, a aurora – e do que se tratou – de sua vida. A casa não é apenas o lado de dentro: é aquilo onde reverberou o que veio do lado de fora – alguém adoeceu, outra pessoa se apaixonou até quando decidiu casar. Na vida, no mundo, a casa é ambígua: é onde é possível parar, mas, logo em seguida, é o que impele a ir, lançar-se até o outro lugar. Acerca disso, podemos retomar àquilo que dizem os dois personagens que conversam em *Visita*; eles levantam possibilidades de entendermos o sentido de uma casa, quando a mulher questiona o que seria uma viga existente naquele espaço. O homem a contesta, dizendo que não é uma viga, mas um mastro, a partir de um conceito da arquitetura. Ele diz: “É um mastro de navio. Relaciona o homem com seu íntimo: o horizonte dele” (OLIVEIRA, 1983). A viga – aquilo que estrutura, que proporciona a estabilidade dentro de uma construção – entendida como mastro de navio - aquilo que comanda todo um veículo, mas que o desloca e o movimenta – parece ser uma maneira de compreendermos não somente a obra de Oliveira, mas uma chave de leitura de todas as obras do nosso corpus. No que é possível recordar e ter contato com aquilo que seria, talvez, o mais estável – o passado, o que já não vive todos os dias para que possa mudar –, há o atrito com o que caminha para frente, desloca-se para distante dali: o presente e o futuro. Em outra passagem, ouvimos outra vez a conversa desse casal. A mulher agora diz: “repara, a casa é um navio. Varandas e terraços são as pontes e os decks. Abrem pelo corredor os camarotes brancos” (OLIVEIRA, 1983). E o homem responde: “e o mar simbolizado pelo pinheiro chorão ali embaixo. E a baía revoada onde se pode se banhar ao sol de maio. A entrada, não sei se viste, a coesão de búzios e conchas, como troféus de viagens enormes. E um anjo que dorme lá embaixo, ruído pela água salgada” (OLIVEIRA, 1983). Na casa-navio, surge também a possibilidade de imaginar: como o que muda pelo movimento dos mares, nada do que já foi conhecido segue

igual. Apenas se contam com as pistas – onde fica um quarto, a porta por onde se entra –, mas seus significados seguem em constante mudança, na medida em que o tempo passa.

A casa entre a viga e o navio é aquela que opera a memória, dá acesso a uma possibilidade outra da história: no seu interior, é possível ter a segurança para revirar os cacos, os vestígios daquilo que foi, ao mesmo tempo em que há a certeza que quando se levanta a poeira – do tempo, do pó depositado porque a janela está aberta – seus efeitos vão permanecer atuando no presente e naquilo que virá. A casa é uma segurança movediça: possibilita que, ao mesmo tempo, alguém se reconheça por já saber como se organiza seu espaço, por onde andou, pode revelar aquilo que mudou, que não é mais, e expõe a incerteza do futuro – quem a habitará, como será a cidade onde foi construída.

Figura 2: Frame de *Visita ou Memórias e Confissões*



Fonte: *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1983)

A partir de *Visita*, torna-se, o tempo todo, difícil do que se trata o conceito de uma casa. Em outra sequência, entremeada em penumbra, a voz do homem nos diz:

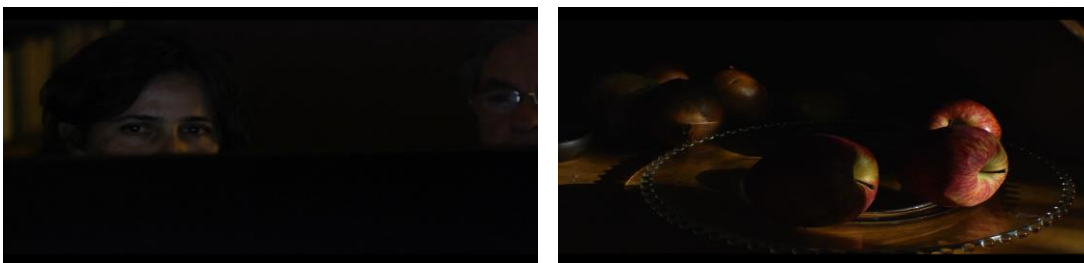
é melhor não refletir em nada disso, porque se perde a limitação. Uma casa é matéria de vida. E, ao mesmo tempo, um obstáculo (...). Ela impede o encontro entre as pessoas, porque se define como um prazer, o refúgio, uma experiência comum. A relação tem que ser direta, sem nada de flutuante (...) sem valores que estorvem. Estou a falar do homem, da casa que ele habita e do compromisso que os une e que é preciso esquecer. É preciso de um ponto de partida ou outra coisa. O mundo todo. A casa somos nós. O corpo instável com marcas do dilúvio que anda em cima das ondas e que a pomba volta com um ramo de oliveira no bico (OLIVEIRA, 1983).

A voz da mulher grita e contesta: “A casa não somos nós. A casa é o mundo. O nosso mundo” (OLIVEIRA, 1983). Prosseguem as reflexões sobre a casa: “Parece que é um balanço leve. Quando chove, a ilusão de que navegamos é perfeita. Tinha a certeza: a casa é um mal em si mesmo” (OLIVEIRA, 1983). Esse diálogo se torna importante para nossa pesquisa, na medida

em que a casa se coloca na figuração de um pêndulo: ela conduz ao lado de dentro e ao lado de fora, ela demarca a passagem do tempo e, simultaneamente, ainda é nova. Nos filmes do nosso *corpus*, a casa aparece como o que permite voltar às imagens do lado de fora, organizar o tempo vivido de forma fragmentada. Tonacci parte de uma ficção realizada na casa que costumava passar férias; às vésperas da passagem do ano, é na casa em Provença, na sala de edição, que Mekas reflexiona sobre o retrospecto de sua vida; Agüero, enquanto observa as frutas sobre a mesa, o corte de unhas do seu filho, questiona-se sobre aquilo que seria o cinematográfico. Naquilo que seria mais íntimo, o espaço da vida privada, existe, assim, a influência e a lembrança do que acontece lá, no mundo, que não se divisa do mais ordinário dos dias vividos em um quarto, numa cozinha.

No caso de Agüero e Tonacci, a casa passa a ser o ponto possível para organizar juntos tantos anos de imagens, de um pensamento sobre cinema a um contato com a vida privada. Em *Como me da la gana II*, a casa se insere dentro da busca do cineasta chileno acerca daquilo que seria o cinematográfico. Quando se volta às imagens da vida doméstica e de sua família, o diretor parece procurar também o que haveria de cinematográfico na própria vida - aquilo que poderia ser filmado. No entanto, em *Como me da la gana II* a casa também pode aparecer como o lugar de trabalho. É nela que Agüero e a editora trabalham, vasculham, dentre as imagens de arquivo e as entrevistas realizadas com os demais diretores aquilo que seria o cinematográfico. A casa abriga o trabalho: nele convivem a dúvida e a recordação. Ao mesmo tempo, a questão que norteia o processo de trabalho – o que seria o cinematográfico – muda a relação com a casa: de repente, há um plano que se atenta às maçãs sobre a mesa, que, por causa da forma como a luz nelas incide, assemelha-se à aparência da natureza morta. O cinematográfico atravessa o mundo, o lado de dentro, o lado de fora, transforma-se numa maneira específica de se relacionar e ver aquilo que acontece.

Figura 3: Frame de *Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

Em *Como me da la gana II*, os espaços do lado de fora podem ser ocupados de duas maneiras: pelas equipes de filmagem que Agüero entrevista e pela vida dos pobres e trabalhadores. Uma das equipes de filmagens se encontra em uma planície rochosa, outra em um deserto, outra que acompanha uma manifestação na rua, outras em locações onde há muitas plantas. Nesses casos, os filmes que estão sendo gravados no Chile parecem ser sempre realizados do lado de fora: as cenas não mostram a casa.

Figura 4: Frame de *Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

Para as pessoas pobres, o lado de fora revela a realidade e a violência. Logo que se inicia *Como me da la gana II*, vemos um excerto de *No olvidar*, filme que o diretor chileno realizou sobre os crimes cometidos em Lóquen. Vemos o plano de uma estrada vazia, uma mulher que caminha sobre a terra, que, em seguida, notamos que carrega flores e se direciona àquilo que poderia ser as ruínas de uma igreja ou de um cemitério. Naquele lugar em ruínas, algumas mulheres varrem, limpam e organizam as cruzes em seus lugares. É enquanto vemos essas imagens que ouvimos o diretor relatar o projeto que teve, em 1985, de ir entrevistar os seus colegas de profissão acerca daquilo que faziam naquele momento e o que os motivava a trabalhar.

Figura 5: *Frame de Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

As pessoas comuns vivem o mundo de fora de outra maneira; ao observá-lo, talvez ali encontraremos o que há de cinematográfico. Quando Agüero se aproxima do cemitério perto da igreja, encontra um homem que se senta em frente a uma ponte que se rompeu, com o rosto tímido e envergonhado. O diretor se aproxima dele, pergunta o nome do homem, o qual, inicialmente, não entende a questão e o responde com rispidez. Depois, ele se apresenta a Agüero: seu nome é Pablo, e explica que não é encarregado nem da igreja, nem do cemitério, apenas está sentado ali, olhando para o mar, e nega que esteja sentindo tédio. Porém, Pablo diz que não há saída dali, que não busca trabalho, apenas fica ali, do lado de fora da casa. Pablo nos conta que há muita gente, algumas pessoas morreram e que aquele ali é seu cachorro. Depois desse diálogo, vemos outra vez o plano do cemitério, agora sem mais ninguém. Agüero diz a Sophie, montadora do filme, que eles se perderam e questionam onde eles estão. O lado de fora oferece riscos, não é o controle de uma casa, nem da mesa de montagem.

Figura 6: *Frame de Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

No caso de *Já visto jamás visto*, o filme não se coloca de maneira contígua à vida, mas como parte dos dias vividos. Temos, logo no início do filme, um elemento que demarca que aquelas imagens não mais estão no terreno da vida cotidiana, que é a claquete em que lemos o nome do inacabado *Paixões*. Esse é um filme que começou a ser realizado com Joel Yamaji, produtor, diretor e amigo do cineasta e com seu filho, Daniel. Na primeira sequência do filme, há a revelação de diversos elementos que constituem o universo do filme: mostra-se a equipe de

filmagem, os microfones e ouvimos os diálogos que comentam os próximos procedimentos de gravação.

Figura 7: *Frame de Já visto jamais visto*



Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

Na abertura do filme, na primeira sequência do excerto de *Paixões*⁶, vemos o filho do diretor, Daniel, com o rosto coberto de sombras, sentado desajeitado em um sofá, enquanto parece jantar, ao lado da caixa aberta do *Jogo da vida*. Apesar de não ser possível lermos o que está estampado na caixa nesse momento, podemos retomar o *slogan* do jogo da marca *Estrela*, que o lançou pela primeira vez em 1960⁷: “uma disputa emocionante em busca do sucesso”. Muito famoso durante os anos 1980 no Brasil, nesse jogo, acontece uma simulação da vida de uma pessoa, na qual na corrida até o fim do tabuleiro há escolhas de casamento, de carreira, do nascimento de filhos, direcionados por uma roleta, pela sorte, que guia os jogadores até o final. Nesse plano, enquanto Daniel come com pressa, o manual encontra-se sob a caixa aberta, não está sendo lido. Algo parece ser anunciado: no jogo da vida estabelecido pelo cinema, os tabuleiros, as regras, os percursos estão além do que diz um tabuleiro, um manual: com a caixa aberta, as possibilidades de disputarmos e atingirmos o sucesso – ou não – são menos nítidas, entremeadas na penumbra de sombras em nossos rostos.

⁶ Segundo Patrícia Mourão, no processo de edição de *Já visto jamais visto*, as imagens já telecinadas do inacabado *Paixões* foram utilizadas em um filme com baixo orçamento. No entanto, “não se tratava, é importante dizer, de terminar esse filme tal como ele foi concebido, mas de tomá-lo como norte, o ponto com o qual todas as outras imagens deveriam se relacionar” (MOURÃO, 2013, p.100).

⁷ A primeira versão do *Jogo da vida* foi lançada em 1860, por Milton Bradley. No centenário do jogo, a Estrela começou a comercializá-lo no Brasil.

Figura 8: *Frame de Já visto jamais visto*



Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

Em *Já visto jamais visto* as cenas do interior ou do exterior de uma casa não se discernem totalmente. Nesse caso, é interessante pensarmos como os elementos óticos – um espelho, uma lupa –, se relacionam com o filme e alteram os limites entre os lugares de *dentro* e os lugares de *fora*. Em uma das sequências em que também se tornam relevantes, a fragilidade da vida de um corpo, a constante possibilidade da morte, vemos Daniel e Tonacci numa porta de varanda, enquanto o vidro reflete os raios do sol. Em um primeiro momento, enxergamos o corpo de Tonacci por detrás do vidro, enquanto ainda é possível ver as luzes de um céu em crepúsculo. Depois, os corpos do pai e do filho aparecem cortados por sombras, também produzidas pela movimentação das folhas e das árvores próximas. Com as duas mãos ao redor dos olhos, Daniel tenta olhar para fora do vidro, quando um pássaro se choca e cai com o corpo endurecido. O corpo fica do lado de fora da janela, enquanto o garoto, depois da queda, chora e se direciona para o espaço externo. Nesse caso, um reflexo em uma janela, a possibilidade de ver do lado de dentro ou ir até o lado de fora parece, também, acompanhar os limites entre a vida, a morte, o presente, o passado e o futuro: vendo, do lado de dentro, é possível a segurança dos reflexos, proteger o corpo e cobrir os olhos para direcionar o olhar.

Figura 9: *Frame de Já visto jamais visto*



Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

Nessas casas – e vidas – que assim se organizam, há processos de territorialização e desterritorialização ininterruptos. Para abordá-los, podemos voltar àquilo que escrevem Félix Guattari e Giles Deleuze em *Mil Platôs*. No primeiro volume de *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari estabelecem os teoremas necessários à desterritorialização. No primeiro, escrevem que

[...] jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41).

Quando pensamos nos processos de desterritorialização e territorialização que temos nos filmes do nosso *corpus*, aqui temos a duplicidade lado de dentro, lado de fora, tempo presente e tempo passado. Os processos maquínicos nesses filmes são estabelecidos pela montagem, que desterritorializa essas imagens do espaço-tempo – as quais variam entre o regime das imagens de arquivo, das filmadas do presente e as que apresentam caráter ficcional – e as reterritorializa em ligações por meio da escrita fílmica. É nesse corpo-trânsito, nesse sujeito cineasta que se embaralha entre quem foi em alguma realidade e aquilo que aparece na imagem que se orientam os processos de desterritorialização e territorialização.

Deleuze e Guattari retomam àquilo que escreve Fitzgerald em *The crack up*, que, no curso do tempo, concebe a vida como um processo de demolição. Rachaduras, algumas

microfissuras provêm especialmente devido àquilo que, do outro lado, afete este daqui: é um processo micropolítico, que transcende a dimensão do desejo pessoal e se manifesta nas outras coisas, fora do sujeito, que também não se divide desses outros cosmos. Sobre essa compreensão da vida, os filósofos escrevem:

Não somos mais do que uma linha abstrata, como uma flecha que atravessa o vazio. Desterritorialização absoluta. Tornamo-nos como todo mundo, mas de uma maneira pela qual ninguém pode se tornar como todo mundo. Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmos sobre o mundo (DELEUZE, GUATTARI, p. 67).

Pensada dessa forma, a realidade passa a ser composta e atravessada por diversas linhas, que se alimentam e se criam mutuamente. A partir disso, estabelecem uma forma outra de cartografia, que não é a da rigidez do mapa: naquilo que existem, linhas de fuga pressupõe desterritorialização, ao mesmo tempo em que podem significar o mundo. Os indivíduos e a sociedade passam a ser pensados, assim, compostos de uma unidade molar – a centralidade – e a outra molecular – a que se estende e se modifica de um lado ao outro.

Na vida daqueles cineastas, parecem existir poucas divisas entre eles, a casa, a rua. É também dessa maneira que o passado, o futuro e o presente se imbricam: todos passam a ser elementos que se afetam mutuamente. O que esses filmes sustentam é o rompimento das condições binárias entre o lado de dentro e o lado de fora, o tempo de antes e o tempo de agora. Como veremos ao longo dos capítulos dois e três, esses filmes deslocam a dimensão daquilo que poderíamos esperar de uma ordem cronológica, de um retrospecto biográfico. A casa passa a se configurar sem órgãos. Ela se inscreve, assim, numa possibilidade que já não é mais o lar: não se trata de um ambiente, uma construção reconhecível apenas por uma só pessoa. Dessa forma, a casa passa a agenciar o mundo: ela já não é mais nem o lado de dentro, nem o lado de fora, é entre.

Quando estamos do *lado de fora*, a paisagem se torna um elemento constitutivo do que é possível depreender da relação daqueles diretores com o espaço. Ainda assim, a paisagem não é o território: está sempre em processos de territorialização e reterritorialização, na medida em que o que ela significa é possível a partir de quem com ela se relaciona. Em *Landscape and film*, Martin Lefebvre organiza e reúne textos que nos auxiliam a compreender as relações entre o filme e a paisagem. Segundo esse autor, paisagem é “a representação do espaço. É uma forma de predicado espacial. Outra forma de dizê-lo é que a paisagem é uma forma de ser do espaço

externo de nossas mentes”⁸ (LEFEBREVE, 2006, p.51). Se pensarmos em nossos objetos, a relação com a paisagem e com os elementos da natureza possibilita, em diversos momentos, que tenhamos acesso a um estado emocional dos homens ali presentes. Outro pensamento importante sobre a paisagem é aquele escrito por Jean-Luc Nancy em *Uncanny Landscape*. Segundo o filósofo:

A paisagem contém nenhuma presença: ela é, nela mesma, a presença inteira. Mas isso é também porque não é uma visão da natureza distinta da cultura, mas é a apresentada junta com a cultura em uma relação dada (de trabalho ou descanso, de oposição ou transformação, etc). É uma representação de terra como uma possibilidade de tomar espaço de sentido, uma localização ou uma localidade de sentido, que significa apenas estar ocupada de si mesma, fazendo de si “ela mesma”, como esta esquina, este ângulo aberta em uma área posta por dentro de um espetáculo já posto; mas é um ângulo aberto em si mesmo, criando uma abertura e então uma perspectiva, não como um olhar sobre um objeto (ou como a visão), mas como o nascimento ou o surgimento adiante, a abertura e a apresentação de um sentido que não se refere a nada, mas a essa apresentação⁹ (NANCY, 2005, p. 58).

O que podemos apreender dessa observação para nossa pesquisa é que cada um dos elementos que vemos ao longo do filme, uma flor, um gato, uma montanha, uma rua cheia de carros, não se tornam dissociados dos indivíduos que ali caminham.

Os elementos da natureza são, constantemente, associados a estados emocionais em *As I was moving ahead*. Ainda no capítulo um, ouvimos Mekas dizer: “Eu me lembro da manhã que passei em Avignon. O expresso de Nice estava atravessando a França. Eu acordei e olhei para a janela e vi que era manhã. Eu vi a manhã. Foi a mais bucólica, a manhã com mais paz que eu vi desde a minha infância. A paz perdida” (MEKAS, 2000). Em seguida, o cineasta diz que retorna a dormir e teve o sono mais doloroso, com as imagens da infância que retornaram depois dessa experiência. Dessa maneira, o cinema está ali, entre o gesto de dormir e de acordar. Aqui, rememorar é distanciado de uma ação sem danos, nenhum percalço em sua prática: encontrar e

⁸ Tradução nossa. Texto original: “is a representation of space. It is a form of spatial predicate. Another way of saying it would be to say that landscape is a form of being of external space in our mind” (LEFEBREVE, 2006, p.51).

⁹ Tradução nossa. Texto original: “A landscape contains no presence: it is itself the entire presence. But that is also why it is not a view of nature distinguished from culture but is presented together with culture in a given relationship (of work or rest, of opposition or transformation, etc.). It is a representation of the land as the possibility of a taking place of sense, a localization or a locality of sense, which makes sense only by being occupied with itself, making itself “itself” as this corner, this angle opened onto an area opposite or onto a spectacle already laid out; but it is an angle opened onto itself, creating an opening and thus a view, not as the perspective of a gaze upon an object (or as vision) but as a springing up or a surging forth, the opening and presentation of a sense that refers to nothing but this presentation” (NANCY, 2005, p. 58).

ver toda a beleza do passado convive com o risco de perceber a sua ausência no tempo presente, deparar-se com as mudanças, reconhecer aquilo que se perdeu com a passagem dos anos.

Na paisagem, podemos encontrar correspondências internas com os estados de um homem. No caso de Jonas Mekas, o uso da câmera Bolex propicia abordagens de luz e formas muito específicas dentro de uma relação com o espaço, com a luz e com aquilo que é visto. O uso desse tipo de câmera possibilitou ao cineasta lituano uma portabilidade favorável ao registro de acontecimentos cotidianos e o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica com algumas recorrências. A pesquisadora e curadora Patrícia Mourão escreveu, em um texto publicado em um catálogo¹⁰ de uma mostra dedicada ao direito sobre esse trabalho com a forma. Segundo Patrícia Mourão, Mekas

[...] explora variações na velocidade, foco, mudanças de luz, superposições, zoom e câmera na mão como formas de resposta imediata aos estímulos do mundo, mantendo na edição tudo tal qual filmado (...). Mekas produz imagens que operam por saltos, intermitências, vazios. São imagens em staccato, nas quais se vê, um a um, cada fotograma passando e então desaparecendo (MOURÃO, 2013, p.16).

Essa configuração dos fotogramas, que permite que vejamos a passagem de um para o outro favorece a impressão da imagem como *glimpse*. A ideia do lampejo constrói uma imagem que sempre está em vias de desaparecer: a partir dela, nada é visto ou fixado completamente. E, no caso do registro da paisagem, desenha uma impressão que não é permanente, não deseja figurar-se como um retrato definido o que identifique com precisão onde se está.

A paisagem, quando não conhecida em sua totalidade, também nos permite imaginar. Em *Visita*, ouvimos da voz masculina e feminina que conversam diante da visão de um arbusto, entre duas portas de madeira entreaberta. Ele pergunta: “Tens a certeza de que é essa casa?” (OLIVEIRA, 1983). A mulher responde: “Só estive de noite. Mas lembro-me das árvores e da janela lá em cima, iluminada” (OLIVEIRA, 1983). No processo de reconhecimento e da memória, a natureza outra vez retorna como um elemento possível, como aquilo que permite alguma associação. Ao mesmo tempo, como a paisagem muda conforme possam variar elementos da natureza – a luz, o vento que pode sacudir as folhas –, ela é um espaço de identificação e construção cambiável. Ao ouvirmos a voz desses dois cujo corpo desconhecemos,

¹⁰ A mostra *Jonas Mekas* foi realizada em 2013, no Centro Cultural Banco do Brasil.

acompanhamos as impressões de duas pessoas que, buscando entender aquilo que seria uma casa desconhecida, passam a criar associações e entendimentos a partir do que veem. Ouvimos da voz masculina:

Um homem e uma mulher. Bem vestidos, bem dispostos. Mas não era só um jogo da minha imaginação. E menos que essa árvore que eu compreendo, que sei como cruza sinais com as estrelas e com o resto do mundo. Aquela massa de folhas, tão grande como onda de vidro, é uma magnólia (OLIVEIRA, 1983).

Quando se trata de adentrar e reconhecer um espaço cujo passar do tempo o modificou, a paisagem se torna um dos elementos sobre o qual é possível projetar significados, imaginar a partir daquilo que é visto.

Figura 10: *Frames de Visita ou Memórias e Confissões*



Fonte: *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1983)

A paisagem pode se aproximar de um rosto, é aquilo que muda. Como escrevem Félix Guattari e Giles Deleuze em *Mil Platôs*:

Ora, o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado. Múltiplas são as correlações rosto-paisagem, nesse nível "superior". A educação cristã exerce ao mesmo tempo o controle espiritual da rostidade e da paisageidade: comparam tanto uns como os outros, coloram-nos, completam-nos, arrancam-nos, em uma complementaridade em que paisagens e rostos se repercurtem (DELEUZE, GUATTARI, p. 34).

A paisagem compõe o mundo desterritorializado porque está sempre em vias de se territorializar: sem nome ou certeza, é outra vez povoada cada vez que alguém com ela se relaciona e/ou busca traçar alguns sentidos. Nesses filmes, temos os rostos, os corpos dos cineastas: eles estão se deslocando, de uma casa a outra, de uma entrevista a outra, de um cômodo a outro, de uma rua a lugar nenhum. O rosto deles e aquilo que os afeta se alteram

constantemente: o rosto de agora já não é o rosto de antes, houve o envelhecimento, as marcas de expressão criadas a partir do choque do mundo, da violência dos regimes ditatoriais, da guerra.

Na paisagem onde não é possível mais traçar nenhuma relação, o rosto não se reconhece: há apenas processos de desterritorialização – nenhuma identidade. Acerca disso, podemos voltar àquilo que Mekas diz quando está na estrada e no caminho de volta para a antiga casa em *Reminiscências de uma Viagem para a Lituânia*. Em uma cartela, esse lugar é anunciado como “centro do mundo”; o diretor, porém, possui dificuldades para outra vez se familiarizar com aquele lugar. Quando está no caminho de volta, ele vê uma floresta que antes não existia ali. Ele diz: “nós vimos uma floresta. Eu não reconheci os lugares. Não havia árvores quando partimos. Sim, e agora as pequenas mudas havia se tornado grandes, imensas árvores. A nossa casa continuava lá. Então, o que fazer quando se volta para casa depois de 25 anos?” (MEKAS, 1972). A perda da paisagem é a perda da referência: a partir daí, é necessário encontrar uma forma outra de se relacionar com o passado, manter ligações dele com algum presente.

Figura 11: *Frames de Reminiscências de uma Viagem para a Lituânia*



Fonte: *Reminiscências de uma Viagem para a Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

Em nossa discussão sobre tempo, espaço, lado de dentro e lado de fora, podemos voltar outra vez a Bachelard. Em *A poética do espaço*, o filósofo escreve:

[...] a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá

simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa (BACHELARD, 1993, p.23).

Nos filmes que estudamos em nosso *corpus*, a casa parece possibilitar, a todo momento, uma reflexão e entendimento da vida do lado de fora, ao mesmo tempo em que, em si, é todo um universo aberto à invenção. Estar em casa não é prever o que pode acontecer, mas poder imaginar com elementos já conhecidos. Recorrendo às palavras de Bachelard: “a casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial como lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar” (BACHELARD, 1993, p.26). Escolher montar um filme após anos da tomadas de suas imagens é imaginar a partir de uma realidade que foi; nesse processo, a casa, lugar tão conhecido e íntimo, concede grande liberdade ao desenho desse passado: à consciência dos seus limites, de suas paredes, soma-se o desejo de viver, na própria memória, o conforto e afeto vivenciados ali. É também no território de uma casa em que é possível a convivência, em um só homem, da figura de um pai e de um filho dentro de si: sustentando pelo alicerce, a casa acompanha as transformações e crescimento daqueles que estão, dos que vão embora e daqueles que retornam. A casa é o espaço em que as memórias da infância têm grande valor e possibilitam a compreensão do próprio envelhecimento, a partir do tempo presente. Escreve Bachelard:

[...] afora algumas medalhas feitas à semelhança de nossos ancestrais, nossas memórias da infância só contêm moedas usadas. É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa nada é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos (BACHELARD, 1993, p.30).

Quando Mekas pensa nas imagens de dentro de uma casa como um universo em que acontece algo diferente do centro da cidade e Tonacci recupera as imagens de uma casa de temporada como um lugar possível à imaginação, à aventura e ao contato com os filhos, não se trata apenas de um espaço que um dia habitamos. Nesses filmes, a casa se torna uma ponte possível, uma ordem entre tantos anos e vidas diferentes.

1.2 - Modos de se inscrever, escrever

No início de *Visita*, vemos, em um plano, um portão entreaberto, que permite ver parte da vegetação por detrás dele. Enquanto vemos o portão entreaberto, a voz em *off* nos diz: “os diálogos da visita foram criados pela grande escritora Augustina Bessa-Luís, que teve a generosidade de dedicar a minha mulher Maria Izabel e a mim, Manoel de Oliveira” (OLIVEIRA, 1983). O diretor diz que a produção foi feita em conversas com coletivos associados à produção a qual pertence. O diretor coloca: “É um filme de Manoel de Oliveira sobre Manoel de Oliveira, a propósito de uma casa. É um filme meu, sobre mim próprio. Talvez não devesse fazer um filme assim. Mas está feito” (OLIVEIRA, 1983). Logo neste início, temos acesso a dois dados que permitem entender a forma do cineasta se colocar no filme: algum recurso da ficção – os diálogos escritos por uma escritora –, ao mesmo tempo em que há o caráter documental desse cineasta que está lá, que volta a uma casa onde já morou antes, fala de si, mostra imagens daquilo que foi.

Para entendermos as escolhas e mecanismos utilizados pelo diretor, podemos voltar àquilo que escreveu o pesquisador e professor André Brasil acerca da *performance*. Segundo Brasil, a performance estaria entre o vivido e o imaginado, abriria a ficção ao mundo, fazendo atravessar “o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele” (BRASIL, 2011, p.1). No caso de Oliveira, trata-se de, pela decisão de fazer o filme, reconhecer que existe o mundo da vida, que ele nos afeta: o filme é produzido para ser lançado depois da morte do diretor, quando ele já não mais poderia produzir imagens. Há uma ideia de performar o que seria necessário dizer quando morto, realizar, com o próprio corpo e discurso, junto àquilo que é ficcionalizado, o que, talvez, não houvera tempo de ser dito ainda em vida. Nesse caso, o que poderia ser entendido como real, o elemento indicial do próprio corpo do diretor a sua mesa de trabalho, é tensionado pelo fato de ter sido criado a partir da imaginação de uma morte hipotética. Em *Visita*, o desejo de lembrar, de se inscrever para além da vida leva à ficção: é por meio dela que é possível jogar com a morte, permanecer no tempo.

Na obra de Oliveira, a maneira como o diretor se inscreve desvenda o mistério da casa que as duas vozes comentam, além de friccionar o que vem a ser ficção e o que é documentário no filme. O homem e a mulher ficam temerosos ao ouvir um ruído, talvez sejam os donos que

retornam a casa; no plano seguinte, vemos a mão do cineasta na maçaneta de uma porta. Ele a abre, adentra o ambiente e, a partir daí, já não mais ouvimos a conversa dos personagens narradores. Abrir a porta implica em consequências: ela evidencia os limites entre o lado de dentro e o lado de fora. Quando o cineasta abre a porta, traz consigo a realidade: já não se trata mais de imaginar, a partir do que escutamos, as possibilidades de uma casa. A casa já não é mais um navio imaginado: tem porta, sala, os corredores por onde um diretor que ali morou retorna, volta àquele lugar que tem paredes, perímetro, área delimitada. O cineasta que abre a porta tem corpo: ele não é como as vozes que ouvimos, que não têm rosto, nem face, nem marcas de envelhecimento que possam nos servir como indicadores do tempo que passou. Esse diretor que abre a porta tenta retomar o que há de documento naquelas imagens. Fala: “essa, como disse, é a casa onde vivi quarenta anos. E me vejo, agora, forçado a abandoná-la. Tenho 73 anos de idade. Não foi essa casa onde nasci. A casa onde nasci foi mandada construir por meu pai, em 1904” (OLIVEIRA, 1983). É a relação com aquele espaço que permite ora a ficção – o que é possível inventar de uma casa vazia –, ora o aspecto documental de um homem que diz de datas, do envelhecimento, mostra imagens de registro do tempo que passou. O diretor mostra imagens, comenta da planta da casa que foi construída: ela tem medidas, um alicerce, teve um planejamento; não é aquilo possível de ser projetado ou inventado no espaço.

Figura 12: *Frames de Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1983)



Fonte: *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1983)

Para nossa análise, torna-se importante entendermos o que poderia ser compreendido como *performance* e os graus de performatividade que atravessam esses filmes, elementos importantes para que entendamos não somente a dinâmica de *Visita*, mas, também, a obra de Meks e Agüero. Para Brasil, a performance “é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à *medida* em que *aparece*”

(BRASIL, 2010, p.5). Se nos voltarmos ao nosso *corpus*, trata-se de um passado, da memória e da imagem desses cineastas que só ganham sentido na medida em que estão ali, no filme, na imagem que aparece para ser vista para alguém. Disso se trata quando Mekas decide fazer diários com filmes em que seu corpo é constantemente filmado ou, também, quando Agüero aparece entrevistando os outros diretores com o seu próprio corpo na imagem. Esses cineastas não estão distanciados, dissociados das imagens que produzem: eles estão lá, junto àquilo que filmam. Existe, porém, algo que organiza a maneira que aparecem: a forma do filme. Em Mekas, há a recorrência do diário – como abordamos em nossa introdução; em Agüero, o ensaio montado junto às entrevistas que o diretor aparece realizando no filme; em Oliveira, o ensaio que coabita com as vozes dos narradores imaginários. Para esclarecer o conceito de *performance*, podemos, outra vez, retornar àquilo que escreve Brasil:

Uma *exposição*, uma *presença*, uma *emergência*: totalidade precária, a performance articula uma *força* e uma *forma*. Nessa articulação, ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma.

No âmbito de nossa discussão, diríamos que a performance se encontra exatamente na passagem entre as *formas de vida* e as *formas da imagem*, entre o vivido e o imaginado. Ela é o que torna, afinal de contas, estes domínios imbricados um ao outro, produzindo-se justamente em seu limiar (BRASIL, 2010, p.6).

A performance seria uma forma de ordenar que apresenta, simultaneamente, o risco da instabilidade. A presença daqueles cineastas ali, a forma como articulam a memória é marcada pela surpresa: de uma aposta em uma maneira de filmar e aparecer na imagem, é inaugurada formas de articulação entre o tempo vivido, a ficção, o presente e o futuro que não estariam dados antes desses diretores colocarem-se e articularem a própria vida por meio da imagem. É a partir de um desejo de cinema que surge uma possibilidade de memória. Em uma performance, o agenciamento do *performativo* há um estatuto *ontológico*, que não é a *representação*: não se trata de, na imagem, mostrar uma natureza única que se projete, mas de colocar em relação aquele que *é* e *está* em situação circunstancial com o mundo.

No caso de Agüero, Mekas e Oliveira, torna-se importante retornarmos ao que poderia ser compreendido como o filme-ensaio, presente nesse agenciamento do mundo. Podemos, nesse caso, voltar ao que escrevem Theodor Adorno e Timothy Corrigan sobre essa forma fílmica. Segundo esses autores, o filme-ensaio favorece o desenvolvimento da reflexão, da presença da subjetividade do ensaísta e de uma construção de si acompanhada de um pensamento sobre a

vida pública. O gênero ensaio atravessa o cinema, mas não se restringe a ele, sendo encontrado também na literatura e na filosofia. Em *O ensaio como forma*, o filósofo Theodor Adorno afirma: “o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito” (ADORNO, 2003, p.16). Nos filmes que discutimos neste trabalho, a liberdade é invocada na relação do tempo, na forma pela qual é trabalhado o passado e a atenção dada ao cotidiano. Esses elementos são responsáveis por uma construção particular da experiência. Como pontua Adorno,

[...] a relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda história: a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano [sic] da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, será a experiência de cada um. O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria (ADORNO, 2003, p.26).

Nos nossos objetos, o que poderia ser considerado desimportante em uma construção histórica – a maneira com a qual os amigos se reúnem, o que celebram, como um pai se relaciona com seu filho – são colocados em primeiro plano na tessitura de um discurso sobre o passado. Segundo Timothy Corrigan, “o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública” (CORRIGAN, 2015, p.10). Torna-se interessante invocarmos esse autor na medida em que podemos pensar que o *eu* desses cineastas a qual temos acesso é aquele construído a partir da consciência de imagens que serão vistas. Já não se trata mais apenas de um filme de família para ser guardado no acervo pessoal, mas a imagem de um pai em que outros poderão ver e se reconhecer.

Para Corrigan, “o ensaístico é mais interessante não tanto na maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*” (CORRIGAN, 2015, p.21). Como aquilo que há de performativo, o ensaístico não é a representação, mas o que coloca em relação uma ordem subjetiva e privada com uma experiência do mundo. Em *Como me da la gana II*, Agüero retorna, no início do longa, imagens de *No olvidar*, filme que houvera realizado pouco mais de três décadas antes da filmagem desse novo filme. Quando volta ao filme do passado, o qual se relaciona com o histórico sociopolítico do Chile, para dizer e levantar

explicações possíveis para estar produzindo este novo longa, o diretor revela algo de si, ao mesmo tempo em que estabelece, numa dimensão pública, um pensamento sobre política e sobre cinema. De forma semelhante, em *Já visto jamais visto* há imagens em que a experiência histórica e do mundo concorrem com aquilo que há de ser mostrado da vida de um homem. Embora, aqui, não tenhamos a inserção da voz do diretor comentando aquelas imagens, temos seu corpo, sua imagem, montados junto com fragmentos e imagens de arquivos e de outros filmes. Trata-se de *torcer* o que já era conhecido, já esperado de uma imagem de si e *tanger* o mundo a partir das imagens de uma vida que estão em atrito com o cinema.

Torcer e tanger, colocar juntos os tempos de outrora e agora é apostar no que já foi e, também, no que ainda não aconteceu. Dentre as formas que a subjetividade desses diretores assume, uma que atravessa a todas essas obras é a infância. Para delimitarmos essa relação, destacamos uma fala recente de Giorgio Agamben em que o filósofo comenta sobre a infância. Em entrevista para o coletivo Luddotek¹¹, assim disse Giorgio Agamben acerca da infância:

A criança é a incessante revogação do não humano diante do humano e do humano diante do não humano. Por isso “já não” e “ainda não” definem o tempo humano, a história. Se a infância é o paradigma do humano, então a regressão é o movimento mais próprio do homem, que não conduz ao passado nem ao futuro, mas a um passado no futuro, um futuro anterior. A infância é o futuro anterior do homem e a sua verdadeira pátria. Puer, larvae. A pítia fala com a voz de uma menina. Voz branca, que não quer dizer nada e por isso nos fere (AGAMBEN, 2017, p.15).

Nos filmes do nosso *corpus*, a infância retorna para deslocar o que foi feito do tempo no decorrer da vida desses diretores. As imagens de família produzidas décadas atrás retornam, ao final da vida, como um princípio que não se encerrou: há algo da infância que permanece importante para que se entenda algum lugar de maturidade. A infância, também, talvez seja o lugar onde é possível encontrar imagens do arquivo pessoal em que prevalece o cinematográfico. Nesse caso, podemos destacar, por exemplo, o fato de Daniel, filho de Tonacci, aparecer em uma espécie de aventura em meio ao espaço de uma casa em que há sempre um elemento de mistério – uma chave, um vidro com cobra, uma espingarda em mãos –, que organiza a montagem e a ordenação dos excertos dos outros filmes e da imagem do cineasta-pai quando adulto. De forma

¹¹ Em 2009, o coletivo Luddotek preparava um projeto audiovisual acerca da infância, finalizado em 2011 e intitulado *Aion Pais*. Durante esse trabalho, realizara duas entrevistas, dentre elas uma conversa com Giorgio Agamben em seu apartamento, gravada em áudio, traduzida para alguns idiomas e publicada em português em 2017 pela Revista Gratuita, editada pela Edições Chão da Feira.

semelhante, Agüero filma o corte de unhas do seu filho, enquanto se indaga acerca daquilo que constituiria o cinematográfico. Na infância, resguarda-se o novo, o imprevisto, a dúvida e a invenção do futuro: quando ainda não se sabe tudo, há ainda o que aprender, há o que não se sabe, existem as mais diversas possibilidades de viver o tempo presente. Depois, distanciada no tempo, no processo de organizar lembranças, pensar em alguma memória possível, as imagens da infância ainda se abrem ao novo, convocam a pensar em outras possibilidades de sentido e compreensão do que agora se vive. *Se já não e ainda não* correspondem ao tempo humano – ou, a partir de Tonacci, *o já visto e o jamais visto* –, retomar às imagens gravadas de uma criança é ter, nas imagens do passado, aquilo que ainda será, sempre, potência do futuro. O adulto da criança que cresceu não é o presente da criança: nele não estão claramente evidentes tudo que foi feito antes que existisse a consciência do mundo. As imagens da infância confrontam o tempo do presente, revelam aquilo que, do tempo passado, parecem precisar ainda de algum futuro para serem compreendidas.

Em *Visita*, as recordações da infância são as reminiscências do passado do cineasta que transcendem e ultrapassam as lembranças que são circunscritas e evocadas no espaço da casa. No entanto, pela projeção das imagens de arquivo em seu projetor, Oliveira agora também as insere ali, na casa que retorna para fazer o balanço daquilo que viveu: o registro do tempo vivido na fábrica do seu pai, as imagens do seu irmão. Ele nos diz sobre uma das imagens a que assistimos: “o meu pai e minha mãe com o seu primeiro filho, Francisco” (OLIVEIRA, 1983). Quando escolhe recordar, colocar-se na organização da experiência e de suas imagens de arquivo, retoma da infância aquilo de que não teve lembrança: o tempo em que seu irmão mais velho era criança. O diretor também retoma imagens de crianças que andam de bicicleta em um parque. A infância não foi vivida dentro daquela casa; veio antes, aconteceu do lado de fora. No entanto, retomando-a outra vez é possível entender e associá-la ao que foi a maturidade. Há um momento em que passam a conviver, na mesma imagem, a imagem de um diretor já velho com a fotografia antiga e amarelada de duas crianças. O filme une aquilo que seria impossível: a infância e a velhice de um homem. Nesse processo, o diretor recorda como viveu a infância de forma muito afetiva, entre a família e a indústria do seu pai. Ele começa a se lembrar de como eram os funcionários da fábrica, que destino tomaram e de como eram belas as noites de natal.

Figura 13: *Frames de Visita ou Memórias e Confissões*



Fonte: *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1983)

Parece-nos que, nessas obras, os modos ensaísticos e performativos contribuem para processos de subjetivação desses cineastas. Em relação a isso, podemos retomar algumas discussões de Michel Foucault e Giles Deleuze. A partir do que escrevem esses autores, torna-se necessário distinguirmos que esses processos não são o sujeito, mas forças que neles interferem, modificando-os. Como esclarece Deleuze em *Conversações*:

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com o sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a 'pessoa': é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder (DELEUZE, 2013, p.123).

Nos filmes do nosso *corpus*, há processos de subjetivação em curso que não *são* aqueles diretores, mas operam modos outros de contato e de visionamento daquilo que foi constitutivo de seu passado e ainda é alterado pelo tempo presente. Nesse caso, a memória é em si, um processo de subjetivação que não corresponde a uma tentativa de recuperar aquilo que foi tal como existiu, mas operar outros modos de entendimento a partir do que há agora e também foi esquecido. Dessa maneira, temos acesso uma possibilidade outra daquelas vidas, em que o cinema processa outras identidades e acessos àquelas subjetividades.

Em *A Hermenêutica do sujeito*, livro que reúne diversas transcrições de aulas ministradas por Foucault, o filósofo investiga aquilo que poderia ser constitutivo do sujeito moderno. Voltando ao trabalho de Descartes, cuja célebre frase *cogito, ergo sum* – traduzido para o português geralmente para *penso, logo existo* – torna-se importante para entender o sujeito moderno a partir do seu caráter reflexivo, Foucault se coloca em atenção para identificar o que

constituiria a relação desse sujeito consigo. O filósofo levanta as seguintes indagações: “em que e como devo transformar meu ser mesmo de sujeito? Que condições devo lhe impor para poder ter acesso à verdade, e em que medida este acesso à verdade me concederá o que busco, isto é, o bem soberano, o soberano bem?” (FOUCAULT, 2006, p.38). Nessa direção, o questionamento foucaultiano atenta-se para o que poderia haver de próximo com alguma noção de espiritualidade que se colocasse em atenção à relação do sujeito com a verdade, ao mesmo tempo em que pensa como o marxismo e a psicanálise teriam trabalhado com perguntas semelhantes. Foucault se utiliza do conceito de *épiméleia* – cuidado de si, ocupar-se de si – no desenvolvimento dessa análise, atentando-se como ele se relaciona com algum lugar na história e na política. Assim escreve o filósofo: “‘ocupar-se consigo mesmo’ é um princípio sem dúvida bastante corriqueiro, de modo algum filosófico, ligado, entretanto – e esta será uma questão que reencontraremos constantemente ao longo da história da *épiméleia heautou* –, a um privilégio político, econômico e social” (FOUCAULT, 2006, p.42). Nesse sentido, *cuidar de si* está inserido dentro de uma esfera de poder e influência sobre os outros. É a partir desse gesto que se torna possível qualquer ação na relação com os demais. Como esclarece Foucault,

[...] ‘ocupar-se consigo’ está porém implicado na vontade do indivíduo de exercer o poder político sobre os outros e dela decorre. Não se pode governar os outros, não se pode bem governar os outros, não se pode transformar os próprios privilégios em ação política sobre os outros, em ação racional, se não se está ocupado consigo mesmo. Entre privilégio e ação política, este é, portanto, o ponto de emergência da noção de cuidado de si (FOUCAULT, 2006, p.48).

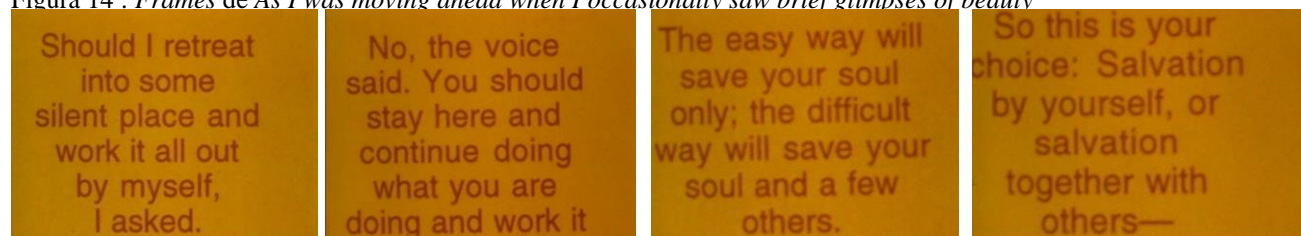
Nesse caso, o sujeito *parte de si* para ir em direção ao mundo, ao *exterior*. Essa maneira se torna a forma possível de relação com o mundo, a partir da qual o sujeito também se modifica e constitui o jeito pelo qual ele percebe a realidade.

Voltando-nos aos nossos objetos, podemos pensar o que significa, politicamente, a escolha desses diretores ao realizarem obras em que se mostram e falam de si. Há algo de inesperado nessas vozes: o que agora conta um homem que foi forçado a exilar-se, um cineasta que, para fazer cinema, decide antes perguntar aos outros sobre como fazer, dois diretores que, ao final de sua carreira, fazem filmes em que colocam filmes de família junto àquelas imagens que foram pensadas de forma ficcional. É a partir desse lugar, dessa forma fílmica que olha para a própria vida, que esses diretores estabelecem outra proposta da história – o que trabalharemos com mais detalhes e profundidade no segundo capítulo dessa dissertação. Partindo de si para

dizerem algo aos outros, essa história outra do mundo se torna, também, um modo desses diretores recordarem-se de sua privada: o *lado de fora* passa a afetar o de *dentro* de onde parte o desejo de dizer.

Entre o *si* e os *outros*, o particular e o mundo, podemos voltar ao que diz Mekas em uma sequência de *As I was moving ahead*. Nesse filme, a voz e os comentários de Mekas atuam, a todo momento, como possibilidades de processos de subjetivação. De alguma maneira, a incerteza e a instabilidade do mundo dizem, também, de uma imprecisão de si. Em algumas cartelas, Mekas se indaga: “Devo eu me retirar em algum lugar silencioso e trabalhar sozinho, eu perguntei. Não, a voz disse. Você deve permanecer aqui e continuar fazendo o que você está fazendo e trabalhar. O caminho mais fácil salvará apenas o seu espírito; o difícil salvará o seu e de alguns outros”¹² (MEKAS, 2000). A fonte da “voz” a qual Mekas se refere não é identificada: talvez, seja uma voz de consciência, talvez aquela que clama pela procura pela beleza, talvez aquela responsável por um desejo de cinema. Ainda que essa origem seja desconhecida, algo se torna claro: o alcance dessa voz, a escuta do que ela diz, é possível apenas pela convivência com aquelas imagens, pela realização daquele filme. É no filme também que o cuidado consigo – atentar-se à voz da consciência – reverbera no que vai alcançar o outros - causar qualquer influência, salvá-los. Partir de si passa a ser, assim, a maneira possível de ainda ter, na relação com o mundo, algo ainda em curso, algo prestes a acontecer.

Figura 14 : Frames de *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*



Fonte: *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*(Jonas Mekas, 2000)

¹² Tradução nossa. Versão original: “Should I retreat into some silent place and work it all by myself, I asked. No, the voice said. You should stay here and continue doing what you are doing and work it. The easy way will save your soul only; the difficult way will save your soul and a few others” (MEKAS, 2000).

Capítulo 2 - Sobre uma escrita da história pelo cinema

2.1 - Uma outra possibilidade à história: um cinema menor

No capítulo um, buscamos entender como os filmes do nosso escopo se relacionam à vida e ao cotidiano dos realizadores. Atentamo-nos para as formas fílmicas escolhidas e pelas relações de espaço ali existentes. Como vimos, a partir de uma casa é possível ir até o mundo; a partir do lado de dentro, podemos dizer algo sobre o lado de fora. Neste capítulo, ampliamos nossa análise para pensar como essas obras ultrapassam o que poderia ser uma dimensão individual – a casa, o cotidiano – para se colocarem, de forma geral, em uma possibilidade outra da escrita da história. Nesse trabalho, retomamos também outros filmes desses diretores, pensando como eles se inserem em uma escrita menor da história e que caminha distanciada da narrativa dos vencedores. Esse é um gesto político, que nos ajuda a entender o que pode o cinema face à trajetória de uma cidade, de um povo, de um país. Observamos, a partir desses cineastas, formas de aproximação da história que ora atravessam a própria vida do sujeito-cineasta, ora reverberam na maneira pela qual eles decidem abordar e se inserir naquilo que aconteceu – e no que acontece. O que existe no campo da micro-política reverbera, por conseguinte, no acesso que passamos a ter de um cosmo mais amplo e geral de um período da história e do passado. Para compreendê-los, retomamos àquilo que escrevem Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Ricoeur e Michel de Certeau.

No caso de Andrea Tonacci, podemos entender três períodos e gestos diante da história: filmar ficções na cidade, atravessadas pela realidade, em que contestações à mídia e à política atravessam o roteiro; filmar com outro, no convívio com povos indígenas, em que a diferença irreduzível entre os mundos é o que possibilita alguma semelhança entre o homem e um índio; e a montagem dos arquivos de si atravessados pela história do mundo. No primeiro caso, destacamos as obras *Olho por olho* (1963), *Bla Bla Bla* (1967) e *Bang bang* (1971). No âmbito das obras realizadas com povos indígenas, discutimos *Os Arara* (1980-1983), *Conversas no Maranhão* (1987) e *Serras da desordem* (2006). Alguns fragmentos dessas obras também aparecem em *Já visto jamais visto*, média-metragem em que agora se trata de se debruçar sobre os arquivos que gravou também em situação doméstica e familiar, sem, contudo, distanciar-se da história e, também, da consciência de estar fazendo um filme. Em *Os Arara* (1980-1983), série incompleta dirigida por Andrea Tonacci e, a princípio, a convite da TV Bandeirantes, o diretor

acompanhava a primeira frente de contato dos Arara, grupo indígena Caribe, no Pará, até então sem contato com povo branco. Chamada de Frente de Atração, essa expedição foi comandada pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que intensificou ações como essa no Brasil, a partir dos anos 1980, em razão da construção da Transamazônica. No contexto do regime militar, essa era uma via que fazia parte de um projeto de integração da região Norte com o restante do país, o que era entendido como um elemento necessário ao crescimento econômico do mesmo. Essa proposta de desenvolvimento se mantinha sem considerar como deveria a existência anterior e a vida dos povos indígenas que ali habitavam.

Assim, é proposto inicialmente a Tonacci realizar imagens de uma ação que se colocava, no presente, como marco histórico no contexto de um país. No entanto, antes do encerramento da série, quando apenas dois episódios tinham ido ao ar, a empresa televisiva e o diretor se desentenderam. Ainda assim, conforme escreveu Clarisse Alvarenga (2012), o diretor se manteve na região e permaneceu filmando. Sobre esse material, que nunca foi completamente finalizado, a pesquisadora destaca “a ausência de imagens de índios nos dois primeiros episódios, nos quais nem se sabe ao certo se realmente o primeiro contato chegará a acontecer. Os índios permanecem fora de campo – não sem exercer forte tensão sobre a cena” (ALVARENGA, 2012, p.38). Essa é uma escolha estética que se contrapõe a outros dois modos que seriam possíveis de construção da história: a invisibilidade que o Estado conduz, ao seguir com a construção da rodovia a despeito da vida daquelas pessoas e a produção de imagens de exposição excessiva e descuidada, como é recorrentemente feito pela televisão. Outra opção do *Os Arara* que se coloca importante para a nossa pesquisa é a organização temporal do filme. Como pontuou Alvarenga, “o cineasta optou por não usar o critério cronológico para montar as imagens que abrem a série” (ALVARENGA, 2012, p.39).

Parte do que há de referência aos marcos cronológicos e aos fatos que ocorreram na primeira parte de *Os Arara* é feita por meio da filmagem de fragmentos de jornais. Como podemos ver nos *frames*¹³ abaixo, as manchetes dos jornais dizem não somente do avanço da expedição, mas pontuam o que tem acontecido de negociações e situações políticas naquele contexto. Lemos sobre problemas na construção da Transamazônica, da entrega de títulos nas negociações existentes para a construção da via. Nos jornais, os índios são também acusados de

¹³ As imagens foram retiradas de uma cópia de visionamento gentilmente cedida por Cristina Amaral a mim, para a construção dessa pesquisa.

estarem se situando, de alguma forma, como empecilho para o avanço das frentes de construção e de progresso, como uma delas anuncia: “ataque de índios causa interdição no Pará”. Há também outra manchete que diz “atração emprega índios”, anunciando uma forma de desenvolvimento econômico que não só termina por não respeitar as terras indígenas, como também implica em querer inseri-los em lógicas de trabalho e produção que são distintas daquelas do seu povo. Algumas dessas manchetes contam com pequenas notas a caneta, em que está escrita a data de retirada do jornal, e também possibilitam que entendamos o contexto de produção histórica daquelas notícias e imagens. Trata-se da ditadura militar no Brasil, no contexto do governo Geisel. É necessário aqui recordarmos que, entre 1970 e 1979, uma série de obras foi comandada pelos dirigentes militares, sob a máxima de expandirem o crescimento econômico e contribuírem para a integração de áreas distantes do território brasileiro¹⁴. Para além da Transamazônica, destacaram-se a construção da usina de Tucuruí e Itaipu, modificando o ambiente e lugar onde viviam comunidades indígenas.

Figura 15: Frames de *Os Arara*



Fonte: *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-1983)

Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin associa a tessitura do passado à ideia de redenção. A partir daí, algo das gerações antigas – que ainda resplandece – alcança-nos no presente, é outra vez reavivado. Mekas, Tonacci, Agüero e Oliveira colocam em cena eventos que aconteceram na história de um país que nunca se findaram completamente. Alguém que

¹⁴ Durante o governo Médici, foi colocado em prática o Plano Nacional de Integração (PIN), que objetivava construir estradas no Norte do país, visando à colonização.

parte em condição de exílio, que precisa se refugiar em outro país, tem a vida para sempre fragmentada e, mesmo no futuro, não há completa restituição do tempo em que não se pôde viver na cidade natal. Da mesma maneira, os regimes ditatoriais vividos no Brasil, no Chile e em Portugal afetaram o cotidiano desses países, e interferiram nos filmes que esses diretores realizaram. No caso do Tonacci, os elementos da história do Brasil que ele escolhe trabalhar em seus filmes – a situação dos indígenas, as crises referentes às representações políticas e à validade de uma fala, a verbosidade que atravessa os grandes discursos – permanecem presentes na realidade contemporânea brasileira. Parece-nos, assim, que produzir imagens em que existe alguma possibilidade de redenção do passado é, também, promover situações de conflito e reflexão sobre o presente. De forma poética, Walter Benjamin escreve sobre isso:

[...] existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (BENJAMIN, 1987, p.223).

Em diversas de suas teses, Benjamin se situa em torno da discussão do materialismo histórico, que poderia se contrapor a uma escrita da história feita pelas classes dominantes. O materialismo histórico revisaria aquilo que foi escrito antes, distanciando-se da empatia com as figuras vencedoras da história, característica recorrente na organização do passado feita pelas classes dominantes. Para Benjamin, o materialista “considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p.225), e colocaria-se, assim, na direção contrária da barbárie e da violência. Essa ação se contrapõe à conformidade e permite que surja outra imagem do passado. Ao mesmo tempo, essa outra proposta de organização e pensamento sobre o passado e a história tem como desafio não ser, outra vez, reapropriada pelas classes dominantes. Em *Walter Benjamín: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'*, Michael Löwy escreve acerca das teses de Benjamin sobre a história e, sobre o gesto de rever e organizar de outra maneira o passado, esclarece: “escovar a história a contrapelo – expressão de um formidável alcance historiográfico e político – significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra” (LÖWY, 2005, p.73). Dessa maneira, torna-se possível ainda produzir conhecimento e memória de outra maneira sobre aqueles que, no curso da história, foram enterrados – seja pelo esquecimento, seja pela morte.

Ao se debruçar sobre o risco do esquecimento, mas, ao mesmo tempo, da maneira como esses acontecimentos estão sendo lembrados, o cinema confronta a ordem de confronto e lembrança do passado. Ele convoca para si a possibilidade que outra história se faça possível – ainda que, a princípio, guie-se pela incerteza da produção, do contato e da montagem das imagens. Em um cinema que se faz menor, atento aos acontecimentos banais e corriqueiros, há o distanciamento do que se pode ser compreendido como poder e pensamento sobre o progresso. E poderíamos pensar que não seria de interesse de uma lógica dominante de poder – não se torna desejável que se mostrem imagens da mídia confrontadas ou que a imagem dos oprimidos possa ser vista e compreendida de uma outra maneira. Rever a história adquire, assim, um sentido outro no cinema, em que o caráter indicial da imagem – em que há rastro de contiguidade física com aquilo que foi vivido –, aproxima-o de alguma lacuna ainda viva do presente.

Em *Kakfa- por uma literatura menor*, Félix Guattari e Giles Deleuze escrevem acerca das formas estéticas adotadas por Franz Kafka, ao mesmo tempo em que discutem suas reverberações políticas. Os filósofos escrevem sobre essa forma literária: “uma literatura menor não é o de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.25). O cinema e o audiovisual são linguagens de vastas amplitudes e, especialmente naqueles que se voltam para o grande mercado e para a indústria, há escolhas estéticas em que é difícil encontrar o pequeno: há imagens do espetáculo, o uso de grandes efeitos, os planos e cortes muito rápidos, a pouca presença do silêncio. Nesse caso, o ordinário e o corriqueiro não são relevantes, não despertam nem atenção, nem a necessidade de serem filmados; é uma minoria de diretores que se presta a registrar o que, a princípio, não tem nenhuma razão ou motivo, é desimportante. No mecanismo da literatura menor, tal como discutimos a partir de Benjamin, surge uma possibilidade outra da história:

A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele. É nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26).

Se aproximarmos o cinema dessa relação com a história, pensamos nesse cinema menor, em que são os eventos da vida privada de um homem que nos guiam a ter contato e a revisar a história geral. Esse cinema que para e filma o cotidiano interrompe o que poderia ser o fluxo

contínuo da história, o acúmulo dos dias: não é possível seguir adiante sem antes parar e filmar aquilo que acontece agora. Ao mesmo tempo, é também por causa disso que o passado não se esgota: nesses filmes, o passado é presentificado, mobiliza a necessidade de realizar um filme no tempo de agora porque algo sobre aquilo que aconteceu ainda precisa ser dito.

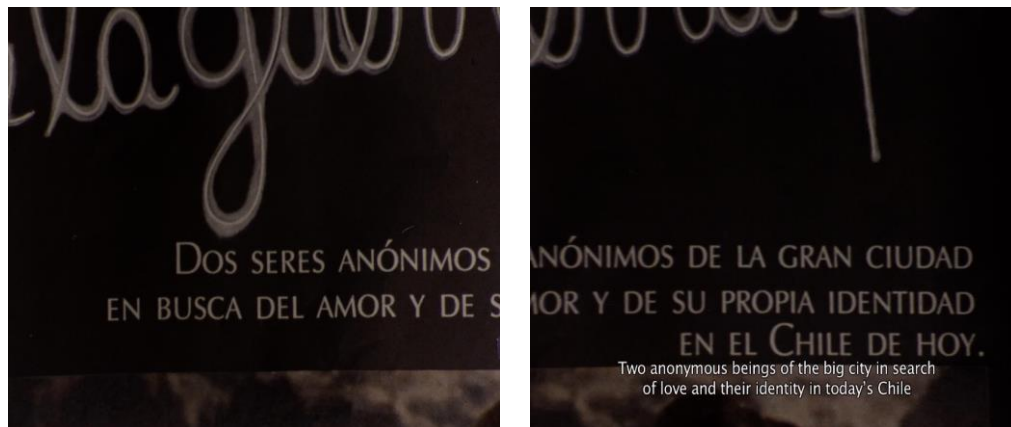
O conceito de *cinema menor* se torna importante para discutirmos a maneira pela qual as obras do nosso *corpus* se relacionam com o cotidiano e com a história. Como abordamos no capítulo um, esses filmes partem de um princípio de uma casa, das relações entre os ambientes interno e externo, para se recordarem de eventos passados que excedem a vida familiar e ordinária. No caso das obras de Agüero, desde o primeiro *Como de me da la gana*, é o desejo e o incômodo de um homem-cineasta que provocam as entrevistas com os demais diretores que realiza alguma incursão no passado e contexto da ditadura chilena. Não se trata de uma história já dada ou que deseja contar e mapear para os outros aqueles que seriam os responsáveis por governar o regime ditatorial ou acusar os comandantes da polícia que oprimem os manifestantes. Agüero se coloca no papel de testemunha e agente de uma história outra, que segue ao lado daquilo que acontece no âmbito macropolítico. Nesse sentido, na década de 80, enquanto os filmes eram feitos ainda durante o governo de Augusto Pinochet¹⁵ e no cenário da Guerra Fria, Agüero se direciona não a investigar diretamente a história dos conflitos e resistência no seu país, mas a entender o que ali existe de cinematográfico nessa relação com a política e o passado. Investigar o que há de cinematográfico, debruçar-se na análise de uma linguagem, estabelecer com a história um tempo que não é o da urgência, da completude do relato, mas é uma ação que se coloca em atenção àquilo que pode ser produzido *a partir e por meio* desse contexto político. Apenas relatar que houve um governo violento, que houve uma ditadura, não se coloca, a princípio, como um pensamento cinematográfico. No trabalho desses cineastas que tentam fazer filmes também sem muitos recursos financeiros, há também um *menor* nesse modo de trabalho, que é distanciado dos grandes produtores do cinema. Pensar o cotidiano e entender aquilo que, numa imagem, revela uma maneira de se relacionar com o mundo apenas possível por meio do cinema, constitui aquilo que pode ser entendido como cinematográfico e inscreve o passado, no

¹⁵ A ditadura de Augusto Pinochet no Chile teve início em 1973, quando um golpe de Estado apoiado pela CIA derrubou o governo de Salvador Allende, democraticamente eleito. Em 1988, um plebiscito foi realizado no país, tendo a maioria votado pelo retorno às eleições democráticas. Em 1989, foram realizadas eleições e, no ano de 1990, o novo presidente assumiu a governança do país.

mundo, de outra maneira. É na história menor também que há abertura não mais para falar apenas da humanidade, mas de um homem, como ele se sente, acorda, trabalha, enfrenta as dificuldades existentes na vida diária.

Em *Como de me da la gana I*, esse lugar do cotidiano como espaço-tempo em que é possível entender algo daquilo que acontece na política do país aparece quando Agüero anda pelas ruas e vê, nos letreiros e nos cartazes dos filmes, obras que se debruçam e são construídas em torno da Guerra Fria. Um dos cartazes anuncia em sua *sinopse* que se trata de uma obra em que “dois cidadãos anônimos na cidade grande estão em busca de amor e de sua identidade no Chile de hoje” (AGÜERO, 1985).

Figura 16: *Frames de Como me da la gana*



Fonte: *Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985)

Nessa história menor, a posição de observador e de escuta se coloca em um tempo mais dilatado e próximo à necessidade de produzir informações de maneira veloz. Em uma entrevista em que Agüero realiza com um cineasta que grava imagens de protestos políticos, nós o vemos segurando a câmera por debaixo do braço, enquanto conversa com o outro diretor e é outra pessoa quem os filma conversando. E, logo ali, está ocorrendo um protesto político, reprimido pela violência. No momento em que Agüero se dispõe a conversar com o outro diretor, ainda não é possível filmar, colocar-se ali, na mesma urgência de registrar os grandes eventos da história. Trata-se, pelo contrário, de entender o porquê de se fazer cinema, o que essa ação pode provocar na organização e compreensão dos fatos.

Figura 17: *Frames de Como me da la gana*



Fonte: *Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985)

Agüero opera de forma semelhante em *Cem crianças esperando um trem* (Ignacio Agüero, 1988). Como abordamos ao longo do capítulo um, a infância nesses filmes cumpre uma função política importante, que também se torna, de alguma maneira, uma forma produtora de sentido entre diferentes lugares – lado de dentro, lado de fora, a casa, a rua. Se a pensamos partindo do conceito de *cinema menor*, encontramos, também, uma forma distinta de compreensão daquilo que é contado sobre os acontecimentos do passado de um país. Nesse filme, o diretor acompanha uma oficina realizada pela professora Alicia Vega durante 20 sábados. O filme se inicia com uma reza em uma sala em que há imagens de Cristo, um crucifixo e algumas flores que ornamentam o espaço onde, mais próximo ao teto, também se anuncia que ali será feita uma oficina de cinema. Diante de um cartaz que faz referência a uma santa, onde está escrito “Madre de la vida transforma nuestro corazón”¹⁶ (AGÜERO, 1988), duas pessoas sobem uma tela branca para projeção dos filmes. Depois que a tela é montada, a luz é apagada, já não mais ouvimos a música da igreja e, sobre a tela, vemos projetadas as sombras das crianças que saltam diante dela. Nessa sequência, observamos uma maneira simples e cotidiana de dizer como pode o cinema se contrapor a um discurso religioso e governamental autoritário: ele pode chegar a um ambiente e reconfigurar os espaços e horários de uma pequena escola no subúrbio.

¹⁶ Tradução nossa: “Senhora da vida, transforma nosso coração” (AGÜERO, 1988).

Não se trata de nenhuma narrativa grandiosa, mas de partir da vida de poucas pessoas para inferir algo acerca de um universo social mais amplo.

Figura 18: *Frames de Cem crianças esperando um trem*



Fonte: *Cem crianças esperando um trem* (Ignacio Aguerro, 1988)

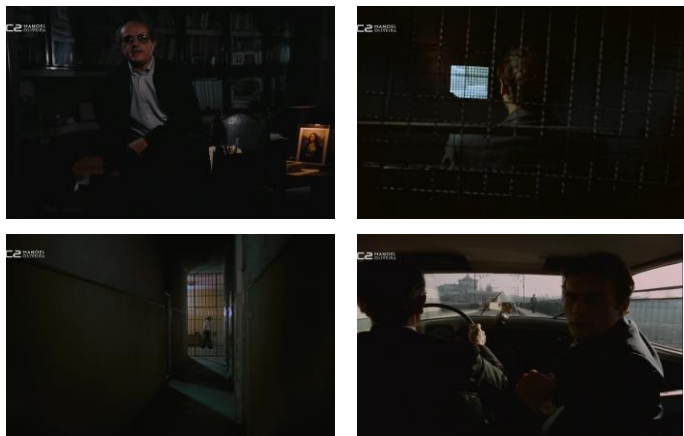
No caso da obra de Manoel de Oliveira, a história menor é aquela que fala do regime ditatorial vivenciado em Portugal a partir da perspectiva de como ele afetou a vida de um homem. É na mesa de trabalho que Manoel se recorda da época em que foi preso pelo regime de Salazar. Ele se senta sobre a mesa e diz:

Durante o regime fascista, em 1963, fui preso (...). Nunca soube as verdadeiras causas. Suponho ter sido consequência de um colóquio na Casa dos Jornalistas, em Porto, onde falei a propósito da estreia do filme *Ato da primavera*, no cinema da Trindade, e disse

coisas menos agradáveis ao regime. Mais tarde, estava doente, de cama, com uma forte bronquite (OLIVEIRA, 1982).

Os membros da polícia chegam até ali e o prendem dentro de casa. Apesar de Manoel ter alegado doença, acabou sendo preso e levado pelos policiais. Antes de o levarem, os membros da polícia revistaram os livros, o cofre e os espaços da dependência onde ele estava. Como nada encontraram, pediram a Manoel para assinar um papel onde diz que a polícia não violentou nada. Em seguida, o cineasta é levado para o Porto, depois para Lisboa. Antes de o cineasta ir para Lisboa, porém, ele é visitado por sua mulher. Este é um dos momentos em que passamos a ver o lado de fora da casa, em que temos a visão de dentro do carro, que representa os homens que capturaram Manoel. Essas são imagens que não correspondem ao registro documental: não poderia o cineasta carregar uma câmera e registrar até mesmo os outros prisioneiros que ali encontram, como identificou um escritor português dentre os prisioneiros. Junto a isso, há imagens que podem carregar um caráter documental: quando o diretor comenta que habitou uma cela muito estreita, é essa a imagem que vemos, de um longo corredor até a porta. Oliveira comenta como se alimentou mal, como foi submetido a questionamentos avassaladores e violentos. Comenta as humilhações que sofreu, como quando foi obrigado a tirar a roupa. Não temos muito dados sobre o regime: Oliveira não nos relembra o ano em que a ditadura salazarista começou ou tampouco informa dados precisos de outras vítimas do regime. Mas nos conta sobre como uma pessoa foi humilhada e, eventualmente, recebeu a companhia e a visita de outra. O que há de político passa, assim, ser a materialidade das consequências do regime no sofrimento de um homem, o qual, por meio do seu relato e da sua vida, ajuda a ver e a pensar o que outras pessoas viveram de forma semelhante em razão da ditadura.

Figura 19: *Frames de Visita ou Memória e Inconfissões* (Manoel de Oliveira, 1982)



Fonte: *Visita ou Memória e Inconfissões* (Manoel de Oliveira, 1982)

Nos filmes de Oliveira, o comportamento das instituições militares e soldados ajudam a compreender a história de Portugal. Em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (OLIVEIRA, 1990), o diretor realiza uma ficção que perpassa vários acontecimentos da história portuguesa. Partindo da guerra colonial portuguesa, a obra retoma vários outros momentos de combate e disputa que atravessaram a história lusitana. Em diversos momentos, porém, temos acesso ao discurso não do grupo forte e homogêneo dos soldados em combate, mas daquilo que vivem e questionam os homens-soldados que trabalham nessa ordem. No instante em que estão reunidos no tanque de guerra, direcionando-se ao combate, passam a questionar a organização do serviço militar e mesmo os vínculos que possuem com o seu país enquanto ordem política e institucional. Um dos homens se pergunta o que veio fazer ali, na África, enquanto deve ter uma estadia prolongada e firma que não acredita em patriotismo. Durante essa conversa, é revelada também a opinião que muitas pessoas deixaram o país por questões políticas e são colocados diversos entendimentos para o conceito de pátria – que podem variar da aldeia à dimensão da casa. A esse diálogo são intercaladas cenas de combate e guerra. Em um determinado momento, um dos militares lhe pergunta: “E qual é então o destino de Portugal?” (OLIVEIRA, 1990). O soldado que começou a discussão diz: “o que sabemos nós? Dizia alguém que a verdade é algo secreto e inexplicável. Ao invés de ter sentido lógico, essa verdade inacessível tem um sentido último que tudo explica. Ou ‘explicará’, na minha opinião” (OLIVEIRA, 1990). Outro soldado diz: “para mim, a verdade não existe” (OLIVEIRA, 1990). E, concluindo, sobre a guerra, um soldado diz: “e o importante seria não haver vencedores ou vencidos. Mas um simples entendimento comum, de forma que uns e outros ficassem de cabeça levantada, sem humilhação para ninguém. Isso sim seria justo” (OLIVEIRA, 1990). Ao que o outro soldado complementa: “e a gente ir enfim para casa, matar saudades” (OLIVEIRA, 1990). Nesse diálogo, temos, uma vez mais, a inclinação para entender uma força policial, uma guerra, a pátria, não por meio de um sentido global, que, em si, decline as dificuldades e os limites de um homem, mas a construção dessas imagens a partir do que vivem e sentem os indivíduos comuns que compõem o conjunto mais geral.

Figur 20: *Frames de Non ou a Vã Glória de Mandar*



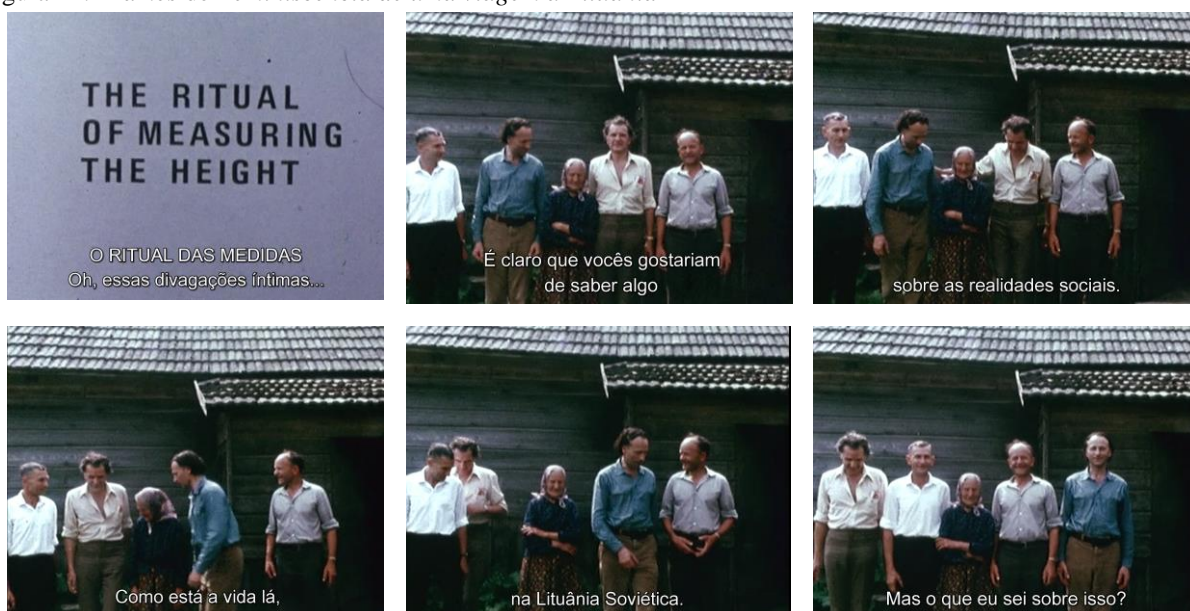
Fonte: *Non ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990).

Em *Reminiscência de uma Viagem à Lituânia* Mekas, conta quando comprou a sua câmera Bolex, motivado pelo desejo de realizar filmes “antiguerra”. Ele esclarece que “andava pela cidade e pensava que ninguém sabia que havia uma guerra” (MEKAS, 1972) e que “pensava que ninguém sabia que havia lares no mundo onde as pessoas não podiam dormir, onde suas portas foram arrombadas” (MEKAS, 1972). Essa é uma informação que também aparece como se estivesse entre parênteses. Filmar a vida e dar a ver o que acontece parece ser uma forma de se aproximar da história por meio dos eventos ordinários: prestar atenção à maneira pela qual o sono daquelas pessoas está perturbado. Nessa obra, o diretor conta de um gesto recorrente de filmar imigrantes – os antigos e os novos – e comenta da sua condição de refugiado. Há uma aposta de que aquilo que seria da ordem mais íntima e individual – os modos pelos quais se desenvolve e se vive o cotidiano – revelem algo mais amplo, que se estende ao universal. No entanto, o cineasta se refuta a construir qualquer abordagem da história que não parta de si. Nesse sentido, não há como oferecer nenhuma grande afirmação ou construção de conhecimento para a história: o que é possível abordar do passado é somente aquilo que atravessou a vida de um homem. Em uma das sequências que integra os cem lampejos registrados da viagem à Lituânia, uma cartela se anuncia como “O ritual de se medir o peso”¹⁷ (MEKAS, 1972). A partir daí, o cineasta reafirma toda falta de propósito do filme que realiza: “Oh, essas divagações infinitas. É claro que vocês gostariam de saber algo sobre as realidades sociais. Como está a vida lá, na Lituânia Soviética. Mas o que eu sei sobre isso? Eu sou um refugiado a caminho de casa. À

¹⁷ Tradução nossa. No original, consta a cartela “the ritual of measuring height” (MEKAS, 1972).

procura do meu lar, repassando pedaços do meu passado” (MEKAS, 1972). Mekas se reconhece, assim, no âmbito da micropolítica, que não é o das grandes narrativas. Entretanto, é nesse campo menor que surge a possibilidade de compreensão do que acontece de maneira geral. O cineasta conclui: “sim, nós ainda somos refugiados. Até hoje” (MEKAS, 1972) e afirma que o “o mundo está cheio de nós” (MEKAS, 1972). Na abordagem e reconhecimento daquilo que acontece na própria vida, surge a possibilidade de se relacionar com o mundo do outro – aquilo que, nesse filme, não temos imagens. Assim, parece existir algo na condição de exilado que é recorrente, mas só se torna possível de acessar não por meio de uma narrativa totalizante, mas pela atenção dedicada à vida de um refugiado, onde podemos ver a nostalgia, a tristeza e o sentimento que são extensivos a todos. É somente se aproximando da dor de um homem que isso se torna já não mais algum conceito abstrato, uma nota de rodapé em um grande livro da história, mas ganha densidade e materialidade para nos aproximar da vida e de uma trajetória diferentes da nossa.

Figura 21: Frames de *Reminiscência de uma viagem à Lituânia*



Fonte: *Reminiscência de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

Comentando as imagens dessa maneira, Mekas se situa como um narrador que, ao mesmo tempo, participa daquilo que é vivido. Ele é o narrador refugiado, uma figura controversa, que, ao longo da história, não era aquele que detinha consigo o direito à fala e à narração. Em *O narrador e Experiência e pobreza*, Walter Benjamin (1987) explora temas que nos auxiliam a

entender o que Mekas estaria realizando em seus filmes. Para Benjamin, na modernidade, a figura do narrador estaria em vias de desaparecimento. Para o filósofo, a decadência do narrador implica em outras perdas: “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p.198). Nesse contexto, também a mídia não conseguiria manter a partilha dessas experiências, considerando especialmente a sua cadeia produtiva e o tempo de produção daquilo que por ela circula, em que se privilegiaria antes a informação que a oferta da amplitude da experiência.

Em filmes como *Lost lost lost*, *Walden* e *Reminiscências*, Mekas parece atuar em um trabalho de restituir a experiência, na medida em que revista a história e a imagem de quem, no contexto da Segunda Guerra Mundial, era vítima de uma tentativa de varredura daquelas pessoas da história. Disso se tratava a lógica dos campos de concentração e refugiados: desassociar aquelas pessoas da história, família e vida que tinham antes, colocá-las em situação de serem apenas mais um número em uma massa a serviço de uma lógica de exterminação e dominação comandada pelos nazistas. Depois da guerra, torna-se difícil para aqueles que a viveram ou foram por ela vitimados dizerem qualquer palavra: a violência é extrema demais, parece ultrapassar o bojo daquilo que temos como nome e lógica – referencial e de linguagem. Segundo Benjamin (1987), por causa dessas consequências, os sobreviventes das trincheiras da primeira guerra voltaram mudos, já não havia palavra que desse conta de reorganizar e reverter o mundo depois do trauma. Nesse caso, Mekas estabelece uma postura combativa e muito particular: filma, volta às imagens de antes, insere cartelas, ensaia sobre aquilo que viu, em escolhas formais que a experiência retorna à cena. Tudo parece ser demasiado importante e excessivo: qualquer detalhe da casa, quaisquer informações dos seus parentes são necessárias agora para habitar, no tempo, aquilo que antes estava arrasado, fragmentado pela implicação do exílio. Dessa maneira, quando Mekas diz que “nada sabe” sobre a situação da Lituânia Soviética, trabalha, na verdade, para se opor à maneira pela qual pode ser construído o conhecimento histórico ou na maneira pela qual a história dos vencedores se coloca em relação com a vida dos que foram oprimidos.

Para Gagnebin, em *O narrador*, Walter Benjamin “constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a idéia [sic] de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”(GAGNEBIN, 2006, p.53). A partir daí, podemos pensar em como Jonas Mekas utiliza a voz em seus filmes e

estabelece-se como narrador, atento a sua vida e a dos outros. Benjamin se coloca ao largo de uma ideia de narrador que já não mais se situa na tentativa de uma figura épica, mas que, agora, ocupa um lugar humilde, próximo aos desconhecidos. O filósofo pontua que o narrador:

[...] pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar de sua vida, sua dignidade é poder contá-la inteira (BENJAMIN, 1987, p.221).

Quando Mekas conta e fala de si, há a todo tempo uma aposta de que isso, de alguma maneira, encontre correspondências com a vida de outras pessoas que vivenciaram condições semelhantes a dele. Mekas, como abordamos em outras partes deste texto, tantas vezes diz e afirma aos espectadores que ali nada acontece. No entanto, é no “nada” que ainda há algo a ver: aquilo que não foi dito, que se despregou do acúmulo dos dias e ficou para trás, sem que poucos, até então, pudesse ter olhado para aquele passado daquela maneira. Na perspectiva de Gagnebin, o narrador proposto por Benjamin agora seria a figura “do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacões, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p.54). Embora Mekas nos diga que ele é apenas mais um refugiado dentre tantos outros, seus filmes caminham na direção oposta: trata-se que acompanhemos a vida daquele homem, alguns elementos de vida ordinária, como ele se relacionava com eles e do que se lembra – ou daquilo que sente falta e já não pode mais encontrar. Para Gagnebin, esse narrador outro, que sobrevive, que consegue forças para atravessar a mudez, “deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p.54).

A condição do exilado é a da extrema solidão, aquela em que a própria história é fragmentada e, distanciado de amigos e familiares que poderiam ouvir algo a ser contado e dito sobre o que foi vivido durante o período de isolamento. Mekas, porém, não se emudece, não se rende, de alguma maneira, à pobreza e à destituição do mundo. O cineasta prevalece no desejo de experiência: ainda que não exista nada, ainda que ele esteja perdido, é preciso permanecer vivendo, filmando e comentando sobre aquilo que é visto. Benjamin levanta algumas questões acerca da situação da experiência no mundo:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração a geração? Quem é ajudado por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p.114).

Quando realiza filmes caseiros e realiza filmes diários, produzindo imagens com muita frequência, Mekas parece trabalhar, o tempo todo, em função de que sua vida também seja vista e não esquecida pelos outros.

Mekas se coloca na possibilidade de redenção da história. Ele se atém aos acontecimentos pequenos, que ganham importância na construção daquilo que se recorda do passado. O cineasta atua como quem pode mostrar e dar a ver as imagens às quais antes não haviam dedicado muita atenção. Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin escreve acerca dessa maneira de se relacionar com o passado:

[...] o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade perdida pode apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos (BENJAMIN, 2006, p. 223).

Quando Mekas diz, em vários momentos da sua obra, que está realizando filmes sobre o *nada*, isso é entender que *tudo* da vida cotidiana pode ser importante. A vida ordinária se torna um elemento importante

2.2 - Em atrito com a história: discurso, mídia e montagem

Em *Verdade, memória e passado*, Jeanne Marie Gagnebin (2006) levanta a seguinte questão: “por que dizemos que a tarefa dos historiadores consiste em estabelecer a verdade do passado?” (GAGNEBIN, 2006, p.39). O questionamento acompanha reflexões em torno daquilo que poderíamos entender como *verdadeiro*, compreensão que, na maior parte dos casos, é feita no tempo presente – tempo outro, portanto, que aquele ao qual associamos o discurso histórico sobre o passado que foi. A autora concorda com o pensamento de Walter Benjamin, para quem a construção epistemológica da história seria atravessada por uma dimensão ético-política, em que a própria definição daquilo que seria um fato seria influenciada pelo poder e discurso político

dominante. A partir daí, o passado seria não uma descrição, mas uma articulação e organização consciente de alguém que se coloca na posição de algo sobre aquilo que foi. Tendo isso em vista, a filósofa lança os seguintes questionamentos:

O historiador que toma consciência do caráter literário, até mesmo retórico, narrativo de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da mentira? E aquele que insiste sobre o caráter necessariamente retrospectivo e subjetivo da memória em relação ao objeto de lembrança, ele também não corre o risco de cair num relativismo apático, já que todas as versões se equívalem se não há mais ancoragem possível em uma certeza objetiva, independente dos diferentes rastros que os fatos deixam nas memórias subjetivas e da diversidade de interpretações sempre possíveis a partir dos documentos existentes? (GAGNEBIN, 2006, p.41).

Essas perguntas podem também ser estendidas para analisarmos um tipo de cinema que se coloca em relação a algum evento da história, consciente que seria impróprio escrever, com imagens, alguma versão definitiva e encerrada da história. Por outro lado, outro desafio aparece: como é possível, ainda, aproximar-se daquilo que se deseja lembrar e recordar e, ainda assim, poder se tornar fonte e compreensão do que houve para os outros? As indagações em torno dessa urdidura da história não são de fácil resolução.

Como vemos em *Os Arara*, Tonacci recorre a algumas informações que poderiam ser entendidas como oficiais – aquilo que dizem os jornais, os dados que constam em uma placa – para, a partir daí e recorrendo a outras abordagens daquele universo, propor uma outra maneira de aproximação daquele povo indígena. O lugar em que a mídia nacional estabeleceu com os índios aparece, também, em *Serras da desordem*. A televisão opera uma construção da história que é distinta daquela que o cinema realiza. Na construção da mídia, os fatos são simplificados e o índio é objetificado, torna-se primitivo. Em *Serras da desordem*, ouvimos um trecho de um noticiário que narra o encontro dos homens brancos com Carapirú:

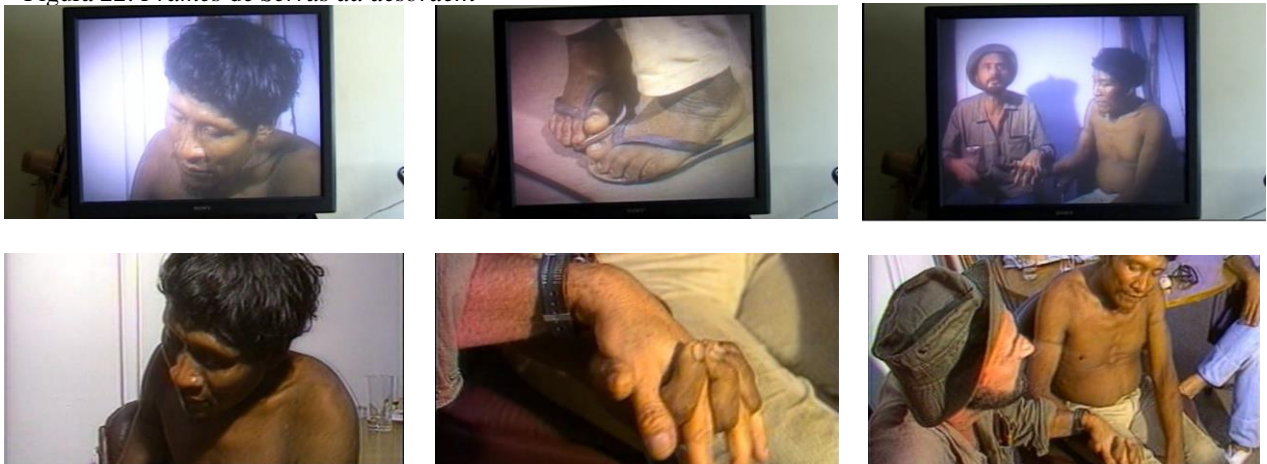
O primeiro contato com a civilização. Foi isso que aconteceu com o índio Ava Canoeiro. Ele chegou a [sic] cidade da Angical, norte de Goiás, como vivia na floresta: completamente nu. Trazia apenas um cesto e um arco e flecha. Não fala português. Muito assustado e estranhando muito ter que vestir roupa, o índio foi levado de Angical para Brasília, pelo sertanista Sydney Possuelo (TONACCI, 2006).

O repórter continua:

[...] foi lá em Angical que esse índio vestiu roupa pela primeira vez. Mas a maneira desajeitada com que ele usa esse par de sandálias demonstra que esse negócio de andar vestido ainda é uma novidade. Ava demonstra pouco interesse pelas coisas dos brancos. Dócil, ele passa a maior parte do tempo sorrindo e fala pouco. E mesmo que falasse muito também não seria diferente. É que ele se expressa em um tupi muito arcaico, difícil de ser entendido (TONACCI, 2006).

O noticiário continua, dizendo que, assim que recebesse licença médica, Carapirú seguiria, acompanhado pelos brancos, para região da Serra da Mesa, encontrar com os seus parentes. No discurso televisivo, o índio se torna alguém sem voz própria, reduzido a alguém dócil e primitivo. Nessa narrativa, não há atenção à complexidade da trajetória de vida vivenciada por Carapirú ou um desejo de analisar e discutir a opressão vivenciada pelo índio no massacre de sua tribo.

Figura 22: *Frames de Serras da desordem*



Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006).

Tonacci se contrapõe a essa narrativa. Ao se encontrar com Carapirú, propõe ao índio que ele encene e refaça, uma outra vez, o trajeto que percorreu ao longo dos anos em que esteve perdido pelas serras do Brasil central. Essa é uma opção que permite fazer, no contato com o Carapirú, alguma imagem daquilo que ele viveu, durante os anos em que esteve distanciado dos seus parentes. Usar a ficção, colocar outra vez o passado em cena, é se contrapor à história que até então era contada: o passado e a vida de Carapirú não se resumem à docilidade e à saudade de sua tribo e terra. Como aponta Ivone Marguiles (2012), a reencenação é um gesto anacrônico, volta-se, no tempo presente, à possibilidade de reviver o passado. O anacronismo não é o tempo da televisão: comprometida com a necessidade de noticiar diariamente, à televisão se coloca o

limite e a fronteira do tempo presente. Além disso, a reencenação não almeja explicar ou planificar a identidade de Carapirú: contrapõe-se a ela, a todo momento, as cenas de imagem da televisão e de arquivo, em um exercício de montagem em que não se busca definir a autenticidade do ser índio. Sobre isso, escreve Marguiles:

Em seu ímpeto estrutural, o filme continuamente reenquadra o índio, ricocheteando no não índio e na ‘outra humanidade’ de forma inesperada. Mesmo quando utiliza a reencenação, um gênero essencialmente corrompido pela expectativa da narrativa, Serras caça o desejo do espectador por alguma forma de completude para a identidade de Carapirú, sugerindo interpretações que são constantemente frustradas. (MARGUILES, 2013, p.74).

Tonacci tensiona em *Serras e Os Arara* dois lugares comuns da abordagem dos povos indígenas: a associação a uma dimensão folclórica e exótica – a dimensão do bom selvagem, o índio dócil e estranho entre os homens – e, ao mesmo tempo, ao lugar da representação da autenticidade: o desejo de imitar, com a imagem do cinema, aquilo que um homem branco poderia entender como a essência de uma tribo indígena. Há uma consciência dos limites e das potencialidades do cinema produzido por um homem branco: pode-se tentar se aproximar do mundo do outro. Ainda que utilizando da ficção, Tonacci não deseja, tal como realiza a mídia, colocar-se em posição de quem consiga reconstituir, de forma total, o percurso vivido por Carapirú – que, no limite, foi somente esse índio quem o viveu. Essa parece ser uma forma em que o cinema pode se contrapor à história e à televisão: assumir o que pode existir de lacunar e sem explicação na abordagem do passado.

A dificuldade de dizer, com totalidade, do que seria a vida do outro por meio do discurso – especialmente quando atravessado por elementos políticos – atravessa outras obras do diretor. Em *Olho por olho* (Andrea Tonacci, 1966) e *Bla bla bla* (Andrea Tonacci, 1967), os discursos e lugares de autoridades e movimentos políticos são tratados com ironia. O primeiro é um curta-metragem em que encontramos muitas das características das obras do diretor associadas ao cinema marginal: as cenas de perseguição, imagens realizadas nas ruas de uma cidade, a quebra da linearidade narrativa, entre outras. Montado por Rogério Sganzerla, o filme mostra dois personagens que transitam pelas ruas de São Paulo à procura de qualquer coisa que não sabemos o que é. Nesse trajeto, os homens andam de carro e olham uma mulher que caminha pela rua. Há críticas ao que nos dizem a mídia e a ordem política vigente. Antes de entrar no quarto, um dos personagens joga o jornal que até então segurava e atira-o no chão. Com o braço pelo lado de fora da janela, um dos outros homens dentro do carro diz: “pega o jornal que eu quero lê [sic]

(...) Pega o jornal aí, que quero dar uma olhada nele” (TONACCI, 1966). O homem que tinha jogado o periódico contesta: “O jornal não tem nada, meu” (TONACCI, 1966).

Em *Bla bla bla*, há, também, o emprego de imagens de arquivo que contextualizam o filme no período político em que foi realizado. Há inserção de imagens de lançamento de mísseis – provavelmente se referindo à Guerra do Vietnã. E também planos que recordam o governo comunista de Mao Tsé-Tung. Tonacci parece ser crítico também à maneira como esse governo se estrutura: de uma câmera alta, vemos uma multidão aglomerada para a promulgação do discurso. Em seus filmes, o diretor parece sempre se colocar com desconfiança em relação às grandes reuniões e aglomerações políticas¹⁸.

Figura 23: *Frames de Bl bla bla*, Andrea Tonacci, 1967



Fonte: *Bla bla bla* (Andrea Tonacci, 1967)

Bla bla bla se torna, assim, um filme importante para que entendamos a lógica de montagem de *Já visto jamais visto*. Em ambas as obras, existem semelhanças da época e contexto político ao qual fazem referência – o fim dos anos 60 e a ascensão de regimes totalitários e ditatoriais – e escolhas estéticas semelhantes, tendo em vista que ambos trabalham com imagens ficcionais montadas junto às imagens de arquivo. Da mesma forma, os eventos em ambos os filmes não são identificados por alguma cartela ou elemento da narrativa que

¹⁸ Em *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), como abordaremos no capítulo três, Tonacci monta, em uma única sequência, um espécie de panorama crítico da história do Brasil, em que os grandes aglomerados de pessoas – seja em comícios políticos, seja nos estádios de futebol – são comparados a manadas e a outros coletivos de animais.

estabeleça, com clareza, as datas de quando isso aconteceu ou mesmo que circunscreva o nome e os agentes envolvidos nesse episódio. O que podemos fazer, enquanto espectadores, é construir inferências entre aquilo que assistimos no filme e o repertório de imagens que temos – da mídia e da história –, estabelecendo uma postura ativa na compreensão e produção de sentido que conecte esses fatos numa mesma aproximação do passado. Esse parece ser um gesto do cinema na tessitura da história que se diferencia de uma historiografia tradicional, em que o estabelecimento entre relações causais e de semelhanças é feito de maneira sólida pelo historiador, que busca suprir lacunas na compreensão do tempo. Quando monta e mostra fragmentos daquilo que foi, Tonacci, em montagem associativa, parece sugerir possibilidades de entendimento, mas não os encerra. Talvez seja essa uma possibilidade de entendermos como o cinema pode se relacionar com a história, a partir, ainda, de um princípio de autonomia daquele a quem as imagens se direcionam.

Contraposto ao discurso e aos lugares de representação política-institucional, existe a montagem e a escuta. É assim que o diretor trabalha em *Conversas no Maranhão* (1977). Principiado de um convite dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa a Tonacci para acompanhá-los em uma expedição para a aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda, no interior do Maranhão, em 1977. O filme dá a ver uma realidade que a narrativa oficial do estado até então ignorava. A princípio, *Conversas* foi pensando para ser uma espécie de filme-carta, direcionado à FUNAI, que havia feito a demarcação da terra dos Canela por meio de visão aérea, sem se aproximar e entender, junto àquelas pessoas, quais seriam suas necessidades territoriais. Antes de produzir qualquer imagem, o cineasta conviveu com aqueles índios por três meses. Mais uma vez, Tonacci parece ter desconfiança com a informação escrita antes pelos outros. É preciso antes conviver com o outro, com aquilo que acontece, antes de arriscar a dizer ou filmar algo *sobre* determinado povo e situação. E esse tempo de aproximação e abordagem repercute também nas escolhas estéticas que orientam o filme: não há tradução da língua Jê falada pelos Canela ou uso de uma narrativa que nos oriente a entender o que fazem aquelas pessoas em seu cotidiano ou nos seus rituais. Pelo contrário, o que nos guia é senão a opacidade e a diferença: ao não traduzir ou explicar aquilo que aqueles índios vivem, Tonacci assume uma *diferença irreduzível entre os mundos*, aquela que prevalece entre índios e brancos. Essa é uma decisão que o distingue, radicalmente, do Estado: quando trabalha e demarca a terra que é vivida e habitada pelo outros, sem escutá-los na dimensão necessária para conhecer os limites de fato

coerentes com o que aquelas pessoas entendem como o perímetro apropriado, a autoridade governamental apaga a diferença. Dessa maneira, contrapor-se politicamente à história e ao discurso do Estado parece ser possível mediante a radicalização da diferença: é a partir dela que é possível, com o cinema, intervir naquilo que será contado do passado de um mundo que não é o dele – e nem o nosso.

Nessa construção de uma história outra, um dos instrumentos que prevalecem é o exercício da montagem. Naquela região do Maranhão, o terreno da aldeia dos Porquinhos era disputado e atingido pela família Arruda¹⁹. Durante o filme, a equipe de filmagem vai até a casa de um dos seus descendentes para lhes escutar acerca das questões relativas à situação da terra dos Canela. O membro da equipe chega ao descendente e lhe diz: “Eu quero ouvir umas histórias” (TONACCI, 1987). Em resposta, o descendente dos Arrudas diz que os “índios tratavam minha vó como mãe véia [sic]” (TONACCI, 1987), e informa que não houve conflitos entre os índios e a família Arruda. O homem acusa os índios de estarem interessados no gado e nas terras cultivadas por sua família. Enquanto permanecemos no que relata o homem branco, a montagem alternada se contrapõe ao que ele diz: vemos os índios no meio da selva, subindo em árvores e caçando outras espécies de animais. Junto ao tempo escolhido para dar início às filmagens – os três primeiros meses de pesquisa e convivência –, a montagem se orienta como uma marca autoral do diretor: não funcionando de forma narrativa ou utilizando legendas, ela possibilita ao cineasta imprimir sobre aquelas imagens o que ele percebe da situação e da opressão daquele povo.

¹⁹ A aldeia de Porquinhos, no município de Barra da Coda, foi palco de tensões territoriais.

Figura 24: Em *Conversas no Maranhão*, a montagem alternada contrapõe o discurso do homem branco àquilo que os índios vivenciam.



Fonte: *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1987)

Considerando esses elementos, podemos dizer que existe, por parte de Andrea Tonacci, um trabalho para construir uma história outra, que não é a oficial. A ineficiência e a ineficácia do Estado parecem se revelar nos discursos e na imprensa: é preciso fazer, como o cinema, uma imagem outra daquilo que foi, conviver com a diferença, revelá-la a fim de evidenciar a complexidade dos conflitos e tensões vividas por aquelas pessoas e naquele período. É como se Tonacci se colocasse, no presente, à espreita do passado e tentasse, por meio daquelas imagens, rever a contrapelo as imagens criadas e sustentadas pelo Estado. No entanto, ele se escusa a dizer daquilo que foi pelos métodos empregados pela mídia ou pelas autoridades; não se trata de encerrar o que pode ser pensado sobre aqueles eventos e pessoas, mas dar a ver, aos outros, imagens e modos de pensar sobre aquilo que aconteceu. Sobre o trabalhador do historiador, Gagnebin coloca: “(...) é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (GAGNEBIN, 2006, p.44). Assim parece trabalhar Tonacci, evitando a verborragia ou a circunspeção da história a único entendimento – aquilo que já fizera a FUNAI, o Estado, os líderes estudantis, os jornais.

Em *Já visto jamais visto* encontramos uma diferença em relação aos outros filmes que Tonacci produziu antes. Ao contrário das obras que foram realizadas junto com comunidades

indígenas, em que era possível ainda ser, de alguma maneira, testemunha e ator ativo daqueles acontecimentos, o cineasta agora conta com imagens já produzidas para se colocar, de alguma maneira, diante do que foi. Podemos lembrar aqui o que Tonacci uma vez disse em uma entrevista sobre o seu fazer fílmico: “o filme nos obriga a chegar a uma forma porque você tem que fazê-lo. Mas para chegar nisso é o contrário de uma rigidez, de uma escolha *a priori* de como tem que ser. É, de fato, um momento de perda desse tipo de coisa. É mais um instante de ‘tchau-eu’” (TONACCI, 2012, p. 130). Se o filme deve funcionar dessa forma, *Já visto* apresenta um desafio: como retomar um passado e uma história que foram vivenciados pelo diretor para, outra vez, concebê-lo em algo novo? Aqui também retornam algumas das imagens dos filmes produzidos nos anos 60. Se, naquele tempo, elas se colocavam como contemporâneas ao que acontecia, com o passar das décadas são transformadas em material de arquivo do que foi – podendo ser acessadas para entender aquilo que se passou em uma outra época.

Há também uma diferença na posição que o diretor agora possui em relação à posição que estabelece em cada um dos filmes. Em debates sobre *Serras da desordem*, Tonacci afirmava que “Carapirú sou eu” (MERTEN, 2016). Essa relação com o índio afastado de sua família parecia dizer muito acerca da experiência do diretor. Em entrevista, ele disse:

Eu estava me separando, meu filho Daniel tinha nove anos, eu era totalmente família, sou até hoje. Mas essa separação me deixou muito afastado da possibilidade de estar com ele, privou-me da convivência. E a história do Carapirú é uma história de perda e, durante dez anos, de desconhecimento da possibilidade do reencontro. Carapirú reencontra o filho depois de dez anos. Então a história tinha para mim algo de conhecido mas também de esperança, e eu acabei transformando essa história num roteiro. No fundo, o filme fala muito de nós, de nossos sentimentos, de meus sentimentos (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 247).

Ainda assim, *Serras* não nos convoca, de imediato, a fazer essa relação. Podemos pensar nisso em uma análise *a posteriori*, considerando os elementos da biografia e das próprias declarações do diretor. No entanto, isso não é, a princípio, visível nas imagens fílmicas. Por outro lado, em *Já visto jamais visto* temos não somente o corpo do diretor presente, mas, também, o uso de arquivos de sua família, os quais são montados, em um mesmo filme, com registros de imagens onde vemos o que diziam os jornais e a televisão. No tempo presente, já não é mais possível voltar a décadas atrás para interferir diretamente na história. Algo antes já fora feito. Como vimos, em filmes como *Olho por olho* e *Bla bla bla*, já havia a crítica ao regime ditatorial no Brasil e à situação política. No entanto, nesses filmes, a situação política era

contemporânea dos seus processos; ambas as obras foram produzidas na época da ditadura militar, a primeira em 1966 e a segunda em 1968. Conviveram com um período em que se acirrava o período de repressão no Brasil, especialmente em 1968, quando temos a promulgação do AI-5. Tonacci parece demonstrar desconfiança com todos os discursos e lideranças, tanto aqueles que se orientavam à esquerda como aqueles que, no poder da época, presidiam a repressão. Como agora, décadas depois, é possível dizer o que foram os anos da ditadura militar e como eles atravessaram a sua vida?

Já não é mais por meio da ironia que Tonacci revisita a própria vida, enquanto pai, filho e cineasta e tem, nas imagens do seu arquivo pessoal, a oportunidade de dizer também algo sobre outras vidas. Tonacci também se indaga acerca da melhor representação de si como filho e qual é a imagem possível dos pais. Ao se deparar com um álbum de família, o cineasta se utiliza de uma lupa para poder se aproximar de outra maneira, com outra distância do pai e da mãe. É com a lupa que se torna possível distinguir a figura do pai militar dentre os outros soldados, destacar o número de identificação da roupa do soldado ou se aproximar do rosto da mãe. Se, em outras cenas, o uso da lupa funciona como um passaporte para o sonho ou para um outro lugar, aqui cumpre o papel de manter com o passado uma relação reinventada pelo gesto de olhar.

Figura 25: Frames de *Já visto jamais visto*



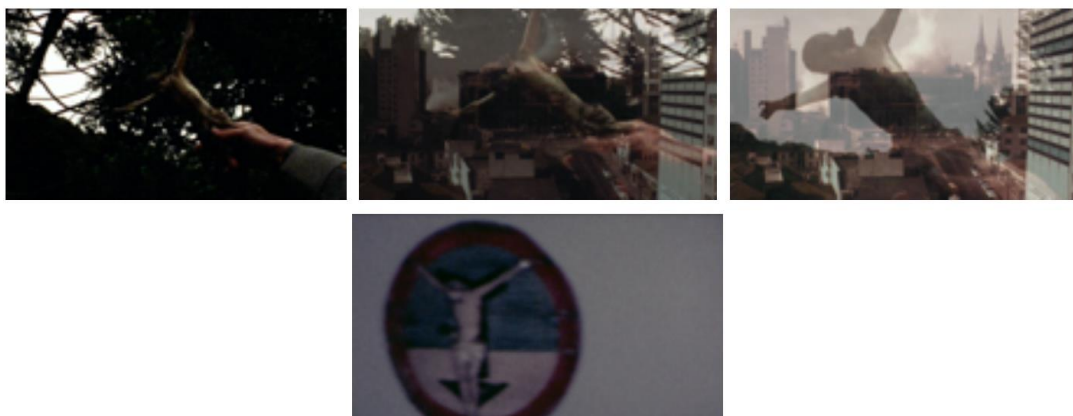
Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

O uso da lupa constitui uma maneira de conseguir construir uma imagem do pai mais próxima, vista mais de perto. Ao revirar a história, a investigação da maneira mais apropriada para o registro da figura paterna retorna em uma das sequências finais do filme, aqui também atravessada pela possibilidade da ficção e da representação. Enquanto conversa com Joel acerca da maneira de como deveria aparecer no filme, o cineasta coloca as mãos em seu gorro, questionando se deve tirá-lo ou não. Durante esse gesto, questiona ao amigo: “é melhor assim, com um personagem militar na história como o pai, ou é melhor assim?” (TONACCI, 2012). Se formos voltar às imagens do pai militar, o gorro é um dos elementos tradicionais da vestimenta

militar. Nessa cena, é curioso também como Tonacci se coloca em relação a uma figura em que se diferencia do pai: é possível termos uma figura paterna associada ao militarismo ou, de outra maneira, com uma outra aparência.

Inscrever, na história, imagens do seu próprio arquivo possibilita outras considerações e relações com temáticas conhecidas. Destacamos, por exemplo, como, ao longo da história da humanidade, a religião cristã esteve associada às situações de opressão, violência e ao princípio de conflitos políticos. Em *Já visto*, vemos Tonacci conduzindo, com as suas próprias mãos, um Cristo que despenca em queda livre e, a partir daí, dar a ver a imagens dos tempos dos governos totalitários do final da década de 1960 e decorrer de 1970. Quando um homem coloca a imagem de Cristo para voar ou para cair, algo parece ser alterado nas diferenças entre eles: não mais se trata de alguém cujo poder espiritual está acima da vida comum, mas um corpo pequeno que voa e cai em direção ao passado como qualquer outro. São as mãos de Tonacci que parecem deslocar o lugar fixo e crucificado da imagem de Cristo, como podemos ver na parede do interior de uma casa, numa cena em que Tonacci jovem se reúne com amigos que tocam cavaquinho. Dessa maneira, podemos pensar que a passagem do tempo permitiu um questionamento e um confronto com aquela imagem e o que é representado por aquela religião. Passados os anos, o Cristo não mais parece ser uma imagem a ser venerada, mas se torna a imagem de um homem talvez não crucificado, mas com dois braços abertos para voar e cair no passado e lembranças de outro alguém que também foi filho e foi pai.

Figura 26: Frames de *Já visto jamais visto*



Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

Em *Já visto jamais visto*, alcançamos uma amplitude de um combate a eventos que envolvem ditadores e uma resistência por meio da luta armada. Nesse caso, as imagens de arquivo convocam um período da ditadura militar brasileira em que a transmissão do noticiário era guiada por vozes falando da necessidade da ordem e da máxima segurança. Em contrapartida, algumas cenas sugerem a formação de uma guerrilha em que vemos alguns recortes de jornais sendo guardados numa mala, de maneira afoita e assemelhando-se a uma fuga. Outra cena importante é aquela em que vemos uma mulher que lê um jornal de frente para uma televisão, de maneira a estabelecer algum confronto entre aquilo que é lido e aquilo que é visto. Nesse caso, é estabelecida uma correspondência com um espectador que conheça com mais profundidade a obra do Tonacci ao se reutilizarem fragmentos de *Bang bang*.

Figura 27: Frames de *Já visto jamais visto*



Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

A montagem é o método possível de serem colocados juntos o passado, o presente e o futuro; em que a história do pai, do filho e do cineasta é atravessada pelos eventos políticos e na qual se deslocam os lugares esperados e habituais da vida familiar. Em relação a isso, podemos retomar o texto *Le montage, la solitude et la liberté*, em que Jean-Luc Godard escreve sobre a natureza e os mecanismos da montagem. O diretor e montador escreve:

Na montagem, nós nos sentimos, enfim, em segurança. É o momento que me parece único no mundo, que eu não encontro no vídeo, porque nele eu não posso cortar. Na montagem, nós temos um momento fisicamente, um momento com um objeto, como este cinzeiro. Nós temos o presente, o passado e o futuro. A mãe não pode mais se dirigir aos seus filhos, os amantes não podem mais dizer do seu amor, e os políticos, você vê depois em sua aparência, estão realmente longe de tê-los. Pessoa nenhuma tem,

eu não tenho isso em relação à minha própria vida. Mas, editando, tenho um objeto que tem um começo, um meio e um fim, que está lá, na minha frente²⁰ (GODARD, 2010, p.242).

É ali, na montagem, que é possível recriar e juntar partes da vida que as circunstâncias do mundo e do tempo distanciaram. Por meio dela, pai e filho estão outras vezes juntos, e se as idades já avançaram, o filho se torna, uma vez mais, criança. Se não é possível mais voltar atrás no tempo, vivê-lo de outra maneira, é possível, ao menos, usar a imagem para criar um discurso e memória outra acerca daquilo que pode ser lembrado. É a possibilidade, como escreve Godard, de reencontrar o destino e de criar a partir daí.

Em *As I was moving ahead*, outra forma de viver a história é construída. Não se trata nem de demarcar uma cronologia, nem, enquanto alguém está ali, vivendo o cotidiano, demarcar grandes distâncias entre si e a história – o que acontece quando um homem se situa no lugar de um refugiado, de um exilado. Escolhendo o cinema como instrumento, Mekas se volta à vida dos homens, àquilo que talvez passasse despercebido ou fosse ignorado. O cineasta é um pária, aquele que permanece à margem dos grandes eventos e, por causa disso, segue atento às mínimas coisas. Podemos recorrer a Walter Benjamin para entendermos essa condição:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo comum (...). Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, o lixo que, mastigado pela deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo'. Essa descrição é uma única metáfora ampliada do comportamento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro e poeta — os dejetos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do pas saccadé [passo intermitente] de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando a presa das rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo em que tropeça (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2006, p. 117).

Para Benjamin, esse poeta poderia, assim, restituir algum lugar possível ao narrador. A ideia que a história possa se ordenar como *lampejo*, na brevidade daquilo que está prestes a

²⁰ Tradução nossa. Versão original: “Au montage, on se sent enfin en securité. C’est le moment qui me semble unique au monde, que je ne retrouve pas dans la vidéo, parce que là on ne peut pas couper. Au montage, on a physiquement (...) un moment, comme un objet, comme ce cendrier. On a le présent, le passé et le futur. La maman n’a pas ça par rapport à sons enfant, les amoureux ne l’ont pas par rapport à leur amour, et les politiques, vous le voyez d’après leurs visages, sont vraiment loin de l’avoir. Personne ne l’a, moi je ne l’ai pas par rapport à ma propre vie. Mais au montage, j’ai un objet qui a un début, un milieu et une fin, qui est là, devant moi” (GODARD, 2010, p. 242).

desaparecer, corresponde, também, a uma maneira pela qual o passado possa se manifestar não como certeza, mas como *rastro e reminiscência* daquilo que está sempre em vias de desaparecer. Parece-nos, também, que o lampejo traga consigo a tentativa maior do agora: a imagem que quase não se fixa parece carregar em si a urgência de ser vista no presente em que ainda existe.

No contato com esses filmes, podemos dizer que escrever uma história menor é, portanto, um exercício perene de alteridade, um partir de si que leva a um devir-outro. É partindo do microcosmo de suas vidas que esses cineastas podem se relacionar com qualquer outro – com a história, com outras pessoas. É, também, a partir da perspectiva desse outro – ainda que ele não seja totalmente conhecido – que esses diretores podem propor outras versões de si, em que dizer daquilo que aconteceu é a ferramenta que possibilita isso. É nesses devires minoritários que surge a possibilidade de se contrapor à história escrita pelos poderosos e pela elite que domina o poder. Como escrevem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs - Vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia*, o devir não é constituído por uma correspondência de relações. Colocar a história em contestação e movimento, em outro lugar, não é fazer com que ela, agora, se estabeleça sob alguma égide fixa, facilmente compreendida pelos outros, mas que se apresente lacunar, com diversas formas de entrada possíveis. A história maior, dos vencedores, seria aquela entidade majoritária, sustentada por máquinas que estabelecem formas determinadas de entendimento e que guiam as formas específicas de agir no presente. A história minoritária, partindo dos dominados, inauguraria a possibilidade de mudança e transformação.

Ao longo deste capítulo, debruçamo-nos sobre como esses filmes se relacionaram com a história de uma vida, de um país. No contato com as imagens, pensamos como essas obras se colocavam dentro de uma possibilidade de construção da história de um determinado país, cidade ou povo. Essas obras não apenas recordam, mas criam e produzem sentidos a partir do passado. Em relação a isso, Gagnebin afirma: “(...) devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado” (GAGNEBIN, 2006, p.93). Nosso esforço foi de tentar entender como os filmes podem se colocar à espreita da história, proporem prestar atenção naquilo que aconteceu de outra maneira. Existem diferenças entre a história e a memória: escrever a história é operar a partir da memória, tecer relações a partir daquilo que é lembrado. Isso é algo discutido por Paul Ricoeur na conferência *Memória, história, esquecimento*. Ricoeur discute que, numa concepção tradicional da historiografia, a memória existira como matriz da história, início a partir do qual a historiografia seguiria o seu próprio caminho. Em seu

pensamento, Ricoeur evidencia que há algo na memória que excede a história – ao mesmo tempo em que pode nela reverberar. O filósofo esclarece:

[...] se a tratarmos de um modo não linear mas circular, a memória pode aparecer duas vezes ao longo da nossa análise: antes de mais, como matriz da história, se nos colocarmos no ponto de vista da escrita da história, depois como canal da reapropriação do passado histórico tal como nos é narrado pelos relatos históricos (RICOEUR, 2003, p.2).

Isso se torna importante para entendermos, em nossos objetos, como eles se apropriam das imagens do passado – aquelas dos arquivos de família, de outros filmes, da casa desapropriada. É pela memória ali não funcionar de maneira encerrada que ela, hoje, pode se colocar para nós de alguma forma em relação com a história. Quando esses diretores montam imagens de arquivo e colocam juntos tempos cronologicamente distintos, eles possibilitam que entendamos a história de uma maneira que, talvez, ainda não tinha sido proposta. O cinema se coloca, assim, em um tempo que não é o do encerramento do discurso ou do encontro com a verdade definitiva.

Em *A escrita da história*, Michel de Certeau reflexiona em torno do que pode fazer uma palavra no processo de abordagem do passado. Nessa obra, o historiador se debruça em torno da importância do luto e das mortes para a escrita da história, em que escrever e dizer organizariam e cumpririam a função de colocar o mundo outra vez em ordem, torná-lo compreensível de ser vivido ainda no presente. Certeau escreve:

A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido em que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. Aqui a linguagem tem como função introduzir no dizer aquilo que não se faz mais. Ela exorciza a morte e a coloca no relato, que substitui pedagogicamente alguma coisa que o leitor deve crer e fazer. [...] [A escrita] Assim, pode-se dizer que ela faz mortos para que vivos existam (CERTEAU, 2007, p. 108).

Certeau desenvolve críticas severas ao método da historiografia e como ela se orienta para tornar possível o entendimento no presente. Assim escreve:

A historiografia tende a provar que o lugar onde ela se produz é capaz de compreender o passado: estranho procedimento, que apresenta a morte, corte sempre repetido no discurso, e que nega a perda, fingindo no presente o privilégio de recapitular o passado num saber. Trabalho da morte e trabalho contra a morte (CERTEAU, 2007, p.16).

Esse método se coloca em função de certa perspectiva política. O emprego da coerência na ordenação do passado atende a interesses – geralmente, daqueles que estão no poder e não querem deixar que exista a possibilidade da dúvida, em que também nasce a possibilidade de contestação. Numa palavra escrita, parece ser mais forte o interesse de se legitimar como verdade diante dos outros. Certeau critica a maneira pela qual as ideologias daqueles que escrevem a história – especialmente daquelas sustentadas pela elite social. Ao mesmo tempo, a necessidade de precisar ser inteligível orienta o discurso historiográfico para certa direção. O historiador esclarece:

[...] o acontecimento é aquele que *recorta*, para que haja inteligibilidade; o fato histórico é aquele que *preenche* para que haja enunciados de sentido. O primeiro condiciona a organização do discurso; o segundo fornece os significantes, destinados a formar, de maneira narrativa, uma série de elementos significativos. Em suma, o primeiro articula, e o segundo soletra (CERTEAU, 2007, p.103).

Essa maneira de a história se organizar pressupõe que ela se oriente, de alguma maneira, à utilidade.

O que talvez o cinema realiza é, de alguma maneira, pedir para que olhemos e ainda convivamos com aquilo que possa, talvez, já estar morto. Conforme a escolha estética que a oriente, a montagem pode possibilitar uma abertura de sentidos mais ampla que a palavra escrita. Ver as imagens do passado as presentifica: é uma ação que lhes impede de morrer totalmente. Quando montadas, as imagens do passado não chegam àqueles que estão vivos no presente para lhes garantir ou explicar nada, mas desafiá-los a olhar, de outro jeito, para aquilo que foi. O cinema tem consigo a possibilidade de abordar o passado sem ser pelo discurso da palavra. O exercício da montagem pode dividir e organizar o tempo sem carregar consigo a premissa de explicá-lo. Ele restitui a grande complexidade daquilo que se passou. E pode esquivar-se a ser útil.

No capítulo um, focamos nossa análise na maneira pela qual esses filmes partem daquilo que poderia ser da ordem privada – os sentidos e a possibilidade de uma casa – para se orientarem também em função daquilo que possa ser público e direcionado aos outros. Partindo de si para pensar naquilo que houve no mundo, esses diretores se colocam a questionar aquilo

que possa ser compreendido como narrativa e verdade sobre aquilo que foi. Quando aproximamos as formas desses diretores pensarem o passado e o articularem com o presente, temos contato com possibilidades do cinema se relacionar com a história. Se, no capítulo um, estudamos os gestos e movimentos fílmicos que esses cineastas utilizavam para falar de si, discutimos neste capítulo como eles se colocam em determinadas posições para falarem dos outros – ainda que partam do microcosmo que é a própria vida. No capítulo seguinte, tentamos, por outra via, compreender como a memória pode ser operada pela materialidade fílmica dessas imagens, tentando entender o que haveria de cinematográfico na memória. Nessa análise, exploraremos uma perspectiva da memória que não se faz mais de forma linear e contínua, mas fragmentada e lacunar, onde o presente, o passado e o futuro não se divisam de maneira clara.

Capítulo 3 - Esquecer, lembrar, montar

3.1 - O que há de cinematográfico na memória?

Ouvido

*Memória é uma frigideira suja
que não nos animamos a lavar
e do fundo gorduroso se descola
alguma coisa como agora
a voz do locutor no rádio
dizendo: vida, somente vida.
A voz elétrica fazia tudo mais grave:
vida, somente vida.*

*O menino não entendia
mas aquilo pesava sobre ele uma comoção estranha
e estragava seu dia
como às seis horas escutar a ave-maria
ou futebol entre cigarras nas tardes de domingo
abafadas sob as copas das amendoeiras.*

*Hoje entendo perfeitamente o que significava
o que significa não haver nada por trás disto:
vida, somente vida.
(Eucanaã Ferraz²¹)*

A memória é uma ilha de edição

(Waly Salomão²²)

Na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o narrador enuncia sobre a rememoração do tempo em Combray:

[...] depois começava a parecer ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o tema da obra destacava-se de mim, ficando eu livre para adaptar-me ou não a ele; em seguida recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo sem causa, incompreensível, verdadeiramente obscuro. Indagava comigo que horas seriam (PROUST, 1979, p.7).

²¹ FERRAZ, 2015, p.89.

²² SALOMÃO, 2013, p.272.

Ao ler um livro e se deitar, Proust observa como é possível, diante de uma experiência estética, afetar-se no tempo presente. Se voltarmos ao conceito da metempsicose, compreendido tanto como no estudo da natureza, como em apreensões espirituais, ele se refere a um movimento cíclico, de retorno à antiga estrutura material em uma nova forma. Em seu quarto, Proust rememora e pensa não somente o que experiencia a partir da leitura e da investigação das próprias lembranças, mas, também, o quanto é afetado, naquele instante, por essa ação. Embora não tenha clareza do que se passa, algo se mantém certo: o tempo está suspenso e existe uma dúvida.

A vivência descrita pelo autor francês se assemelha a alguns gestos do cinema que, diante do arrebatamento estético, da lembrança, da memória e do esquecimento estabelecem formas não lineares e cronológicas da organização dos acontecimentos. Neste capítulo, tentamos levantar algumas hipóteses para entender os movimentos de memória em *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty* e *Já visto jamais visto, Como me da la gana II* e *Visita ou Memória e Inconfissões*. Convocamos, também, ao longo de nossa análise, outros filmes desses cineastas para trabalhar questões semelhantes àquelas que povoam as dos nossos objetos. Nosso esforço se direciona a tentar responder à seguinte pergunta: o que há de cinematográfico na memória?

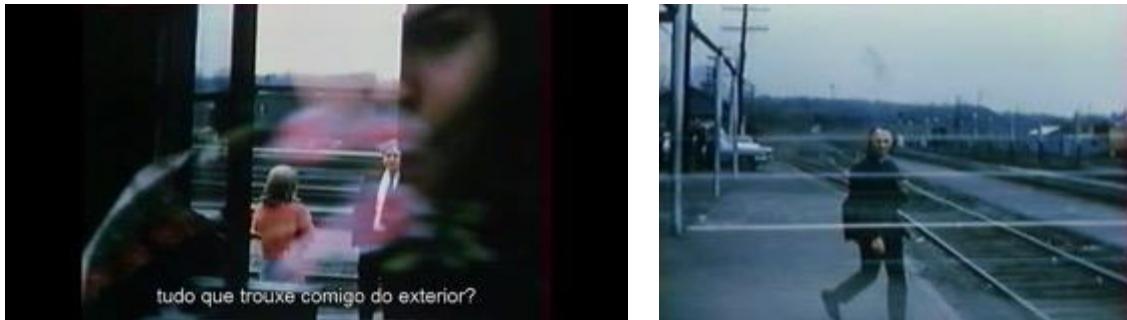
Levantamos essa questão para conseguirmos trabalhar, ao longo deste capítulo, os movimentos de rememoração, esquecimento, duração e montagem nos filmes que escolhemos para nossa pesquisa. Se, no capítulo um, pensamos como estavam representados nesses filmes os lugares do cotidiano, da paisagem, do espaço, da forma que um cineasta ali se insere – diário, ensaio, performance, ficção – e, no capítulo dois, tentamos entender como eles se colocavam na tessitura de uma história outra, distanciada dos vencedores, neste capítulo, voltamos nossa análise para pensar nesses filmes como articuladores da memória. Nesse sentido, lembrar e esquecer já não mais se atêm nem à vida de um cineasta, nem ao desejo de se inscrever na história. Trata-se de pensar como esses filmes, na maneira pela qual articulam as imagens, mobilizam de forma diferenciada nossa percepção e compreensão do tempo. Tentamos entender, a partir das teses de Bergson, Deleuze e Bachelard, quais são os mecanismos de memória compreendidos a partir do contato dos filmes, arriscando associá-los ao movimento e à montagem próprios do cinema.

Em *Walden*, Mekas expressa certa angústia, quando entra para o lado de dentro da casa.

Ele confessa:

[...] não tenho sonhado ultimamente. Tenho a impressão que [sic] não recordo mais os meus sonhos. Tenho medo de andar descalço, até mesmo no meu quarto, como se micróbios horríveis estivessem me esperando, como se fosse caminhar sobre vidro ou espinheiros. Vozes de televisão lá fora...A janela aberta...toda a noite... Estou realmente perdendo vagarosamente tudo que trouxe comigo do exterior?" (MEKAS, 1969).

Figura 28: *Frames de Walden*



Fonte: *Walden* (Jonas Mekas, 1969)

Nesse filme-diário, Mekas realiza mecanismos próximos àqueles que vemos em *As I was moving ahead* e em outros filmes diários do diretor. Circular pelos lugares sem ter ao certo aonde ir parece ultrapassar até mesmo a condição do exilado. É andando pelos espaços conhecidos e desconhecidos que esse diretor consegue pensar na própria vida e onde pode se sentir bem e parecer ser familiar – a Lituânia, alguns encontros com o amigo. O lado de fora é um refúgio possível, a invenção para o lado de dentro, a partir daquilo vivido do lado de fora. No funcionamento da câmera Bolex, a imagem de antes ainda se coloca sobre o corpo de Jonas Mekas, ali, próximo ao trilho. Naquelas imagens, o passado coabita o presente.

Em *Matéria e Memória*, Henri Bergson, a partir das tradições da filosofia, estabelece teses e proposições sobre os processos perceptivos e como se organizariam as relações entre o presente e o passado. No pensamento bergsoniano, toda a matéria se configuraria com imagens, havendo apenas diferenças de grau e não de natureza entre elas. Assim escreveu Bergson: “toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto de imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens” (BERGSON, 1990, p.16). Retomando as

discussões do idealismo e do realismo²³, o filósofo estabelece alguns pressupostos para que sejam entendidos os mecanismos da lembrança, da memória e do esquecimento. A tese bergsoniana se sustenta na defesa de que a percepção não é algo que acontece no interior do cérebro do indivíduo, mas em um circuito de indeterminação do qual o próprio cérebro participa. No prefácio da sétima edição, ele escreve:

A matéria é para nós um conjunto de ‘imagens’. E por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 1990, p.1).

Bergson propõe uma concepção da memória distinta do senso comum, na medida em que vai apostar em uma concepção da matéria pensando por meio e a partir das imagens.

Considerando a imagem privilegiada, o corpo, sobre a qual se regulariam as outras imagens e seria possível relacionar o presente, o passado e o futuro, é preciso entender que as outras imagens não variariam em função do corpo. As outras imagens do mundo variariam em função de si mesmas, no sistema da indeterminação ao qual pertencem todas as imagens. É a partir dessa lógica que podemos pensar que não se estabelecem limites claros entre o passado e o presente, porque passam a ser considerados como imagens que se relacionam entre si, não se sobrepondo uma à outra.

Bergson escreve o seguinte postulado: “a percepção tem um interesse especulativo; ela é o conhecimento puro” (BERGSON, 1990, p.18). Partindo daí, a percepção não se estruturaria no interior do cérebro, mas por meio dos estímulos das imagens do lado de fora com a imagem que é o próprio cérebro. O filósofo elucida: “o cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é ‘efetuar a comunicação’ ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada àquilo que recebe” (BERGSON, 1990, p.19). Isso nos coloca vivos da seguinte forma: a imagem do passado pode nos visitar a qualquer instante e se fazer mais vívida do que aquilo vivido no momento de agora. E isso se torna constituinte da percepção. Retomemos o que escreve Bergson:

²³ Bergson estrutura essa comparação pensando como a linguagem pode se aproximar do real. Nesse caso, o filósofo reflexiona sobre as formas possíveis de o pensamento relacionar-se com o mundo material. Para tanto, um dos objetos utilizados nesse cotejo é a noção de imagem. A partir desses dois sistemas, Bergson levanta a questão: “quais são as relações que esses dois sistemas de imagens mantêm entre si?”.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples 'signos' destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço, mas daí nascem também ilusões de toda espécie (BERGSON, 1990, p.22).

Bergson afirma que a percepção sempre ocupa uma duração e exige “um esforço de memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1990, p.23). A percepção daria acesso a duas formas da memória: o fundo da camada de lembranças e aquela que, agora, contrai a multiplicidade de momentos. Se partirmos das zonas de indeterminação da imagem, elas se relacionam entre si por processos sensório-motores: é no trajeto de uma imagem, na projeção de uma imagem a outra, que se forma a percepção. Tendo isso em vista, também a memória não se coloca de maneira encerrada no interior do cérebro. Assim escreve Bergson: “a memória *deve* surgir, e que essa memória, tanto como a própria percepção, não tem sua condição real e completa num estado cerebral” (BERGSON, 1990, p.30). Para nosso trabalho, a compreensão da memória dessa forma é importante porque a desloca de um pensamento intrínseco ao cérebro – como se as lembranças se organizassem em movimentos perceptivos encerrados dentro de um órgão. É no contato com a imagem-cérebro com as imagens da matéria que há uma possibilidade de memória. Podemos pensar, assim, em qual circuito circulam as imagens de um certo cinema em que não há uma ordem cronológica do tempo, mas numa aposta de como essas imagens podem provocar memória a partir do gesto de montá-las no presente.

Em nosso primeiro capítulo, discutimos as relações existentes entre natureza, paisagem e vida. No pensamento bergsoniano, os mecanismos da indeterminação se fazem no espaço-tempo. Ele enuncia esta lei: “a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 1990, p.22). O deslocamento de um corpo é o que pode provocar a relação com outras imagens. Pontua Bergson: “à medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável. Devo, portanto, fazer dela um centro, ao qual relacionarei as outras imagens” (BERGSON, 1990, p.33). A noção de interior e exterior é, assim, aquela que distingue o meu corpo dos outros, uma imagem de uma outra. Disso também surge uma possibilidade de ser. Como coloca Bergson, “meu corpo é o

que se desenha no centro dessas percepções, minha pessoa é o ser ao qual se devem relacionar tais ações” (BERGSON, 1990, p.34).

Bergson defende que a afecção surge da imagem. O corpo seria um centro que reage às imagens exteriores, ao mesmo tempo em que oferece a elas alguma resistência. Essa seria a origem da afecção. Assim, teríamos a afecção em nosso corpo e a afecção externa a ele. Bergson coloca: “a afecção é, portanto, o que misturamos do interior do nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção pura para reencontrar a pureza da imagem” (BERGSON, 1990, p.43). Disso surge a dificuldade da representação. Ela já não mais está nem no corpo que se afeta, nem na exterioridade. Diante da complexidade para se identificar a natureza da afecção, Bergson nos convida a direcionarmos nossa análise para a ação, a “faculdade que temos de operar mudanças nas coisas, faculdade atestada pela consciência e para a qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado” (BERGSON, 1990, p. 47).

Colocamo-nos, em nossa análise, para entender como poderia o cinema ser compreendido como *ação*, em que o exterior e o interior poderiam ser relacionados. A montagem nos aparece como operadora de uma relação em que o corpo da imagem do passado é agora retomado no presente, agindo no que é possível perceber do passado. Ali, na feitura de um filme, a percepção chega do acesso de fora: o vivido antes. As imagens de arquivo emergem na indeterminação com a qual se relacionam com o tempo de agora – este, onde o filme é realizado. Para nossa análise, torna-se possível partir dessa ação, que toma forma em um filme e nos possibilita arriscar possibilidades de entendimento da memória. O filme pode ir nesse lugar da persistência e sobrevivência das imagens de outrora. Bergson escreve:

[...] se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-se com a experiência adquirida; e como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir outra (BERGSON, 1990, p.49).

É no presente que nos é possível ver e ter acesso às imagens. No tempo presente é que conseguimos que as imagens se movimentem. Outra vez no mundo, a lembrança daquilo que foi, pode, mais uma vez, provocar alguma afecção nos corpos que agora entram em contato com elas.

Na condição de imagem registrada e gravada, o filme se lança a uma outra possibilidade, que é a de colocar essas próprias imagens em um circuito indeterminado, situado entre aquilo pretendido pelo diretor, o filme realizado, e o filme que pode ser visto.

Segundo o pensamento bergsoniano, “a *atividade* de nossa percepção consiste, portanto, em sua *atividade*, nos movimentos que a prolongam, e não em sua maior intensidade: o passado é senão-ideia, o presente é ídeo-motor” (BERGSON, 1990, p.51). A ação no mundo presente parece ser aquilo que permite ter acesso ao mundo passado. Nesse pensamento, o passado é presentificado, retorna.

Uma forma que poderíamos tentar aproximar o pensamento de Bergson do cinema é a partir de uma reflexão sobre as ações. Nesse caso, a partir de nossos objetos, podemos tentar entender duas formas de agir em que o passado outra vez retorne: a interação no presente com as imagens de antes – de arquivo – e o processo de montagem. Uma proposta é entender a importância que tomam as mãos, a referência ao ato de trabalho em *Visita ou Memórias e Confissões* e *Como me da la gana II*. Depois de tanto tempo acompanhando as fotografias que, até então, considerávamos como imagens desconhecidas, Manoel aparece outra vez, interrompendo as dúvidas das vozes que fabulam e narram o momento em que a câmera adentra a casa que agora tem outro dono. Ele se aproxima com seu corpo daquelas fotografias, aponta para as imagens do passado, distinguindo-as umas das outras. O diretor nos diz: “essas são as fotografias do meu clã. Princípios pelos casamentos” (OLIVEIRA, 1982). É a mão, membro, parte física do corpo, que se movimenta no presente da tomada, que aponta para aquelas imagens do passado, distingue um casamento do outro.

Figura 29: Frames de *Visita ou Memória e Inconfissões*.



Fonte: *Visita ou Memória e Inconfissões* (Manoel de Oliveira, 1982)

Algo próximo é mostrado em *Como me da la gana II*, quando Agüero vasculha um antigo postal, que parece estar escrito por meio de um código desconhecido. Com suas mãos, ele levanta a imagem, que parte do verso, e desnuda-a pelo avesso – agora vemos a frente, que mostra uma mulher. No primeiro momento, temos contato com o texto. Ele diz: “Ainda que eu tenha o mar às minhas costas, ainda te vejo e te espero”²⁴ (AGÜERO, 2016). O pensamento cinematográfico e a proposta do cinema não só dão a ver uma fotografia que aponta para um passado – é o índice do que foi –, mas também produz outros significados ao inseri-la dentro de um filme. Essa fotografia é montada junta a outros eventos e excertos de outras obras. Nesses dois exemplos, o passado retorna para o presente, porque ainda não acabou. É pelo fato de ele ainda ser necessário, provocar algo, que essas imagens são outra vez retomadas no tempo de agora.

Figura 30: *Frames de Como me da la gana II*



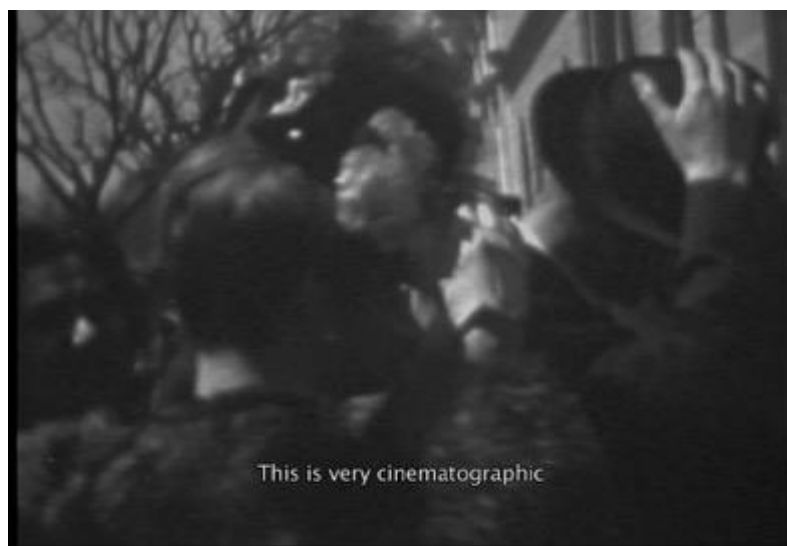
Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

Uma das teses bergsonianas sobre memória coloca: “*I. O passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes*” (BERGSON, 1990, p.98). O cinema parece ser um mecanismo motor da memória. É isso que parece ser invocado a cada momento em que Agüero questiona os cineastas acerca daquilo que haveria de cinematográfico naqueles filmes: o cinematográfico não é a história. É o corpo de um bebê que tem as unhas dos pés cortadas pela mãe, embora se movimente com muita velocidade; os chapéus que aparecem com as pessoas na imagem, mas que já não são mais usados na moda de hoje; o estado de alerta e aguardo para saber se a palavra dita uma outra vez será repetida. O cinematográfico não é a história – como se perdem os cineastas da primeira versão de *Como me da la gana* ao tentar responder à questão posta por Agüero sobre a razão dos seus filmes – ou tampouco é a informação. O cinematográfico parece ser aquilo que se coloca no âmbito da ação

²⁴ Tradução nossa. Texto original: “Aunque tengo el mar a mi espalda, igual te veo y te espero” (AGÜERO, 2015).

e do movimento. No cinematográfico, resiste a dúvida e a possibilidade do que é atemporal: a chance de uma narrativa envelhecer e de se tornar datada é muito maior do que a consciência e a criação de imagens que se coloquem em atenção àquilo que produz, no correr dos dias, algo que possa ser apreendido como ação que provoca o retorno a uma lembrança pura, ao mesmo tempo que se projeta ao futuro. O cinematográfico pode interessar a mais gente: se não temos as explicações para o uso dos chapéus ou para o corte das unhas, podemos vê-los e imaginar, a partir de nós, significados possíveis.

Figura 31: *Frame de Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

A aposta no cinematográfico é o que permite fabular a memória. Como comentamos brevemente no capítulo um, são os recursos da *performance* e da ficção que Oliveira se utiliza em *Visita* para se voltar ao próprio passado. As vozes dos dois anônimos que nunca ganham rostos, mas interpretam dois personagens que adentram a casa que, se antes pertenceu ao diretor, na época em que foi feito o filme pertencia à outra pessoa, inventam uma memória que não pôde existir. Depois de sair da antiga casa, vendê-la a outro dono, já não se torna mais possível lembrar o que não pôde ser mais experienciado na sala e no quarto que um dia foram familiares. Resta-nos imaginar, recorrer à ficção para ocupar, na lembrança, uma recordação cujo tempo tornou impossível. Em uma das sequências iniciais da obra, o homem diz, enquanto nos aproximamos da imagem de uma flor, perdida por dentre a árvore:

[...] um homem e uma mulher. Bem vestidos, bem dispostos. Mas não era só um jogo da minha imaginação. E menos que essa árvore que eu compreendo, que sei como cruza sinais com as estrelas e com o resto do mundo. Aquela massa de folhas, tão grande como onda de vidro, é uma magnólia (OLIVEIRA, 1982).

Diante da porta fechada, a mulher diz: “já toquei duas vezes e ninguém responde” (OLIVEIRA, 1982). O homem esclarece: “Não há ninguém. Nunca houve ninguém. Foi só uma impressão nossa” (OLIVEIRA, 1982). Quando a câmera se aproxima, a porta se abre. A mulher diz: “a porta está aberta” (OLIVEIRA, 1982). Ela diz ao homem: “não, não entre” (OLIVEIRA, 1982). Ele contesta: “a porta abriu-se. Não estava aberta. O que resta dela, da consciência e do mar, ligada ainda ao céu palpitante fez com que ela se abrisse” (OLIVEIRA, 1982). A moça questiona a sanidade do homem. Somos colocados a pensar o que há de correspondência da realidade com aquilo tudo. A narração que ouvimos parece contorcer a imagem da casa que entramos pelo lado de dentro, aquela que parece, em seus cômodos, nos seus jardins e corredores ser um elemento indicial de uma construção que existe – alguém por ali morou e o tempo a modificou. A narração é o elemento falso, mas que aspira ser verdade: em alguma medida, o que aqueles personagens nos dizem é como pensa e sente o diretor sobre uma casa que teve grande importância na sua vida, onde gostaria de ter morado mais tempo, mas, por motivos financeiros, não conseguiu.

A narração ficcional vem, assim, tentar cumprir uma forma ainda de corresponder o presente de agora com a lembrança de como era no passado. É um mecanismo complexo, como aponta Deleuze em *A imagem-tempo*, no capítulo dedicado às potências do falso, em que vai discutir os regimes de imagem – um regime cinético (orgânico) e um regime crônico (cristalino). Deleuze estabelece três pontos para que os distingamos: as descrições, as relações entre o real e o imaginário, e as narrações. Nas descrições orgânicas, o objeto possui independência, não importa onde ele está situado. Por sua vez, nas cristalinas, a descrição pode substituir o próprio objeto, na medida em que o que importa são as relações sensório-motoras. No primeiro caso, o real apresenta continuidade e o imaginário está oposto à continuidade. No segundo caso, atual e virtual coexistem, são indiscerníveis, não afetando divisões claras entre a realidade e o sonho. O terceiro ponto corresponde à narração. Na orgânica, existe uma narração verídica, que aspira ao verdadeiro mesmo na ficção e a alguma conclusão. Por sua vez, na narração cristalina, há um desmoronamento dos esquemas sensório-motores, em que há uma crise da ação e da continuidade. Para o nosso trabalho, a dimensão cristalina se torna importante. Nas obras de

Mekas, Agüero e Oliveira, o uso da palavra desloca o que poderíamos entender de uma casa, da vista de uma janela, colocando aquilo que vemos – uma dimensão atual – junto àquilo que é possível imaginar – o que essas imagens do passado podem dizer de um tempo de agora. No caso específico da obra de Oliveira, a narração cristalina dos personagens ficcionais reconfiguram aquela casa, não apresentam relação nem com aquele espaço, nem com o que diz Oliveira acerca do que foi vivido ali – numa dimensão da experiência factual. Os dois personagens estabelecem relações sensório-motoras com a casa que não são suas salas, suas vigas, suas janelas, mas com o que podem provocar a partir daí.

O falso é um pouco do que pode haver de cinematográfico na memória. No pensamento deleuzinano, “o falsário se torna o próprio personagem do cinema” (DELEUZE, 2012, p. 162). Não sabemos se podemos confiar em nada daquilo que ouvimos das vozes dos narradores de *Visita*. No presente, voltar ao passado pelo acesso à memória de algo que já não está ali, recordar-se a partir de elementos do presente que não têm ligação com o que foi vivido permite imaginar. Quando vemos a imagem de um bule sobre um fogão, a mulher nos diz: “Tinha que tomar chá. Chá verde. Como tomava meu avô As folhas abriam devagar, como pergaminhos onde estivesse escrito um testamento” (OLIVEIRA, 1982). O homem faz piada: “o testamento do seu avô cabia numa folha de chá?” (OLIVEIRA, 1982). Ela diz: “Que engraçado. Não era rico, mas era um homem fino” (OLIVEIRA, 1982). Esse é um falso-bule: temos a imagem de um utensílio doméstico que, na realidade, tem uma outra existência. Aquele não é o bule do seu avô; conseguimos, porém, por meio dele, ter acesso à reminiscência de outra vida. A casa deixada para trás não é a casa abandonada: nela, ainda é possível adentrar e tentar imaginar qualquer coisa sobre o que poderia ter sido e aquilo que pode ser. Assim escreve Deleuze:

Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas ‘possibilidades’. Certamente não há mais verdade em uma que na outra, só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade da potência (DELEUZE, 2012, p.173).

Figura 32: *Frame de Visita ou Memória e Inconfissões* (Manoel de Oliveira, 1982)



Fonte: *Visita ou Memória e Inconfissões* (Manoel de Oliveira, 1982)

3.2 - Intuição, duração e ação

Para podermos pensar o que existe de cinematográfico na memória podemos recorrer ao que escreveu Gilles Deleuze sobre a imagem-tempo e a imagem-movimento. Em *A imagem-tempo*, Deleuze investiga, dentre outros temas, como os signos se relacionariam com a imagem e com a percepção. Deleuze se interessa pelo intervalo entre as imagens e qual delas corresponderia à imagem da percepção. O filósofo coloca a seguinte hipótese:

Se a imagem-movimento já é percepção, a imagem-percepção será percepção de percepção, e a percepção terá dois polos, conforme se identifique com o movimento ou com seu intervalo (variação de todas as imagens umas em relação às outras, *ou* variação de todas as imagens em relação a uma dentre elas) (DELEUZE, 2013, p.45).

Em seu trabalho, Deleuze argumenta que seria a montagem o principal ato do cinema em sua relação com o tempo. Escreve: “uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem *do* tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento à outra” (DELEUZE, 2013, p.48). No seu trabalho a partir das teses de Bergson, Deleuze pontua: “a relação da imagem atual com imagens-lembranças aparece no *flashback*” (DELEUZE, 2013, p.63). No entanto, a partir dos filmes que escolhemos, colocamos outras possibilidades dessa relação a ser construída. Não se trata mais de um circuito que se direciona ao tempo passado para colocá-lo no tempo presente ainda demarcando que se trata de imagens

daquilo que *foi*. As imagens-lembranças são aqui convocadas pelas formas como ressoam ainda hoje; não têm, porém, suas regiões limítrofes circundadas ao período passado.

Segundo o pensamento de Bergson, na primeira tese, quando o reconhecimento do passado no presente não fosse feito pelo trabalho da ação, seria efetuado pelo espírito. Para o filósofo, o reconhecimento – como operação prática e ordinária da memória – “ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, às representações mais capazes de se inserirem na situação atual” (BERGSON, 1990, p.60). É curioso pensarmos por que é estabelecida essa distinção entre espírito e ação, bem como aquilo que poderíamos entender como espírito. Para nos auxiliar, podemos pensar naquilo que é entendido como espírito para outras pessoas. Em *Walden*, Jonas Mekas recupera uma passagem de São João da Cruz, que pode nos ajudar a atender como poderiam se relacionar o corpo, o espírito, a memória e a ação:

Falar distrai, enquanto o silêncio e o trabalho recarregam e fortalecem o espírito. Logo que uma pessoa fica sabendo o que lhe foi dito para seu benefício, ela não precisa mais ouvir ou falar, mas colocá-lo em prática, silenciosamente e cuidadosamente, e com humildade. Então ela não deve ir em busca de coisas novas que servem apenas para satisfazer o apetite externamente, não sendo capazes de satisfazê-lo, e deixando o espírito fraco e vazio, sem virtude interior. Daí segue-se que nem o primeiro nem o posterior são proveitosos. Acordaríamos apenas para encontrarmos nossa obra e trabalho feitos da maneira errada, e pensando que carregamos uma lamparina iluminada, descobriríamos que ela se apagou. Pois os sopros que ao nosso parecer fazíamos para mantê-la acesa, talvez tenhamos feito-o mais para apagá-la. Digo, então, para que isso não aconteça e o espírito seja preservado, não há remédio melhor do que padecer, fazê-lo e ficar calado, e fechar os sentidos, com a prática e a inclinação à solidão e o esquecimento de todas as criaturas e acontecimentos, mesmo que o mundo desmorone. Nunca, nem na adversidade nem na perversidade deixe de aquietar o seu coração com amor profundo, para assim sofrer seja lá o que venha. Pois a perfeição é tão singularmente importante, e o deleite do espírito tem um preço tão alto, que tudo isso mal é o bastante para obtê-los. É impossível avançar sem agir e padecer virtuosamente todo envolto em silêncio, todo envolto em silêncio. São João da Cruz, Granada, 22 de novembro de 1587 (MEKAS, 1969).

Figura 33: *Frame de Walden* (Jonas Mekas, 1969)



Fonte: *Walden* (Jonas Mekas, 1969)

É curioso retomarmos essa passagem porque, no discurso de São João, recuperado por Mekas, parece que o espírito ali está situado de forma distanciada da ação: “falar”, “ir em busca”, “ficar calado”. É quando o que há de externo parece afetar de uma maneira negativa a imagem interior. Viver parece sempre um risco, a aventura e a adversidade que podem levar consigo a ruptura daquilo sonhado antes. Se nossa memória e percepção são influenciadas pelos centros de indeterminação que estão do lado de fora, parece mesmo ser o distanciamento do mundo e dos homens uma das ferramentas possíveis para salvaguardar uma lembrança escolhida do que acontece. “Fechar os sentidos”, “praticar a solidão”, é distanciar-se da ação, viver em silêncio, na tentativa não só da prevalência da pureza, mas também daquilo que recordamos dela.

A intuição mobiliza formas específicas do conhecimento. No texto *A introdução à metafísica*, Bergson escreve que existem

[...] duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo (BERGSON apud RIBEIRO, 2013, p.96).

O conhecimento pelo espírito, voltado à intuição, estaria no segundo campo. A intuição seria o método metafísico, que não é a ciência. A intuição seria aquela que estabeleceria, no mundo, o tempo que não é o da sucessão dos fatos, mas aquele que habita e sobrevive na consciência interior de cada indivíduo. Bergson esclarece sobre os modos de funcionamento da intuição: “desçamos então ao interior de nós mesmos; quanto mais profundo for o ponto que

tocarmos, mais forte será o impulso que nos reenviará à superfície. A intuição filosófica é este contato, a filosofia é este elã" (BERGSON apud RIBEIRO, 2013, p.97). Esse elã, esse impulso da intuição é o que permite ir ao que há de mais interior no passado e alcançar o tempo de agora – o que poderíamos entender como a superfície. A intuição é o que permite ao tempo passado inserir-se no tempo presente de forma contínua e fluída. Ela dilata a duração, permite que a vida acolha não o número das horas, a quantidade dos dias acumulados, mas aquilo que é percebido por aquele que, enquanto vivo, volta-se ao mais íntimo de si para se relacionar com o que houve. Isso permite que nada do que foi esteja completamente terminado; a essência da duração é perseverar, prevalecer. Como escreve Bergson em *O pensamento e o Movente*, o fluxo seria “a continuidade de transição, é a mudança ela mesma. Esta mudança é indivisível e mesmo substancial. [...] Um progresso ininterrupto de mudança – uma mudança sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim” (BERGSON apud RIBEIRO, 2013, p.99). Se o cinema vai nessa direção, dispõe imagens que se organizam sempre em fluxo, inaugura sempre uma imagem outra; o filme perdura, é assistido hoje, continua repercutindo amanhã. Essa parece ser uma forma que não é completamente acessada pela inteligência e pelo intelecto, torna-se mais possível acercá-lo por meio do método intuitivo que, como trabalhou Bergson, não caminha em direção à duração real, mas que mergulha e perpetua nas origens de uma ação para além de suas causas e consequências.

Nossa aproximação com os conceitos de duração e intuição pode ser pensada de outra maneira se voltarmos àquilo que discute Gaston Bachelard em *A dialética da duração*. Ele escreve: “enquanto Bergson se recusaria, sem dúvidas, de escrever o passado como questão, ele, de fato, inscreve o presente no passado. Então, o espírito é visto como algo por trás do fluxo do seu fenômeno; ele não é contemporâneo a sua fluidez”²⁵ (BACHELARD, 1991, p. 24). Bachelard critica Bergson com severidade: “o tempo é vivo e a vida é temporal. Antes de Bergson, a equação de ser e tornar-se nunca tinha sido tão estabelecida”²⁶ (BACHELARD, 1991, p.24). Bachelard questiona Bergson por estabelecer um pensamento de homogeneidade

²⁵ Tradução nossa da versão em inglês. Texto original: “while Bergson would doubtless refrain from inscribing the past in matter, he does in fact inscribe the present in the past. Thus, the soul is seen to be a thing behind the flux of its phenomena; it is not really contemporary with its own fluidity” (BACHELARD, 1991, p. 24).

²⁶ Tradução nossa da versão em inglês. Texto original: “Time is alive and life is temporal. Before Bergson, the equation of being and becoming had never been so well established” (BACHELARD, 1991, p.24).

excessiva, na medida em que toda a matéria pode ser concebida como imagem e todas as imagens se relacionam nos circuitos de indeterminação. Sobre isso, ele diz: “é muito fácil dizer que a intuição formal direta é uma impossibilidade total. De fato, a previsão do fluxo do tempo é baseada nas lições da memória, é uma prioridade que só aparece *a posteriori*, é uma necessidade lógica²⁷” (BACHELARD, 1991, p. 44). Essa necessidade lógica é justificada pelo fato de Bachelard defender um tempo cuja descontinuidade é um fato, não podendo ser compreendida pelas ressonâncias e permanências do passado no presente, tal como Bergson deduz. No pensamento de Bachelard, a memória se daria não a partir de uma imagem primária que permanece e se atualiza, mas nas brechas do tempo, nas fraturas da descontinuidade ontológica do tempo.

A nosso ver, o que os filmes que escolhemos para essa pesquisa revelam, ao apostar em uma memória que se faz de forma cinematográfica é ainda a persistência da intuição, em uma lógica com duração própria. Aquilo que há de cinematográfico na memória parece dizer que, sim, o tempo está vivo, mas a vida não seria temporal. No cinema, a vida teria o tempo outra vez prolongado, de alguma forma possível ao corte e à invenção: esses seriam elementos que permitiriam àquilo uma vez vivido – a imagem-lembrança – se atualizar em ação e na criação de sentidos a partir daí. Aproximando-nos da crítica que Bachelard faz a Bergson, podemos pensar que a memória que se faz de forma cinematográfica não aposta na homogeneidade; possibilita, porém, que sujeito, tempo e ação convivam e coabitem um mesmo circuito. O que existe de cinematográfico na memória parece ser uma chave para nos contrapormos a Bachelard, no que toca dizer da impossibilidade de uma intuição no aspecto formal ser alcançada. Por possibilitar, por meio da montagem, que exista uma fruição estética da experiência, o cinema pode dar a ver uma intuição modelada cinematograficamente. Não se trata de preservar no tempo aquilo que houve de heterogêneo, dividiu os dias, separou-se na sua diferença e duração cronológica; a montagem que se faz por associação, desprendida da reconstrução do vivido é aquela que se orienta pela intuição, a que se governa pela possibilidade de fruição daquelas imagens.

Numa concepção sensório-motora da memória, o corpo se torna um dos elementos importantes. Bergson concebe o corpo como “um limite movente entre o futuro e o passado,

²⁷ Tradução nossa da versão em inglês. Texto original: “It is quite easy to see that directly formal intuition is a total impossibility. Indeed, the prediction of the flow of time is based on the lessons of memory, its a priori only appearing a posteriori, as a logical necessity” (BACHELARD, 1991, p. 44).

como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro” (BERGSON, 1990, p.60). O filósofo concebe duas divisões da memória. A primeira seria aquela sobre a forma das imagens-lembranças, que registrariam os acontecimentos de nossa vida sem negligência de quaisquer detalhes ou possuir utilidade prática. Como a percepção se estende ao lado de fora, os movimentos que se encontram com as imagens-lembranças a partir de nossas ações criariam uma segunda forma da memória. Dessa maneira, essa memória se formaria pelo depósito armazenado devido às ações vividas no presente. Ela encenaria o passado: prolongaria, no presente, o que, das imagens-lembranças, reverberaria em ação no tempo de agora. Bergson sentencia sobre a distinção dessas duas memórias: “a primeira parece portanto ser efetivamente a memória por excelência. A segunda, aquelas que os psicólogos estudam em geral, é antes o *hábito esclarecido pela memória* do que a memória propriamente” (BERGSON, 1990, p. 64).

Essa poderia ser uma chave para entendermos como o cinema poderia operar com a memória. Ele se realizaria na ação, tentaria, a partir de um movimento de uma câmera ou do trabalho de uma ilha de edição, que não conseguiria dar acesso à lembrança pura, aquela apreendida pela primeira memória, pela primeira vez no decorrer do tempo e da vida. A memória que o cinema constrói é uma aproximação de, uma tentativa de produzir algo a partir daquilo que, retido pelo corpo na primeira vez, não possui nenhuma utilidade. Para auxiliar o entendimento dessa questão, podemos recorrer ao que nos diz Bergson: “das duas memórias que distinguimos, a segunda, que é ativa ou motora, deverá portanto inibir constantemente a primeira, ou pelo menos aceita dela apenas o que é capaz de esclarecer e completar ultimamente a situação presente” (BERGSON, 1990, p.65). Esse é o movimento que os diretores que estudamos realizam com seus filmes. Recriam outras possibilidades de entendimento a partir de suas imagens de arquivo ou por meio da ficção.

Dentre os filmes que tomamos como objetos de nossa pesquisa, existe, no processo de recordar e tentar organizar essas memórias, sempre uma referência à existência daqueles homens como cineastas e diretores. Se foram refugiados, pais, filhos, prisioneiros, oprimidos por um regime político, o acesso a essas lembranças só será possível na medida em que eles se colocam no trabalho com as imagens, no exercício e na urdidura do cinema. Disso se trata, por exemplo, a maneira como Oliveira se movimenta na sua mesa de trabalho em *Visita ou Memórias e Confissões*. O diretor recorre à operação manual do seu projetor, para dar a ver as imagens de

antes, enquanto se coloca em pé ao lado do aparelho e para comentar o que é projetado. Ele se apoia na mesa e nos diz: “aqui está um pequeno filme, que eu fiz para vos mostrar” (OLIVEIRA, 1982). A mão do cineasta opera o projetor, e é ela que nos dará acesso às imagens do passado. Se não temos o corpo das vozes que escutamos, agora é a mão, que opera, que nos dá a materialidade da verdade. O cineasta se apoia na mesa que sustenta o projetor; também ele se coloca como espectador das imagens do passado. Ele mostra uma primeira imagem e nos diz: “o meu pai e minha mãe com o seu primeiro filho, Francisco” (OLIVEIRA, 1982). Manoel recorda os princípios de construção da casa, mostrando os desenhos da planta que será construída. Ele também diz dos processos que foram feitos na construção de uma indústria, como ele se encontrou com o sócio e deu início ao processo. Do passado de Manoel, só vemos agora as imagens de sua família e aquilo que ele narra. Há um determinado momento em que já não mais vemos o que seriam aquelas imagens exibidas pelo projetor, mas começamos a vê-las inseridas, como fotografias fixas, no mesmo plano em que acompanhamos o corpo móvel do diretor. O diretor diz que viveu sua infância de forma muito afetiva, entre a família e o pessoal da fábrica. No seu discurso, ele começa a se lembrar de como eram os funcionários da fábrica, que destinos tomaram, quais posições políticas tinham. Ele também se recorda das noites de natal.

Figura 34: Frame de *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1982)



Fonte: *Visita ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1982)

Dentre os filmes que estudamos, há uma aposta no intervalo entre a vida vivida e a montagem do filme para a sua finalização. Em *A imagem-tempo*, Deleuze pensa como, no cinema moderno, relacionam-se com os tempos presente, passado e futuro. O filósofo escreve: “compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*” (DELEUZE, 2013, p.52). *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* é um filme cuja produção se estende por quase três

décadas. *Já visto jamais visto* é um filme em que parte de uma obra inacabada se iniciou quase vinte anos antes que esse média-metragem fosse feito. *Como me da la gana II* parte de um desejo de retomar as imagens de pouco mais de trinta anos atrás, quando o tempo presente parece incomodar e pedir alguma ação que só consegue se concretizar na medida em que há uma atenção e retorno ao passado. E *Visita ou Memórias e Inconfissões* é um filme que, se é produzido almejando o futuro – o dia em que o cineasta morresse –, existe na consciência do que o passado pode revelar, dizer, trazer à tona. O tempo de esquecimento – o afastamento do dia e da ordem da experiência – parece ser necessário ao tempo de lembrar. Essas durações compõem o movimento da memória. Ela não se situa de maneira rígida ou irreparável, atada a uma cronologia em que os dias são organizados pela mesma ordem com a qual se situam nos meses. Não se trata de mostrar um dia após o outro, organizar os anos em uma ordem de progressão do passado até o tempo presente, mas buscar entender o que pode o passado, já não mais circunscrito à explicação do presente ou pensado sob um pensamento de progresso, provocar quando tornado presente. Assim, o passado e o presente já não são mais discerníveis, divididos ou separados por suas durações, mas que se afetam, mutuamente, na duração de uma vida, de um desejo de cinema.

Experimentar e inventar a memória parece se inserir na consciência de não conseguir chegar na proximidade – e na totalidade – da lembrança pura. Ainda que se filme a vida, que se filme o tempo inteiro, será necessário montar. É preciso agir a partir do presente, perceber o que aquilo do passado ainda ressoa, para que a memória se faça possível. Como abordamos no capítulo um, quando Mekas diz em *Walden* “Vivo, logo faço filmes” e “Faço filmes caseiros – logo vivo”, transparece a perspectiva que é só a partir da imagem que a existência ganha sentido – e a potencialidade de ser recordada. Não é possível dizer da vida, crer na sua continuidade, se ela não conseguir ser organizada, em alguma medida, com o que houve antes – e se pôr na aposta do que virá. No entanto, algo sempre estará perdido. Nossa percepção, influenciada pelo que há do lado de fora e o nosso corpo, que se afeta pelos estímulos externos, não consegue reter tudo; também a um filme atravessa a falta e a incompletude de conseguir perceber e registrar toda a ordem do acontecimento. Por isso, é preciso esquecer, guardar os arquivos, retomar depois o vivido antes; talvez, então, o corpo agora se afete de outra maneira e surja outro pensamento sobre os anos passados.

Nesse sentido, também podemos retomar àquilo que diz Jonas Mekas na narração inicial de *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*. No início do seu longa-metragem, a narração de Mekas afirma não saber onde sua vida começa, termina ou o que significa. O cineasta conclui o seu raciocínio argumentando como essa postura interferiu na ordenação das imagens do filme. Não saber do início ou do fim da própria vida implica na decisão de não organizar as imagens de maneira cronológica, mas a partir do acaso e da sorte. O trabalho do homem de filmar a própria vida, viver com a consciência que era necessária, nesse tempo, produzir imagens coloca ao organismo, ao homem-cineasta uma forma possível de sobrevivência. Viver enquanto se filma ou filmar enquanto se vive passa a ser o que, diante do imprevisto, da desordem do mundo, da total ausência de respostas, estabelece uma ordenação possível, formas de engate dos dias que se fragmentam.

3.3 - Imaginar, criar, montar

O que esses filmes constroem, pelo uso do arquivo de família, de imagens que, a princípio, não foram feitas para serem vistas pelos outros, é inaugurar outras percepções para a história e para a memória. O que é da ordem diária, do arquivo íntimo não é a princípio, documento; pode, porém, ao ser desviado do seu emprego original se constituir como elemento da história partilhado por homens comuns.

Criar em cima daquilo que se passou não é somente uma atividade de recordação. Em *Matéria e Memória*, Bergson escreve: “Imaginar não é lembrar-se. Certamente numa lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira” (BERGSON, 1990, p.111). Imaginar é criar alguma possibilidade de memória, mas, nisso, não há, necessariamente, a imagem do passado. Partindo desse princípio, os objetos de nossa pesquisa nos conduzem a pensar o que, naquelas imagens, é lembrado e o que é criado. Uma imagem, quando se atualiza, não é a lembrança. E, no trabalho com as imagens de arquivo, o que esses realizadores efetuam é atualizarem o passado por meio do trabalho artístico. E, a partir daí, oferecem possibilidades de memória. Essa memória é criada, coloca o passado vivido em transformação. Sobre isso, Deleuze escreve algo próximo em *A imagem-tempo*:

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável

nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára [sic] de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade e a emergência (DELEUZE, 2012, p.178).

Essa criação, por meio da imagem, parece, a todo tempo, desafiar o uso que poderíamos ter da informação e da palavra. Nada parece possível antes do filme se fazer filme: aquele jeito de lembrar, a maneira como as imagens e aquilo que aconteceu está estruturada na imagem só existe porque há filme e há contato com as imagens. Não se trata de, por meio de um filme, ilustrar uma pretensão de memória escrita em texto antes, mas ver o que é possível elidir e erguer do vivido quando vamos, com o corpo e com a escuta, ao que temos ainda registrado numa imagem. É antes um trabalho de conviver com fragmentos e ruínas que tenta, por meio da retrospectiva e da narrativa, outra vez erguê-las em um edifício de um único alicerce. A palavra escrita e o controle parecem ser contrários à criação. Como convoca Tonacci, ao ler um trecho de *O desprezo*, de Alberto Moravi, ao final de *Já visto jamais visto*:

Trabalhar juntos num roteiro quer dizer viver juntos, da manhã até a noite, casando e fundindo a própria inteligência, a própria sensibilidade e o próprio ânimo àquele dos outros colaboradores; quer dizer, em suma, criar, por aqueles dois ou três meses que dura [a elaboração de] um roteiro, uma fictícia e artificiosa intimidade que tem como único propósito a feitura do filme, e logo, em última análise, como já mencionei, dinheiro. Essa intimidade, então, é da pior espécie, ou seja, a mais cansativa, enervante e esgotante que se possa imaginar, porque fundada não sobre um trabalho silencioso, como poderia ser aquele de cientistas que se dediquem juntos a algum experimento, mas sobre a palavra. [...] E, em verdade, a maneira mecânica e habitual com a qual se elabora o roteiro assemelha-se fortemente a uma espécie de estupro do engenho, originado mais da vontade e do interesse que de uma qual se queira inspiração ou simpatia (MOURÃO, 2013, p. 14).

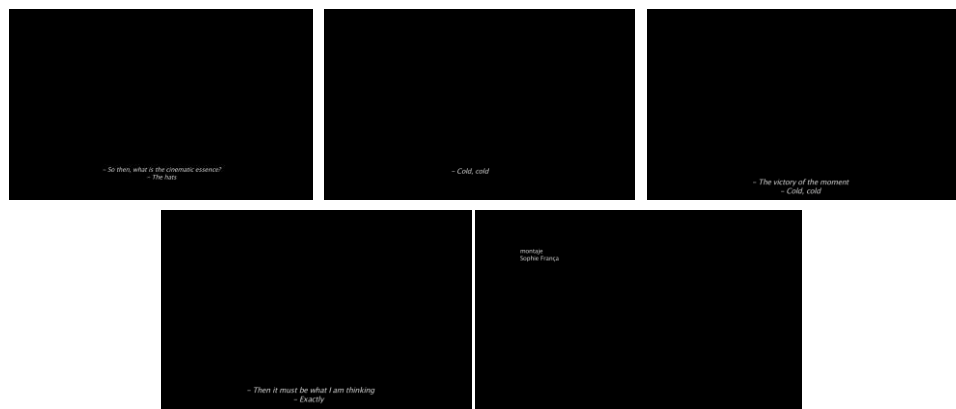
Figura 35: Frame de *Já visto jamais visto*



Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

A possibilidade de resistir a isso, criar um filme que resista à “maneira mecânica” parece ser aquela que ainda mantém o mistério, não revela o que, arrisquemos, possa existir de cinematográfico em um filme. É como Agüero demonstra ao final de *Como me da la gana II*, quando a montadora e ele conversam, ainda a levantarem hipóteses sobre o que seria o cinematográfico. Não vemos nada, há apenas a imagem de uma tela escura. O diretor questiona: “o que é cinematográfico?” (AGÜEROAGÜERO, 2016). A montadora responde: “os chapéus”. O cineasta refuta a resposta, o que leva a montadora a outras duas tentativas: “a vitória do instante” e “a captura do azar” (AGÜERO, 2016). O diretor nega todas essas alternativas. Então, a montadora conclui: “então, deve ser aquilo que estou pensando” (AGÜERO, 2016). Ao que Agüero assente: “exatamente!” (AGÜERO, 2016). No entanto, nós, enquanto espectadores, permanecemos sem ter a confirmação do que seria o cinematográfico: apenas sobem os créditos, acaba o filme e a dúvida – o mistério – perpetua-se. A única coisa que se segue ainda é o som das gargalhadas de crianças, como se estivessem no recreio do pátio de uma escola. É como, também, diz Mekas ao refletir sobre a sua relação com a imagem e a feitura do filme-diário em *Walden*: “Dizem-me que eu deveria estar sempre procurando, mas estou apenas celebrando o que vejo. Não busco nada, sou feliz” (MEKAS, 1969). Não buscar nada e celebrar o que ver é apostar que há algo na imagem e naquilo que ela revela que não diz nada senão do que essa imagem pode colocar ali, como suspende, de alguma forma, o correr dos dias, a possibilidade do esquecimento.

Figura 36: *Frames de Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

Esses cineastas que se inventam, inovam junto à memória dos lugares de onde vieram, criam outras possibilidades para onde estão indo. Parece-nos, assim, necessário pensar qual é a natureza das imagens de arquivo nesses filmes e como a inserção de *um filme dentro de um filme* – especialmente em Agüero e Tonacci – relacionam-se com a memória e com a lembrança. Deleuze aponta:

[...] do mesmo modo, o filme dentro do filme não marca um fim da História, e não tem mais suficiência em si mesmo do que o *flash-back* ou o sonho: é apenas um procedimento que deve receber sua necessidade de outra parte. Com efeito, é um modo de composição da imagem-cristal (DELEUZE, 2012, p.97).

Agüero, por exemplo, coloca as imagens de um diretor que faz um filme em homenagem ao cineasta junto àquelas imagens que ele na produção de *Cem crianças esperando um trem*, em que vemos a mesma minhoca de brinquedo formada pelas crianças, que carregam o *storyboard* com as imagens. Nos dois casos, trata-se de uma oficina de cinema ensinada na escola. Quando o excerto do filme anterior retorna, porém, o que poderia haver de atualidade na imagem mais recente se perde: aquela ação do passado está sendo repetida, mas já não se trata mais nem do que foi mobilizado na primeira oficina, nem da lembrança daquelas crianças que seguraram em seus ombros o primeiro *storyboard* ambulante.

Figura 37: *Frames de Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

Tonacci coloca as imagens de cena de perseguição de *Olho por olho e Bang Bang em Já visto jamais visto* deslocadas dos seus contextos originais, usa-as para se recordar. Podemos pensar quais são os circuitos de memória em que elas podem ser inseridas e como poderiam se comportar como cristais. Esses filmes de antes são a imagem virtual, aquela que pode ser atualizada pela maneira como o presente a convoca; terminam, porém, cristalizando-se, na medida em que são também filmes cujas imagens são independentes. Se Tonacci agora usa uma imagem de *Bang bang* ali para nos dizer outra coisa, a lembrança do filme de antes, aquele que já vimos e conhecemos, permanece viva, coloca-se *entre* o processo de atualização. Também assim acontece com a imagem da minhoca das crianças: se Agüero coloca aquelas duas imagens para poder aproximar-se do tempo, dá ao passado o seu comparativo com o presente, permanecemos ainda com duas imagens diferentes do mesmo dispositivo trabalhado com as crianças. O *filme dentro do filme* se torna cristal porque possui sempre a possibilidade de mostrar antes as diferenças de registro do que se tornar constituinte do filme de agora. Como categorizou Deleuze, “a imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem” (DELEUZE, 2012, p.88). É um desafio e uma promessa incógnita e nebulosa utilizarmos as imagens do passado para nos recordamos. Como questiona Deleuze:

[...] sobrevivência virtual dos mortos pode-se atualizar, mas não seria às custas de nossa existência, que por sua vez se torna virtual? São os mortos que nos pertencem, ou nós que pertencemos aos mortos? E nós os amamos contra os vivos, ou a favor da vida e com ela? (DELEUZE, 2012, p.94).

Um cinema como imagem do passado, que as resgata e mostra-as para que elas não morram carrega em si um dilema: como mantê-las ainda como aquilo que *foi*, não as tornando as imagens que agora *são*? Por outro lado, traz em si uma outra possibilidade de entendimento: como poderiam nos dizer as imagens de antes se elas não tivessem nenhuma relação com a nossa compreensão do tempo que habitamos?

Para além da memória do mundo, há também aquele que permite que sigam juntas a infância, a maturidade e a velhice de um homem. É isso que podemos entender quando parece que Tonacci se encontra e se projeta na imagem do filho Daniel: é ele também um homem que explora, busca entender as coisas por si. Quando os dois estão lendo juntos o livro sobre o leão e há o pensamento sobre coragem. Daniel lê: “ouça meu conselho. Algumas vezes, sentimos medo sem nenhum motivo. Precisamos ver se existe mesmo uma causa para o medo. E só então

poderemos fazer algo útil a nós e aos outros. Não sigam os outros até terem certeza de que eles estão com a razão. É o fim” (TONACCI, 2013). Nessa cena, embora ambos comecem lendo o livro juntos, em um determinado momento, Tonacci deixa o filho, saindo do enquadramento, enquanto o menino permanece lendo. Nessa ação de sair do quadro é estabelecido, de maneira sutil, o incentivo à independência do menino e à autonomia, mesmo diante das palavras ditas pelo pai.

Figura 38: *Frames de Já visto jamais visto*

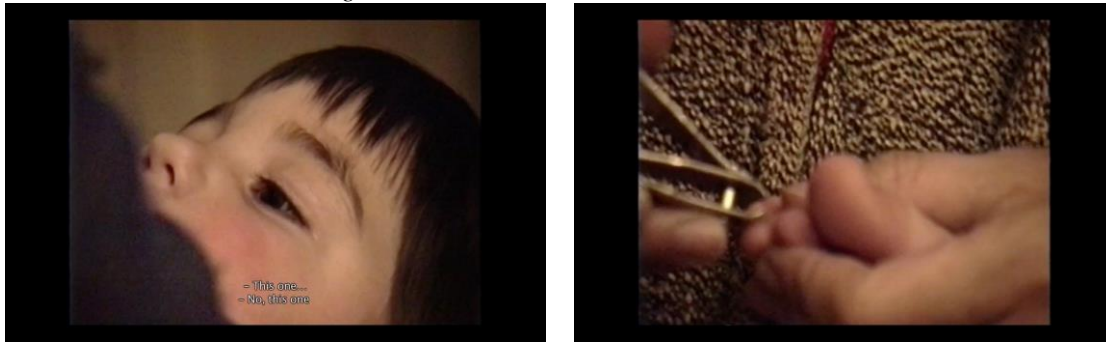


Fonte: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013)

Também disso se trata quando Agüero, na sua busca por aquilo que haveria de cinematográfico, nos mostra as imagens de alguém cortando as unhas de um bebê. Cortar as unhas de um bebê não é somente cortar as unhas de um bebê: há algo nessa ação que convoca outras lembranças e imagens também num cineasta adulto, que ali encara a fragilidade e a ternura – na ponta dos dedos – e aquilo que se coloca como imperativo da passagem do tempo e da necessidade: é preciso que cortemos as unhas para que não nos machuquemos caso elas quebrem e se esfaquem. Em relação a esse movimento pendular das idades, que não se esvaem totalmente, sempre retornam, mas também não ficam o tempo necessário para que não mais se dissipem, podemos destacar o que diz a voz masculina que comenta as imagens em *Visita ou Memórias e Inconfissões*:

As idades completam desde os centros de nossa vida. Trazemos conosco todas as idades. Os seis anos, em que se despede a infância régia do homem. Os vinte, em que somos deuses. Os quarenta, em que aprendemos a não esperar a divindade. Esperar a divindade é um dos quatro passos dos lugares que habitamos (OLIVEIRA, 1983).

Figura 39: *Frames de Como me da la gana II*



Fonte: *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

Se trazemos conosco todas as idades, é porque a lembrança-pura segue, como podemos pensar a partir de Bergson, fazendo correspondências e afetando o tempo e espaço em que envelhecemos. Afirma Deleuze em *A imagem-tempo*:

Não é na imagem-lembrança, é na lembrança-pura que permanecemos contemporâneos da criança que fomos, como o crente se sente contemporâneo de Cristo. A criança em nós, diz Fellini, é contemporânea do adulto, do velho e do adolescente. Assim, o passado que se conserva assume todas as virtudes do começo e do recomeço: é ele que possui, em sua profundidade ou em seus flancos, o impulso da nova realidade, o jorro da vida (DELEUZE, 2012, p.114).

Pensando assim, talvez performar-se como criança, agir sempre em prol de encontrar a maravilha do mundo encurte esse circuito, coloque, muito próximas, as imagem de uma infância e de uma vida adulta. É como Mekas se comporta.

A memória permite mais liberdades na relação dos fatos do que aquilo que nos oferece a história. Ela é associativa: pode organizar imagens e acontecimentos pelas suas semelhanças estéticas e da experiência, não necessariamente de forma racional. Em relação a isso, podemos voltar àquilo que escreve Walter Benjamin (1989) em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Nessa obra, o filósofo caracteriza a memória de duas formas: a voluntária e a involuntária. A primeira seria uma memória informativa, facilmente reconhecida pelo intelecto. A segunda constituiria a lembrança espaçotemporal de forma mais afetiva, sendo acessada pelos sentidos e sem demarcações temporais precisas. Em uma aproximação livre com as teses de Bergson, a memória involuntária aproximar-se-ia da memória espontânea. É possível dizermos que, no caso de *Já visto jamais visto*, há uma montagem que se guia – e que se esforça para revivê-la – pela memória involuntária. Se, como relata Mourão, no filme, as “memórias, sempre fragmentadas,

parcialmente esquecidas, deslizam por diferentes corpos e lugares sem encontrar fixação. Acompanhamo-las como a um fluxo de pensamento em um estado de vigília” (MOURÃO, 2012, p. 104), há então a ocorrência da memória afetiva. Algo semelhante acontece no processo de *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty*, quando Mekas anuncia, logo do início do filme, que decide organizar essas imagens a partir do acaso. Em realidade, esse acaso tem algo que o organiza: a maneira pela qual o diretor é afetado, afetivamente, pela memória involuntária, pelas imagens que já foram.

Parece-nos que é esse momento de associação que Tonacci desenvolve em *Já visto jamais visto* e em alguns de outros dos seus filmes. Em *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2012), há uma sequência em que é a aproximação imagética entre animais, máquinas, pessoas e eventos que parece ser capaz de reunir – e mostrar – a história do Brasil em poucos planos, enquanto ouvimos um samba. Nela vemos, montadas uma após a outra, imagens que variam do que seria um modelo de produção até aquelas que poderiam remeter à organização social e à sociabilidade no Brasil. Há índios que caminham por dentre troncos de madeira, campos onde a madeira extraída é organizada, grandes áreas devastadas, pedaços de diamantes na concha das mãos, um tiro na floresta, uma montanha elidida pela mineração. Às imagens do gado e pasto, seguem-se àquelas do garimpo, das precárias condições dos mineiros. Deparamo-nos com a visão dos mortos da chacina da Candelária. A essas cenas, se juntam aquelas das multidões. Vemos centenas de pessoas aglomeradas nos estádios de futebol, no carnaval, no candomblé, em um discurso de Lula. Esses acontecimentos não aconteceram em cronologia, não é a história que os colocou lado a lado. Olhando com consciência para a memória que tem do seu país, um diretor é que evidencia, por uma decisão de montagem, que elas, esteticamente, apresentam semelhanças que nos ajudam a entender a violência, o extermínio, a destruição e a ignorância no Brasil.

Figura 40: *Frames de Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006)



Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006)

Se outra vez recorrermos a Bergson, podemos pensar que na montagem se organizaria um processo de reconhecimento entre o presente e o passado. Em *Matéria e memória*, o filósofo coloca que “o ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente é o *reconhecimento*” (BERGSON, 1990, p.70). Nos mecanismos da percepção, o reconhecimento se daria por perceber, no tempo presente, um estímulo na imagem cerebral que produziria uma afecção próxima àquela vivenciada no tempo de antes. Como nos ensina Bergson, “reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contiguidade com ela” (BERGSON, 1990, p.70). Se formos aos nossos objetos, podemos dizer que o esforço desses diretores é buscar o que há de semelhante nas imagens, o que, pelo aquilo que é visto, possibilita que estejam juntos fragmentos e lembranças de eventos separados entre si por tantos anos de diferença. Muitas dessas relações só se tornam possíveis pelo gesto criativo desses diretores: é por aquilo que eles veem que, agora, podemos imaginar o mundo com essas comparações e proximidades. Numa história escrita, não estariam lá, lado a lado, as imagens das hidrelétricas, das mineradoras, juntas aos mortos da Candelária. Tonacci coloca-as juntas, executando uma

atividade com as imagens a partir da maneira como elas o afetam. Mas o faz a partir de uma memória voluntária e consciente. Esse trabalho não é o das imagens-lembranças ou do resgate da primeira percepção, mas aquele que tenta atualizar, no trabalho com as imagens do passado, percebê-las na forma como a qual podem ser afetadas pelo presente – e se direcionarem a algum futuro. Essa memória parece contorcer a história: por meio dela, a vida privada se torna um elemento constitutivo da história pública do mundo. Ver parece emergir como o instrumento possível à compreensão dos fatos: já não se trata de se ater à dimensão da causa dos eventos, aquilo que permite, numa cronologia sequencial e direta do tempo, colocá-los um sequente ao outro, um após o outro. Pelo contrário, trata-se de olhar e perceber o tempo que passou por aquilo que ultrapassa a data, o dia em que aconteceu, mas se inscreve como repetição e semelhança em uma vida, na história de um país. Como diz Bergson, “a semelhança é uma relação estabelecida pelo espírito entre termos que ele reaproxima e que, conseqüentemente, já possuí, de sorte, que a percepção de uma semelhança é antes um efeito de associação do que a sua causa” (BERGSON, 1990, p.71). Valer-se da memória para falar do passado é apostar, tantas vezes, em como se opera a afecção no contato com as imagens do que foi; essa semelhança, portanto, não é construída por que um evento causou o outro – não nos é possível dizer que foram as mineradoras que protagonizaram a chacina dos homens negros e pobres na Candelária. No entanto, mesmo não sendo unidas por relações causais, elas podem sim ser colocadas juntas, orientadas por uma associação que se guia pela maneira como atingem a percepção de um homem – cineasta e cidadão de algum país.

Na montagem dos filmes que escolhemos para essa pesquisa, há o desafio comum de colocar juntas imagens de natureza diferentes. Em *Como me da la gana II*, Agüero monta, num mesmo filme, imagens de mais de trinta anos atrás, da primeira vez que entrevistou outros diretores, junto a novas entrevistas e, também, a imagens caseiras. Um desafio é lançado: como colocar imagens de uma esfera que é pública – o âmbito da entrevista – próximas à esfera íntima e privada? Parece ser necessário buscar semelhanças entre os tempos e eventos por meio do desvio daquilo que as separa: encontrar o que pode interessar tanto à vida de um homem, quanto à história de um país.

No caso de Oliveira, as imagens daquele passado que veio antes das filmagens desse filme que se direciona a um imaginado futuro, as fotografias em preto-e-branco são colocadas no mesmo quadro em que vemos a imagem colorida movente que caracteriza o filme. Enquanto a

mulher do diretor se coloca reflexiva em torno da relação vivida com o cineasta, que varia desde a retomada do tempo em que ela fez o som de algumas obras até pontuações entre a inseparabilidade entre o artista e o homem, Maria Isabel nos diz que gosta de cultivar flores. Isso parece ser aquilo que, a essa altura da vida, desperta-lhe maior interesse. Em determinado momento, fotografias de Isabel quando jovem entram em cena; uma delas de quando a diretora estava também por dentre as plantas. É uma maneira de aproximar, em um só plano, tempos diferentes e reconhecer, em um gesto, numa ação, as semelhanças que eles apresentam.

Figura 41: *Frames de Visita ou Memória e Inconfissões*



Fonte: *Visita ou Memória e Inconfissões* (Manoel de Oliveira, 1982)

Especialmente no caso da obra de Manoel de Oliveira, parece-nos que há uma aposta grande de que, no futuro, aquelas imagens importariam. Teriam algo a dizer não só sobre a vida de um homem, mas, também, acerca de um fazer cinematográfico e de um pensamento sobre o cinema. Um filme parece ser feito porque há uma crença no futuro: será exibido algum dia, atingirá os olhos de outras pessoas, poderá ser visto e consultado mesmo depois da morte daqueles que o realizaram. O trabalho de montagem parece, assim, convidar a possibilidade de atravessar os tempos, não esquecer o passado, não se limitar ao presente, criar e atingir o futuro. Assim escreve Bergson em *Matéria e memória*:

[...] para remontar o curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado. Neste sentido, o movimento tenderia a afastar a imagem. Todavia, por um certo lado, ele contribui para prepará-la. Pois se o conjunto de nossas imagens passadas nos permanece presente, também é preciso que a representação análoga à percepção atual seja *escolhida* entre todas as representações possíveis (BERGSON, 1990, p. 75).

Montar é escolher. Depois do esquecimento, haveria as mais diversas formas de juntarmos as partes que foram. Algo próximo nos lembra Deleuze em *A imagem-tempo*: “de acordo com Pasolini, ‘o presente se transforma em passado’ em virtude da montagem, mas este passado ‘aparece sempre como um presente’ em virtude da natureza da imagem” (DELEUZE, 2013, p. 49). Nesses filmes, o que há de voluntário no gesto de memória parece ser aquilo que está mais próximo à história do mundo. O que se torna mais difícil de esquecer, ou ser inventado, deslocado, é a violência da história que atinge a vida daquelas pessoas: os regimes ditatoriais e as causas que provocam o exílio, dentre outros pontos. Essa parece ser a memória que nos é compartilhada: outras pessoas podem recordar a truculência da ditadura militar no Brasil pelo contato com as imagens do discurso televisivo de Geisel ou verem, pelas imagens dos filmes de Agüero, outra vez o dia em que as forças policiais reprimiram com brutalidade uma manifestação no Chile. Quando há um trauma e brutalidade na história, parece se tornar mais difícil dissociar uma imagem da outra, pensá-las de outra forma senão pelo fato. Há algo cruel demais na história para ser dissociado: a memória voluntária parece ser aquela em que um dado ou um fato podem ser acessados de maneira mais imediata e não oferecerem margens de dúvida da importância de serem recordados.

3.4 - Uma possibilidade política da memória

A partir do que analisamos, podemos também pensar no que seria uma possibilidade política da memória. Como trabalhamos em nosso capítulo um, os filmes que escolhemos analisar agenciam territórios. A partir das fissuras e fraturas que esses cineastas colocam entre si e o mundo, fazem de uma casa uma não casa, alteram as relações entre um homem e a rua, o que se pode esperar da relação com alguém com uma paisagem. Podemos, então, tentar pensar como pode a própria memória se tornar um processo de territorialização e desterritorialização. Se a memória poderia, de alguma maneira, situar algo do tempo e do espaço, quando ela é retornada em um processo de montagem coloca-se à abertura da criação de toda uma outra forma de lembrar e se relacionar com o passado. É o desejo que mobiliza o cinema e reterritorializa as imagens do vivido e da ficção em uma possibilidade outra de memória. Essa parece ser também uma maneira de conseguirmos entender o que haveria de cinematográfico na memória, na

medida em que o cinema teria a capacidade de abandonar a ordem cronológica do vivido e estabelecer a partir do tempo e do movimento da imagem fílmica outra maneira de situar e organizar o que *foi*. É isso que também permite que um espectador conviva e se reconheça na lembrança de outrem: desassociadas do eu individual, de quem viveu aquilo, essas imagens do passado podem também ser entendidas e acessadas por quem não esteve nem naquele lugar, nem naquela hora. Em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, escreve David Lapoujade sobre o processo de desterritorialização:

A desterritorialização não é, portanto, um movimento através do qual se toma distância da terra, mas sim aquele através do qual se vai ter com ela e segui-la, através do qual se cavalgam as suas forças. Ela não é apenas um movimento que se afeta aquele que se liberta de suas territorialidades, *ela é um movimento da própria Terra*. Não são somente os homens e os animais que se desterritorializam sobre a terra, é a própria terra que se desterritorializa através do homem e dos animais que nela se desterritorializam. O movimento é sempre duplo – maneira de dizer que não há desterritorialização sem reterritorialização (LAPOUJADE, 2015, p.41).

Quanto a isso, podemos, então, pensar que, quando a memória se desterritorializa inaugura, em si, a possibilidade de outra territorialização, que é constitutiva da força de deslocamento dessas lembranças. É somente pelo fato da memória se constituir de forma lacunar e com brechas, funcionando em perenes circuitos entre o presente e o passado, que ele se torna um possível alvo de criação consciente e criativa. Por outro lado, a memória se coloca à espreita da necessidade de uma organização: não é possível dizer de memória sem ser, em alguma medida, por associação entre um evento e outro, entre episódios de temporalidade distintas.

Quando transformada em outra coisa, parece que a memória é aquilo que consegue, de alguma forma, potencializar o passado, torná-lo produtor de algo outro. Em *Matéria e memória*, Bergson escreve: “o passado não tem mais interesse para nós; ele esgotou sua ação possível, ou só voltará a ter influencia tomando emprestar a vitalidade da percepção presente. Ao contrário, o futuro imediato consiste numa ação iminente, numa energia ainda não dispendida” (BERGSON, 1990, p.118). Se o futuro ainda não veio e um filme a ele se lança, a memória é positivada para cortar o tempo: com ela, é possível tentar chegar ao que ainda não existe, partindo daquilo que conhecemos. Pensada assim, a memória não é mais a repetição do vivido, mas se inscreve pela diferença entre a experiência e o que é recordado. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze coloca em um programa de filosofia da repetição a necessidade de

Opor a repetição não só às generalidades do hábito mas às particularidades da memória. Com efeito, talvez o hábito chegue a "tirar" algo novo de uma repetição contemplada de fora. No hábito, só agimos com a condição de que haja em nós um pequeno Eu que contempla: é ele que extrai o novo, isto é, o geral, da pseudo-repetição [sic] dos casos particulares. A memória talvez reencontre os particulares dissolvidos na generalidade (DELEUZE, 1988, p.16).

Esses filmes não estão aí para repetirem o que foi vivido. Não constroem reconstituições cronológicas ou causais daquilo que houve.

Os gestos desses cineastas e, por alguma aproximação possível, o pensamento de Bergson, convidam-nos a estabelecer alguma imagem, relação ou memória a partir da indeterminação do mundo.

Ao analisarmos esses filmes, vemos cineastas que, ao se decidirem por fazer filmes sobre o seu passado e sua memória trazem, também, formas que os dissociam de uma forma individual e direcionada apenas a si para, na liberdade, no experimentalismo, criarem outras formas de relação com o pensamento que tem de si. Pensar o “não ser” em filmes que se colocam, de alguma forma ligados ao arquivo de família é entender que, nesse gesto de rememoração, há algo que já não corresponde ao indivíduo que rememora. Como vimos no capítulo um, nesses filmes, temos um deslocamento das identidades desses cineastas, em partilha com os outros e na reconfiguração de relações afetivas e parentais por meio da imagem. À desordem do tempo é oferecida a montagem; em todo o caso, há a noção que lembrar é sempre, de alguma forma, um entrecruzamento das ordens do passado, do presente e do futuro.

Para concluirmos, podemos voltar, outra vez, ao que escreve Bergson em *Matéria e memória*:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um ‘estado virtual’, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de *consciência* diferentes, até o tem em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente a talento, ou seja, enfim, até esse plano de nossa consciência em que se desenha nosso corpo (BERGSON, 1990, p.197).

Podemos, também, valer-nos daquilo que escreve Deleuze como síntese do pensamento de Bergson:

[...] as grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico) [sic]; o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que se passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2012, p. 103).

Pensando nos sentidos políticos que possam existir no exercício de memória, podemos voltar ao que pensa Jacques Rancière para tentarmos entender o gesto de recordar, numa reorganização do mundo sensível. Do que seria a memória de um só, especialmente no caso das imagens do lado de dentro da casa, esses cineastas inserem diversos tipos de arquivo no que poderia ser compreendido por um número maior de pessoas e, também, inserido na história de um país. Em *Políticas da escrita*, Jacques Rancière elucida:

[...] pelo termo de constituição estética, deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto e, inversamente, a separação e distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995, p.7).

Quando olhamos para os gestos de recordação e memória nesses filmes o que seria de particular, individual e privado é colocado em um outra comunidade de partilha. Nesse caso, a possibilidade de dividir a memória com o desconhecido – um futuro espectador, o outro tempo da exibição, o espaço do esquecimento – possibilita o espaço para relações comuns. De repente, o que seria da lembrança de um sujeito-cineasta ao recordar anos de gravações, filmes feitos no passado e fragmentos filmados sem propósito inicialmente, passa a ter sentido ao ser colocado em circulação comum. Dessa maneira, é construída uma forma política, em que acontecimentos efêmeros e passageiros da vida diária não só são registrados pela imagem fílmica, mas, ao serem organizados sem cronologia ou narrativa encerrada, podem ser acessados e ressignificados a cada momento de exibição dessas obras.

Para Rancière, a partilha do sensível é

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Quando vemos os amigos e parentes desses cineastas, não conseguimos ter, com aquelas imagens e lembranças, as mesmas relações vividas no momento de tomada. Não nos é possível apreender os pequenos momentos de beleza na mesma dimensão e sentimento que esses

diretores, ainda que vejamos imagens cuja produção tentava, a todo momento, manter-se o mais próximo possível da experiência. Podemos conhecer aqueles parques, ver como aquelas pessoas dividem o cotidiano, admirar a forma como se movimentam as pétalas das flores escolhidas. No entanto, nossa percepção daquelas histórias nunca será a mesma notada por aqueles diretores: diferenças temporais, culturais e de contextos nos separam. Ainda assim, algo é partilhado: em outras vidas, também se convive com um bebê que aprende a andar, com um parceiro afetivo, ou se senta em outros gramados para saborear alimentos. Dessa forma, é possível aos espectadores dividirem algo de uma memória que se apresenta lacunar e fluída no filme; há, no entanto, algo dos dias vividos que escapam à visão externa. O sentido político é construído a partir do momento em que se convoca, em um filme endereçado ao outro, a reconfiguração do que é privado, do que é partilhado e do que é particular no cotidiano. Os lampejos de beleza parecem existir – e iluminar – não apenas a vida de um só, mas a vida de cada um ao refletir e olhar para o próprio cotidiano.

Considerando esses elementos, parece-nos que é nessa multiplicidade das interpretações que é construída uma intenção política nessas obras. Segundo Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p.16). Há toda uma multiplicidade possível de sentidos, tendo em vista a forma experimental da imagem e as modulações do tempo nos nossos objetos. Quando não há limites entre passado, presente e futuro, mas uma constante atualização e relação entre eles, há formas variadas de dizer sobre o que vemos. Na análise do filósofo, é possível identificarmos dois regimes na arte: o representativo e o estético. No primeiro caso, “é a noção de representação ou *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE, 2005, p.32). A organização mimética é aquela da imitação, que tenta “fazer cópias parecidas com os seus modelos” (RANCIÈRE, 2005, p. 30). Se pensarmos em um regime mimético da memória, seria possível imaginarmos a tentativa de imitar o passado tal como ele foi, estabelecendo ordens e consequências dentre os eventos, almejando representar a passagem do tempo na realidade da maneira racionalmente vivida. Em contraposição ao regime representativo, Rancière delimita o regime estético. O autor esclarece:

[...] no regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é

habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do intencional etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético (RANCIÈRE, 2005, p.33).

Podemos, portanto, pensar esse estranhamento nos filmes que analisamos nesta pesquisa. Nessas obras, não há uma reconstrução biográfica, não há demarcação do tempo que permita segurança e certeza no ato de recordar. Pelo contrário, há sempre uma dúvida sobre a natureza do que está sendo lembrado, a imprevisibilidade dos efeitos da vida passada no momento de agora. Considerando essas duas obras, temos acesso a outras imagens da memória. Podemos retomar outra vez o que diz Rancière: “o regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (RANCIÈRE, 2005, p.43). Se temos formas miméticas da representação da memória, como os filmes biográficos em que uma ordem narrativa tenta dizer sobre aquilo que foi, criar causas e consequências entre os acontecimentos, não mais as temos nas obras de Mekas, Tonacci, Oliveira e Agüero.

A partir de Rancière, podemos pensar no que seria da ordem da fabulação da memória e do tempo vivido. O filósofo pontua: “a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2005, p.57). No tempo, quando já se esqueceu, quando se tenta lembrar, algo da memória é da ordem da invenção. Não é possível recordar tudo; a maneira pela qual a memória cerebral retém os eventos vividos é suscetível à seleção e ao apagamento de alguma parte. É claro que não é possível dizer que toda memória é ficção; podem ser criados, porém, elementos que tentem unir os registros da realidade passada. Como lemos em *A partilha do sensível*, “não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentações dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (RANCIÈRE, 2005, p.58). Nesses percursos de memória, há sempre uma dúvida sobre a distinção entre o que aconteceu e como lembramos o passado. Lembrar é sempre, de alguma maneira, preencher lacunas – do tempo, das narrativas e dos fatos.

Em *A evolução criadora*, Bergson afirma: “o tempo tem, para um ser vivo, exatamente tanta realidade quanto para uma ampulheta, na qual o reservatório de cima se esvazia enquanto o reservatório de baixo se preenche e na qual podemos recolocar as coisas no lugar virando o aparelho” (BERGSON, 1979, p.19). A realidade do tempo, a possibilidade de deslocar os

elementos que constituem, parecem ser explorados pelas obras que analisamos. Quando criados, esses filmes não se tornam dissociados da vida, mas estabelecem outros arranjos do e no tempo. Como determina Bergson,

[...] é preciso que a mudança se reduza a um arranjo ou a um desarranjo das partes, que a irreversibilidade do tempo seja uma aparência relativa à nossa ignorância, que a impossibilidade de voltar atrás não seja mais que a incapacidade dos homens de recolocar as coisas no lugar. Desde então, o envelhecimento só poderá ser aquisição progressiva ou a perda gradual de certas substâncias, talvez as duas coisas ao mesmo tempo (BERGSON, 1979, p.19).

Voltar ao passado já visto, retomar a efemeridade das pequenas belezas anos depois é trabalhar com as mudanças e um desejo de ver, organizados de outras formas, os elementos quase perdidos. Nesses filmes que se fazem no presente, olham para o passado e inauguram um futuro, o que já foi vivido é o que possibilita pensar e montar as imagens. Recorrendo a Bergson, pontuamos que “do porvir, prevemos apenas aquilo que se assemelha ao passado ou aquilo que pode ser recomposto com elementos semelhantes ao passado” (BERGSON, 1979, p.30). Nesses trânsitos do tempo, algo permanece: a corrente da vida, pelos indivíduos, seres e espaços. Como afirma a tese bergsoniana,

[...] em determinado momento, em determinados pontos do espaço, uma corrente bem visível nasceu: essa corrente de vida, atravessando os corpos que sucessivamente organizou, passando de geração para geração, dividiu-se pelas espécies e espalhou-se pelos indivíduos, sem nada perder de sua força. Antes se intensificando a medida que avança (BERGSON, 1979, p.28).

Quando decidiram voltar às imagens gravadas há décadas, o que Agüero, Mekas e Tonacci trabalham uma materialidade e permanência do que foi, buscando a força daquilo ainda a afetar o presente. Nesse caso, não há importância menor ou maior dos acontecimentos: a imagem de uma garota qualquer tocando violino no meio da rua parece poder dizer tanto do passado quanto o crescimento de um bebê; as imagens de eventos da ditadura convivem com as brincadeiras de um filho. Mesmo quando o tempo já passou e foi possível viver as consequências desses acontecimentos, não é possível discernir as razões de um gesto. A respeito disso, Bergson escreve:

É em vão que se gostaria de conceder à vida um objetivo, no sentido humano da palavra. Falar de um objetivo é pensar em um modelo preexistente ao qual falta apenas realizar-se. É portanto supor, no fundo, que tudo está dado, que o porvir pode ser lido no presente. É acreditar que a vida, em seu movimento e em sua integridade, procede como

nossa inteligência, a qual é apenas uma vista imóvel e fragmentaria que tomados da vida e que se coloca sempre naturalmente fora do tempo. A vida, ela, progride, dura (BERGSON, 1979, p.56).

O que temos nesses dois filmes é a vida, o tempo e a duração do que houve. A consciência que a vida se transforma e progride se contrapõe ao estabelecimento dos objetivos prévios na criação de um filme sobre a memória. Quando Mekas anuncia em uma cartela que “nada acontece neste filme” é uma forma de entender que o futuro, o que dizem os acontecimentos, a importância que têm não podem ser resumidos no agora; algo virá depois e trará outros sentidos, algo ficou para trás e também os influencia ainda agora. Se o que foi *já visto* pode-se colocar também como *já visto*, isso é possível pela crença que algo ainda realizar-se-á: dissociados da pretensão dos objetivos, há aberturas para outros sentidos enquanto há duração e há vida.

Depois de tudo, o que esses filmes parecem nos convocar é a necessidade de permanecermos vivos, é a claridade que atravessa o alto de uma claraboia – o teto, de vidro, da realidade. Eles nos alcançam pela impossibilidade de esquecer, mas, também, pela dificuldade de lembrar: recordar é outra vez colocar-se próximo à realidade, isso pode nos sacrificar à vida. Em contrapartida, para nascer ainda de outro jeito, para cruzar o umbral daquilo que seria apenas a ordem do acúmulo dos dias, eles inventam e deslocam o que poderia ser mais previsível. De repente, é tudo outra vez começo: é preciso entender o que seria uma casa, ver uma paisagem como se fosse a vez primeira, olhar a janela, misturar o sonho de um adulto com o de uma criança. Para que isso seja possível, um homem-cineasta se coloca à prova: ensaia-se, ao narrar e comentar as próprias imagens que filmou, aparece no filme e diz o seu nome próprio, sai do lugar de diretor para se por à escuta dos outros que estão filmando, convoca personagens sem rosto para imaginarem como poderia atravessar a própria casa deixada para trás. Esses são movimentos contra o esgotamento da vida: é a aposta ampla que no limite de tudo, representando ou pela morte – fim de quem vive – ou pelo esquecimento – fim do que já está morto – há ainda descoberta, novidade e mistérios possíveis. Sobre isso, também Deleuze escreve algo próximo em *A imagem-tempo*:

E, sem dúvida o devir é sempre inocente, mesmo no crime, mesmo na vida esgotada, na medida em que ela ainda é um devir. Mas só o bom se deixa esgotar pela vida em vez de a esgotar, colocando-se sempre a serviço do que renasce da vida, do que metamorfoseia e cria. Ele faz do devir um Ser, tão proteiforme, em vez de arrojá-lo no não ser, do alto

de um ser uniforme e paralisado. Sua dos estados da vida que se opõem no seio do devir imanente, e não uma instancia que se pretendesse superior ao devir, seja para julgar a vida, seja para apropriá-la e esgotá-la de qualquer modo (DELEUZE, 2012, p.173).

É como se o cinema, uma vez mais, nos impedisse de dizer adeus completamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, levantamos algumas questões relativas à organização da memória e do passado em *Visita ou Memórias e Confissões*, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, *Já visto jamais visto* e *Como Me Da la Gana II*. Para tanto, realizamos como procedimento metodológico partir, a princípio, do cotidiano e das relações desenvolvidas por esses diretores com o espaço que habitaram e onde trabalharam, contorcendo o que poderia ser entendido como previsível nas relações de um filme com o espaço doméstico e nas relações familiares. Nessa análise, constatamos que há ali processos de territorialização e desterritorialização ininterruptos; quando partimos para o estudo da memória, isso torna importante porque, também nesse caso, não há delimitações entre o presente e o passado definidas. A relação com o espaço se assemelha à relação com a memória: fazer um filme, trabalhar com imagens de arquivo, não se executa no desejo de colocar fronteiras entre o antes e o agora, mas associá-los e deslocá-los, preservar o que, de um passado, ainda se torna.

Nessa estrutura de relação com o tempo de outrora, emerge também uma outra maneira de contar a história. Dizer do passado a partir do que um homem viveu, da mesa de montagem dentro de uma casa, permite que, na narrativa sobre os eventos históricos, seja dada atenção a fatos e ações que, numa amplitude mais geral, possam ser considerados sem relevância. Orientados por essa postura, esses diretores também se colocam em direção contrária aos discursos e narrativas históricas que, concentrados nos vencedores, obliteram o que viveu o anônimo, o desconhecido, o oprimido que sofreu com a guerra, com o exílio. É também na desconfiança em relação aos discursos que o cinema pode se colocar na história; numa dimensão sensível, ele convoca deslocamentos e desconfiança com as narrativas que categorizam, estabelecem-se de forma definitiva. Próximo à história, o cinema convoca a liberdade: mostra que há aquilo que ainda não tinha sido notado, nem abordado em sua completude.

Dessa maneira, em todas essas relações sobressai *o que há de cinematográfico* na relação desses diretores com o que houve e com o que existe agora. O cinematográfico não é a informação, não é a certeza, não é a cronologia: é o que permanece *entre*. Depois que o tempo passou, esses diretores retornam àquilo que viveram antes e, também projetam, no que há agora, formas de ver e perceber os anos anteriores. A constituição do *já visto* e do *jamais visto* é cinematográfica: por uma possibilidade de memória, o que foi filmado antes, que é arquivo, pode

ser reconfigurado de outra forma, que não é a representação e a repetição cronológica e idêntica do que foi vivido. Emerge, assim, uma forma de relação com as imagens do passado que não as apreende como dado, mas como imagem cuja indeterminação de saber como agora podem despertar algum sentido é trabalhada pela montagem. Por causa disso, podemos voltar às análises de Bergson e Deleuze acerca das relações entre o presente, o passado e o futuro: no contato com esses filmes, torna-se necessário, também, diluirmos as zonas limítrofes entre as marcações do tempo. A partir daí, podemos pensar que os movimentos realizados nessas obras não são exclusivos a elas, mas podem ser estendidos e utilizados para entender, no campo da análise fílmica, o que pode um filme quando, na relação com o passado, deseja, a partir de suas imagens, operar a memória. Dessa maneira, os filmes não existem para que neles seja colocado um pensamento de memória edificado e construído antes deles, mas alcançam o mundo e os tempos para provocarem outras maneiras de se relacionarem com o passado. Por conseguinte, orientam-se de duas formas centrais: de forma expandida, escrevem uma outra possibilidade da história, que é menor; no que é visto por uma pessoa, colocam-se em uma outra ordenação do que alguém pode se lembrar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Sem título. In: **Gratuita 3 - Infância**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

ALVARENGA, Clarisse. *Os araras: imagens de contato*. In: **Devires – Cinema e Humanidades**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich): 2012, v. 9, n. 2, p.34-49.

ANDRADE, Sérgio C. Uma casa com arquitectura, memórias e angústia. **Público**. Cinema. 4 de maio de 2015. Disponível em < <https://www.publico.pt/2015/05/04/culturaipilon/noticia/uma-casa-com-arquitectura-memorias-e-angustia-1694375>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Oliveira/Agustina: 25 anos de “confortáveis conflitos”. **Público**. Cinema. Disponível em <<https://www.publico.pt/2015/04/02/culturaipilon/noticia/oliveiraagustina-25-anos-de-confortaveis-conflitos-1691183>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Obras Escolhidas I: Magia, Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.103-149.

_____. A imagem de Proust. In: **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p.50-60.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

_____. **A evolução criadora**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci, Produção: -. São Paulo (BR): 1970, 1 DVD.

BLA bla bla. Direção: Andrea Tonacci, Produção: Andrea Tonacci. São Paulo (BR): 1967, 1 DVD.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASIL, André. **Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem**. Devires: Cinema e Humanidades, jul/dez 2009, v. 5, n. 2.

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20, 2011. Porto Alegre. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CIEN niños esperando un tren. Direção: Ignacio Agüero, Produção: Ignacio Agüero, Andrés Racz. Santiago (CL): 1988, 1 DVD.

COMOLLI, J-L. **Mauvaises fréquentations**: document et spectacle. Images Documentaires, Paris, nº 63 – Regards sur les archives, 2008.

COMO me da la gana. Direção: Ignacio Agüero, Produção: Ignacio Agüero & Asociado Ltda. Santiago (CL): Ignacio Agüero & Asociado Ltda, 1985, digital.

COMO me da la gana II. Direção: Ignacio Agüero, Produção: Tehani Staiger, Viviana Erpel, Amalric de Pontcharra. Santiago (CL): Ignacio Agüero & Asociado Ltda, 2016, digital.

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

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **A imagem-tempo**: cinema 2. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, 4 v.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 1.

DEVIRES - cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), 2012, v. 9, n. 2.

DONOSO, Catalina; RÍOS, Valeria de los. **El cine de Ignacio Agüero**. El documental como la lectura de un espacio. Santiago: Cuarto Propio, 2015.

FERRAZ, Eucanaã. **Escuta (poemas)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GAGENBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GODARD, Jean-Luc. Le montage, la solitude et la liberté. In: BERGALA, Alain (Org.). **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris: Cahiers du cinéma, 1988, v. 2.

IANELLI, Mariana. **Tempo de voltar**. São Paulo: Ardotempo, 2016.

ITALIANO, Carla. **Senti que me partia em mil pedaços**: aproximações entre as escrituras fílmicas de David Perlov e Jonas Mekas. 2015, 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

JAMES, David E. (Org.). **To Free the Cinema** – Jonas Mekas and the NY Underground. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. Diário em filme/ Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas. In: MOURÃO, P. (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2013.

JÁ VISTO jamais visto. Direção: Andrea Tonacci, Produção: -. Brasil: Extremart, 2013, 1 DVD.

KAFKA, Franz. **Diaries, 1910–1923**. New York: Deckle Edge, 1988.

LAPOUJADE, David. **Deleuze e os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEFEBREVE, Martin. Between setting and landscape in the cinema. In: LEFEBREVE, Martin (Org.). **Landscape and film**. Routledge, New York, 2006.

LOST lost lost. Direção: Jonas Mekas, Produção: -. Brooklyn (EUA): 1976, 1 DVD.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Bomtempo Editorial, 2005.

MACDONALD, Scott. Completamente perdido diante de Lost Lost Lost. In: MOURÃO, P. (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2013.

MARGUILIES, Ivone. A-filiação em Serras da desordem. In: **Devires – Cinema e Humanidades**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), 2012, v. 9, n. 2.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Lá, do outro lado** - Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman. 2008, 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

MEKAS, Jonas. O filme diário. In: MOURÃO, P. (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2013.

MERTEN, Luiz Carlos. Estréia 'Serras da Desordem', de Andrea Tonacci. *O Estado de S. Paulo*. 8 de março de 2006. Cultura. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,estreia-serras-da-desordem-de-andrea-tonacci,146252>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MICHAUD, Phillipe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MILLER, Henri. **A hora dos assassinos** - Um estudo sobre Rimbaud. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MOSTRA DO FILME LIVRE 2017. Debate 21/04 - Viva Tonacci! - Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W1XJaCw9CHI&t=153s>>. Acesso em: 20 dez 2017.

MOURÃO, Patrícia. Do arquivo ao filme: sobre já visto jamais visto. In: **Devires – Cinema e Humanidades**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), 2012, v.9, n. 2.

_____. Salve Jonas. In: MOURÃO, P. (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2013b.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: **The Ground of Image**. EUA: Fordham University Press, 2005.

NON, ou a vã glória de mandar. Direção: Manoel de Oliveira, Produção: Paulo Branco. Portugal/Espanha/França: Eurocine Silms S.L., 2005, 1 DVD.

OLHO por olho. Direção: Andrea Tonacci, Produção: -. Brasil: Extrema, 1965, 1 DVD.

OS ARARA/1. Direção: Andrea Tonacci, Produção: -. Brasil: 1980, HSVT.

OS ARARA/2. Direção: Andrea Tonacci. Produção: -. Brasil: 1981, U-Matic.

PEREIRA, Everaldo. **The Game of Life**: reflexões sobre um jogo da vida a partir da perspectiva comunicacional dos Estudos Culturais. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 18, 2013, Bauru. Trabalho apresentado no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Bauru, SP, 3 a 5 de julho de 2013.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido- Do lado de Swan**. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968 – 1973). **A representação em seu limite**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

_____. **O desentendimento - Política e Filosofia**, trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Estética e política. A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

REMINISCENCES of a Journey to Lithuania. Direção: Jonas Mekas, Produção: -. Nova Iorque (EUA): 1972, 1 DVD.

RICOEUR, Paul. Transcrição de comunicação na conferencia *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*, Budapeste, 2003. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/ricoeur-memoria-historia-esquecimento.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2016.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SERRAS da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Érica Ferreira da Costa, Sergio Pinto de Oliveira, Wellington Gomes Figueiredo. Brasil: 2006, 1 DVD.

SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira da. **O cinema de Manoel de Oliveira** : um caso singular. 2014, 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

SITNEY, Adams. O cinema estrutural. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). **Cinema estrutural; textos P. Adams Sitney e outros** . Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

_____. **Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

VISITA ou Memórias e Inconfissões. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: -. Portugal: 1982, Digital.

WALDEN – diaries, notes and sketches. Direção: Jonas Mekas, Produção: Jonas Mekas. França: 1969, Digital.