

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Juliana Milman Cervo

*Autobiografia de um outro em mim:
uma arqueologia dos afetos*

Porto Alegre

2015

JULIANA MILMAN CERVO

*Autobiografia de um outro em mim:
uma arqueologia dos afetos*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Psicóloga.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre

2015

Plantas e tecidos transcorrem sobre o rio: flores naturais e roupas femininas. Tudo está suavemente mergulhado, suave e translúcido. Som de água corrente. Sob as imagens entram os créditos iniciais.

Ao fundo, toca a música do THE MAMAS AND THE PAPAS: Dedicated to the one I Love.

Dedicado a alguém que amo.

(Trecho do início do roteiro Elena. Grifo meu).



Especialmente, ao meu avô, minha inspiração.

Agradecer

Agradeço aos olhos de minha mãe, Lisiane, capazes de mover a lua. Ao sorriso bem humorado do meu pai, Flávio, meu alicerce. Aos acalantos de minha irmã, Gisele, companheira de vida. Às mãos do meu namorado, Gabriel, que lindamente me ajudou a elaborar o assombro gerado pelo filme Elena com seus desenhos. Aos ouvidos generosos do meu orientador, Edson Luiz André de Sousa. Aos dedos ágeis da Ariane Oliveira, que me auxiliou na seleção e na montagem das imagens. Aos abraços dos meus amigos e colegas. Aos pedaços de todos os que amo, os quais, reunidos, compõem memória. Afetos. E palavra.

Introduzir

Assisto ao filme *Elena* (2012), de Petra Costa. Elena tem o sonho de ser atriz e, para tanto, ensaia, ensaia, ensaia, ininterruptamente. Mas o seu ensaio é obstinado. Causa a ela uma dor insuportável. A corda com que dança lhe punge o corpo. São as suas amarras, das quais não consegue se desvencilhar. Petra, sua irmã, sonha que Elena está enrolada em fios elétricos, em cima de um muro. Depois, percebe que é ela própria quem se enrola: mexe nos fios, cai - e morre. Sua morte, em sonho, possibilita que consiga restituir seu corpo dos limites de uma corda apertada. Petra ensaia em seu filme. Mas o seu ensaio é diferente: repleto de água, de galhos, de sombra e de luz. De alívio e de consolação. Jorge Larrosa (2004) escreve que ensaiar é abrir uma distância, a qual nos separa não apenas da realidade, mas, acima de tudo, separa-nos de nós mesmos. Petra precisa de um distanciamento para sentir Elena dentro de si. Para restituir-lhe a vida e, finalmente, para dar um novo contorno a dor de um corpo não mais cerceado por cordas e fios.

A autobiografia pode ser pensada enquanto narração de si mesmo através de um outro que nos habita. Eu também aqui ousou ensaiar. Encontro os filmes caseiros feitos por minha mãe, as fotografias antigas da infância do meu avô, os escritos no meu diário sobre ele: recorto peças abandonadas de mim para tentar fazer contato. Como convivemos com as pessoas que têm morada em nossa pele? De que forma podemos tocá-las e, assim, sentir-nos mais inteiros e mais livres? A filmagem e a escrita de alguém com quem temos (ou tivemos) uma relação de demasiada proximidade: seria um ensaio? Seria uma confiança mútua? Em que medida podemos compartilhar, gritar, fazer do íntimo o universal?

Segundo Larrosa (2004), o ensaio surge quando abrimos espaço para uma nova experiência do presente. Tempo este que só pode ser tomado como uma estada efêmera, onde sempre nos sentiremos estranhos: “como um tempo que escorre constantemente das nossas mãos, resistindo a qualquer uma das nossas tentativas de fixá-lo, de solidificá-lo, de traçar a sua forma e o seu perfil”. (Larrosa, 2004, p.33) Desatamos uma distância ao que nos é mais familiar, mais próximo, desconstruindo nossa relação com o presente. Modificando-o constantemente, inventando novas possibilidades de sentir. Desbravando outros caminhos para podermos transmitir nossa experiência. Comunicar. Passamos a acionar o nosso olhar para os detalhes até então insignificantes, os quais podem funcionar como sintomas (Larrosa, 2004, p.35). É a partir do olhar arqueológico,

ávido de recordação, que espreitamos as camadas da memória na tentativa de encontrar vestígios. De deixar marcas.

Elena (2012) é um filme sensorial, pleno de texturas: a blusa de seda com que Elena anda suave em Nova York no sonho de Petra. Os vestidos floridos das Ofélias flutuantes na água. Os movimentos delicados, em corpos que não cessam de balançar: dançam com a lua. Rodopiam com leveza. É a Elena que gira com vestido *esvoaçante* no salão. É a Petra que dança na rua, debruçando-se sobre si mesma. Integro fragmentos de tecido ao meu trabalho, para evocar a sensação do toque, do contato íntimo. Para produzir marcas. Lembro-me dos Livros-Memória da artista plástica Guita Soifer, a qual descobriu no braile sua inaptidão para ler, mas não para sentir (Sousa, 2010, p.300). Seu objeto primordial é o tempo. É através do tato, das reentrâncias das diversas tessituras, que os afetos se expressam. Que os silêncios se materializam no que Didi-Huberman (2005) chama de “volumes de vazio”.



Penso no veludo que Benjamin repudiava, por estar restrito à privacidade da casa do homem burguês. Seu apelo era à frieza do vidro das vanguardas, capaz de cortar e de romper com a interioridade aconchegante, alienada do meio externo. O imperativo da vida moderna era o de não deixar rastros. Jeanne Marie Gagnebin (2006) retoma o poema de Brecht que Benjamin cita, denominado de "*Verwisch die Spuren*", *Apague os rastros ou Apague as Pegadas*. Este satiriza o anonimato dos sujeitos e o esquecimento no âmbito público. Creio que a escrita de si e a filmagem de si na contemporaneidade podem desmanchar a díade íntimo x social, combinando tecidos e tramas à dor de viver. Conferindo novos sentidos à existência, ao exílio, à morte. Precisamos deixar nossos rastros naquilo em que tocamos, pois a memória ampara-se em pegadas, por mais fugazes que sejam. Acedo à metáfora dos “homens-estojo”, conceito benjaminiano, mas agora os proponho ao avesso: cujo interior da concha revestida de veludo possa acessar os outros e ser acessado.

Repetir, Desmontar, Elaborar: imagens dialéticas e nossos enigmas

Tenho imensa dificuldade em começar a escrever. Há algo emperrado em mim como memórias emudecidas. Esquecidas porque nunca imaginadas. Passo a digitar.

Sonho com os dedos.

Um respiro, um sopro de ar.

Gosto de pensar essa escrita final da graduação como uma caixinha muito delicada de memórias. Memórias de outros, que me habitam e que existem para além de mim. Parafraseio Amós Oz (2002) quando penso nesse apego às memórias e às palavras como uma pessoa que se agarra a um parapeito, num lugar alto. Existe um abismo diante de cada vida capaz de incitar a rememoração e a narração. E a necessidade da escrita urge como queda neste abismo. Como risco. Como invenção.

Começo. Destravo.

E dou-me conta de que a dificuldade reside em me deparar com um passado sempre atualizado. É por isso que emprego o tempo presente para conseguir lembrar. É o que diz Jorge Luiz Borges - o presente é o instante efêmero em que o futuro se desintegra no passado (Salles, 2009, p.16).

O que quero dizer, enfim? Esse trabalho é uma tentativa de fazer contato, de sentir em escrita e de sentir em imagem. Sei que existe, ou deve existir, um universo recôndito dentro de cada um de nós, o qual é difícil acessar. Deparo-me com *enigmas* profundos – e estou revelando aqui uma pista para esse trabalho – ao compreender que, “quando é a própria voz íntima a que se busca, são todas as vozes estrangeiras as que se encontram...” (Rodríguez, 2000, p.2)

Walter Benjamin (1987) escreve *Imagens do Pensamento*. Devoro sua escrita de memórias íntimas, de reflexões e de sonhos condensados em uma espécie de montagem literária capaz de inspirar o imaginário. Afinal, retomando Didi-Huberman (2012) “não há imagem sem imaginação” (Didi-Huberman, 2012, p.208). E, como pensa Salles (2004), imaginação é o instrumento de elaboração da realidade. O texto de Benjamin é tal como concha de retalhos justapostos que se constituem em uma história polifônica, em uma escrita visual-espacial (Bolle, 2015).

Em um destes fragmentos, intitulado *Sombras Curtas*, Benjamin discorre sobre o que nomeia de “A distância e as imagens”. Escreve a respeito do desejo do sonhador de manter intacta a paisagem contemplada, devendo esquecer-se de que os bosques estremecem e de que o mar se ergue e se afunda, para só assim conseguir entregar-se às

imagens. O sonhador, então, “nelas tem repouso, eternidade. Cada bater de asas de pássaro que o roça, cada rajada de vento que o faz estremecer, cada proximidade que o toca, lhe pune de mentiras. Porém, cada distância reconstrói seu sonho, que fica apoiado em paredes de nuvens, que torna a se inflamar em cada janela iluminada” (Benjamin, 1987, p.266).

O campo da imagem dialética é de crucial importância para a formulação dos pensamentos que aqui tento exprimir. Entendo que é no apagamento que a imagem se faz, fundando-se sob o pano da ausência. Benjamin (1987) empresta-me o seu relato sobre a contemplação de um sonhador cujo prazer é “pôr termo à natureza na moldura de imagens esvanecidas” (Benjamin, 1987, p.266) para que se apreenda como uma imagem surge no momento exato de sua distância. “A imagem de pensamento jamais faz do objeto uma simples representação e, sim, um *enigma* de interpretação”. (Palmier, 2006 apud. Ana Amélia da Silva).

Como nos aproximar de nós mesmos, se tudo está longe, demasiadamente longe? O cinema se apresenta como um dispositivo fascinante para dar a ver uma ausência ou para encobrir uma presença. Sou atraída fatalmente por esse paradoxo cinematográfico, que oculta em sua transparência. Através da imagem em movimento, “o olho que ouve, toca, cheira e saboreia” (Pontalis, 1991, p.207). Justamente quando a imagem ameaça desaparecer, o espectador pode encontrá-la e encontrar-se em meio a seu movimento. Seria essa mobilidade, essa fluidez capaz de acionar nossa memória? Em seus relatos autobiográficos, o cineasta Akira Kurosawa escreve “posso lembrar-me de apenas alguns poucos eventos de minha infância, como trechos desfocados de um pedaço de filme.” (Kurosawa, 1990 apud Salles, 2004, p.24).

Vejo o documentário *Elena*, em 2013, e me encanto. Assombro-me. Sou parte de Elena. Ela é parte de mim. Identifico-me plenamente – é através de um outro que me toca que sinto aflorar o feminino do meu corpo. Nasce, assim, o meu desejo de estudar roteiro, de pensar a potência de expressão do cinema e de escrever meu trabalho de conclusão sobre essa temática. Elena quer viver de arte: diante da impossibilidade, prefere a morte. Aos vinte anos de idade, em plenos anos noventa, decide tomar um frasco de aspirinas com uísque. Sente-se transbordando de angústia, quer esvair-se pelo ralo e se decompor. Petra Costa tem apenas sete anos quando a irmã mais velha morre. E é Petra quem reconstrói a vida de Elena, submersa em alteridade, principalmente a partir de sua infância junto à irmã, na época adolescente. São as lembranças que se empenha para reviver.

Lanço-me ao mar e vou mergulhando na trama – trama esta repleta de água, correnteza arrebatadora da libertação. Entrego-me ao desamparo de não saber qual será o destino, embora o nome já anuncie: “um nome grego que ressoa lendas e mitos – Elena, aquela que foi sequestrada. Elena de Tróia e Elena de Nova York; Elena, aquela que desapareceu” (Sevcenko, 2014, p.12). Elena é trágica. Deparo-me, então, com o choque do suicídio, ferida em carne viva. “E ela, não volta?” Petra pergunta quando criança. Também custo a acreditar enquanto espectadora, mas o filme recupera o seu ritmo sereno de reconciliação – é como uma pele que vai lentamente cicatrizando o seu sangue, deixando marcas irremovíveis. Uma diluição do choque agressivo suscitada pela experiência dos rastos que dele restaram.

Em seu belo artigo, França e Machado (2014) retomam o filme Elena para aludir à *imagem-sensação*, o que vai ao encontro desse escrito. Apanho uma agulha para cortar e alinhavar. Encontro tecidos usados e há muito esquecidos no armário. Costuro para, então, poder sentir. Pego emprestadas as palavras deste texto que tão bem condensam o que procuro expressar:

Uma cineasta retoma delicadamente os fios que costuram sua interioridade. Ela vaga pelas ruas de Nova York, por suas praças e pela própria alma, a procura de si. Seus passos se mesclam à cidade noturna, com sua intensa luminosidade e movimento frenético, cores vivas e personagens. Além das ruas da cidade americana, dos outdoors, das vitrines e da riqueza de vidros que aumentam os espaços, multiplicam os reflexos e dificultam a orientação, há ainda os recantos da casa da infância, os móveis, os tecidos, os lençóis, os bichinhos de pelúcia. (França e Machado, 2014, p.209)

O paradoxo consiste em fazer conviver a frieza e a indiferença do vidro com a intimidade inerente aos tecidos. É assim que pode se metaforizar o compartilhamento de algo até então recôndito: um documentário que aborda a questão da memória em sua dimensão comum. Coletiva. Penso que as imagens em cassete exibidas no filme, closes da diretora com sua irmã, provavelmente confeccionadas pelos pais em outro tempo, são agora resgatadas e compõem uma verdadeira *estética da nostalgia*. O poeta Waly Salomão tão bem ousou dizer "não tenho medo dos abismos da nostalgia, mas não suporto ver o passado coagulado." Por que as filmagens caseiras me impactam tanto? Seria por uma coagulação do tempo da ordem do insuportável para mim, indigesta, mas por isso mesmo motor de minhas buscas?

Petra narra o seu filme no tempo presente, e vamos refazendo os passos de Elena com ela. Segundo Benjamin, a imagem dialética é um processo em que o passado se vê telescopado pelo presente (Benjamin apud Cantinho, 2008, p.7). E Petra necessita

despertar para um outro tempo, promovendo uma fissura na continuidade de sua história. Petra pára. Desmonta. E só assim é capaz de montar o seu filme, constituindo uma nova possibilidade de imagem. Ao narrar, Petra consegue apropriar-se de sua irmã para, depois, tecer sua própria singularidade. Eliane Brum (2014) aponta que “era preciso dar um corpo a Elena para que Petra descobrisse os contornos do seu” (Brum, 2014, p.18)

Cantinho (2008) escreve, em seu artigo, que a imagem dialética contém o poder de desconstruir a história. Ela traz como exemplo a analogia de Didi-Huberman com a metáfora do relojoeiro que desmonta o relógio para observar como se dá o seu funcionamento. “No momento em que o faz, este deixa de funcionar. Esta paragem, síncope na continuidade da história, é a dialética em suspensão, que abre a possibilidade ao relógio para funcionar de outro modo, acertando-o pelo compasso de uma outra temporalidade” (Cantinho, 2008, p.7).

A desmontagem propõe-se tanto a um aniquilamento do tempo quanto a uma compreensão de como este tempo opera. Desmonta-se para que se consiga, então, voltar-se à montagem da história. Tarkovski (2010) compara o trabalho do escultor com o do cineasta, permitindo que se incremente a noção de imagem dialética. Para ele, a associação poética de um filme, e aqui penso em Elena (2012), possibilita que o espectador se insira de forma mais ativa na trama. Então, Tarkovski (2010) utiliza-se das propriedades da memória para montar o seu filme. E põe-se a indagar:

“Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua obra, elimina tudo o que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica” (Tarkovski, 2010, p.72)

Empenho-me em uma busca pessoal – quero recuperar as imagens da minha infância gravadas em VHS e esquecidas no canto do armário. As mudanças tecnológicas impõem uma conversão: preciso reunir esses cassetes para transformá-los em DVD. Eu e minha mãe abrimos uma caixa surrada de sapatos, onde estão algumas pérolas do passado. As pequenas fitas cassetes, juntamente com certas fotografias antigas, que ela trouxe da casa dos meus avós. A fragilidade do arquivo me espanta – a história está presa em uma caixa banal e envelhecida pelo tempo, mas que é, simbolicamente,

também caixa de sapatos. Pés que caminham em direção a outros horizontes, sustentando o movimento.

Os narradores sucateiros do cinema: autobiografia como experiência

Passo também a assistir a inúmeros documentários contemporâneos (auto)biográficos, os quais convergem em seu endereçamento: todos giram em torno de algum familiar próximo (ou que deveria ser próximo) de quem cria e realiza a película. Contudo, são narrados em primeira pessoa e buscam essencialmente um resgate do passado do seu autor, ainda que sejam destinados a um pai, a um marido, a uma irmã.

Vejo:

Os dias com ele (2013), de Maria Clara Escobar, sobre seu pai em exílio voluntário, Carlos Henrique Escobar.

O Nome Dela é Sabine (2007), de Sandrine Bonnaire sobre sua irmã autista, Sabine.

Santiago (2007), de João Moreira Salles, sobre o seu mordomo na antiga casa da Gávea, Santiago.

Diário de uma busca (2011), de Flávia Castro, para investigar e elaborar a morte do pai, Celso Castro.

Rua Santa Fé (2007), de Carmen Castillo, para recompor a história da ditadura chilena através da morte do marido, Miguel Enriquez.

Person (2007), de Marina Person, sobre seu pai, o diretor e roteirista Luis Sérgio Person.

Clarita (2007), curta-metragem de Thereza Jessouroun que reflete sobre a morte e a velhice a partir do retrato da sua mãe com Alzheimer.

Diário de Sintra, de Paula Gaitán (2008), acerca do marido, o cineasta Glauber Rocha.

Passaporte Húngaro (2002), de Sandra Kogut, sobre o vínculo comum que seus avós, especialmente sua avó, têm com a Hungria.

Otto (2012), de Cao Guimarães, sobre a gravidez de sua mulher, bem como sobre o nascimento do seu filho.

Não me esqueça (2012), de David Sieveking, que registra os dias de sua mãe, Gretel, que enfrenta o Alzheimer.

Pai. Avós. Irmã. Mãe. Marido. Filho.

Claritas, Elenas, Sabines, Ottos, Persons.

Nomes próprios originando títulos.

Testemunhos íntimos. Diários e passaportes.

Mas vidas singulares, que extrapolam a esfera do individual. São histórias de muitos, de todos nós, que não se restringem a um só sujeito ou a uma só família. Provém, daí, sua potência e seu encantamento.

Ditaduras de silêncio. Sofreres. Nostalgia da infância, ausências. Morte, assassinato, exílio.

Mas também afetos, paixões, amor. Quereres. Encontros, presenças. Vida pulsante em corpo e recordação.

Obras que funcionam tais como uma topografia da memória (Salles, 2009, p.16). Memória coletiva e histórica.

Tempos transversais que nos atravessam.

Memória constituída como fundação de imagens, abertura e tensão entre lembrança e esquecimento, singularidade e todo, mudança e permanência, e que se projeta no passado e no futuro, concomitante e intervenientemente (Márcio-André, 2009, p.21). A memória com suas camadas arqueológicas. Cristalinas, sonoras, etéreas, nevoadas.

Esses filmes assumem “outra e estranhíssima presença: outra forma de existir, de vida radicada na memória do agora e do devir. Uma sobrevida em aparições vivas, na memória dos outros.” (Andrade, 2009, p.25). São películas imagéticas, a partir das quais podemos pensar a noção de *imagem-cristal* de Deleuze: “o passado não sucede ao presente que já não é, coexiste ao presente que ele foi” (Deleuze, 2011 apud Eduardo, 2009, p.51). Coexistência de tempos: assim se tece a imagem nesses documentários, com linhas do passado trançadas ao presente. A imagem cristal revela-se ao que não se deixa pensar no pensamento, compondo um mundo em suspensão entregue ao porvir.

De acordo com França e Machado (2014), “entre o interstício frágil da carne, da fala e das imagens de arquivo do passado, habitam redes de afeto, dizem esses filmes recentes, redes que jogam o espectador dentro de um universo familiar (de filhos, pais, irmãos) e estranhamente opaco” (França, Machado, 2014, p.11). É por isso que posso pensar em uma arqueologia de afetos, em suas distintas camadas da memória. Opacidade que acompanha o encontro durante a escavação.

São ensaios que denomino de *Autobiografia de um outro em mim*, em alusão ao que Pontalis (1991) escreve acerca do livro de Pierre Pachet: “Autobiografia de meu pai”:

“Esse título, por si só, perturba nossa definição de gêneros: o da autobiografia, que pretende que haja uma coincidência entre o autor, o narrador e o personagem cuja vida é retracada, os três constituindo apenas um; e o da biografia, que exige que os papéis sejam distintos e que, na maioria das vezes, pede uma distância no tempo e no espaço entre o narrador e o herói, distância que supostamente assegura a objetividade e disfarça a paixão do biógrafo por seu eleito” (Pontalis, 1991, p.190)

E em se tratando das paixões escancaradas? Das relações íntimas, demasiadamente próximas? Não há distância capaz de disfarçar tamanha implicação do eu na vida deste outro, por isso componho o título do meu trabalho. Os afetos são tensionados por imagens dialéticas que rasgam o tempo, permitindo que a alteridade ganhe corpo. “*Eu* ou *Ele*, que importa isso quando o eu se define, se narra como um ele, apresenta-se nele para ausentar-se de si” (Pontalis, 1991, p.191)

Pontalis (1991) questiona se o segredo de todas as autobiografias talvez não fosse o de dar algum sentido àquilo que não oferece nenhum sentido apreensível, em um movimento de identificação com o que não tem identidade. “E se nessa aparente exceção – na autobiografia de um outro, e de um parente, de um outro transformado em estranho para si mesmo – é que devêssemos encontrar a motivação desconhecida, inclusive pelos que se empenham nele, do projeto que aqui nos propomos interrogar: fazer da própria vida um livro?” (Pontalis, 1991, p.191)

Acrescento, para esse trabalho, fazer da própria vida um filme?

Rousseau, ao escrever suas confissões, aproxima a autobiografia do autorretrato: “aqui, é de meu retrato que se trata, e não de um livro (...). Quero que todos leiam o meu coração” (Rousseau, apud. Pontalis, 1991, p.196). A potência narrativa dos escritos de Rousseau se expressa em decorrência de sua confiança na linguagem, a ponto de que esta fosse sua própria emoção. A paixão precisa de linguagem; é ela que a inventa (Pontalis, 1991, p.195). E o cinema, que condensa grafia e retrato em movimento, é capaz de abrigar as mais intensas paixões, dividindo-as com o espectador.

Cada um dos cineastas mencionados costura a sua história emaranhada na linha do outro que ama – ou que deveria amar, tratando justamente de reparar a ausência de um suposto amor. Eles elaboram vínculos fortes - laços intransponíveis e insubstituíveis. Redesenham marcas traumáticas, conferindo-lhes novos contornos. Percorrem os rastros esvaídos pelo vento, remontam o presente a partir da lembrança.

Esculpem o tempo. Recolhem os restos e os cacos. São os narradores sucateiros. Os apanhadores de detritos da história, tal como formula Benjamin sobre os historiadores em seu campo da imagem dialética. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2006), o narrador:

“não tem por alvo recolher os grandes feitos. 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. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento (...) Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes.” (Gagnebin, 2006, p.54)

Destaco um questionamento fundamental de Pontalis (1991) que serve para traçar um eixo para esse trabalho: “é possível fazer da autobiografia uma experiência de si que não seja uma recapitulação de si?” (Pontalis, 1991, p.201). Na tentativa de esboçar uma resposta, o autor escreve que, quando é a nossa vida que está em questão, esta se vê afetada por uma escassez de realidade muito mais forte e perturbadora do que quando se trata da existência dos outros. Segundo o autor, a autobiografia pode ser compreendida como uma tradução que se faz sozinha no inconsciente em sua relação com a alteridade: “Dizia eu a mim mesmo, se me considerasse como um outro, não só eu conseguiria me situar como escaparia à miséria do solipsismo: meu euzinho se tornaria um outrão. Bastava a gente se tornar seu próprio etnógrafo, seu próprio mitólogo” (Pontalis, 1991, p.199)

Walter Benjamin (1987), ao narrar suas vivências oníricas no livro *Imagens do Pensamento*, nomeia um imenso fragmento de “Autorretratos de um sonhador”. Dentro dessa seção, há subtítulos tais como “o neto” e “o vidente”. Embora narrados em primeira pessoa, o autor necessita impor-se como um terceiro – o sonhador que é também neto e vidente. Ele trabalha com uma dimensão do tempo que é espectral, buscando a pré-história dos afetos e imagens sob

“o ângulo de uma arqueologia que não é somente material, mas também psíquica, como um sintoma da própria vida psíquica e da memória. Isto é, a história é perspectivada na sua dimensão mais espectral, numa dialética da consciência e do inconsciente: numa dialética do sono e do sonho, do sonho e do despertar” (Cantinho, 2008, p.5).

Ana costa (2003), em seu texto “O que é um ato criativo?”, em alusão ao texto de Foucault “O que é um autor?”, discorre sobre o endereçamento da letra, que significa

o retorno e o enlace possíveis a algo que até então não havia feito laço, traço de experiências primitivas que continham um mutismo característico da exclusão na cena primária. Ela conta que, ao viajar para Madrid, o que suscitou seu encantamento foi uma exposição de toalhinhas de crochê cujo rendado a inspiraram a escrever seu primeiro conto. Sua experiência foi tamanha que ela se sentiu interpelada, desperta, a transliterar o traçado da renda, que a avó lhe ensinara quando era pequena, à escrita.

Costa (2003) cita Benjamin em seu livro *Infância em Berlim* (1987), escrito quando ele estava em Paris. Sobre essa obra, o autor aponta “a propósito, evoquei em mim as imagens que no exílio podem despertar com mais força a nostalgia – as imagens da infância” (Benjamin, 1991 apud. Castel, 2015, p.282). Assim, ele necessitou de um afastamento, e talvez Paris tenha funcionado como espelhamento para que uma experiência pudesse ser narrada – “memória e estrangeiro são trânsitos permanentes” (Costa, 2003, p. 15). O artigo de Ana Costa (2003) é potente por tratar de como alguns fatos, por mais banais que possam ser, produzem uma identificação imediata e se constituem enquanto relatos universais. Ela interroga: “como é possível que acontecimentos tão singulares e banais possam adquirir um relevo cultural? Para ensaiarmos uma resposta, diremos que esse relevo se situa no ponto em que isso que seria mudo possa ser compartilhado, saindo do lugar do gozo da exclusão (...)” (Costa, 2003, p. 16)

De que forma se consegue, então, experimentar em vez de apenas recapitular? Em seu conceito de imagem dialética, Benjamin busca romper com uma continuidade linear e progressista da história a partir da “interpenetração crítica do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente” (Cantinho, 2008, p.3). Para o pensador, trata-se daquilo que escapa à marcha do processo histórico: “isto é, de uma experiência singular da história, da *mémoire involuntaire* do instante histórico e sua força de chave para uma habitação do passado muito específica, até então fechada” (Zimmer, 2015, p.128)

Os conceitos aqui abordados parecem se sobrepor. Vão até suas margens e buscam sempre os seus limites, estabelecendo novas articulações. Eles aludem, assim, à premissa central desse escrito: o apagamento das fronteiras entre eu e Outro. Recapitulação, para mim, confunde-se com a ideia de Rememoração, que Benjamin chama de *Eingedenken*. Contudo, creio que recapitular implica uma continuidade temporal, voltar ao passado e trazê-lo para o momento atual. Já a rememoração, esse

aflorar dialético sempre modificado pelo presente, nunca é estanque, e tal é sua potência para a experiência. Novamente, segundo Gagnebin (2006):

“rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente.” (Gagnebin, 2006, p.55)

Mineração do outro: escavações, moradas e desamparos

Ainda em *Imagens do Pensamento*, Benjamin (1987) registra um fragmento que nomeia de “Escavando e Recordando”. O autor constrói um interessante paralelo entre escavação e recordação: a memória é o meio onde se deu a vivência, tal como o solo que soterra cidades antigas. A arqueologia vai explorar não apenas as camadas das quais se originam seus achados, mas também aquelas que foram atravessadas anteriormente, assim como uma verdadeira lembrança deve, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra (Benjamin, 1987, 239-240). Agamben (2015), em seu livro *Potência do Pensamento*, afirma que a paixão pura é propriamente imemorable. Assim, a recordação que não recorda nada é a mais forte, uma rememoração que nos assola.

Rodríguez (2000) pensa de forma parecida com Benjamin (1987) ao pontuar:

“a memória está menos subordinada ao tempo, esse enigma, que ao espaço, que lhe dá forma e consistência. (...) Nossa memória: câmara obscura ou, mais prosaico, um casebre onde se escondem restos inúteis, onde brilham estalos comovedores: a desordem de um sótão sem idade” (Rodríguez, 2000, p.3)

É de moradas que estou falando, as quais só poderei acessar se dispuser de chaves específicas, que são a própria experiência singular da história de cada um. Enquanto escrevo esse trabalho que trata justamente do vínculo entre pessoas, da capacidade da imagem de nos invocar memórias e de construir narrativas, releio meus diários. Neles, encontro trechos em que narro o meu processo de escavação dentro da minha própria casa, através do qual me reporto a antigas fotografias. Cada uma delas me punge de uma determinada forma, e minhas lembranças são suscitadas a partir das mais diferentes imagens – o mar de fundo, uma paisagem, o sofá da sala, a escola, a sinagoga que meu avô frequenta. Esses lugares são morada do meu passado. E a foto não deixa de ser um meio. Um álbum de fotos é, então, um horizonte inteiro.

Descrevo um pouco do processo que possibilitou o reencontro com o meu avô existente nas fotografias e que, a partir delas, passa a ganhar nova vida. Ele é

essencialmente fragmentado, mas nunca o contemplei tão inteiro. Realizo uma espécie de “Autobiografia de Meu Avô” durante um mergulho endurecido, como se nadasse entre pedras, deparando-me com um outro dentro de mim.

AUTOBIOGRAFIA DE MEU AVÔ

Fui escavar as fotografias antigas presas em caixas de sapato. A minha família herdou o hábito hipócrita de contar a história oficial, primando pelo culto às fotografias que "deram certo". As fotografias eleitas para enfeitar o álbum. A transmissão é precisa, quase como memórias inventadas cautelosamente. Numa prateleira menos visível, estão imagens desprezadas por reunirem equívocos. O dedo do fotógrafo. Uma luz avermelhada. Poses esquisitas. Um olhar esquivo. O fora de foco embriagado. Um borrão. Um enquadramento que corta os elementos julgados principais para a composição. Mas eu sempre tive encanto pelas desimportâncias, pelos detalhes, pelos desajustados... sempre gostei do tom onírico das fotografias apressadas... A pressa humana é uma verdade que, de algum modo, precisa ser registrada. Ela me convence mais do que a ingenuidade de uma pose articulada e refeita até sair plena. Principalmente, eu que sempre fui afeita às histórias clandestinas, às memórias encapsuladas... Como não amar verdadeiramente as caixas de sapatos ordinárias? Recorri a elas para encontrar um outro avô. Não o de fala escrachada. A verborragia do meu avô é o nosso maior engano. Fui atrás de seu silenciamento. Meu avô teve os dentes corrompidos por muitos anos, pelo cigarro e por doença. Ele aparece em imagem sempre com os lábios bem cerrados...

Tu, Jacob, que me contavas histórias durante a janta. A comida era tamanha responsabilidade para mim, e tu me deixavas devolver um pouco das sobras, escondida. E são nesses restos, nesses rastros sobreviventes, nessa boca contida e invencível, que te reconheço.

Por que a tua velhice me comove tanto? Me fascina. Tu és meu espelho invertido. À medida que viro moça e aprendo a dançar, teu caminhar se arrasta e tu perde o fôlego de um outro jeito. Ficar sem ar, para mim e para ti, tem sentidos distintos. Exploro esse tempo presente, abismo entre nós dois. Distância.

Filhote do trauma da guerra, Jacob, por onde anda tua família? Jacob, tu não sabes, não ousas saber, mas tu és o maior sabichão. Justo tu, que falas pelos cotovelos. Mas pelo que tu sentes?

Não apenas nos excessos, mas ali mesmo onde tu me faltas. Ali mesmo onde me confundo - é que te encontro.

Autobiografar o meu avô é tentar retê-lo. É redigi-lo com a errância dos verbetes. Sinto uma necessidade de capturá-lo entre minhas retinas, para depois desenquadrá-lo, deixá-lo sobrevivendo torto em mim. Autobiografar meu avô é sentir-me perto dele. O mais próxima possível que eu possa estar. Não, que eu possa ser.



Fotos tiradas por mim e que "não deram certo": a mão de meu avô. As nossas mãos. Parte de seu rosto.



Foto tirada por minha mãe em 1993, presa na caixa de sapatos por estar escurecida.

Didi-Huberman (2013), em entrevista, retoma Warburg e Benjamin para pensar as imagens enquanto objetos arqueológicos. Reside aqui sua função dialética. O olhar arqueológico empregado ao se contemplar imagens antigas é como andar por uma ruína: “quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como o nosso olhar põe esse algo em movimento” (Didi-Huberman, 2013). E são esses restos capazes de ferir e de mobilizar a memória que podem instaurar uma nova relação com o tempo. A montagem visibiliza as sobrevivências, evocando profundidade e configurando-se enquanto escolha. Enquanto posição dialética do artista, do historiador, do escritor, do cineasta, os quais elegem imagens em sua multiplicidade e as configuram tal que se cria um efeito de legibilidade. Assim, “o que torna o tempo legível é a imagem” (Didi-Huberman, 2010, p.14).

A arqueologia é isso: revolver os vestígios do solo, até encostar à tampa do fundo. É garimpar. Explorar a terra que é também corpo. Porém, subsiste algo desta experiência que não decodificamos. Há uma poesia do Carlos Drummond de Andrade (2012) capaz de condensar as sensações que me afloram no cultivo entre mim e o outro. Fico com as mãos sujas de terra após encostá-la:

MINERAÇÃO DO OUTRO

*Os cabelos ocultam a verdade.
Como saber, como gerir um corpo alheio?
Os dias consumidos em sua lavra
Significam o mesmo que estar morto.*

*Não o decifras, não, ao peito oferto,
Monstruário de fomes enredadas,
Ávidas de agressão, dormindo em concha.
Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,
E cada abraço tece além do braço
A teia de problemas que existir
Na pele do existente vai cravando.*

*Viver-não, viver-sem, como viver
Sem conviver, na praça de convites?
Onde avanço, me dou, e o que é sugado
Ao mim de mim, em ecos se desmembra;
Nem resta mais que indício,
Pelos ares lavados,
Do que era amor e, dor agora, é vício.*

*O corpo em si, mistério: o nu, cortina
De outro corpo, jamais apreendido,
Assim como a palavra esconde outra
Voz, prima e vera, ausente de sentido. (...) (p.44)*

São vários os obstáculos que dificultam a nossa travessia ao outro - a lavra evoca a noção de perfuração, “no duplo movimento, por vezes concomitante, de opacidade e escavação” (Bosi, 2012, p.111). A descida aos escombros do subsolo no intuito de captar o ouro da pessoa amada alude ao “caráter problemático do ato de interpretar” (Bosi, 2012, p.112). Opacidade e escavação são elementos imprescindíveis na estética de muitos dos documentários narrados em primeira pessoa aos quais assisti. Elena (2012) é primordial em sua função de revirar os escombros vividos, em dar a ver os percursos da diretora, mas de forma turva, embaciada. A nitidez jamais será obtida quando filmamos ou quando escrevemos sobre relação, sobre contato íntimo. Pois são os mistérios que nos impulsionam a seguir criando.

Relembro novamente o escritor Amós Oz (2002) que, em seu livro *Meu Michel* (2002), dá vida a uma personagem feminina cujo olhar é de perplexidade e de empenho para (re)conhecer seu marido em fragmentos difusos, para decifrá-lo no cotidiano e na convivência. Tão íntimo, mas tão estranho a ela. “Quanto uma pessoa consegue saber sobre outra? Mesmo prestando bastante atenção. Mesmo não esquecendo nada.” (Oz, 2002, p.132). São os nossos empreendimentos de apreensão do outro para conseguirmos também nos pensar, nos imaginar. Sobre o filme *Elena* (2012), Emilio Fraia (2014) escreve:

“O que vemos são os esforços de Petra para recuperar memórias ausentes. Alguém tão próximo, um irmão, pode se tornar um estranho? (...) O absurdo e a estranheza nascem da ideia de que não poderemos conhecer os pensamentos dos outros, nunca. E isso é especialmente aterrorizador se estão em jogo nossos pais, mães, irmãos. Parece injusto que exista um abismo nos separando de pessoas tão próximas. A morte faz com que só exista o abismo” (Fraia, 2014, p.25)

Pontalis (1991) retoma um ponto similar ao abordar o livro *Em Busca do tempo perdido*, de Proust: quando o narrador desta história observa sua amada, Albertine, adormecida, seu ciúme se ameniza. ““Ele a “mantém sob seu olhar”, ela fica como que “encerrada em seu corpo” e deixa de ser, em seu sono profundo, aquele ser de fuga que escapole a todo momento””(Pontalis, 1991, pg.220). Contudo, se o narrador desejasse captar aquilo com que ela sonhava, de tê-la toda para si, então certamente sua ansiedade se intensificaria. Pontalis (1991) conclui “somos sempre excluídos dos sonhos do outro” (Pontalis, 1991, p.220). Percebo, então, o quanto é difícil fazermos contato. Tocarmos no outro que nos habita, mas que, ainda assim, nos escapa.

Roland Barthes (2015), em seu livro “*A Câmara Clara*”, narra seu percurso de reunir as fotografias de sua mãe recém-falecida, a partir de um desejo inicial de escrever uma série de textos sobre ela - apenas para guardá-los consigo. O seu movimento é o de elaboração de um luto, reunindo vestígios do passado dessa mulher a partir de imagens. “Remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava”. (Barthes, 2015, p.64) Uma foto registra uma morte; “é um embalsamento (...), o testemunho de um antes, de modo a preservá-lo para depois” (Eduardo, 2009, p.49).

Barthes (2015) parte de uma análise das fotos mais atuais em direção às mais antigas, nas quais a sua mãe era ainda criança. Ao deparar-se com algumas destas últimas, constata que se sente distanciado pela *História*: “A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia a minha inexistência nas roupas que minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela. Há uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido *de outro modo*. (...) Para mim, a História é isso, o tempo em que minha mãe viveu antes de mim” (Barthes, 2015, p.59).

Há um ponto comum que perpassa os documentários contemporâneos antes mencionados - sempre que os cineastas entrevistam seus pais, seus antepassados ou outros familiares, a questão que, afinal, parece ser evocada é: “me conta de mim?”. É quase como um pedido para serem narrados: “me fala, me sonha”. Esquecemos as memórias de nossa infância quando somos muito pequenos e, assim, não conseguimos

nos sentir protagonistas de nossa própria história. Dessa maneira, o olhar do outro nos funda enquanto espelho.

No filme *Os dias com ele* (2013), Maria Clara Escobar busca dar um sentido à ausência e ao silêncio – a ausência de seu pai em sua vida e o silêncio sobre o contexto da ditadura militar do Brasil. Seu pai, filósofo e comunista, foi torturado e exilado nesse período e, atualmente, mora em Lisboa em uma espécie de retraimento voluntário. A filha viaja para encontrá-lo, na tentativa de preencher vazios que compõem seu belo filme, e uma de suas indagações para se aproximar desse homem é: “Queria perguntar sobre mim. Do que você se lembra da minha infância, de quando eu nasci, da nossa relação?”

A memória é, portanto, diretamente proporcional à nossa capacidade de nos apropriarmos da nossa história e de vislumbrarmos a nossa condição de protagonismo. Costa (2003), como antes mencionei, explica que “a construção de memórias situa-se também como uma reedição da necessidade, que surge na infância, de representar ficcionalmente a própria origem – a experiência muda por excelência, dizendo respeito ao ato que gerou cada um de nós” (Costa, 2003, p.16). Barthes (2015) defronta-se com sua inexistência, e tal é o seu sentimento de estranhamento ao ver um familiar vestido de um modo incomum. A possibilidade de remontar a vida de sua mãe é, antes, falar de si próprio. As imagens são atravessadas pelo seu próprio olhar. Pela história que só é História na medida em que lhe antevio.

Trecho do documentário Diário de uma Busca (2011), de Flávia Castro:
 “- Por que vocês voltaram ao Chile? Nos surpreendeu, conte-nos, por favor.
 -Estou fazendo um filme sobre o meu pai. E estamos voltando aos lugares onde ele morou.
 - E como se chama o seu pai?
 -Celso, ele se chamava Celso Castro.
 -E era uma pessoa importante?
 -Para mim, sim.
 (Risos).
 -”Ah, claro, como o meu pai, para mim.”

O estar perto e a pele: rastros do corpo que insisto em tocar

Barthes (2015) formula o conceito de *punctum*, que “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 2015, p.29). O autor discorre sobre a emoção do detalhe, que algumas imagens despertam. Exibe, como um dos exemplos, a fotografia que Nadar tirou de sua esposa. Afirma que este fotógrafo foi capaz de mediar uma verdade, produzindo uma foto bela em seus excessos, “que continha mais do que aquilo que o ser técnico da fotografia pode razoavelmente prometer” (Barthes, 2015, p.62).



Foto da esposa de Nadar

Dessa maneira, existiria um aspecto sensível central para analisarmos o encantamento que certa imagem nos aciona. Uma sensibilidade que diz, essencialmente, da forte conexão presente entre quem registra e quem é objeto desse olhar. Há uma inversão posta nesse trabalho, visto que o que predominantemente me atrai é o próprio foco – o olhar contemplativo de quem fotografa. Em seu texto “*Quando as imagens tocam o Real*”, Georges Didi-Huberman (2012) reflete sobre a fotografia e sua capacidade de oferecer uma experiência, devido a sua

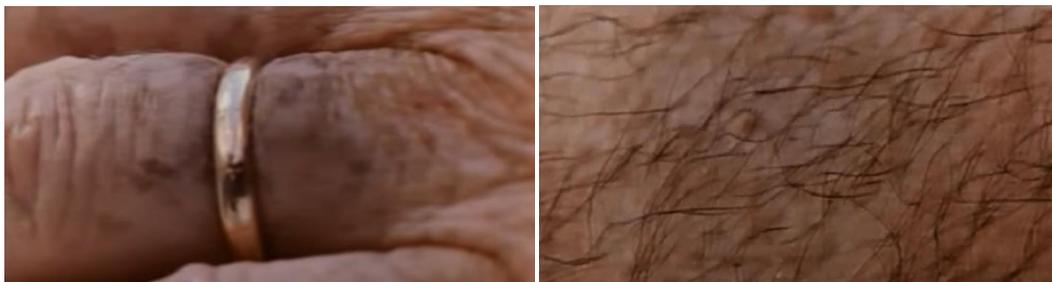
“extraordinária faculdade para fundir-se nas coisas. Mas, que significa isto, fundir-se nas coisas? Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, implicado. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, depreender uma forma visual.” (Didi-Huberman, 2012, p.215)

A possibilidade de permanecer durante certo tempo sob esse olhar e de se estar nele implicado estende-se ao cinema. Resgato a aula inicial com o professor Edson Sousa, meu orientador, na qual assistimos ao filme *Janela da Alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho. É o meu primeiro ano de faculdade. Fico profundamente impactada com a fala da cineasta francesa Agnès Varda, pioneira no documentário em

primeira pessoa. Ela discorre sobre o olhar e sobre a importância de existir uma relação entre quem filma e quem é filmado.

Agnès ama o seu marido, Jacques Demy. E, justamente por amá-lo, teme perdê-lo. Teme perdê-lo de vista. Jacques está doente, sua morte é a duração de uma espera. Agnès, com seu olhar apaixonado da melancolia amorosa, um olhar que é mais de contemplação que de observação, pega a sua câmera e busca registrar uma presença. Com uma lente quase invasiva, a cineasta quer reter o *seu amor* – seu sentimento e seu objeto de afeto, ambos. Filma-o com uma proximidade desesperada. Quer fixá-lo para sempre em imagem, a qual adquire textura. Adquire vida. Cito aqui, suas palavras:

*“Recordo-me de quando filmava Jacquot de Nantes. O tema desse filme era a infância e a adolescência de Jacques Demy, meu marido, quando era chamado de Jacquot. Eu fazia um filme sobre a história que ele me contara e ele assistia à filmagem de sua própria infância. Tudo se passava em uma garagem, em Nantes, onde ele crescera. E lembro-me de ter pensado: “estou fazendo toda essa ficção sobre Jacques e ele está aí, vivo, e talvez por pouco tempo”, já que ele estava doente... e pensei, como quando queremos fazer algo por alguém, e dizemos “**fiquei próxima tanto quanto possível, de quem sofria**”. E, para um cineasta, estar próximo quer dizer estar muito próximo. Então, eu filmava o que todos viam, seu rosto, seus braços, suas mãos, nada de especialmente íntimo, como, por exemplo, tomar um banho em casa. Mas a maneira como filmei seus braços, suas mãos e seu rosto, de perto, muitíssimo de perto, chegando à textura desse homem...a pele, pode-se ver cada pelo, como se entrássemos dentro de sua pele, muito de perto. Acho que só tive essa visão devido ao medo de perdê-lo.”*



Essas imagens são intensas. “Para um cineasta, estar próximo significa estar *muito próximo*”. E é do excesso que estamos tratando. Lembro-me da frase de Valéry - *O homem só é homem na superfície. O mais profundo é a pele*. Deleuze (1994) também cita as palavras de Paul Valéry para concluir: “é margeando a superfície que passamos dos corpos ao incorporeal” (Valéry apud. Deleuze, 1994, p.11). Ao que é imaterial,

àquilo que está além do que se vê. A pele é fronteira, possibilitando esse intercâmbio entre o dentro e o fora. Falar de pele é, assim, falar de relação. *Poros*, na mitologia grega, é pai de *Eros*. Varda quer afogar-se em pele, adentrar em poros. Depara-se com a sua limitação de, apenas com o olhar e com sua câmera, de fato penetrar, de fato mergulhar. O que ela expõe é o entre: o entre peles, sua conexão com seu marido. Seu afeto. É seu olhar que tanto me interessa: um olhar que insiste em invadir a subjetividade daquele homem e que termina por nos revelar, acima de tudo, uma paixão.

Antelo (2014) associa Elena (2012) a uma sensorialidade tátil capaz de impulsionar a experiência do sentir. Segundo ela, o filme “está cheio de buracos, pois trata da escritura da memória no corpo. O que gosto da Elena de Petra é a pele do filme. O cheiro. O som. Filme cheio de texturas, de superfícies e também de texturas sonoras” (Antelo, 2014, p.36). Pois a presença de Elena, em sua ausência, é o que confere a densidade estética da película. A proximidade obliterada com que Petra busca a irmã me aciona enquanto espectadora. É possível “sentir a imagem, como se ela dissesse: “não vêes que ardo?”” (Didi-Huberman, 2012, p.217)

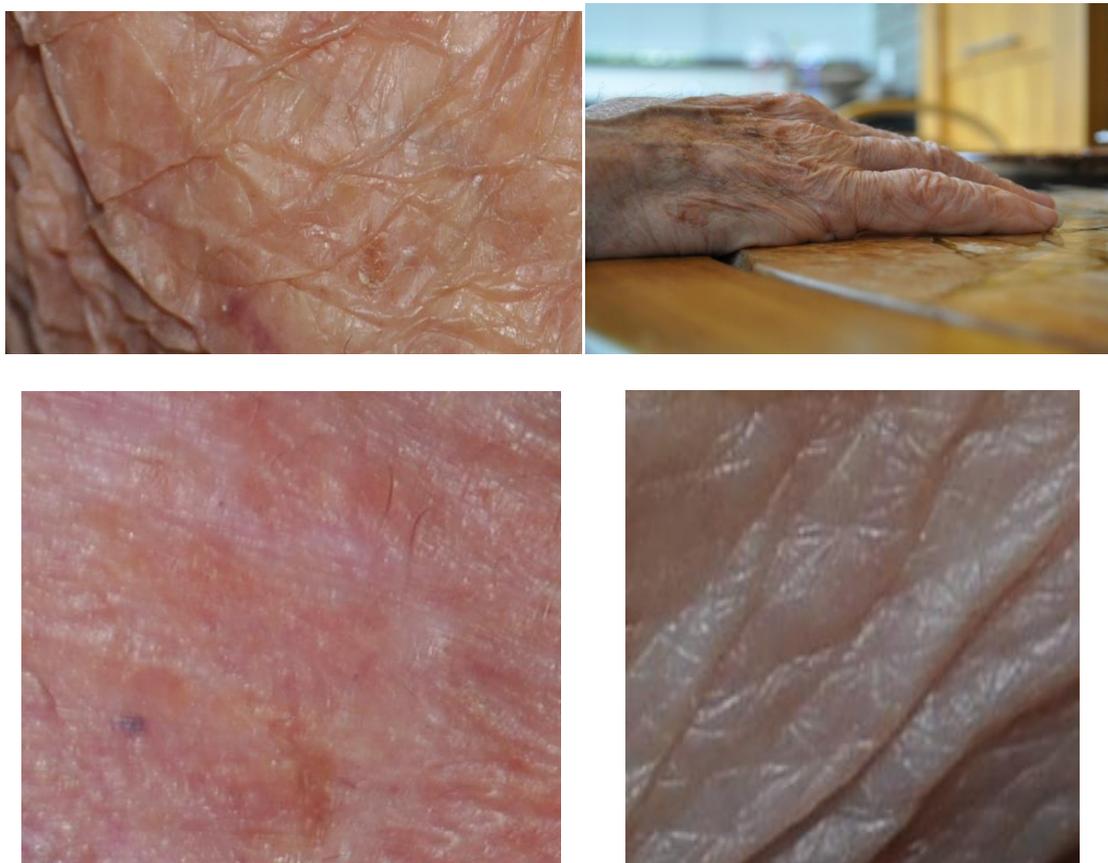
Novamente, comovo-me com Benjamin (1987), em um de seus fragmentos do livro *Imagens do Pensamento*, chamado “Perto Demais”. Ele relata um sonho no qual está diante de Notre Dame e sente, ironicamente, saudades de Paris, cidade onde ele se encontrava no momento em que é acometido por esse sentimento. Entretanto, no lugar de Notre Dame, havia um objeto, um elevado teto de madeira dominado por uma construção de tijolos, irreconhecível e desfigurado para a cidade:

“No sonho eu me chegara bem perto dele. A saudade inaudita que aqui me atingiu no coração da coisa almejada, não era a que, da distância, impele à imagem. Era a saudade ditosa que já atravessou o limiar da imagem e da posse e só conhece ainda a força do nome, do qual a coisa amada vive, se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é o refúgio de todas as imagens” (Benjamin, 1987, p.209)

Benjamin (1987), mesmo estando perto demais, é invadido por uma saudade intensa. Releio novos trechos de meus diários. Deparo-me com uma interrogação: haveria como a escrita ser o mais visual possível? Didi-Huberman (2012) afirma que, partindo do ponto de vista antropológico, é absurdo “opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva” (Didi-Huberman, 2012, p. 210). Compartilho, então, um fragmento, no intuito de expor a minha ligação com meu

avô, cuja presença forte em minha vida, passo a temer perder. Meu avô enfarta e, dias depois, escrevo:

Fui uma criança afeita às minúcias: gostava de alisar a marca deixada pela ausência recente de um relógio. Ficava sentindo a ponta dos meus dedos no que restara de um objeto em seu contato com a pele. Um dia meu avô adormeceu, e fui zelosa encostar seu pulso, onde havia morado no turno da tarde um relógio já dispensado para o sonho. Gostava também de analisar com lupa cicatrizes e manchas. Queria senti-las com os olhos. Texturas visuais e táteis. A pele, o tapete do corpo mais bem costurado. Uma estética que cobre a carne e os ossos. O esqueleto é uma coisa mui horrenda e assustadora, já dizia o meu avô. Sempre me recorro da pele dele tal como um mapa. Inúmeros estímulos a pintam. Manchas roxas oceânicas. A psoríase, em minha imaginação de criança, era essa capacidade que a pele tem de revestir-se de vermelho, de pertencer a outro hemisfério. De se descascar e de se reinventar. As veias de meu avô, entretanto, mudaram ao longo dos anos e saltaram, como que querendo gritar: olhem todos! O sangue não é invisível, vocês todos têm essa presença de morte ininterrupta pulsando em cor verde retórica na pele!



As marcas que emergem do meu avô me mobilizam a escrever. A pele é imagem dialética, pulverizando tempos distintos, conservando reminiscências. É perturbadora a aproximação que me proponho a fazer com minha câmera. Busco radicalizar a experiência de Varda: vejo com olhos emprestados para perfurar a pele. A imagem microscópica permite que se vislumbre um excesso de detalhes que meu pobre olho no jamais ousou invadir da singularidade de meu avô, embora minha aflição seja a mesma: sigo a tangenciar a superfície!

Contudo, eis meu desalento: não o sinto assim tão perto de mim, afinal. Ele se dilui nessas formas coloridas e plásticas que sua pele originou: meu avô se transformou em coisa. Em quadro. Em arte. Pois a capacidade de zoom da câmera e de outros instrumentos, “justamente em decorrência de suas explorações - ver melhor, ver mais (...) reduzem a visão ao escópico” (Pontalis, 1991, p.206). E compreendo, finalmente, que ver meu avô implica lacunas intransponíveis. Implica que eu aceite sua invisibilidade - porque, embora a imagem visual tenda para a posse da *coisa em si*, ela não a alcança... Vejo meu avô, mas, sou incapaz de tê-lo comigo. De retê-lo.

Perco-me em suas dobras da pele, me despedaço, eu e ele - ambos fragmentados. Ainda que meu avô esteja minuciosamente sob o crivo do meu olhar impiedoso, somos montagens de nós mesmos nesse meu intuito de decifrar o que ele pensa, sente, vê... Chegam até mim apenas palavras difusas, linguagem exorbitante e incansável que às vezes me confunde os sentidos. Pois sei que meu avô existe para além de tudo o que ele me fala. Segundo Kristeva (1994):

“Estranho e sobrenatural de fato, o encontro com o outro – que percebemos pela visão, pela audição, pelo olfato, mas não enquadrados pela consciência. O outro nos deixa separados, incoerentes; mais ainda, ele pode nos dar o sentimento de não ter contato com as nossas sensações. Estranha, também, essa experiência de abismo entre mim e o outro que me choca (...) Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco os meus limites, não tenho mais continente, as lembranças das experiências em que me haviam deixado cair me submergem, descontrolo-me. Sinto-me perdida, vaga, enevoada.” (Kristeva, 1994,p.196)

Penso em Elena de Petra, com suas imagens borradas tais como um pintor embriagado com sua aquarela na mão, deixando marcas na tela. Penso, ainda e incessantemente, nos rastros que compõem uma escrita. Escrita tal como um tecido rasgado em trapos, desfeito. Penso no traço. Nos desenhos de Lian (mãe de Petra e de Elena), a qual riscava a imagem de si própria quando menina, diante do espelho, com muitos vincos, como se fosse velha e trágica. Também acedo aos rastros constituintes das imagens. É através do toque de uma pele áspera que tento uma aproximação. Como sussurra ao pé do ouvido Jeanne Marie Gagnebin (2006), o rastro nunca foi criado – mas sim, esquecido, posto de lado. Cabe aos escritores, aos arqueólogos, aos psicanalistas, aos cineastas a difícil tarefa de decifrar não apenas o rastro, mas o processo de sua produção involuntária, por mais brusco que este seja. A autora indaga, então:

“Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro” (Gagnebin, 2006, p.44)

Durante muitos anos e ainda hoje, a escrita é vista como sinônimo de rastro, denotando uma dupla ausência: tanto do fonema quanto da coisa em si que busca representar. A escrita vem associada à memória pelo fluxo narrativo capaz de reconstruir o passado e de rememorar. Em sua conferência intitulada “Memória, história, esquecimento”, Ricoeur (2003) aborda o conceito de rastro e o atrela ao de recordação, a qual surge sob forma de uma imagem, de um signo que contém em si algo diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado:

“Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve. (...) Reside aí o enigma que a memória deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar.” (Ricoeur, 2003,p.2)

A memória incube-se a ser fiel a esse “ter estado”. A ideia de Ricoeur () é a de que o deslocamento da escrita, da arte, da narrativa não extingue esse enigma. Este vai sempre configurar-se enquanto ponto de sustentação da memória. Alinhado a essa perspectiva, Didi-Huberman (2012) assinala que a imagem “é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares que não pode, como arte da memória, aglutinar” (Didi-Huberman, 2012, p. 216). A imagem queima em seu contato com o real. No entanto, mesmo quando o incêndio cessa e a imagem torna-se cinza mesclada a vários braseiros, esta segue escaldante em decorrência de sua relação com a memória. Por isso, podemos pensar na vocação da imagem para a sobrevivência. A experiência está na memória do fogo de cada folha que resiste.

Escritura fílmica: dialética da ausência e da presença na tela

Eis que, durante o meu processo de escrita, uma colega me sugere a seguinte leitura – um conto da cineasta Marguerite Duras, chamado O Homem Atlântico (1980). Duras escreve muitos de seus filmes como um roteiro em prosa. Devorei o conto e pude sentir que se tornaria peça fundamental do meu trabalho. É sobre ausências:

“Você não olhará para a câmera. Salvo quando lhe for exigido.

Você esquecerá.

Você esquecerá.

Que é você, você esquecerá.

Creio que é possível consegui-lo.

Você esquecerá também que é a câmera. Você, sobretudo, se esquecerá que é você. Você.

Sim, creio que é possível consegui-lo, por exemplo, a partir de outras abordagens, da morte entre outras, de sua morte perdida numa morte imperante e sem nome.

Você olhará o que está vendo. Mas olhará absolutamente. Você tentará olhar até a extinção de seu olhar, até sua própria cegueira e através desta deverá tentar ainda olhar. Até o fim.

Você me pergunta: olhar o quê?

Digo, bem, digo o mar, sim, essa palavra, diante de você, essas paredes diante do mar, esses desaparecimentos sucessivos, esse cão, esse litoral, esse pássaro no vento atlântico.

Escute. Creio também que se você não olhasse o que se lhe apresenta, seria visível na tela. E que a tela se esvaziaria.

(...)

Queria lhe dizer: o cinema pensa que pode registrar o que você está fazendo nesse momento. Mas você, de lá de onde estará, seja onde for, cúmplice da areia, ou do vento, ou do mar, ou da parede, ou do pássaro, ou do cão, você perceberá que o cinema não pode.

(...)

Você saiu do ângulo da câmera.

Você está ausente.

Com sua partida, sua ausência sobrevoio, foi fotografada como há pouco sua presença.

Sua vida se afastou.

Só sua ausência permanece, não tem nenhuma espessura doravante, nenhuma possibilidade de abrir um caminho, de ali sucumbir de desejo.

(...)

Nada mais de você está presente além dessa ausência flutuante, ambulante, que preenche a tela, que sozinha povoa, por que não, uma planície do faroeste, ou esse hotel desativado, ou essas areias.

Nada mais acontece além dessa ausência mergulhada em desgosto e que ficará a tal ponto sem descendência que se poderá chorar.

Não se deixe invadir por esses prantos, por essa não.

Não.

Foi então que me disse por que não. Por que não fazer um filme. Escrever seria demais doravante. Por que não um filme.

(...)

Você ficou no estado de ter ido embora. E fiz um filme sobre sua ausência.

Você torna a passar diante da câmera. Desta vez vai olhá-la. Olhe a câmera.

(...)

Não se mova. Espere. Não se surpreenda. Vou lhe dizer isto: você vai reaparecer na imagem. Não, eu não lhe havia avisado. Sim, vai recomçar.

Você tem atrás de si um passado, uma tomada, já.

Você envelheceu, já.

Você está em perigo, já. O maior perigo que você corre agora é o de parecer a você, de se parecer ao da primeira tomada filmada há uma hora.

Esqueça mais.

Esqueça ainda mais.

(...)

Desvie.

Passe.

Esqueça.

Afaste-se desse detalhe, o cinema.

O filme ficará assim. Terminado. Você está ao mesmo tempo oculto e presente. Presente apenas através do filme, além desse filme, e oculto a todo saber de você, a todo saber que se poderia ter de você.

(...)

*O filme ficará assim, como está. Não tenho mais imagens a lhe dar. Não sei mais onde estamos, que fim de que amor, em que recomeço de que outro amor, em que história nos extraviamos. É por este filme somente que sei. **“Pelo filme somente sei, sei que nenhuma imagem, nem uma imagem mais, poderia prolongá-lo.”***

(Duras, 1980, pp. 34-56)

Após essa leitura, recorro novamente os pensamentos de Tarkovski (2010), o qual pondera que o tempo se torna perceptível em uma tomada quando sentimos algo de significativo e de verdadeiro, que vai além do que é mostrado na tela. “Quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de algo que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida.” (Tarkovski, 2010, p.139). O cinema tensiona o infinito

da imagem, pois sempre há mais em um filme do que aquilo que se vê. E Duras (1980) metaforiza essa experiência com sensibilidade.

Não consigo encontrar o filme que fora depois produzido, mas pesquiso a respeito e descubro que este é considerado uma das experiências mais radicais da cineasta: a película tem duração de 45 minutos, em vinte dos quais a tela está preta, mas se continua a ouvir a voz da cineasta (Branco, 2014, p.5). Para pensar a obra de Duras, Sérgio Dias Branco (2014) expõe o conceito de *audiovisão* formulado por Michel Chion (2008 apud. Branco, 2014, p.3), uma atividade percebida que expõe o descompasso entre o que vemos e o que ouvimos.

Na produção de média-metragem de Duras, sua voz “precisa estar ligada a um ecrã onde possa reencontrar o vazio da sua presença” (Chion, 2008 apud. Branco, 2014, p.5). Isso necessita ocorrer para conservar seu sentido irresoluto - a palavra que ganha espessura quando se encontra com um determinado fundo. Branco (2014) expõe uma tendência da cineasta de rarefação da presença humana nas imagens visuais. Mas as palavras escritas por Duras para seus filmes precisam de um quadro, o qual é perceptível no contorno da tela de cinema em contraste com o vazio de imagens, alegoria perfeita da ausência.

A cineasta explica o que a mobiliza: “A escrita do filme - para mim - isto é o cinema”. (Duras, 1987 apud Branco, 2014, p.1). O seu processo é o de uma escrita fílmica - ausências multiplicadas num jogo dialético entre imagem e palavra. Branco (2014) aborda a noção de imagens ressonantes para conceituar o cinema de Duras, onde as dimensões visual e sonora podem se interpelar e se potencializar mutuamente.

O conto de Duras (1980) que aqui expus é tal como um roteiro repleto de poesia e de emoção, cuja narração se dá no tempo presente. A maior parte da produção da cineasta é, em sintonia com o apelo desse trabalho, autobiográfica. O seu filme é uma tentativa de utilizar a imagem como retenção: o homem atlântico, fora de foco e perdido, ausente, passa a existir somente através da imagem. É um ensaio em que ela almeja atribuir concretude a uma vivência que já se esvaiu, em sua fragilidade.

Duras (Duras, 1994 apud. Salles, 2004, p.30) pensa a escritura como o desconhecido em meio a total lucidez. A ensaísta escreve como quem vagueia à noite, mas ciente da sua condição do porvir amanhecido. A escrita tateia uma aproximação, assim como a imagem. Gosto de pensar no enquadramento e na duração de um plano tais como as palavras escolhidas cautelosamente ao se escrever uma carta de amor.

O olhar de quem filma – nosso próprio estrangeiro

Finalmente assisto pela primeira vez, enquanto travessia para esse trabalho, aos vídeos produzidos pela minha família desde quando eu tinha um ano de idade. Imagens em VHS, um tanto desbotadas, certamente menos nítidas que as captadas hoje por uma câmera moderna. Aprecio essa menor nitidez, os borrões e, especialmente, sua coloração mais suave. Contemplo-as junto aos meus pais e à minha irmã. Eles estão revendo tais imagens pela primeira vez em vinte anos. Minha mãe era geralmente quem filmava naquela época - e é ela quem está agora profundamente comovida. Diz que quer extrair da tela aquelas duas pequenas crianças que outrora eu e minha irmã fomos: tocar com suas mãos, agarrar, abraçar. Digo a ela que estou aqui, viva, mas sei que toda imagem é gasta com o tempo e implica uma perda.

Pontalis (1991) discorre sobre o vazio instaurado pelo desaparecimento, comentando um caso de um paciente que, diante da morte da mãe, é tomado pela dor de não vê-la de novo e de, então, não ser mais olhado por ela. Assim, o autor indaga: “acaso o mais insuportável da perda seria o perder de vista?” (Pontalis, 1991, p.205). Será que somos capazes de amar o invisível? O paradoxo de toda visão consiste no fato de a perda de vista já estar prefigurada nela, ser inerente ao seu destino (Pontalis, 1991, p.211). Em consonância a essa ideia, reporto-me a Barthes (2015) que encontra na fotografia a representação de uma ausência.

Georges Didi-Huberman (2005), em seu livro “O que vemos, o que nos olha” (2005) escreve acerca da modalidade do invisível que compõe o visível. Fechemos os olhos para ver, ou:

“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos. A modalidade do visível se torna inelutável – ou seja, voltada a uma questão do ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” (Didi-Huberman, 2005, p.34)

Minha mãe ganha uma câmera no início dos anos noventa e tem ânsia de registrar cada instante da nossa infância. Por algum motivo, ela é mais afeita à filmadora que à câmara fotográfica. Creio que nós duas concordamos que o movimento, pequenos fotogramas sucessivos, recheia uma imagem inerte. Sempre vi as minhas fotos de pequena, mas, pela primeira vez, vejo as filmagens. Sou arrebatada mais fortemente do que nunca. Segundo Tarkovski (2010), a imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando não apenas vive no tempo, mas quando também o tempo está vivo em seu interior (Tarkovski, 2010, p.78).

Minha mãe capta os detalhes, com a técnica que não é outra senão a do sentimento. A emoção lhe conduz e lhe permite permanecer horas compondo trivialidades que, atualmente, são como um diamante precioso para mim. Jamais supus esse passado. Estou no colo de minha irmã, Gica. Tenho um ano e meio. Desequilíbrio. Apoio, então, meu pé na sandália de minha irmã. Fico nesse estado, flutuante entre o colo e o chão. Minha mãe aproxima muito a câmera dos nossos pés. Posteriormente, volta a redimensioná-la em todo o ambiente. Somos parte do cenário. A câmera alcança-nos, finalmente, muito perto. Muitíssimo perto, como diria Agnes Varda. Nossos rostos invadem a tela.



Mãe: “Canta, Gica?”

Gica, olhos cravados na tela de uma televisão que não aparece, entoava a música da cantora Simone que toca como pano de fundo da filmagem: *“Você chegou e iluminou o meu olhar... teus olhos nus, raios de luz, no azul do mar... sei que a paixão, apaga o chão, rareia o ar...”* Gica me beija e me sobe mais em seu colo. Aperta o meu corpo contra o seu.

E nossa mãe permanece ali conosco com sua câmera. Olhos nus que se iluminam. Paixão que apaga o chão, deixando-me a bailar descalça. Penso que somente um amor tamanho assim sustentaria o seu olhar. Mas no que ele consiste? É um olhar contemplativo, íntimo, demasiadamente íntimo. Um olhar que perdura, ainda que o tempo nos deforme. Creio ser esse o elemento que mais me assombra em todas as

recordações: o olhar de minha mãe, elo que conecta quem sou hoje àquele bebê estranho das filmagens.

Lembro-me agora de uma paciente do grupo de psicoterapia na Unidade Básica de Saúde onde faço estágio. É comum as usuárias levarem fotos de outros tempos para compartilharem com as demais e para pensar a sua história. Eis que uma delas traz um punhado de fotos antigas tiradas de sua infância em São Paulo. Perguntamos se ela se reconhece nas imagens que selecionou para nos mostrar, ao que afirma que não, que se sente muito diferente dela própria. E São Paulo lhe remete a uma sensação de estrangeirismo mais forte ainda – aquele lugar lhe desperta recordações das quais ela não consegue se apropriar. Relata que não é capaz de se enxergar, mas que tudo que consegue extrair das imagens de si era sua mãe. “O rosto enorme da mãe”. Eu lhe pergunto quem geralmente batia as fotografias dela nessa época, a qual me responde sorrindo: “sim, geralmente a minha mãe”.

Pontalis (1991) refere-se a Barthes para reiterar que a imagem não se dá a ver. Mas então, o que caberia a ver? “O rosto da mãe, supõe-se, que é nosso primeiro espelho. Mas e se fosse o invisível da mãe?” (Pontalis, 1991, p.220). O autor afirma que o invisível está no visível, frequenta-o. Dessa maneira, quando a perda está na visão, ela deixa de ser um luto interminável (Pontalis, 1991, p.222). Há uma tentativa de apreendermos, de retermos e de nos apossarmos daquilo que enxergamos, contudo, a visão é feita de espaços vazios – é só através do contato com a mãe invisível que nos habita que poderemos enfim imaginá-la e memorizá-la. ““Vê-la” – e não tê-la – “como vejo você”, em sua presença ausente””, é essa a reflexão de alívio do paciente enlutado pela perda da mãe, o qual está diante de seu analista, Pontalis (1991). O paciente assume a perda inerente à visão ao deparar-se com a presença obliterada do analista e, assim, encontra consolo.

Penso sobre o quanto podemos dizer de nós próprios a partir do espelhamento com o outro. Ao contemplar meus vídeos de criança, senti um estranhamento avassalador. Uma fissura em tudo aquilo que supunha me pertencer. Julia Kristeva (1994), em seu livro “Estrangeiros para Nós Mesmos”, explica que há uma parcela desconhecida que nos habita, um inconsciente a que não temos acesso, o qual, seja recalçado ou arcaico, gera em nós a sensação de estranheza e de estrangeirismo. Ela cita as formulações de Freud acerca dos conceitos de *Unheimlich*, o estranho familiar, e de inconsciente. “O estrangeiro está em nós. E quando fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso inconsciente – este “impróprio” do nosso “próprio”

possível. (...).” (Kristeva, 1994, p.201). Em consonância com esse pensamento, lembro-me de novo de um trecho de “Meu Michel” (2002), de Amoz Oz:

”Também penso em coisas muito delicadas bem no fundo, no interior do meu corpo. Coisas muito delicadas que são minhas e só minhas. São minhas, são eu, muito eu, e nunca as poderei ver com meus olhos e nem as tocar com o dedo porque tudo, tudo no mundo é distância” (Oz, 2002, p.113)

Aquilo que o sujeito perde de vista não diz respeito apenas a outro objeto: não é apenas da ordem do traumático, do luto, da patologia. Minha escrita não se restringe à presença-ausência do outro em mim, mas abrange a ausência do que é meu em mim. Esta “amnésia infantil” assola a todos nós. De nossos primeiros anos de vida, existem marcas que compõem um inconsciente arcaico que não sofreu repressão, pois nunca chegou a ter representação: é pré-verbal, anterior à capacidade de atribuímos sentido às nossas experiências através da linguagem. Mas, ainda assim, esse inconsciente mora em nós. Essas marcas nos instigam de algum modo, porém semeiam um sentimento incerto de algo nunca lembrado. É o que Petra Costa indaga sobre a infância da irmã, Elena: “como será que esse tempo ficou em sua memória? No seu corpo?”

Chama-me a atenção uma passagem dos filmes de minha família: estamos na praia. Minha mãe me filma junto a minha irmã na esteira, brincando. Afasta sua lente, exhibe o entorno - o mar, a areia, as pessoas em maiôs e em sungas. Situa-nos. Entretanto, o *punctum* que a afeta, tal como se captasse a essência de uma fotografia, é o meu nojo. Minha mãe compreende que tenho asco da areia, que me contorço para não encostá-la, e é ela quem registra poeticamente o meu encontro com o nojo. Circunscrevo-me àquele quadrado feito de palha e de repulsa. A minha existência, na praia, se dá apenas ali. Então, me deparo com um desafio: preciso pegar o baldinho molhado, fora da esteira. Meus dedos ficam rijos de tensão. É o nojo que os acomete. Minha mãe vai dando um zoom suave em minha mão, enquadrando a imagem lentamente. Não sei quem mais saberia captar um sentimento tão primitivo a me habitar o corpo, até então desconhecido por mim... E a forma como ela o faz é sublime! Duração e enquadramento.



Didi-Huberman (2010) discorre sobre a potência do cinema para a remontagem do tempo vivido:

“quando falo, por exemplo, do grande plano dos soldados romanos no Evangelho segundo São Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964), de Pasolini, sei muito bem que, o que importa é o enquadramento: os rapazes são enquadrados em proximidade, e é toda a ternura de Pasolini pelas pessoas do filme que aparece. Isto poder-se-ia reduzir a um fotograma, mas sei muito bem que, o que conta – e isto é exclusivo do cinema –, é a duração do plano, o fato de ele durar” (Didi-Huberman, 2010, p.27)

Sobre o modo de filmar em *Elena* (2012), sobressaem-se os enquadramentos, os planos fechados, a forma fosca e difusa com que as imagens são exibidas: borrões que ressaltam a importância do detalhe que é então capturado. Petra volta para Nova York, cidade em que Elena tentara a carreira de atriz e, tempos depois, onde cometera suicídio, para literalmente seguir os passos da irmã: inscreve-se para cursar teatro em Columbia University. Em seu documentário, Petra registra a cidade com uma Super-8 fora de foco – vemos o seu reflexo em vidros e espelhos. Tal efeito permite que se pense na diluição de limites e de fronteiras. Na dissolução do eu que se escorre até o outro, mesclando-se, confundindo-se. Petra e Elena se parecem: ambas com seus olhos de pardal.

Novamente, aqui, a importância do olhar, da relação entre quem filma e quem se pretende filmar. É a *imagem-excesso*, densa e profunda, que afeta o espectador (França e Machado, 2014, p.220). Segundo Emilio Fraia (2014), a perplexidade diante da morte está na obliquidade com que se consegue cinematografar, nas imagens de Petra caminhando de costas, no olhar perplexo de sua mãe. Tais elementos denotam uma impossibilidade. Além disso, emocionam-me as filmagens caseiras que a própria mãe de Petra e de Elena registra de ambas as filhas, juntas, abraçadas. Ela se aproxima muito de seus rostos. Ou, quando Elena é filmada dançando, assume-se que o movimento se intensifique com a duração do plano.

A permanência do entre gestos

No final do documentário “Janela da Alma” (2001), Agnès Varda finaliza suas considerações acerca da presença que se sustenta ali, diante de um outro, registrando cada minúcia de gesto. O plano é longo, estende-se até esgotar-se. Até terminar a ação banal de Jacques Demy:

*“Tenho um outro exemplo também com Jacques Demy. Fiz um documentário enquanto ele filmava “Les jeunes filles de Rochefort”, em 1966. Encontrei as imagens muito tempo depois. Mas há uma cena, numa espécie de um bar, e ele havia comprado um novo suéter, um suéter branco. E lá está ele, todo orgulhoso de seu novo suéter... Ele tira a etiqueta e começa a colocá-lo, e não pára de colocá-lo...eu mantenho o foco sobre ele. Depois de um tempo você fica somente olhando para esse homem pondo a sua malha de lã tão lentamente que chega a ser engraçado. Lembro-me de ter dito, durante a narração, que nenhum jornalista, nenhum repórter, **teria continuado a filmar o meu amor colocando a sua malha, só eu. Ninguém teria ficado lá para ver a cena.** E ele mexe aqui, mexe ali, é interminável. **Mas eu fiquei.** Ao ver estas imagens, agora que ele se foi, lembro-me de como me irritava com a sua lentidão. **Mas tendo-a filmado, eu o perdoei completamente, porque está em imagem, as pessoas podem ver como ele era lento. E elas sorriem, porque é engraçado. E acho que apenas eu, amando-o desta maneira, teria sido capaz de filmar essa imagem.** Então, a alteração não vem da doença, do mal-estar e da cegueira. **Acredito que venha do nosso sentimento, da nossa posição quando filmamos. Da nossa relação, da nossa conexão com o tema, com a pessoa filmada ou com aquele momento de nossa vida.”***



A permanência de Agnès funda a imagem que redime Jacques em sua lentidão. A imagem, portanto, tem função reparatória. E Agnès permanece. Permanece até eximir-se de sua irritação, até perdoar o marido e se perdoar. É Agnès quem fica. Seu olhar é alterado pelo sentimento: apenas ela, amando-o desta maneira, seria capaz de filmar os trejeitos persistentes de Jacques. Sua gestualidade íntima. E a ternura de Agnès está presente, mesmo que um espectador menos atento apenas observe um homem vestindo o seu suéter exaustivamente ao lado de Catherine Deneuve. Ou repare somente na bela atriz francesa. A ternura não está concretamente em imagem, mas está: escapa-nos e invade-nos. Ganha forma e colorido.

Compartilho os meus escritos íntimos sobre o meu avô, assim como Agnès Varda revela insistentemente seu marido e os documentários autobiográficos contemporâneos recompõem trechos de vidas próximas. Elena (2012) não deixa de ser

uma carta de amor da autora Petra Costa à sua irmã. Uma ausência que necessita ser sentida e resgatada. Uma culpa que busca se eximir. O registro do detalhe me encanta. Presencio o meu avô em estado maior de onipotência ao tentar romper a embalagem de uma barra de chocolates. Fico agoniada pela batalha que ele trava com seu orgulho. Contudo, sou absolutamente atraída pelo momento. Chego a minha casa e escrevo o ocorrido. Filme com palavras:

MÃOS DO AVÔ ou MÃOS DE EURÍDICE

Ele passa 5 minutos inteirinhos tentando abrir um chocolate meio amargo enquanto critica o governo Dilma. Em nenhum momento, repara o quão ridícula é aquela cena - e segue tentando romper o plástico implacável, sem prestar muita atenção. Suas mãos trêmulas com um leve grau de Parkinson... A pele das mãos é intercalada por queimaduras que o dermatologista faz, pequenas agressões em nome da saúde. Os dedos são moles e gordinhos, elásticos. Parecem pequeninos travesseiros. Acho que há um excesso de cartilagem em contraponto com ossos enfraquecidos. O mundo existe nas mãos do meu avô. O mundo está naquela limitação em tentar abrir um chocolate meio amargo. Virou questão de honra: ele agora recusa a ajuda que lhe ofereço. Quer provar que consegue e segue parolando, fingindo que o esforço incalculável que despende na embalagem é muito mais secundário que a sua prosa antidilmica. Mãos desgovernadas e incertas confabulando sobre o futuro do país.

As pequenas ilusões cotidianas nos salvam da morte.

Comento com meu avô, dias depois, que escrevi sobre ele no meu diário. E sobre suas mãos e tudo que nelas reside: até aonde vai o seu alcance e suas (im)potências. Ao que ele me fala:

Vô - “Lembrei agora o meu monólogo favorito, chamado Mãos de Eurídice. Não sei ao certo se é meu favorito, o fato é que fez muito sucesso na minha época.”

Eu - “Como é a história?”

Ele – “É banal, não me recordo. Mas tinha uma parte mais ou menos assim: “Onde está a linha da minha vida, Eurídice?” E isso me faz pensar nos traçados que as próprias mãos com suas linhas indicam. Ah, e também tinha uma parte em que as mãos da Eurídice pediam asas... Pediam, mas sem, no entanto, dizer mais nada”.

Meu avô, eu penso nos rastros sobreviventes quando tu me contas das mãos de Eurídice. Se ao menos pudesse te dizer como, com uma simples metáfora, tu te aproximaste de meus pensamentos.

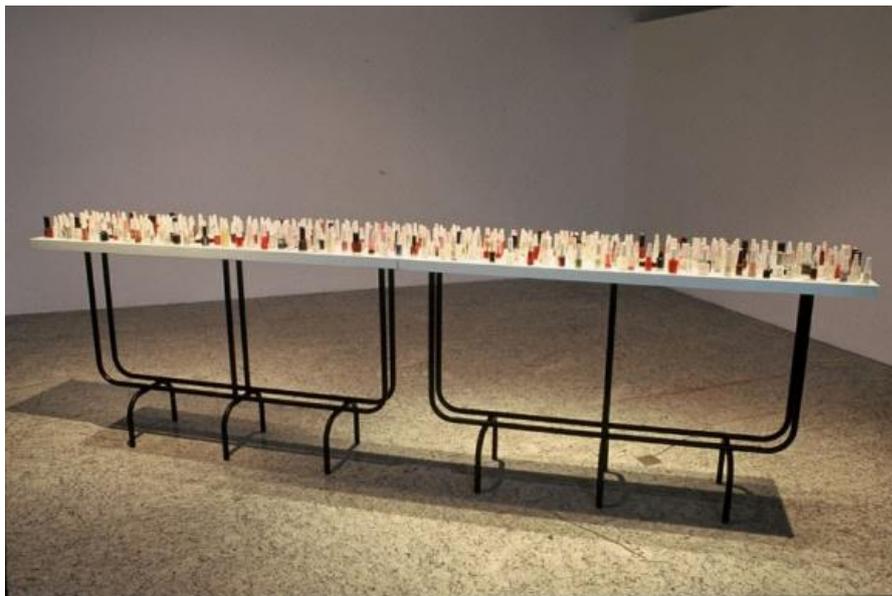


É com muita apreensão que exponho ao meu orientador, Edson, fragmentos de meus diários pessoais sobre o meu avô. A autoria se constitui feito fio de navalha, pois a necessidade de compartilhar o que até então se guardava apenas consigo surge a partir de um desequilíbrio: vontade profana de se jogar no abismo, de dançar, de ensaiar. Edson lê, incentiva-me a continuar nesse caminho e me brinda com a sugestão do livro *As Mãos* (2003), de Manoel Ricardo de Lima. Devoro a leitura e me assombro com a seguinte passagem:

“mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos. Deles, as mãos fazem cruz, esfregando farrapos das veias velhas inchadas de tanto olhar para cima, tatear o céu, escutar um cigarro embotar as cinzas queimando o jeito de levar para a boca um último resquício de paciência, em cada um, de cada outro (...) O que vejo da janela enquanto escrevo. Isto, estes homens, o que vejo da janela, através do vidro escuro.” (Lima, 2003, p.9 e 10)

Sinto uma familiaridade pungente com esse trecho – vidas em que encostamos através do vidro; mãos que fotografo escudada por uma lente suficientemente imponente. Busco uma proximidade com meu avô a partir do diário e, posteriormente, através das fotos que tiro para ilustrar o meu trabalho final de graduação. Mas a familiaridade advém também por outro motivo: fui, em 2013, na exposição da artista plástica Élide Tessler no museu Iberê Camargo, chamada *Gramática Intuitiva*. Recordo-me, finalmente, de muitos vidros com restos de esmalte colorido, embalados pela seguinte sentença: “mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos”!

Élide, em seu encontro com a manicure, pergunta: dá para fazer as mãos? “Fazer a mão, as mãos que se fazem e entre as mãos, algum contato” (Lima, 2007, s/p). Assim, é da “experiência de duração desta temporalidade de entres e de gestos” (Lima, 2007, s/p) que se dá o encontro da artista com sua manicure e com os vidrinhos. Eu e outro, ambos perpassados por uma contiguidade garantida pelo acordo - o dar as mãos, o fazer as unhas. E, aqui, a imagem alude novamente aos rastros, os quais emanam das fraturas de tempo, das perdas. “Vistos de perto, os vidrinhos tomam vida e são pequenos esboços, marcas, sobras de um sem-tempo, mas com uma duração que se registra na recolha, no colecionar à toa, no guardar de objetos desprovidos de lugar e função - os imprestáveis” (Lima, 2007, s/p).



Exposição Élida



Fotos reunidas de meu avô. Dedos que persistem em fazer contato. Cada tecla é som de uma memória-imagem-enigma. Toco-te? Toca-me.

Didi-Huberman (2013) em entrevista acerca de seu livro *Imagens Apesar de Tudo*, afirma que as imagens nem sempre mostram o reconhecível “elas são mais do que isso. São gestos, atos de fala.” (Didi-Huberman, 2013, s/p). Imagino o gesto de darmos as mãos a outros. Relembro, ainda, os gestos que compõem o filme *Elena*: em closes das mãos da diretora e de sua mãe, ambas tocam lentamente o coração. Performatizam. Ou no gesto de Lian de colocar as mãos em sua cabeça para falar da culpa – e, em paralelo, na fotografia de Petra quando criança, na escola, com as mãos na cabeça e de pernas cruzadas. Pego trechos do roteiro do filme que expõem esses pequenos, contudo intensos, atos:

35. EXT. SALÃO/GRAMADO/PISCINA- DIA

Detalhes do corpo de Petra. Ela encosta sua mão no peito com delicadeza.

Lian faz o mesmo gesto com a mão no peito e os olhos fechados, lembrando-se de Elena:

LIAN

Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande.

(...)

54. EXT. CASA DE PRAIA- DIA (ATUAL)

Lian faz gestos apontando seu corpo.

LIAN

A culpa é, a cabeça pegando fogo, a dor da culpa... A angústia aqui...(peito) e aí a culpa, “tcha” (cabeça)

Monta(dores) trapeiros: cortes para amenizar a dor

Volto a refletir sobre os colecionadores de detritos e, agora, de vidrinhos inúteis. Todos esses vestígios contêm em si afetos. Evocam a memória. Possibilitam a comunicação e o contato entre os sujeitos. Benjamin escreve sobre os poetas e os trapeiros, ambos ocupados com aquilo até então “desimportante”. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), eles são também a nova figura do artista: ao juntar os rastros/restos, cumprem a tarefa silenciosa do narrador autêntico (Gagnebin, 2006, p.118). Freud, ao fazer um paralelo entre a arte e a psicanálise, afirma que esta “também está habituada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de traços subestimados, a partir do refugo, dos dejetos, da observação” (Freud, 1985 apud Pontalis, 1991, p.219).

Penso, para além das instalações dos artistas, das poesias dos escritores, da escolha do lixo dos trapeiros e do desvendamento da escuta dos psicanalistas: penso nos cineastas dos documentários autobiográficos a que assisti, capazes de enlaçar fragmentos de sua história até então ausentes de si. De acordo com Pontalis (1991), “nossa memória é feita de fragmentos, de restos, de retalhos, e é por isso que, como as

ruínas, está sempre em condições de alimentar nossa nostalgia. Mas ela é sempre estimulada, excitada por detalhes, e por isso é que também desenha o nosso futuro” (Pontalis, 1991, p.218).

Podemos estabelecer um paralelo entre lembrança e fantasia, ambas colagens, montagens, quimeras. Faz-se crucial, então, refletirmos sobre a montagem seja na psicanálise, na literatura ou no cinema. Porque é na distância, no branco, que o analista se mantém imóvel onde o discurso falha e a imagem desaparece (Pontalis, 1991, p.221). E é também na lacuna que a autoria se sustenta. Para Tarkovski (2010), a montagem cinematográfica se difere das demais artes por juntar pedaços de tempo, impressos nos segmentos da película. Assim, montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma portando um tempo diverso da outra (Tarkovski, 2010, p.141). Afinado a essa ideia, Didi-Huberman (2012) retoma a montagem enquanto possibilidade de se aventurar diante de imagens pulverizadas. Elemento chave em todos os documentários assistidos, a montagem sinaliza a perspectiva, o olhar dos cineastas – assim como, neste trabalho e nesta busca, lanço-me na tentativa de montadora:

“Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem” (Didi-Huberman, 2012, pp.211-212)

Jeanne Marie Gagnebin (2006) disserta sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque, aludindo a Benjamin. Fala acerca da impossibilidade para a linguagem cotidiana e para a narração convencional de assimilação do choque. Ou do trauma, conceito que Freud formula, o qual é capaz de ferir, separar, cortar ao sujeito o acesso ao simbólico. Questiono, assim, como realizar a montagem de uma vivência traumática? Como juntar, reunir, integrar vivências dolorosas? “E se se tratasse (...) de fazer ouvir, além dos traços visíveis, mas a partir deles, a voz do desaparecido, do apagado, do incompreendido” (Pontalis, 1991, p.192).

Todos os filmes aqui mencionados expõem silêncios históricos e pessoais. São, tentativas de preencher vazios, de interligar um sofrimento até então sufocado à vida que seguiu. Pontalis (1991) interroga: “de que sucessão de lutos é hoje portadora a autobiografia?” (Pontalis, 1991, p.202), e eu passo a aceder a todas as sensações de desencontro e de desamparo que os documentários (auto)biográficos tão bem

reconstituem. Estruturam um roteiro composto por distintas materialidades: fotos, cartas, diários (escritos e sonoros), cassetes, documentos oficiais.

A ditadura, a luta contra o esquecimento, a velhice, o desconhecido, a doença, a ausência de um familiar amado, a morte em todas as suas facetas, a necessidade de se redimir e de se aproximar de algo que está fechado como concha na memória. Didi-Huberman (2005) utiliza-se de um lindo conceito para abordar a dimensão da imagem que busca ser recheada - são os *volumes dotados de vazio*: “coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. (...) O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” (Didi-Huberman, 2005,p.35)

Elena (2012) nasce na clandestinidade, no período da ditadura militar. Quase não sobram registros de sua infância: resta uma imensa lacuna deste tempo. Na abertura política, nos anos oitenta, é a vez de Petra nascer, e a família compra uma câmera. Elena encena sua adolescência. Dança sozinha. Dança com Petra. Dança com a lua. Quando morre Elena, enterram-se, junto dela, todas as lembranças. Faz-se a cisão, o corte. E é, apenas com seu filme, que Petra consegue efetuar o corte de outro modo, através da montagem, conferindo um novo aprofundamento do trauma familiar e pessoal. “Munida de sua tesoura, da cola e dos fragmentos narrativos plantados por sua irmã, na forma de vídeos, fotos, diários e as cartas em fita cassete, igualmente canta e fabula em seu poema fílmico” (Terron, 2014, p.91).

Adentro nas estratégias que possibilitam o enfrentamento do luto. Petra efetua a transmutação do objeto perdido em espaço criado (Pontalis, 1991, p.204). Espaço potente e vívido. Ela narra, lê os escritos da irmã; reúne os cacos de vidro deixando-se pungir os dedos e afetar-se pela dor: fabula. “Outra forma de superação do luto, a fabulação permite ao que restou um prosseguimento, reatar uma história interrompida cujo passado insistia em sumir nas brumas do enigma” (Terron, 2014, p.91).

Compartilhar diários íntimos: narrativas de uma vida

Os narradores sucateiros no cinema documental remetem-me a alguns questionamentos: até onde vai o nosso alcance ao outro? Em que medida é possível dividirmos as nossas experiências, as nossas dores, os nossos afogamentos e respiros? De que forma esses restos propiciam a enunciação? O contorno de narrativas pessoais,

íntimas, que atingem o ouvido e os olhos do outro, construindo um espaço comum, como Elena faz com Petra ao alcançar-lhe uma concha para pôr no ouvido. Escutar os silêncios da memória.

Segundo Pontalis (1991), a questão da autobiografia na atualidade já não gira mais em torno de “quem sou eu?”, “que fiz?”, “de onde venho”, mas sim de “onde estou?”, “de que sou feito?” e, essencialmente, de “que é que me faz falar?” (Pontalis, p.197). Como explica o psicanalista Celso Gutfriend (2010), “narramos para dar nome a angústias e incertezas, em especial a maior de todas, que é a morte.” (Gutfriend, 2010, p.165) E ele prossegue: “narramos porque algo nos incomoda. Porque é preciso abstrair, dar sentido à existência. Inventar uma outra história que nos permita suportar o real” (Gutfriend, 2010, p.166).

Dessa maneira, a narrativa pode ser evocada como ficção de si. É o que diz Emília, de Monteiro Lobato (1994), em relação às suas memórias: “Eu conto o que houve e o que deveria haver” (Lobato, 1994, 129). O exercício da escrita autoral constitui um sujeito em ato mesmo da escrita, potencializando o caráter de criação de si. Posso pensar, então, no filme Elena como uma construção da diretora: a versão possível de sua história. Benjamin (2000) nos ensina, em seu texto “O narrador”, que a capacidade de narrar é condição para que uma experiência se transmita; é a fabulação e a encenação da história que interessam. No seu livro “O Si-Mesmo como um Outro”, Paul Ricoeur (2014) aborda a escrita daquilo que nomeia de “unidade narrativa de uma vida” (Ricoeur, 2014, p.168):

Nada na vida real tem valor de começo narrativo; a memória perde-se nas brumas da primeira infância; meu nascimento e, com mais razão, o ato pelo qual fui concebido pertencem mais à história dos outros, no caso a de meus pais, que a de mim mesmo. Quanto à minha morte, só será um fim narrado na narrativa aqueles que sobreviverem a mim; estou sempre a caminho de minha morte, o que exclui que eu a apreenda como fim da narrativa. A essa dificuldade fundamental se soma outra, que não deixa de ter relação com a anterior; sobre o percurso conhecido de minha vida, posso traçar vários itinerários, tramar vários enredos, em suma, contar várias histórias, uma vez que a cada uma falta o critério de conclusão (...)” (Ricoeur, 2014, p.171)

Ricoeur (2014) prossegue o seu paralelo entre narrativa e existência, afirmando que “pedaços inteiros de minha vida fazem parte da história da vida dos outros” (Ricoeur, 2014, p.171). Ele denomina esta relação de *intrincamento*: *intrincamento* da história de cada um na de muitos. Por fim, Ricoeur (2014) indaga se é possível falarmos em unidade narrativa de uma vida, uma vez que as histórias de vida se diferem das histórias literárias justamente pela abertura nas duas extremidades e por esse

intricamento. Contudo, tais características não excluem a possibilidade de se lançar mão da ficção em ambos os relatos. “Há um misto instável de fabulação e vivência. É precisamente em razão do caráter evasivo da vida real que temos necessidade do socorro da ficção.” (Ricoeur, 2014, p.173).

Blanchot (2005), em seu “Livro por vir”, reflete acerca do diário íntimo e da narrativa. Ele escreve que, quando nos deparamos com a escrita de um diário pessoal, entramos em contato com a dimensão de uma outra língua. Narramos o que ainda não podemos relatar - “vemos por que o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. Vemos também que esse diário só pode ser escrito tomando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção.” (Blanchot, 2005, p.276).

Blanchot (2005) analisa o diário de alguns escritores renomados, tais como Virginia Woolf e Kafka. Em relação a este último, afirma que seu diário íntimo é composto de um grande número de esboços de narrativas, algumas de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, em que quase nenhuma tem relação com as outras. Contudo, esses fragmentos se vinculam entre a arte e a vivência: entre o Kafka que escreve e o Kafka que vive. Um diário, como lembra Klee, não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Esses documentos guardam um tempo não linear de criação (Klee, 1990 apud. Salles, 2004, p.20).

Lembro-me da minha leitura de “Infância em Berlim” (1987), de “Rua de Mão única” (1987) e de “Imagens do Pensamento” (1987), de Walter Benjamin, os quais são compostos essencialmente por “rastros anônimos, obscuros” (Blanchot, 2005, p.277), assim como o diário de Kafka. E o encadeamento desses pedaços avulsos possibilita que pensemos em uma montagem literária potente. É a obra abstrata que está mais próxima da experiência ardente. Temos, assim “o pressentimento do que poderia ser o diário da experiência criativa” (Blanchot, 2005, p.277), repleto de considerações tanto mais gerais quanto mais íntimas. Um diário fechado em sua profundidade e imbuído de ficcionalidade, “pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo” (Blanchot, 2005, p.278). Reside neste ponto a força que busco imprimir no traçado deste trabalho: os arredores dos filmes a que assisti e dos segredos que confidenciei em meu diário se sobressaem ao próprio segredo, ao próprio enredo singular de cada documentário. Todos são articulados em minha memória e montados conforme evocados.

Em seu *Diário dos Moedeiros Falsos*, André Gide (2009) desabafa sobre o processo de criação do romance, ponderando que precisa perder de vista seu modelo de realidade para entregar-se à ficção: “o difícil é inventar onde a lembrança nos retém” (Gide, 2009, p.86). Gide escreve que, através dos seus personagens, torna-se outro. “Não sou mais alguém, mas vários (...) Da mesma forma na vida, é o pensamento, a emoção de outrem que me habita” (Gide, 2009, p.87).

Petra Costa necessita inventar sobre sua lembrança dolorosa para transformá-la em arte. Os silêncios que permeiam um suicídio, os arredores do segredo, precisam aflorar e serem narrados. Petra dá voz e corpo a uma irmã e a uma mãe que moram dentro dela, convertendo-as em sonho, em representação. Personagens são costuradas: ela própria é atriz e atua, transmudando-se, assim, em outra enquanto si mesma. Elena também era atriz, implacável em sua busca pela perfeição ao atuar. E ser atriz também era o desejo de Lian quando mais jovem. No filme, afetos são teatralizados. De acordo com a dramaturga e ensaísta Renata Pallottini (1989), o ator porta o personagem. É um ser humano carregando outro ser humano. Ou, por assim dizer: “personagem é pessoa imaginária”. (Pallottini, 1989, pg.11).

Há um recurso muito delicado do qual o filme lança mão, que consiste na voz over (V.O.), a narração fora de cena, junto à imagem que não coincide com o que se ouve. Essa dissociação entre o visual e o sonoro, uma espécie de audiovisual outrora proposta por Marguerite Duras, é uma estratégia poética empreendida em muitos dos documentários intimistas e subjetivos, (auto)biográficos. Em *Elena* (2012), este efeito se potencializa visto que a voz narrativa, predominantemente da diretora Petra Costa em primeira pessoa, intercala-se em alguns momentos com as relíquias que são as cartas sonoras gravadas por Elena quando da sua estada em Nova York. Assim, outra forma de dissolver o eu de Petra e de mesclá-lo ao de Elena se dá não apenas através das filmagens borradas e sensoriais, mas também a partir da voz de Elena quando Petra aparece em imagem, ou do contrário, da voz de Petra diante dos vídeos caseiros da adolescência de Elena. Este é um modo forte de exprimir como uma habita a outra, porta a outra. Petra necessita exprimir-se a partir da arte para entrar em contato com o outro que nela reside, mas também para apropriar-se daquilo que lhe resta, que não se perde, que não se borra - algo que é essencialmente ela e dela:

11. INT. CLIPE VHS- CASA BH- DIA

Elena adolescente segura uma câmera VHS na frente do espelho.

PETRA (V.O.)

As primeiras imagens que eu acho de você são de quando você fez 13 anos e ganhou essa câmera de presente.

Imagens de Elena fazendo careta e de uma casa sendo explorada (...)

PETRA (V.O.)

E você começa a dançar, dançar, dançar.

Elena dançando sozinha: girando com vestidos esvoaçantes. Girando, Girando...

27. INT.METRÔ –NOITE:

Reflexo de Petra na janela do metrô. Ela olha distraída e introspectiva para fora. Brilhos e luzes intermitentes de metrô.

ELENA (V.O.)

3 de junho; Tô me vendo no vidro do trem, nossa como eu engordei em três dias, que decadência...

(...)

34. EXT. RUAS – NOITE

(...) ELENA (V.O.)

10 de setembro: Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, a falta de amor por mim, **pela minha voz.**

Petra de perfil, encostada em um poste, introspectiva.

ELENA (V.O.)

Talvez eu precise de uma terapia especial, pra se destraumatizar e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e **agora não me deixa falar nem cantar.**

Transformar-se em água: escorrer-se, confundir-se, redimir-se...

Sobre a questão da encenação ou da autoperformance em Elena (2012), Ivana Bentes (2014) escreve: “O próprio suicídio é uma “encenação” radical, no sentido de que você constrói uma cena. Claro que não no sentido de falseamento, mas de sofrimento. É a construção de uma cena de horror e de dor, mas é uma cena.” (Bentes, 2014, p.48). Depois, Bentes (2014) prossegue, afirmando que, em “uma das cenas, a mãe de Elena se deita no sofá e vai narrando como Elena morreu, ela se coloca mesmo no lugar da filha e faz quase uma catarse. (...) Ela faz o trabalho do luto em cena” (Bentes, 2014, p.49). Em consonância a esta ideia, Stanislavski discute a potencialidade

da palavra para o ator: não é apenas som, é evocação de imagem (Stanislavski, 1983, p.142 apud Salles, 2004, p.71). No roteiro, em voz over, Petra confessa que encena a morte, sempre com o elemento água presente em cena:

69.INT.PALCO /BANHEIRA – NOITE

Petra saindo da água.

Petra encenando. Molhada em flores.

Petra (V.O.)

E enceno, enceno a nossa morte... pra encontrar ar...

Petra embaixo da água.

Petra (V.O.)

Pra poder viver.

Tudo inicia mergulhado em água. Afogado. E tudo termina em água. Contudo, agora já conseguimos respirar: flutuamos. Emergimos a superfície: a mesma que a da pele. Boiamos no *entre*, no campo onde as relações de delineiam. “Estou doente de amor; você me toca, e eu viro água”, diz Elena em sua encenação com o grupo de teatro Boi Voador. A trilha sonora entoia a mesma frase, mas em inglês, com voz lânguida e não mais desesperada – Lian e Petra sustêm-se junto a outras Ofélias de vestidos coloridos.

Lembro-me dos vidrinhos de matizes vívidos, restos de esmaltes, da Élide Tessler. Penso nas mãos do meu avô e em tudo aquilo que busco tocar para, no entanto, não adoecer. Para encontrar vida. Petra consegue dizer, fruto do processo de elaboração que o cinema tão bem consegue proporcionar: “e pouco a pouco... As dores viram água. Viram memória... (...) As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia”.

E para concluir, indago: o que fazer para não afogarmos as nossas memórias inconsoláveis? Precisamos cantá-las, fabulá-las. Encontrar a voz soterrada no nosso corpo. Dar a elas um sopro de vento. Respiro. E deixar que a água siga nos tocando a pele e nos embalando a imaginação... Encerro a travessia com um poema situado no livro “*O Outro, O mesmo*”, de Jorge Luiz Borges (Borges, 2009, pp. 37-39), sobre os percursos que a água contém em si. Lágrimas que dedicamos à memória dos outros que nos movem.

Flutuar, não submergir. (No brasão da cidade de Paris – Freud, 1996, p.18).

Poema do quarto elemento, de Jorge Luiz Borges

*“(..)É a nuvem, a imemorável nuvem, é a glória,
Do ocaso que submerge, vermelho, os arrabaldes;
É o Maelström tecido pelos vórtices gelados,
É a lágrima inútil que dedico a tua memória.*

(...)

*O mar e a movediça montanha que demole
A embarcação de ferro são só tuas anáforas,
E o tempo irreversível que nos fere e que foge,
Água, é pura e simplesmente uma das tuas metáforas.*

(...)

*Eu te suplico, água. Por este sonolento
Novelo de inúmeras palavras que te digo,
Lembra-te de Borges, teu nadador, teu amigo
Não faltes a meu lábio no último momento”*

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Luis. “Sintra não é um lugar”. In: OLIVEIRA, Rodrigo. *Diário de Sintra: Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, pp. 25-40.

ANTELO, Marcela. “Elena de Petra”. In: *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, pp. 24-38.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única: obras escolhidas. Vol. II*. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1987.

_____. “O Narrador”. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 2000.

BENTES, Ivana. “Da ressurreição dos mortos”. In: *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, pp. 44-54.

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

BOLLE, Willi. “A metrópole como hipertexto: a ensaística constelacional no projeto Passagens, de Walter Benjamin”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 85-98.

BORGES, Jorge Luis. *O outro, o mesmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Viviane. Lição de coisas: “gerir o mundo no verso”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRANCO, Sergio Dias. “As Imagens Ressonantes: A Escrita Fílmica de Marguerite Duras”. In: *Simpósio A fusão das artes no cinema*, org. Caminhos do Cinema Português, Universidade de Coimbra, 21 de novembro de 2014.

BRUM, Eliane. “Em busca do próprio corpo”. In: *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, pp. 16-21.

CANTINHO, Maria João. “O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin”. In: *Espéculo: Revista de Estudos Literários*, v.39, 2008.

CASTEL, María. “Notas sobre a recepção da obra de Sigmund Freud na filosofia da história benjaminiana”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp.273-285.

COSTA, Ana. “O que é um ato criativo?” In: *C. da APPOA*, Porto Alegre, n. 119, nov/2003.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. “...o que torna o tempo legível, é a imagem” In: *Conferência Peoples Exposés*, 2010. Disponível em:

<www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/O_que_torna_o_tempo.pdf>.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Pós: Belo Horizonte*, v.2, n.4, pp. 204-219, nov/2012.

_____. “Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto”. In: *Entrevista com Georges Didi-Huberman, Blog Prosa, O Globo*. Março, 2013. Disponível em: <<http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-e-memorias-do-holocausto/>>.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor, o homem atlântico*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

EDUARDO, Cléber. “Um diário em múltiplas pessoas do singular e do plural”. In: OLIVEIRA, Rodrigo. *Diário de Sintra: Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, pp. 41-62.

FRAIA, Emilio. “Dias de Jet Lag”. In: *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, pp.22-33.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. “A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil”. In: GONÇALVES, Osmar. *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Volume XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIDE, André. *O diário dos moedeiros falsos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2009.

GUTFREIND, Celso. *Narrar, ser mãe, ser pai: & outros ensaios sobre a parentalidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LARROSA, Jorge. “A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. In: *Revista Educação e Realidade*, v. 29, n.1, 2004, pp. 27-43.

LIMA, Manoel Ricardo de. *As mãos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Élida Tessler: uma recolha de entre, e gestos*. In: *Revista Zunai, ano III*, Edição XII, maio de 2007.

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MÁRCIO-ANDRÉ. “A poética do esquecimento”. In: OLIVEIRA, Rodrigo. *Diário de Sintra: Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, pp. 19-24.

OZ, Amós. *Meu Michel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PONTALIS, J.-B. *Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

RICOEUR, Paul. “Memória, História, Esquecimento”. In: *Conferência “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”*, Budapeste, 2003. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiuqMCasrbJAhVHO5AKHXYSIoQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uc.pt%2Ffluc%2Fflif%2Fpublicacoes%2Ftextos_disponiveis_online%2Fpdf%2Fmemoria_historia&usg=AFQjCNHx6vuzpLLhEfGCgpkZC3gvtmNHXg&sig2=4fsXE7iE7kP-dLYo261Jjw&cad=rja>.

_____. *O Si-mesmo como Outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RODRÍGUEZ, Jorge. *Post-Scriptum, El amor a los comienzos*. Buenos Aires, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

SALLES, Walter. “Topografia da Memória”. In: OLIVEIRA, Rodrigo. *Diário de Sintra: Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, pp. 15-18.

SEVCENKO, Nicolau. “Elena de Troia, Elena de Nova York”. In: *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, pp. 12-15.

SILVA, Ana Amélia da. “Imagem, Montagem e Memória: Alguns nexos benjaminianos em Histoire(s) du cinema (Jean Luc-Godard, 1988-1998)”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão

et al. *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 413-420.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. “Tateando tempos e memórias: livros de Guita Soifer”. In: *Actas do I Congresso Internacional CSO’2010, Lisboa, 27 e 28 de março de 2010*, pp. 299-306.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TERRON, Joca Reiners. “Luto e Fabulação”. In: *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, pp. 86-93.

ZIMMER, Jörge. “Progresso e recordação em Ernst Bloch e Walter Benjamin”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp.115-129).