nican mopohua

o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Doutorado em Educação

Tese

NICAN MOPOHUA:
O ESPAÇO-TEMPO-DEVANEIO NA ESCRITA DO CINEMA

Isadora Ebersol

Pelotas, fevereiro de 2023.

Isadora Ebersol

TESE

nican mopohua: o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, para a linha de pesquisa Epistemologias descoloniais, educação transgressora e práticas de transformação como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Denise Marcos Bussoletti

Pelotas, fevereiro de 2023.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

E16n Ebersol, Isadora

Nican mopohua : o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema / Isadora Ebersol ; Denise Marcos Bussoletti, orientadora. — Pelotas, 2023.

219 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Educação. 2. Escrita do cinema. 3. Escrita de pesquisa. 4. Espaço-tempo-devaneio. 5. Narrativa. I. Bussoletti, Denise Marcos, orient. II. Título.

CDD : 371.33523

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

Isadora Ebersol

***nican mopohua:* o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema**

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 28 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof.ª Dr.ª Denise Marcos Bussoletti
(Orientadora)
Universidade Federal de Pelotas – UFPel/PPGE

_____

Dr.ª Angelita Soares Ribeiro
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense, Campus Pelotas Visconde da Graça - CaVG/IFSul

_____

Prof.ª Dr.ª Ana Paula Penkala
Universidade Federal de Pelotas – UFPel/CEarte

_____

Prof.ª Dr.º Helene Sacco
Universidade Federal de Pelotas – UFPel/PPGAV

_____

Prof.ª Dr.ª Aline Accorssi
Universidade Federal de Pelotas – UFPel/PPGE

À minha avó Maria (em memória) pelas histórias

À minha mãe Rose Marie, pelo olhar

e a todas as Marias, pela criação

RESUMO

EBERSOL, Isadora. ***nican mopohua:*** o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema. Orientadora: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 219 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

Essa tese se desenvolveu a partir do processo de criação de um filme intitulado Guadalupe e pela proposta de recuperação da experiência narrativa e da dimensão estética do fazer acadêmico, na contramão do empobrecimento da experiência e do desaparecimento da capacidade essencialmente humana de narrar, apontados por Walter Benjamin como característicos da modernidade. Pelo movimento da concepção do filme, busquei a condição da escrita do cinema, seu lugar e tempo próprios de criação, apoiada no pensamento de filósofos e historiadores da imagem como Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. A expressão *nican mopohua*, que na língua nahuatl significa "aqui se conta" ou "aqui se narra", nomeia também o famoso relato da aparição de Nossa Senhora de Guadalupe, divindade cristã que representa uma intersecção com outra divindade adorada pelos povos indígenas do México pré-hispânico: Tonantzin. Guadalupe-Tonantzin é uma imagem síntese através da qual defendo a tese de que *a escrita do cinema acontece no espaço-tempo-devaneio aberto entre a experiência do olhar, do gesto e do despertar*. O que essa tese busca é a escrita das imagens através das aberturas, pelos desvios, vazios e extravios e que, pela via da poética, possibilita o escrever do cinema e o pesquisar em Educação como formas de contar histórias e, assim, superar o vazio de experiência. Este é um desafio que se estabelece no campo ético e estético em que a escrita não se constitui apenas como sobrevivência, mas também e principalmente como uma necessidade de reencantamento do mundo. A escrita de pesquisa transitou pelos espaços de reflexibilidade proporcionados pela prática da etnografia surrealista como metodologia de pesquisa e pelo exercício de surrealização da escrita de pesquisa como proposta por Denise Bussoletti na qual a montagem de inspiração surrealista em associação com a perspectiva benjaminiana de escrita da história surge como princípio organizador da escrita e como fundamento epistêmico.

Palavras-chave: educação; escrita do cinema; escrita de pesquisa; espaço-tempo-devaneio; narrativa.

ABSTRACT

EBERSOL, Isadora. ***nican mopohua:*** space-time- reverie in cinema writing. Advisor: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 219 f. Thesis (Doctorate in Education) – Graduate Program in Education, Federal University of Pelotas, 2023.

This thesis was developed from the process of creating a film entitled Guadalupe and from the proposal to recover the narrative experience and the aesthetic dimension of academic work against the impoverishment of experience and the disappearance of the essentially human ability to narrate, pointed out by Walter Benjamin as characteristic of modernity. Through the movement of the film's conception, I sought the condition of cinema writing, its own place and time of creation supported by the thought of philosophers and image historians such as Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman. The expression *nican mopohua*, which in the Nahuatl language means “here it is told” or “here it is narrated”, also names the famous account of the apparition of Our Lady of Guadalupe, a Christian deity that represents an intersection with another deity worshiped by the indigenous peoples of pre-hispanic Mexico: Tonantzin. Guadalupe-Tonantzin is a synthesis image through which I defend the thesis *that cinema writing takes place in the open space-time-reverie between the experience of the gaze, the gesture and awakening*. What this thesis seeks is the writing of images through the openings, through the deviations, voids and misplacements and that, through poetics, makes possible the writing of cinema and research in Education as ways of telling stories and, thus, overcoming the emptiness of experience. This is a challenge that is established in the ethical and aesthetic field in which writing is not only a matter of survival, but also and mainly as a need to re-enchant the world. Research writing transited through spaces of reflexivity provided by the practice of surrealist ethnography as a research methodology and the exercise of surrealization of research writing as proposed by Denise Bussoletti, in which the surrealist-inspired montage in association with the Benjaminian perspective of writing history emerges as an organizing principle of writing and an epistemic foundation.

Keywords: education; film writing; research writing; space-time-reverie; narrative.

RESUMEN

EBERSOL, Isadora. ***nican mopohua:*** espacio-tiempo-reflexión en la escritura cinematográfica. Asesora: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 219 f. Tesis (Doctorado en Educación) – Programa de Posgrado en Educación, Universidad Federal de Pelotas, 2023.

Esta tesis se desarrolló a partir del proceso de creación de una película titulada Guadalupe y de la propuesta de recuperar la experiencia narrativa y la dimensión estética del trabajo académico frente al empobrecimiento de la experiencia y la desaparición de la capacidad esencialmente humana de narrar, señalada por Walter Benjamin como característica de la modernidad. A través del movimiento de concepción fílmica busqué la condición de la escritura cinematográfica, su propio lugar y tiempo de creación sustentado en el pensamiento de filósofos e historiadores de la imagen como Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman. La expresión *nican mopohua*, que en lengua náhuatl significa "aquí se cuenta" o "aquí se narra", también nombra el famoso relato de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, deidad cristiana que representa un cruce con otra deidad adorada por los pueblos indígenas del México prehispánico: Tonantzin. Guadalupe-Tonantzin es una imagen de síntesis a través de la cual defiendo la tesis de que *la escritura cinematográfica tiene lugar en el espacio-tiempo-reflexión abierto entre la experiencia de la mirada, el gesto y el despert*ar. Lo que busca esta tesis es la escritura de imágenes a través de las aperturas, a través de los desvíos, vacíos y descolocaciones y que, a través de la poética, posibilite la escritura del cine y la investigación en Educación como formas de contar historias y, así, superar el vacío de la experiencia. Este es un desafío que se instaura en el campo ético y estético en el que escribir no es sólo una cuestión de supervivencia, sino también y principalmente una necesidad de reencantar el mundo. La escritura de investigación transitó por espacios de reflexividad proporcionados por la práctica de la etnografía surrealista como metodología de investigación y por el ejercicio de surrealización de la escritura de investigación propuesta por Denise Bussoletti, en la que el montaje de inspiración surrealista en asociación con la perspectiva benjaminiana de escribir la historia emerge como principio organizador de la escritura y fundamento epistémico.

Palabras clave: educación; escritura fílmica; escritura de investigación; espacio-tiempo-reflexión; narrativa.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS IMAGENS
Maria 18.11.93 10
A névoa do olhar 14

COMO CONTAR ESSA(S) HISTÓRIA(S): a escrita de pesquisa e o surrealismo etnográfico 50
A cineasta/escritora trapeira e o surrealismo etnográfico 58
As montagens 72
Pensamento de imagens 79

A ESCRITA DO CINEMA COMO GESTO 103
Saco de botões: o gesto perdido 104
Quando ver é perder: a inexorável busca do vazio ou a inelutável modalidade do visível 117
As mãos da minha avó 131

ASSIM SE CONTA. AQUI, MAIS UMA VEZ! 194

REFERÊNCIAS 212

AQUI SE CONTA 22
Entre a nuvem e a neblina, a tese 26
O tempo, o cinema, a escrita 29
Tropeços, imagens, dilaceramentos 32
Sobre o filme não terminado: o espaço do entre 39
A cegueira branca e luminosa 48

A ESCRITA DO CINEMA COMO OLHAR 84
O que procuram no céu todos esses cegos 85
Ver o tempo: a obscura contemporaneidade 87
Os vagalumes no preto vão 89

A ESCRITA DO CINEMA COMO DESPERTAR 133
Parassonias (ou distúrbios do despertar) 134
Uma questão de espaço, uma questão de tempo e uma questão de visibilidade 136
Fissuras, aberturas e rasgaduras 143
O trabalho de figurabilidade do sonho e os restos noturnos 158
Por um espaço e por um tempo de imagem: o instante do despertar 167

PRIMEIRAS IMAGENS

Maria 18.11.93

Quando saí de casa pela primeira vez, levei-o comigo. Arrumei um lugar na mesa para que pudesse colocá-lo, ode as cores faziam sentido e ali ficou.

Quando tudo deixou de fazer sentido, encaixotei-o e levei-o de volta comigo e por algum tempo não haveria de sair da caixa que também foi sua casa. Por lá ele ganhou mais algumas marcas do tempo, do seu tempo de caixa, de porta-malas, de viagens pedregulhentas, de esquecimento, de voltas à caixa. Em certo momento, tentei tirar essas marcas, deixar como novo, e para isso o poli por horas até cansar. Mas um risco preto e um trincado eu não consegui remover. Meio satisfeita e iludida, olhava-o, e ele voltava a brilhar, mas logo através dele fui sentindo que o tempo é amarelo e se enuncia no tato, se estiver disposta a tocar as coisas bem de leve com a ponta dos dedos.

Quando me dei por conta, vi que o levaria junto comigo de novo, para o lugar que talvez chegasse a chamar de casa.

Por quase dois anos ele não saiu da caixa: de ferramentas, dessa vez. Precisava de um martelo ou uma chave de fenda, abria a caixa, tirava pro lado, voltava para a caixa de ferramentas, como um utilitário. Não havia lugar para ele nesse novo espaço. Era um espaço utilitário. Esse era o tempo da espera, não haveria de me precipitar novamente, de me abrir por inteiro a esse novo lugar a ponto de confiar em tirá-lo da caixa de ferramentas.

As paredes brancas não dizem muito, mas se eu puder observar a ausência e o vazio, talvez eu possa entender por que estiveram brancas por tanto tempo e, afinal, eu havia me acostumado com o vazio. Cada vez menos deixei preencher as paredes e, por consequência, cada vez mais vazios me preencheram.

Só que naquele dia que o mundo parou, tudo mudou, e era chegada a hora de voltar para casa e preencher as paredes. Ao pegar um martelo na caixa de ferramentas, encontrei de novo com ele – um telefone velho fora do gancho. Tentei aproximá-lo do ouvido, só que onde antes eu escutava um bipe ininterrupto, escutei só o silêncio. Como um eco da poesia que não para de repetir: *Estes gritos assustadores ao redor, são o que chamam de silêncio?*[1]

Tento reiniciar a atividade de polimento para apagar os anos de caixa; virei-o de ponta cabeça e dessa vez vi uma pequena etiqueta retangular amarelada, que nunca antes tinha reparado, onde dizia *Maria 18.11.93*.

Entendi que estive, por todos esses anos, carregando comigo naquele telefone a minha casa. A minha casa que era um tempo e que era também um fantasma. Dela também faziam parte: um casaco de lã vermelha com cheiro ameno, um anel prateado de três pedras ausentes, uma caneca com florais azuis, pão com mel, paredes terrosas desenhadas de umidade, cobertor de lã xadrez que pinicava a pele, barril de mel, grandes janelas de madeira acinzentada, folhas de parreira

[1] ENIGMA DE KASPAR HAUSER, O. (Jeder für sich und Gott gegen alle) Werner Herzog. Alemanha, 1974. (110 min.), son., color.

secas, gruta de pedras, café com leite, mãos manchadas de veias aparentes, saco de botões.

Confesso que escrevo porque não sei o que fazer com todos esses fragmentos de tempos, de fantasmas, de objetos, de luto, fragmentos que, como pedaços quebrados de espelho, criam uma cisão em mim, me faltam e me cortam ao mesmo tempo que me refletem. Será que devo aprender a *fechar os olhos para ver quando o ato de ver me remete, me abre a um vazio que me olha, me concerne e, em certo ponto, me constitui*?[2]

Prossigo, sem saber. De tudo isso, no entanto, o que mais sinto falta são as histórias. Sigo lamentando e escavando a memória para lembrar-me o que afinal fazia aquela figura da mulher comprida, que a minha imaginação tratou de construir, ou qual o desfecho da história das batidas metálicas no cofre no meio da madrugada. Sigo com o peso de ser a única a guardar as histórias, porém tê-las perdido ainda é meu maior pesar, afinal, *histórias só existem quando lembradas*[3].

O que me resta fazer aqui é escavar, olhar, tocar, lembrar, sonhar, inquietar, perder, imaginar, criar, para então, contar, escrever e esquecer.

Sigo, assim, como quem busca a ausência do bip ininterrupto de um telefone desligado, ou como quem ainda acredita que são estas e tantas outras coisas que um dia poderão me ver e só assim voltarei para casa.

[2] Escrito a partir de: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 31.

[3] HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Julia Murat, Brasil, 2011. (98 min.), son., color.

MAX
MIN

A Névoa do olhar

Enquanto caminhava pela rua, via sempre animais se movimentando onde só existiam sacos de lixo balançando com o vento. *Olha*, pensava, *um gato.* Ao chegar perto, ao fim, a decepção: era só mais um saco de lixo, rasgado pelos cães famintos que andam por aí atrás de comida, que aos meus olhos ganham vida como uma marionete através dos redemoinhos de vento dançando ao seu redor. Usar óculos me causava um extremo desconforto. Cedendo finalmente à insistência das pessoas que não compreendiam que os gatos eram mais bonitos que os sacos de lixo, coloquei o primeiro par sobre o nariz; andei pela rua e só vi sujeira. Conseguia ver os grãos do pó pousados pelo chão, perfeitamente esféricos, refletindo a luz, as paredes rasgadas com as nervuras de sua má conservação, as pessoas exibindo orgulhosas suas imperfeições que, tenho certeza, não estavam lá antes. Me veio de assalto a sensação desconcertante de que todo o tempo as pessoas viam daquela forma e isso era absolutamente normal. Não havia ninguém em choque ali, além de mim. *Eu não me penso fora de foco, mas então o mundo está fora de foco ou eu estaria.*[4] Tirava os óculos do rosto para aliviar a realidade que me pesava sobre os ombros. Afinal, as árvores não eram feitas de grandes massas verdes, mas de pequenas folhas que se moviam individualmente. Tirava os óculos quando ninguém estava vendo e a cabeça doía de realidade: *eu não quero ver tanto.*[5] Quando entrei no curso de cinema, sempre ao pegar uma câmera, sem que pudessem perceber, desajustava levemente o foco. Um leve borrar na realidade a

[4] JANELA DA ALMA. João Jardim, Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73 min.), son., color.
[5] WENDERS, Win. In: JANELA DA ALMA. João Jardim, Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73 min.), son., color.

fim de suprir o desconforto que me causava. Se eu vejo menos, talvez possa ver melhor. Já por duas vezes quase perdi a autorização para dirigir porque me falam: tu não enxergas nada, precisa de novos óculos, olha, vou te passar de raspão, mas os óculos, com urgência.

E se a cegueira viesse, progressivamente, como um lento entardecer, e na miopia residisse o aviso de tal coisa que me sucederia com o passar dos anos? Como poderia eu ver e olhar e como posso depositar tudo nessa tão frágil capacidade da qual meu corpo parece estar, cada vez mais, deixando de necessitar? E se a cegueira já tivesse me acometido e hoje tudo que penso olhar, não vejo? Não nego que é essa minha preocupação ao evitar os oftalmologistas, afinal *os cegos não vão ao oftalmologista.*[6] Somente por obrigação vou visitar algum em um par ou mais de anos, para me dizerem que sim, vejo, mas não vejo tão bem, inclusive, cada vez pior. O espectro da cegueira tenho certeza que não só a mim assombra, anda entre nós nesses dias. Também tenho medo de esquecer, mas deixo esse medo pra outro momento que agora não parece ser a melhor hora.

Se escrevo ou se filmo, é, de alguma forma, para superar a miopia e adiar o agouro da cegueira e do esquecimento. Superar não no intuito de ver as coisas perfeitamente, mas desejando aproveitar a névoa inebriante e desconcertante da miopia para perceber e entender as coisas a partir de um outro ponto de vista, definindo, ao olhar atentamente por e através dela, alguns contornos que nunca estáticos, que nunca imperativos ou definidores de qualquer coisa. Talvez a

[6] SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. Porto: Porto Editora, 2016, p. 21.

intenção seja a de trazer um pouco da miopia à realidade cega das imperfeições e torná-las, de alguma forma, digeríveis. Não cegamos de repente. Mas é como se de repente todos estivéssemos perguntando a mesma coisa: *Por que foi que cegámos? Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.*[7]

A primeira definição que encontro de miopia diz que se trata de uma condição que, figurativamente, significa ter pouca ou nenhuma perspicácia para perceber e entender as coisas. *Felizmente a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos e ouvir e ver com o cérebro, com o estômago e com a alma.*[8] Se *atualmente vivemos em um mundo que perdeu a visão*[9], se *estamos realmente todos cegos, cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos, enfim... de tudo aquilo que faz de nós não um ser razoavelmente funcional, no sentido da relação humana*[10], então talvez seja necessário discutir sobre uma outra forma de visão, de relação com o visível, com o invisível e com o conhecimento.

[7] Ibid. p. 342.
[8] WENDERS, Win. Op. Cit.
[9] BAVCAR, Eugene. In: JANELA DA ALMA. João Jardim, Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73 min.), son., color.
[10] SARAMAGO, José. In: JANELA DA ALMA. João Jardim, Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73 min.), son., color.

E é nesta outra forma de relação com o visível que os pressupostos dessa escrita estão apoiados, como também apoiam-se na profunda convicção de que *o que pode ser mostrado, não pode ser dito.*[11] E como *todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor*[12], procuro, neste trabalho, abraçar a névoa da qual não conseguirei fugir nem pretenderei dissipar. As exigências que aqui se fazem, longe de concernirem apenas àquelas do meio pelo qual esse trabalho vem à tona – digo, o meio acadêmico – também são exigências estéticas. Quando decido tomar para mim as palavras "da ciência" e fazer delas um objeto do conhecimento, não posso deixar de me comprometer também com a dimensão estética desse conhecimento e com a dimensão ética desse olhar que me exigem uma relação com as palavras para além do seu caráter informativo. Reconhecendo os limites que a névoa do meu olhar me impõe, como também as particularidades da visão que dela resulta, esforço-me na recuperação de uma experiência narrativa e de uma dimensão estética do fazer acadêmico, na contramão do empobrecimento da experiência e do desaparecimento da capacidade essencialmente humana de narrar, de contar histórias. E isso é tudo, *nican mopohua*, aqui se conta.

Ainda que ao longo do texto alguns desses pressupostos possam ser compreendidos sem explicações excessivas, é esperado que o método de composição dessa escrita, indissociado de sua epistemologia, também se faça mostrar tão logo seja possível.

[11] WITTGENSTEIN, LUDWIG. Tractatus Logico-Philosophieus. São Paulo: Editora da USP, 1968, p. 78.
[12] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 77.

Por isso é necessário dizer que *este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem.*[13] Não diferente dos filmes, o que monto aqui são fragmentos de todos os tipos: literários, poéticos, imagéticos, fílmicos, teóricos, ao exemplo mesmo do trabalho da montagem cinematográfica. Se a ideia de montagem nos remete à necessidade de obedecer a uma noção abstrata de ordem, *o material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa, (...) a origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica.*[14]

Como *toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício*[15] e como estamos sempre em processo de barganha com essa noção abstrata de ordem, resta que para barganhar eu lhe ofereça algumas indicações que contenham certa precisão de forma, e é por isso que se faz necessário avisar que em letras inclinadas serão indicados estes fragmentos ao longo do texto, organizados numericamente e referenciados em suas origens ao rodapé da página, local que será privilegiado apenas para esse fim. Notas explicativas e complementos ao texto farão parte da composição na página através de uma mudança de enquadramento, como o *insert* de um plano detalhe ou primeiro plano necessário à narrativa, ou mesmo como

[13] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 500. [N 1, 10].
[14] TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 17.
[15] BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca – Um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 228.

janelas pelas quais é possível recortar uma realidade distinta e criar novos enquadramentos dentro do quadro.

Há de se estranhar, também, que pensamentos de ordens tão diversas sejam incorporados na escrita e, sem jamais querer soterrar o estranhamento que é parte muito bem vinda do processo, ainda é preciso mencionar que fragmentos de memória irão fazer parte dessa montagem, em uma tentativa de mostrar o próprio percurso do pensamento até que dele se extraia uma imagem. *Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida*[16] *e quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade.*[17]

As imagens, do tipo que forem, não servem ao texto como ilustrações. É importante mencionar que na maioria dos casos são elas, as imagens, que possibilitaram o trânsito pela palavra e é a partir delas que o pensamento surge e se desenvolve. Elas são, antes, a estrutura visual de um pensamento, que em movimento permanente entre a palavra e a imagem, procuram mostrar, mais do que dizer.

Em diálogo e em aproximação com o cinema, a arquitetura do texto necessita também de uma outra relação do ponto de vista estético; se fez necessário, então, apresentar a imagem e o texto, (e o texto enquanto imagem) em uma outra orientação, de forma a desacomodar o olhar; a orientação da página é, então,

[16] TARKOVSKI, Andrei. Op. Cit., p. 17.
[17] Ibid., p. 18.

invertida, ou melhor, horizontalizada como tentativa de busca desse outro espaço crítico de escrita e de leitura.

Há também a necessidade dos espaços não preenchidos, que se verão ao lado esquerdo da página. Esses espaços vazios, como o trabalho tentará mostrar, fazem parte da busca por um paradigma estético que preserve os espaços de reflexão, espaços de memória e de esquecimento, mas também espaços por onde entrevemos as nossas feridas que devem, ouso dizer, continuar abertas, contra todo o pensamento que tende a preenchê-las.

A quebra desse paradigma advém apenas das imagens que, tomando posição, ocuparão o todo da página, até sangrarem suas margens. As rasgaduras também farão parte do trabalho, como parte da busca pela abertura na trama do saber, pelo pensar na fresta do pensamento.

É preciso, ainda, dizer algo sobre o próprio método da composição: *como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um télos em relação a esse trabalho*. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, *voltadas com máxima intensidade para fora*[18] e, como se verá mais adiante, esses intervalos são, de fato, o tema deste trabalho.

[18] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 499. [N 1, 3]

NICAN

MOPOHVA.

AQUI SE CONTA

O que venho contar aqui é apenas uma história. Não tenho grandes pretensões além de contar histórias e, de fato, aprender com quem tem por destino a narrativa. Essa história que começo a narrar pode ter tido início em 1556 ou em 2017; ou em algum momento entre estes dois tempos, ou mesmo agora, quando começa a ganhar um rosto. Talvez muito antes disso, para ser sincera. Definitivamente é uma história anacrônica. Para que eu comece a contar essa história, antes terei que contar várias outras que farão com que, no percurso da leitura, nem sempre seja possível dizer com precisão para onde essa narrativa está sendo conduzida ou para onde ela mesma está me conduzindo. Tudo bem, eu acho. De fato eu preciso contar, porque uma vez me falaram que *a melhor forma de dizer uma verdade é contar a sua história*[19] e desde então esta vem sendo uma ideia central para mim, expressa ainda de forma mais completa na pequena expressão na língua nahuatl, a língua de origem indígena, nativa do México pré-hispânico: ***nican mopohua**.**

**A autoria do texto original do relato nican mopohua é atribuída ao índio Antônio Valeriano em 1556 e tem como personagem central Guadalupe Tonantzin, esta divindade dual, que carrega em si tanto a narrativa unificadora e apaziguadora dos vencedores, quanto a sobrevivência obstinada da cosmologia dos povos, por assim dizer, vencidos. Tonantzin era uma deidade pré-hispânica adorada pelos povos nahuas no monte Tepeyac e seu nome significa "nossa mãe" ou "mãe dos deuses"; carrega em si o poder da dualidade, pois compunha, em tempos antigos, junto com "nosso pai" (Totahtzin), um mesmo ser dual, o ser supremo "Deus Único-Dois", Ometeotl, também conhecido em sua forma de Quetzalcóatl, a serpente emplumada ou serpente de plumas "quetzal", deus do sol e do vento. Esse ser supremo, princípio criador de todas as coisas, harmonizava os contrários pelo movimento fecundo da tensão entre eles, pelo equilíbrio criativo advindo dessa tensão: vida e morte, luz e sombra, masculino e feminino, noite e dia, céu e terra. O pensamento dual fazia parte da cosmologia nahuatl, por isso era característico de suas deidades a conjugação dos contrários num mesmo ser como forma divina assumida por essa cosmologia.*

A expressão, que significa algo como "aqui se conta" ou "aqui se narra" na língua dos nahuas (conjunto de povos pré hispânicos que viviam na região mesoamericana, nomeados posteriormente como astecas) nomeia também o famoso relato da aparição de Nossa Senhora de Guadalupe ao índio Juan Diego no

[19] SUSIN, Luiz Carlos. Aqui se conta - História de Nossa Senhora de Guadalupe. São Paulo: Paulinas, 2017, p. 9.

pé do monte Tepeyac, no México. A figura de Guadalupe nesse relato representa uma intersecção com outra divindade adorada no mesmo monte pelos povos que ali habitavam: Tonantzin.

Mas há decerto uma questão que paira sobre meu encontro com Guadalupe-Tonantzin: que lugar de fato ela ocupa na história que venho contar? Ou mesmo, porque essa figura se tornou central para o que estou buscando? Como todas as histórias, nem tudo pode ou deve ser dado de imediato. O que posso dizer é que esta história será contada através de uma personagem, como o são a maioria das histórias e que, assim como elas, essa personagem se constrói aos poucos, nas dobras, no movimento anadiômeno entre profundidade e superfície, na dualidade que carrega todo o ser e por conseguinte deveria carregar todo personagem, nos silêncios e nos dizeres, nos vazios, e no curso do contar. Talvez não se faça visível de imediato, ou talvez não se faça visível em tempo algum. É certo que assumo os riscos do inacabamento e do inconcluso - sejam eles os planejados ou os ocasionados pelos limites que se impõe a essa escrita.

Preciso, por agora, definir alguns contornos, mesmo que estejam cobertos com a névoa que é particular a esse trabalho. Resta que as nuvens se adensem e delas se possa ver não as formas como antes gostaria, mas o lampejo do choque entre elas, uma breve claridade resultante da intensa movimentação de cargas positivas e negativas que buscam cada uma o encontro com a outra, que na intensidade da busca rasgam a resistência do ar, abrem uma fenda naquilo de tão inteiriço, mas tão impalpável, que chamamos de ar, mas que por ela não caminham a uma calma

resolução, e sim à tormenta que fulgura novamente no céu. Pela etimologia da palavra, uma luz que já brilhou e que brilha novamente: *re*lampejo. *O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.*[20] A ideia é ela mesma relampejante e fugaz e me escapa em questão de um segundo. Persegui-la em seus tempos anacrônicos é o que tenho feito e o que aqui exponho, tal qual a construção do pensamento tem se dado, através de fragmentos. Não mais em termos de céus, mas sim de solo, o que apresento aqui são meras indicações de por onde piso, o que venho atentamente recolhendo do chão e como pretendo montar esses fragmentos para que do choque entre eles resulte o lampejo fugaz que constitui o conhecimento - a imagem. Como uma construção erguida sob dunas de areia, procuro edificar as ideias, crendo pisar em bases sólidas, mesmo sabendo que virão a ruir com o tempo.

[20] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 499 [N1,1].

Entre a nuvem e a neblina, a tese

Procurei voltar ao início e à pergunta que é o estopim de todo processo criativo: como contar? A verdade, nada mais é, do que aquilo *que aqui se conta. **Nican Mopohua.*** Mas como eu conto? Não pude, neste momento, *achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos - quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem.*[21] Preferi calar e, no silêncio, seguir as pistas do processo criativo. Pude perceber, então, os ruídos e os gritos que vinham do silêncio e *a luz, esta luz, para mim, tornara-se ruído.*[22] Antes de palavras, encontrei imagens e recolhi nelas os rastros do que eu queria contar. Me dei conta de que *eu não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.*[23] Voltei para as imagens e as fui encontrando sem parar (ou elas a mim) como uma respigadora, respigando do chão aquilo *que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços.*[24] Este não pretende ser um trabalho apenas de palavras, mas de imagens

[21] BENJAMIN, Walter. San Gimignano. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 203.
[22] SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. Porto: Porto Editora, 2016, p. 20.
[23] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 502. [N 1a, 8]
[24] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 70.

e de uma escrita que se pretende imagética, a mostrar mais do que dizer, na tentativa de aproximar o fazer artístico do fazer acadêmico tanto quanto for possível. As imagens não ocuparão o lugar da ilustração, como as sombras que, ao serem projetadas ao fundo da caverna, ocultam a ideia, mas sim ocuparão o lugar da própria ideia, pois, como escreveu Didi Huberman no ensaio inspirado pelas fotografias que fez do bosque de bétulas em visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, *a casca não é menos verdadeira que o tronco (...). Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza - a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade - de toda a coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente.*[25] Pois é neste lugar entre a aparência fugaz e a inscrição sobrevivente que procuro encontrar como se dá a escrita do cinema, essa inscrição ao mesmo tempo fugaz e sobrevivente. O que orienta minhas buscas é a hipótese de que a escrita do cinema se dá no espaço-tempo-devaneio, como aqui chamo este espaço da ausência, do vazio, do silêncio, do não dito, daquilo que figura para além da linguagem, anterior a palavra.

[25] Ibid., p. 70-71.

O tempo, o cinema, a escrita

O tempo é uma importante pista. Ao se perguntar quais seriam as potencialidades específicas e os fatores determinantes do cinema, o que o diferenciava das outras artes e qual era o material primordial com o qual o diretor trabalhava, assim como o escultor trabalha a argila, Andrei Tarkovski chegou no tempo. *Afinal, ao dominar esse material inteiramente novo — o tempo — o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa.*[26] Para Tarkovski, um filme nasce da observação direta da vida e da manifestação do tempo sobre a matéria, a qual ele se encontra intrinsecamente ligado. Mais do que o nascimento de uma nova técnica, o cinema marca o momento em que *pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo*[27] e de reproduzi-la em outros tantos tempos, misturando-os, em um tempo totalmente novo surgido dessa combinação; de armazená-la até quando a matéria permitir, conquistando, assim, uma *matriz do tempo real* e um novo *princípio estético.* Um bloco de tempo seria, então, o material de que dispõe o diretor, este que, assim como o escultor guiado pela visão que tem de sua futura obra, remove tudo o que não faz parte dela, todo o excedente, e então, chega na imagem cinematográfica. Tal compreensão e tantas outras, tão veladas nas minhas ideias soltas de por que, afinal, eu estava insistindo em estudar o cinema, encontrou nas páginas de Tarkovski, esse cineasta que *passou tantos anos ouvindo dizer que ninguém queria seus filmes*[28], uma centelha, daquelas que

[26] TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 67.
[27] Ibid., p. 71.
[28] Ibid., p. 5.

surgem do choque de duas pedras. Queria pensar o cinema justamente na capacidade de choque, de criar imagens que, por algum motivo, sobrevivem e atravessam tempos, como testamentos (e testemunhos) deixados por seus autores nos quais, entre o visível e o invisível que se enuncia na imagem, podemos *ler o livro do mundo*[29] ou, mais precisamente, ver o filme do mundo. Imagens que funcionam como um lampejo, onde passado e presente se encontram em um momento de catarse em que esse tempo é suspenso e dá lugar a um novo tipo de saber, uma nova e instantânea visão de mundo, e *é preciso dizer que o papel indiscutivelmente funcional da arte encontra-se na idéia do conhecimento, onde o efeito é expressado como choque, como catarse.*[30]

Fui inspirada pelo *esculpir do tempo* de Tarkovski, e pelo seu exercício filosófico e artístico, poético e teórico em que procura descobrir os rumos de sua própria trajetória artística ao mesmo tempo em que reflete sobre o complexo imbricado de possibilidades únicas do cinema, que o tornam uma arte autônoma, uma arte que se expressa como choque. Encontrei em suas reflexões as bases para minha própria busca, que se dá a partir da construção de uma trajetória autoral - ainda que iniciante - e na identificação de traços e de formas que sobrevivem e que dizem mais sobre os sintomas visíveis e invisíveis de um tempo do que sobre minhas escolhas individuais. Minha busca é também a busca da imagem viva nela mesma,

[29] SELIGMAN-SILVA, Márcio. Ler o livro do mundo - Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.
[30] TARKOVSKI, Andrei. Op.Cit., p.38.

pulsante e em movimento que, operando por um sistema de memórias, sobrevive antes e para além de mim.

Tropeços, imagens, dilaceramentos

Este trabalho, portanto, só é possível através do encontro com os pensamentos e as pistas deixadas por filósofos e historiadores da imagem como Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman e também pelo tropeçar em *coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto.*[31] No entanto, não só. Um anjo, anjo-mulher, me olhava e me guiava a partir de um lugar que parecia, pelas imagens, já ter dito (ou melhor, mostrado) tudo que esse texto sequer consegue tocar. Guadalupe-Tonantzin, meu anjo em corpo de mulher, vê a tempestade, ou as várias tempestades, acumulando-se no horizonte em densas e escuras nuvens que de nós se aproximam. *E abres agora as asas de* quetzal!*[32] Ela, *CUAUHTLAPCUPEUH!* aquela *que vem voando da região da luz e da música e entoando um canto, como a águia de fogo, o Sol.*[33] Carrega consigo as plumas dos pássaros e o cocar indígena. *A luz, a música, o canto, a águia de fogo, o Sol - são as poesias sagradas dos índios, seu jeito de falar*

**O nome quetzal tem as suas raízes no termo nahuatl quetzalli, que significa 'bela pluma brilhante', "pena vistosa", ou "cauda emplumada". Esta palavra é a origem etimológica tanto para a denominação da espécie de pássaro quetzal, ave encontrada no México e na América Central, de plumagem verde e vermelha, como para o nome do Deus Quetzalcoatl, cujo nome faz alusão à união da ave quetzal e da serpente (cóatl) que representam o céu e a terra como síntese de forças opostas de criação e destruição. Essa figura mítica complexa da cosmologia nahuatl tem o poder de renascer em épocas distintas, com manifestações iconográficas renovadas.*

[31] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017, p.73.
[32] HELDER, Herberto. O Bebedor nocturno.Versões de Herberto Helder. Lisboa: Portugália Editora,1968, p. 87.
[33] SUSIN, Luiz Carlos. Op.Cit., p. 90.

da criação, da verdade. São suas histórias, talvez seus Deuses.[34] Guadalupe-Tonantzin não tem a pele branca pálida e cabelos dourados, nem mesmo os olhos poderia-se dizer que são azuis como a iconografia dos anjos no mostra. Guadalupe tem pele morena, cabelo negro, feições ameríndias e os olhos, estes olhos como espelhos, refletem o negro da noite que anunciam. Ela carrega a força do contraditório, o movimento fecundo da dualidade dos seres, o masculino e o feminino, a luz e a sombra, a terra e o céu, a vida e a morte.

O seu ventre ainda protuberante anuncia a vida, mas não carrega mais nada além da morte. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e - como uma respiração do mundo.[35] Ela sabe que seu ventre é infecundo, no entanto necessário à marcha deste mundo[36] e o sangue que escorre pelas suas pernas faz dela carne, pois sob a luz profana seu corpo pesa, tem raiz, tem história, tem sexo.

Surgiu, como que vinda dessa região da luz e da música, espaço próprio de criação, no processo de concepção de um filme com o qual a roteirização me engajei* e que motivou esta minha proposta de tese, na busca de um diálogo necessário entre ciência, arte e realidade pelos caminhos do processo de criação artística. Por e com Guadalupe-Tonantzin, ando por entre o sagrado e o profano, a vigília e o sonho, a natureza e a cultura, o feminino e o masculino, entre colonizador e colonizado, visível e invisível, entre a morte e a vida, a fim de perseguir essa

**O projeto de filme de longa-metragem Guadalupe (título provisório) se encontra atualmente em fase de roteirização e é de co-autoria minha com Pamela Zechlinski, pseudônimo da artista visual Thais Nunes Amarante.*

[34] Ibid., p. 90.
[35] LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 31.
[36] BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. São Paulo: Martin Claret, 2011, p. 148.

imagem que é imagem-tempo, mas que também fala de um lugar, de uma história, e de uma experiência do olhar e da memória. E pergunto, hora a mim, hora a ela: que lugar é esse onde reside a imagem capaz de nos fazer despertar para um outro tipo de visão e de escrita da história?

Encontrei novamente Guadalupe-Tonantzin na imagem alegórica do *anjo da história* benjaminiano, este que, nascido da contemplação do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, observa com o *rosto dirigido para o passado*[37], o amontoar dos escombros deixados por uma história feita não de uma sucessão de acontecimentos isolados, mas de uma única e incessante catástrofe a acumular ruínas aos nossos pés. Na impossibilidade de ressuscitar os mortos e curar-lhes as feridas, o anjo de Walter Benjamin (e Paul Klee) tem suas asas impelidas para o futuro pelos ventos da grande tempestade do progresso. A alegoria melancólica do *anjo da história* lembra-nos não de uma contemplação enlevada do passado, mas do *pesadelo do qual urge despertar*[38].

[37] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.
[38] CANTINHO, Maria João. Anjo Melancólico - Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Paris: Nota de rodapé edições, 2015, p. 20.

Hoje, mais do que nunca, vejo essa mesma anja nos olhos de uma anja yanomami a me olhar de frente, com a catástrofe acumulada em suas costas, sobre ombros que são apenas ossos cobertos de fina camada de pele e fome. O silêncio daquele olhar firme me perseguirá, ainda que a representação visual de sua barbárie não possa mais ser acessada.* O vazio daquela imagem faz parte dos tantos vazios que me constituem e que esse trabalho sequer tem a pretensão de preencher. *O horror, o horror.*[39]

**Me refiro à imagem de uma mulher Yanomami fotografada em estado severo de desnutrição que circulou em jornais e veículos de comunicação em meados de janeiro de 2023 em denúncia à crise humanitária que acomete os povos de etnia Yanomami da maior reserva indígena do Brasil em Roraima. A omissão e desassistência durante os quatro anos do governo de Jair Messias Bolsonaro, além do avanço do desmatamento e do garimpo ilegal de ouro e de outros minérios nas terras indígenas levaram o Governo Federal, através do Ministério da Saúde, a decretar Estado de Emergência em Saúde Pública nesse território devido comprovados casos de desnutrição grave, infecções respiratórias, contaminações por malária e doenças infectocontagiosas e diarreicas que acometem os Yanomamis, com elevado índice de morte por causas evitáveis nos últimos anos. Em visita a comunidade Kataroa, a Urihi Associação Yanomami constatou que a mulher da imagem veio a óbito. A associação então publicou uma nota em sua rede social pedindo que sua imagem não seja mais divulgada, pois "Na cultura Yanomami, após o falecimento, não pronunciamos o nome da pessoa, queimamos todos os seus pertences, e não permitimos que fotografias permaneçam sendo divulgadas". Ver em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/01/morre-mulher-yanomami-em-condicoes-severas-de-desnutricao-diz-lideranca-local.shtml. Acesso em janeiro de 2023 e em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64365655. Acesso em Janeiro de 2023.-*

Pois quem melhor que um anjo em corpo de mulher ameríndia para falar-nos das ruínas deixadas pelo projeto civilizatório moderno quando estas coroam seus pés e quando, na tempestade do progresso, tantos dos seus foram e continuam a ser dizimados? Quem melhor que Nossa Senhora de Guadalupe (e pelo anacronismo de sua imagem, e tantas outras), um verdadeiro elo simbólico e linguístico entre colonizador e colonizado, entre a civilização e a barbárie para, no seu reverso, na dobra do que a constitui, voltar-se para os seus novamente na sua forma pré-colonial: *Tonantzin*, "nossa mãe", "mãe terra", protetora das mulheres e da fertilidade e criadora de todos os seres? É uma figura que emerge dos escombros deixados pela colonização, fadada ao esquecimento, mas viva naquilo que pretendeu soterra-la: o culto mariano de Nossa Senhora de Guadalupe, a *virgem*

[39] APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola. EUA, 1979. (147 min.), son., color.

morena. Da narração dos vencedores, emerge a narrativa dos vencidos. E é através do *Nican Mopohua*, daquilo que aqui se narra, que procuro investigar, pelo processo de concepção de um filme, uma outra escrita da história e uma alternativa à racionalidade moderna, por entre imagens que mostram seus extravios, suas ausências, para então mostrar o que nelas sobrevive, apesar de tudo.

Sobre o filme não terminado: o espaço do entre

Queria me encontrar naquele momento em que nada mais preciso dizer. Mas aqui estou já, ocupando essa posição em que preciso dizer demais sobre muita coisa. Pensei então em falar sobre os caramujos e caracóis. Uma vez construí uma cidade para eles, os caramujos, mas também os caracóis. Cada um nessa cidade ocupava seu lugar de caramujo ou de caracol na lógica precisa dos prédios, indústrias e escolas. A cidade era madeira que sobrava dos móveis que meu tio nunca entregava por completo - minha mãe sempre falou em tom de alerta, mas também em tom de profecia: “teu tio nunca termina nada, quando tu nasceu pedi que ele fizesse um baú, tu vê, a única sobrinha...”. Todos dizem que é um ótimo marceneiro, mas baú foi tudo que eu nunca tive. O que sempre tive foi medo de não terminar nada, que nem meu tio. Mas não me importei com o baú naquele momento porque eu gostava era de construir as cidades dos caramujos e caracóis com as madeiras das coisas começadas e não terminadas do meu tio. Ao contrário do que pensam, caramujos e caracóis são animais rápidos, a depender de quanto tempo se tem. Como construir uma cidade leva tempo maior que tempo de caracóis e caramujos, eles se tornam na verdade bem rápidos. Era só me distrair na arquitetura de um ou mais prédios que todos os animais reunidos por horas de procura minuciosa por frestas úmidas rapidamente desapareciam. Foi pensando nisso que num desses dias, quando chamaram pro almoço, coloquei todos em um pote de margarina de forma que não pudessem se mover dali. Do almoço para o banho, do banho para a bicicleta, da bicicleta para a TV, da TV para a janta e o tempo se tornou muito maior que o tempo

de caramujos e caracóis. Talvez tenham se passado alguns dias, não sei precisar, porque tempo de criança é diferente de tempo de caramujos e caracóis. Antes de abrir o pote de margarina - que por sinal havia escondido muito bem para que ninguém pudesse roubar - já senti aquilo que era cheiro de meleca, gosma putrefata de animais imoventes. Nunca mais tive coragem de terminar a cidade dos caramujos e caracóis.

Às vezes eu tenho a sensação de que prendi todas as minhas ideias em um pote de margarina com a intenção de que não fujam. Antes mesmo de abrir o pote de novo, sinto o cheiro de putrefação.

Preciso então dizer sobre esse filme não terminado, o medo dos móveis do meu tio.

A página em branco é fantasma de muitos escritores. O meu é a página meio escrita, o filme começado, a tese sem fim, o baú pela metade da única sobrinha. É intrigante porque, ao mesmo tempo, tenho a sensação de que essa tese só pode ser escrita porque o filme não foi terminado, porque algo dele resta em mim, não no sentido da forma precisa, mas no sentido de um lugar misterioso que me chama, tal qual o canto sedutor e imperfeito das Sereias chama Ulisses, conduzindo-o àquele espaço, onde esse canto de fato poderia surgir mas que, ao ser atingido, desaparece por completo junto daquele que o atingiu - essa região criadora da luz e da música dos nahuas.

Me parece, portanto, que essa tese nasce e se desenvolve em busca desse lugar de origem e desaparecimento, dessa imagem que a Sereia encarna. Mas como sei que procuro o lugar onde vou desaparecer, é o medo do abismo que me assombra a cada palavra escrita: *o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.*[40] *Será que é o medo dessa força de profundeza? Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas - nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão.*[41] Tenho medo de enfim atingir o abismo e desaparecer junto dele? Ou, por outro lado, tenho medo porque, a cada palavra, é como se me jogasse novamente do penhasco sem nunca atingir o chão, de fato, sem nunca sentir a concretude de uma queda plenamente realizada? Faço essa tese no ar, sem a materialidade do fim da queda, o que me faz por isso mesmo experimentá-la repetidas vezes, como um movimento sem fim. É como se estivesse presa naquele sobressalto durante o sono, sensação que contrai toda musculatura fazendo parecer que o corpo despenca desamparado ou que as pernas erram o degrau ao subir uma escada. Logo que termina, que minhas mãos voltam a sentir a textura das cobertas, meu corpo se tranquiliza por estar seguro e imóvel e meus olhos se fecham, sou novamente jogada do abismo e desperto assustada no eterno *looping* do salto inacabado.

[40] BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 4.
[41] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit., p. 56.

Busco a materialidade justamente nas sensações táteis que me acompanham, nas experiências, nas imagens que surgem involuntariamente da escuridão de uma memória perdida, naquilo que me atinge os olhos e modifica meu olhar, nos meus sintomas visíveis, nos gestos, na observação atenta das menores coisas, em resumo, *eu só trabalho com achados e perdidos*[42].

O medo de dizer daquilo que é inverificável, no entanto, é companhia constante, pois estou em busca de um lugar que (concretamente) não existe, percorrendo um caminho aberto por um filme que ninguém, além de mim, tem acesso. Quem acreditaria em mim? Como provar que esse filme sequer existiu?

Questionei-me continuamente como eu poderia falar de um filme que não existe e por muitas vezes esse pensamento me impediu de escrever qualquer coisa sobre ele. Quando, afinal, um filme começa? Com a escritura do roteiro? Com a imagem finalmente gravada? No trabalho da montagem? Ou apenas quando outros compartilham daquela experiência e a imagem torna-se efetiva para o público com a sua exibição? Pois foi em Tarkovski que vislumbrei o começo de um filme como o *momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme (...), uma imagem do filme*[43], não apenas como uma série de acontecimentos detalhados, mas, talvez, como *a consciência de uma tessitura estética e de uma atmosfera emocional a serem concretizadas na tela.*[44]

---

[42] Ibid. p. 60.
[43] TARKOVSKI, Andrei. Op.Cit. p. 68.
[44] Ibid., p. 68.

Esta angústia foi aos poucos sendo substituída por uma outra, tanto maior, de que o filme, este resultado esperado, este espaço delimitado externamente, nunca estivesse pronto em tempo algum. Me arrisco a pensar que talvez nem mesmo devesse estar pronto, pois o espaço e o tempo próprios de criação, essa *trama singular de espaço e de tempo*[45], resulta em uma busca que se encerra senão em si mesma, onde cada obra é a renovação da busca desse espaço. Seria mesmo, como diria Blanchot, o caso de uma cineasta sem filme à espera dessa obra por vir? Pois *a obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem.*[46] O que se constrói aqui é, portanto, obra da espera.

No entanto, eu preciso ser honesta com minhas intenções originais. O que conto aqui não está tão longe de ser uma fábula devidamente ordenada, em retrospectiva, do que de fato busquei, a fim de que esta busca pareça ter sido sempre a razão e o fim desejado desse filme que não pôde ser começado e não deve ser acabado. Em raros momentos tive lampejos, tão impalpáveis quanto indefinidos, do que realmente buscava e confiando em um desses lampejos foi que cheguei até aqui, momento em que organizo a busca nessa noção abstrata de ordem, onde coloco o *caminhar de um pensamento que ainda não pensa, ou de uma linguagem de poesia que tenta voltar-se para si mesma*[47] com a convicção cada vez

[45] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 147.
[46] BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 352.
[47] Ibid. p. 352.

mais forte de que a busca não está no filme, neste ou em outros, ainda que apareça infinita e renovadamente através deles, mas no espaço de criação aberto por ele.

Acredito que o que vemos não se encontra necessariamente dentro do filme, mas no espaço que nos é dado para que possamos ler entre as imagens que ele nos dá. *Atualmente os filmes são totalmente fechados, enclausurados. Não há mais espaço para inserir o sonho.*[48] Se vejo demais, talvez não veja tão bem e *as histórias simples, talvez não consigamos mais vê-las.*[49] Por muito tempo se acreditou que a ilusão do movimento no cinema só era possível devido a um fenômeno fisiológico chamado persistência retiniana, capacidade que a retina possui de reter a imagem por cerca de 1/20 a 1/5 segundos após ela desaparecer do campo de visão. No entanto, hoje se sabe que a persistência retiniana na verdade constituiu um obstáculo para o movimento. O que salvou o cinema foi o espaço do "entre". Necessitamos de pequenos espaços-tempo pretos entre um fotograma e outro que, por fim, cesse a retenção da imagem na retina e a síntese do movimento possa ocorrer. Fisiologicamente, mecanicamente, e também figurativamente, é no espaço vazio do "entre" que se constitui o movimento.

Hoje, olhando para trás, percebo o quanto este espaço do "entre" esteve de diversas formas presente nos meus questionamentos acadêmicos com relação ao cinema. No meu trabalho de conclusão de curso de bacharel em Cinema e Animação defendido em 2011 pesquisei sobre um filme brasileiro que foi marcante quando o

[48] WENDERS, Win. In: JANELA DA ALMA. João Jardim, Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73 min.), son., color.
[49] Ibid.

assisti no 41º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2008. Lembro que naquela noite muitas pessoas deixaram a sala de exibição e o vaiaram quando ele ganhou o prêmio de Melhor Filme no festival. O choque que a projeção de um filme podia causar, foi, para mim, que iniciava naquele ano a graduação em cinema e que ia a um grande festival pela primeira vez na minha vida, meu grande estímulo de estudar as imagens e a força que exerciam sobre nós.

A única imagem verdadeira é de um fóbico diante de sua fobia, essa é a frase que impulsiona Filmefobia (2009) do diretor Kiko Goifman com a participação do teórico de cinema Jean Claude Bernardet, filme que trabalha com a metalinguagem e se situa no espaço entre ficção e documentário.[50] Essa densa e complexa relação entre ficção, imagem e verdade e esse espaço híbrido que se coloca entre elas, capaz de causar choque e de inserir ruído naquilo que se tem como verdade, funcionando mesmo como uma autorreflexão do cinema e de seu estatuto enquanto produtor de imagens, é o que motivou a minha pesquisa naquele momento.

Viria, mais adiante, estudar um outro tipo de espaço entre fronteiras durante minha pesquisa de mestrado[51] defendida em 2015 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPel, embora sem perceber, naquele momento, a recorrência da investigação. No âmbito dessa pesquisa anterior, investiguei a representação de

[50] EBERSOL, Isadora. Entre documentário e ficção: Um estudo sobre a sedução e manipulação da crença como recurso de divulgação a partir de Filmefobia. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Animação). Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, 2012.

[51] Idem. Territórios discursivos de gênero no cinema contemporâneo: representação de gênero através da direção de arte. 2015. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais.) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, 2015.

gênero no cinema contemporâneo através da direção de arte e da construção visual de personagens infantis que transitam entre os territórios de gênero ou que, de alguma forma, desafiam as normas tradicionais de gênero a partir da análise de dois filmes, *Minha vida em cor de rosa* (*Ma vie en rose,* Alain Berliner, 1997) e *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), de suas protagonistas e suas relações entre os espaços narrativos. As relações estabelecidas entre os processos do sonho e a experiência do filme, bem como os pensamentos de Gaston Bachelard[52] sobre o devaneio poético me fizeram pensar em um espaço fílmico que conjugava devaneio e realidade, onde a imagem fosse capaz de evidenciar construções identitárias não normativas de sujeitos que transitavam entre os territórios de gênero, no espaço fronteiriço entre o masculino e feminino. É nos interstícios da fronteira que a precariedade e ficcionalidade das normas de gênero se fazem mais evidentes e, assim como destaca Guacira Lopes Louro, *a fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamentos e confrontos. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento, é também zona de transgressão e subversão.*[53] A esse espaço fílmico, no âmbito desta pesquisa anterior, dei o nome de *espaço-devaneio*, conceito operacional que me serviu como categoria de análise naquele momento.

O que proponho nesta tese é que a escrita do cinema se dá pelo espaço-tempo-devaneio entre o olhar, o gesto e o despertar. Defendo uma escrita das

[52] BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
[53] LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho - ensaios sobre a sexualidade e teoria queer, Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 19.

imagens que transita pelas aberturas, pelos desvios e extravios e que, pela via da poética, possibilita o escrever do cinema e o pesquisar em Educação como formas de contar histórias e, assim, superar o vazio de experiência. Este é um desafio que se estabelece no campo ético e estético em que a escrita não se constitui apenas como sobrevivência, mas também e principalmente como uma necessidade de reencantamento do mundo.

A cegueira branca e luminosa

A cegueira dizem que é negra[54]. Fosse assim em outros tempos, no entanto eis que vivemos hoje naquilo que resultou e ergueu-se da promessa das luzes da razão e tudo, sabemos, incluindo o que se espera deste trabalho, está mergulhado nela. Houve um tempo em que a cegueira era negra, *agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.*[55] O que proponho aqui não é que se apaguem todas as as luzes, como tenho certeza que é o que desejam aqueles que continuamente atacam a ciência e a produção de conhecimento. Desejo apenas que não nos deixemos *cegar pelas luzes do século*[56], de absorver-nos inteiramente por suas promessas e consigamos *entrever nessas a parte da sombra, sua íntima obscuridade.*[57] Proponho também que ergam-se junto à elas, as pequenas luzes, e que, na silhueta que esboçar entre elas, nasça a imagem como crítica da cultura e do projeto civilizatório capitalista moderno que continua a descartar vidas humanas e não humanas, deixando para trás não só as ruínas do progresso, como também pilhas de gente. *Nossa skiagraphia, escritura de sombras, deve demarcar os corpos, como nas silhuetas: seus contornos, como rastros, remetem à violência e às injustiças que não podem ou devem ser esquecidas.*[58] Diante da

[54] SARAMAGO, José. Op. Cit., p. 13.
[55] Ibid., p. 13.
[56] AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 63.
[57] Ibid., p. 63.
[58] SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. Dimensões, vol. 30, 2013, p. 48.

cegueira das luzes brancas, proponho o olhar aberto à diversidade epistemológica e a recuperação de experiências humanas desperdiçadas em meio às ruínas de nossa modernização, pois *na era das catástrofes e pós-catástrofes, aprendemos a ler a cultura como conjunto de ruínas e de traços que testemunham a barbárie.*[59]

No processo de escrita desse projeto fui encontrando imagens que já conhecia, mas nunca havia visto antes. E com elas, nos seus silêncios, nos espaços que elas me dão, fui descobrindo aquilo que eu queria contar, mas que só podia, neste momento, mostrar. *Não sei se a história que quero contar a vocês é inteiramente verdadeira. Parte dela eu só conheço por ouvir falar. Depois de muitos anos, várias coisas permanecem obscuras e muitas perguntas continuam sem resposta. Mas acho que devo contar os estranhos acontecimentos que aconteceram em nossa aldeia. Quem sabe eles poderiam esclarecer algumas coisas que ocorreram nesse país*[60], porque esta *é também a história de um país rachado que estamos herdando.*[61]

[59] Ibid. p. 48.
[60] FITA BRANCA, A. (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte). Michael Haneke. Áustria-Alemanha-Itália, 2009. (144 min.), son., p&b.
[61] DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Petra Costa. Brasil, 2019. (113 min.), son., color.

COMO CONTAR ESSA (S) HISTÓRIAS (S):

a escrita de pesquisa e o surrealismo etnográfico

Entre a atividade artística e a de pesquisa há inquietações, dentre as tantas particulares destes dois processos, que são convergentes. O início do processo de escrita do filme que me inquietou de tal maneira que me lançou para além de sua produção enquanto obra artística, fazendo com que eu viesse novamente habitar o campo da pesquisa, foi marcado pela questão que aflige tanto escritores, quanto pesquisadores, professores, e artistas das mais diversas áreas. A questão que me refiro é: *como contar?*

No dia em que visitamos o Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe, que narro mais adiante no texto, após um bom tempo no silêncio gotejante do subsolo do local, decidimos que era hora de visitar o templo. É como se, ao estar no subsolo, estivessemos pensando profundamente em todas as questões de base do filme e até mesmo as mais invisíveis naquele momento, como a *inquietante estranheza* daquele lugar, estranheza essa transposta para a personagem-título e para sua função na narrativa. Mas ao visitar o templo, mais acima, aquele lugar arquitetonicamente pensado para receber pessoas, pensado para o coletivo e para o ritual, o lugar que efetivamente se comunicaria com os outros, a questão primordial parece ter intuitivamente e ocasionalmente mudado. Diferente do subsolo, aquele era um lugar de receber pessoas e também de habitar, mesmo que de forma diferente da qual se habita uma casa. Sua arquitetura era pensada para esse fim. Necessitava de janelas, para a entrada de luz e circulação de ar; precisava da porta que permitiria a entrada das pessoas e dos bancos para que pudessem permanecer. Mas também aquele templo era um lugar de se comunicar e de

transmitir experiência, por isso também era construído narrativamente. Aqui também, como um templo, busco receber pessoas. Aqui também, como o Santuário, busco a dimensão de pura medialidade, pura comunicação, que faz da linguagem não só aquilo que simboliza, aquilo que nomeia, mas aquilo que pelo gesto e pela ação *se faz* e que, por isso, abre caminho à experiência. Aqui também, arquitetonicamente, busco construir o espaço em que seja possível o habitar, habitar este texto de pesquisa que para além de sua função informativa, se constrói narrativamente. E é por isso que aqui também procuro a dimensão ética e estética que permita que a experiência aconteça e se transmita.

Quando digo que a questão primordial da concepção do filme havia mudado intuitivamente e ocasionalmente ao passarmos do subsolo ao templo, é porque também ao final da nossa visita ao santuário, um encontro muito particular com o pároco do local aconteceu. Neste encontro, além de contar-nos sobre a história de construção do Santuário e sobre a Nossa Senhora de Guadalupe, ele nos falou algo intrigante: *a verdade é o que aqui se conta*. E nesse momento nos entregou um pequeno livro. O título do livro era: *Aqui se conta. História de Nossa Senhora de Guadalupe.* Foi um encontro muito particular, além de inesperado, pois embora habitássemos esferas muito diferentes (cada vez mais me convenço do contrário), eu muito distante da esfera religiosa, ainda assim havia algo de substancial nas suas palavras sobre como contar o mundo. Nos disse naquele dia que *a melhor forma de dizer uma verdade é contar a sua história.*[62]

[62] SUSIN, Luiz Carlos. Op. Cit., 2017, p. 9.

Como contar era, portanto, a questão motriz de todo o processo criativo, mas é também com a mesma pergunta que me deparo agora, na escrita de pesquisa. Afinal, este é o lugar que posso ocupar, este é o encontro entre a pesquisadora e a artista, entre a criança e a adulta, entre o tempo de militância e a promessa de utopia: contar histórias é como uma forma de recusa ao vazio de experiência, uma forma de sobrevivência no tempo e de reencantamento do mundo. Contar histórias é, afinal, meu campo de luta por uma educação em que o caráter humano continue presente, apesar de toda a barbárie e das catástrofes que sem cessar se acumulam no horizonte; é uma luta contra o esquecimento que aniquila e um campo de enfrentamento possível contra as cegueiras que nos constituem. E é pelo fio narrativo, pela particular forma de sobrevivência que a narrativa permite, que busca no passado os caminhos possíveis para a compreensão do presente e a construção do futuro, que busco adiar esse fim anunciado, que busco esse outro lugar de verdade, de conhecimento, de beleza e de arte.

Em um pequeno texto em Rua de mão única chamado Contar Arte Benjamin mostra esse caráter de sobrevivência da narrativa no tempo, pois se hoje somos pobres em histórias notáveis, isso acontece porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras, quase mais nada do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação.[63] O relato de Psamético, o rei do Egito, de autoria de Heródoto, retomado por Montaigne e por fim pelo próprio

[63] BENJAMIN, Walter. Contar Arte. In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 276.

Benjamin (e tantos outros, eu mesma agora) permite concluir a condição da verdadeira narrativa.[64] Essa condição se dá pela sua sobrevivência no tempo, como os grãos que, há séculos estão hermeticamente armazenados nas câmaras das pirâmides e que, até o dia de hoje, conservam seu poder de germinação[65], com a diferença de que a narrativa, para se efetivar, precisa ser aberta, transmitida, e não fechada, guardada, ainda que sua transmissão seja uma forma de conservar esse seu poder germinador.

No relato de Heródoto, o rei egípsio foi tornado prisioneiro pelo rei persa Cambises após a derrota contra a Pérsia. Como forma de humilhação, Psamético foi colocado na estrada onde passaria o cortejo persa e, com ele, sua filha levada como serva e seu filho para a execução. Durante todo o percurso Psamético foi o único que se manteve imóvel fitando o chão, sem esboçar reação alguma. Ao ver um de seus servos na fileira dos prisioneiros, no entanto, o homem, até então impassível diante do horror, golpeou a cabeça com os punhos e demonstrou profunda tristeza. Diversas explicações e reflexões sobre a atitude do rei egípcio surgiram e surgirão a partir dessa narrativa, e o que *qualquer repórter explicaria num piscar de olhos, Heródoto explica sem uma palavra*[66], pois a informação vive apenas enquanto é nova, *com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar.*[67]

---

[64] Ibid. p. 276.
[65] Ibid. p. 277.
[66] Ibid. p. 277
[67] Ibid. p. 276.

Há infinitas formas de se contar uma história, ou de se escrever uma tese, mas há sempre um momento em que a história pede uma forma específica, sem a qual não poderá existir.

Todas essas histórias
que são minhas agora
como falar essas histórias?
talvez mostrando[68]

É nesse momento em que se faz necessário buscar, na linguagem, sua dimensão fundamental, substancial, para além do seu caráter informativo ou simbólico. É necessário buscar, nas palavras, sua ambivalência, suas sombras e seus silêncios, seu caráter imagético e vivo, imanentemente crítico, de forma a acompanhar o desenvolvimento do pensamento. Em que pese que esta é uma busca que me acompanhará ainda por um longo período de tempo, pela pesquisa, pela arte e pela vida, e considerando ainda seus diversos desvios e re-interpretações, é necessário dizer que esta tese se desenvolve a partir da proposta epistêmica e metodológica de *surrealização da escrita de pesquisa*[69] como recurso de *apresentação* desse espaço conjugado entre ciência e arte no texto científico. No campo da educação, esta é ainda uma forma de *reafirmar a pesquisa e a educação como um inquieto ofício e um*

[68] GODARD, Jean Luc. História(s) do cinema. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 56.
[69] BUSSOLETTI, Denise. Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

imenso risco[70] como são todos os ofícios que reivindiquem o humano como seu objeto de reflexão. É pela complexa tarefa da "surrealização" da escrita de pesquisa, pelas portas abertas da experiência poética e da liberdade de pensamento que pressupõe esse caminho, que a própria condição humana pode ser criticamente revelada e recriada. E a partir daqui pretendo circunscrever esse campo de apresentação do texto de pesquisa e seus procedimentos constitutivos, tomando como ponto de partida a aproximação com o surrealismo (em definição evidentemente ampliada) em conjunto com os pressupostos benjaminianos para uma outra escrita da história que tem na montagem sua importante fundamentação epistemo e metodológica. Com essa que aqui chamo de "atitude surrealista", me aproximo do surrealismo etnográfico, metodologia que a partir da abordagem de James Clifford[71] vem sendo explorada e reinventada pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade (GIPNALS) no âmbito das pesquisas no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFPel).

[70] BUSSOLETTI, Denise. O "nó cristalográfico" da imaginação criadora: escrita de pesquisa, surrealismo e representações sociais. Revista Ibero-americana de Educação. n. 57/1, dez. 2011, p. 8.
[71] CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

A cineasta/escritora trapeira e o surrealismo etnográfico

A busca por esse "como contar", embora ponha o pensamento em pleno movimento de criação, também tem como fim a própria obra, a cristalização desse movimento. A obra como *máscara mortuária da concepção*[72] carrega os indícios, as semelhanças, com algo o qual perdemos, algo que está já morto, mas que sobrevive através dela em uma vida renovada. Quando contamos alguma coisa buscamos essa sobrevivência no tempo, essa semelhança cristalizadora dos movimentos do pensamento e por isso que escrever ou contar é também operar o tempo.

Guadalupe, esse filme por vir, não virou obra. O que tento colocar aqui é o movimento da sua concepção, transfigurado ou cristalizado em imagens que são carregadas de tempo e, pelas vias que estas imagens me abrem, pensar na condição da escrita do cinema, seu lugar e seu tempo de criação. Para operar nesse tempo, faço uso dos fragmentos, de uma coleção de memórias e de objetos, de lugares, dos restos que escavo ou que junto do chão e da observação atenta da vida, pois *o elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação*[73] *afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo.*[74] Este talvez seja o meu convite neste trabalho; o convite a uma observação das menores coisas das quais com as histórias e A história são feitas, na busca por esse espaço e esse tempo em que reside a

[72] BENJAMIN, Walter. Proibido colar cartazes! In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 31.
[73] TARKOVSKI, Andrei. Op. Cit, p.75.
[74] Ibid. p.77.

essência da escrita do cinema. *Acima de tudo, é preciso que uma pessoa saiba o que a levou a optar pelo cinema, e não por qualquer outra forma de arte, e o que se pretende dizer através da poética do cinema.*[75]

Tenho como inspiração epistemo-metodológica a atitude benjaminiana do trapeiro da história e a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar.[76] Para um historiador decididamente materialista como Walter Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente [l'insu] - verdade de um tempo recalcado da história -, mas também o próprio lugar e a textura do "teor material das coisas" (Sachgehalt), do "trabalho sobre as coisas".[77]

Benjamin relaciona o trabalho do historiador ao de uma criança que *brinca com os farrapos do tempo*, mas esta também não poderia ser uma definição bastante precisa da atividade cinematográfica? *O diretor de cinema assemelha-se muito a um colecionador. O que ele tem a expor são seus fotogramas, que estão impregnados da vida, registrada, de uma vez por todas em uma miríade de pormenores que lhe são*

[75] Ibid., p.152.
[76] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 503. [N 2, 6].
[77] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 119.

caros.[78] É a imagem da *Respigadora* de Jules Breton atualizada por Agnès Varda que sintetiza a cineasta trapeira, a recolher do chão os restos de imagens, minúsculas imagens, fruto de um trabalho do olhar que, pelas vias da memória e pela montagem, ganha corpo ou é *esculpido* para usar o termo de Tarkovski.

Neste momento é quando retomo a criança que brincava com os botões refugados, ou montava objetos com a madeira que sobrava dos móveis que o tio construía. É quando reencontro aquela que imaginava personagens nas rachaduras da parede e criava suas próprias histórias antes de dormir, pois *quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava*[79] e revirar o solo tantas vezes quanto necessário, voltando ao mesmo fato, *pois fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador.*[80] E é quando me aproximo dessa respigadora, ou dessa trapeira da história e dessa colecionadora e montadora de memórias e imagens que me aproximo também do *surrealismo etnográfico* de James Clifford em associação à perspectiva benjaminiana do surrealismo não apenas como um movimento artístico, mas como um tipo de revolta de espírito contra a *racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica*

[78] Ibid. p. 170.
[79] BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando! In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.
[80] Ibid. p. 239.

mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de "mudar a vida".[81] O termo surrealismo é utilizado de forma expandida para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições - que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias, com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente.[82] Neste sentido, proponho para este trabalho a perspectiva surrealista de uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica.[83]

[81] LÖWY, Michael. A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 9.
[82] CLIFFORD, James. Op. Cit,. p. 122.
[83] LÖWY, Michel. Op. Cit., p. 9.

É primordial, no entanto, que se assuma um lugar de escrita, que também diga de uma posição de desconformidade com a história oficial - a história dos vencedores (e me pergunto, porque os vencedores ainda têm de ser sempre homens?). Se aqui me inspiro nas insurgências e na liberdade de espírito do movimento surrealista, é diante dele, e pela mesma atitude, que coloco essa escrita e esse surrealismo no feminino. De fato, a história e as estórias não têm sido justas com as mulheres. Se *Um Cão Andaluz* foi considerada obra pioneira do cinema surrealista em 1929, dois anos antes de Luis Buñuel, Germaine Dulac já havia produzido *A concha e o clérigo* e com ele foi xingada, proibida e varrida para debaixo do tapete surrealista e cinematográfico, esquecida pela história como a pioneira que foi. E se Godard, expoente da Nouvelle Vague é, sem dúvida, referência essencial para uma ideia de escrita do cinema, as paisagens de Agnés Varda e Agnés Varda enquanto paisagem, sua cinescrita e sua atitude trapeira são aqui atitudes metodológicas essenciais para a construção do trabalho. Se o esculpir do tempo de Tarkovski muito inspirou o surgimento desse texto, o tempo que é esculpido se aproxima muito mais do tempo cotidiano e de repetição exaustiva de Chantal Akerman. Tudo isso para dizer que é no feminino que essa escrita acontece, porque o feminino me aconteceu, não há outro modo de ser, de ver e de escrever, principalmente porque é por esse olhar que me aconteceu quando eu nasci, que aconteceu às mulheres ao nascer, *que vemos por espelho e enigma (mas haverá outra forma de ver?)*[84]*. Talvez seja porque*

[84] Poema de Orides Fontela.

a noite não adormece nos olhos das mulheres, há mais olhos que sono[85]. E se por acaso adormeço em meus olhos, abrem-se outros como se me olhassem a mim mesma do avesso, procurando descobrir o que há dentro de mim, porque *se abríssemos as pessoas encontraríamos paisagens,*[86] mas se me abrissem a mim o que haveria?

[85] EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 26.
[86] PRAIAS DE AGNÈS, AS. (Les plages d'Agnès), Agnès Varda. França., 2008. (112 min.), son., color.

Ainda que não se possa falar em uma única escrita feminina, sob pena de generalizar tanto escrita quanto sujeito, da escrita feminina no cinema em suas múltiplas manifestações o que persiste em minha busca e o que tento realizar como escrita de pesquisa, aproximando tanto quanto possível ciência e arte é *a vontade de experimentar-se junto com a máquina cinema, ou seja, de colocar-se em obra na obra. O chamado é duplo: a busca de si pela imagem (o outro) e imagem através de si.*[87] É de um cinema e de uma escrita que, se colocando diante de si, se colocam diante do outro; criam um espaço liminar entre o público e privado em que essa escrita pode nascer.* Porque *quando as cineastas trazem suas vidas íntimas e seus corpos para as obras, elas estão desfazendo o limite entre o privado (espaço no qual a mulher foi, historicamente, confinada em nome de suas atribuições domésticas de mãe, esposa e empregada) e o público (espaço de intervenção social, de construção e deliberação sobre as formas de vida urbana, do qual a mulher foi apartada). Nessa perspectiva, o fazer cinema* - o fazer ciência - *como forma de elaboração de si e das relações de vizinhança, é um fazer político*[88].

**Carol Hanisch, em artigo publicado em 1970 na coletânea Notes from the Second Year: Women's Liberation, trouxe para o campo feminista da época a ideia de que o pessoal é político e que, portanto, e relações familiares, afetivas, sexuais e domésticas também refletiam relações de opressão. Esta nova consciência, combinada com ações coletivas dos grupos de mulheres da chamada "segunda onda" feminista, trouxe à pauta política questões consideradas de natureza pessoal, tais como direitos reprodutivos, maternidade e sexualidade.*

Tanto o surrealismo como a etnografia, portanto, são tomados aqui em um sentido expandido, como uma predisposição cultural mais geral, atitudes tomadas diante da situação histórica e cultural do século das guerras e das grandes catástrofes, pois

[87] VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org.) Mulheres de cinema. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 338.
[88] Ibid. p. 338-39.

o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada[89], fragmentada, a partir da qual *artistas e escritores se dedicavam, após a Guerra, a juntar "pedaços" de cultura de novas maneiras.*[90] Se a atitude etnográfica é a de transformar o estranho em familiar, descrevê-lo, nomeá-lo, para então compreendê-lo, no surrealismo essa perspectiva se inverte e tende a tornar o familiar em estranho, *provocando a irrupção da alteridade, o inesperado.*[91] E é nesse sentido, nesse encontro com o inesperado (ou com o estranhamento do familiar) que o caráter surrealista da escrita de pesquisa se torna viável. *Cada uma dessas atitudes pressupõe outra; ambas são elementos no interior de um complexo processo que gera significados culturais, definições de nós mesmos e do outro. Este processo - um jogo permanente e irônico entre similaridade e diferença, do familiar e do estranho, do próximo e do distante - é, como venho argumentando, característico da modernidade global.*[92] *Trata-se de um pendor, uma demanda, uma busca, pela imagem como forma de elaboração do próximo, do íntimo e do familiar, de si ou da subjetividade (feminina) que parte e depende das relações com a alteridade: os outros, o grande outro, o próprio cinema.*[93]

O que a etnografia e o surrealismo partilham, sobretudo, é uma *irônica atitude de observação participante*[94] perante as incongruências culturais da realidade do pós-

[89] CLIFFORD, James. Op. Cit., p. 124
[90] CLIFFORD, James. Op. Cit., p. 124.
[91] CLIFFORD, James. Op. Cit., p. 152.
[92] CLIFFORD, James. Op. Cit., p. 152.
[93] VEIGA, Roberta. Op. Cit, p. 337-38.
[94] CLIFFORD, James. Op. Cit., p. 135.

guerra que, diante da modernidade fragmentada, incapaz de ser representada, tornava-se *permanentemente surrealista.*[95]

A montagem de inspiração surrealista em associação com a perspectiva benjaminiana de escrita da história não surge aqui unicamente como técnica que permite justapor, sobrepor e rearranjar elementos, mas como princípio organizador da escrita[96] e, ainda, como fundamento epistêmico. Ao deixar explícitos os procedimentos de montagem na prática de pesquisa, os cortes, as suturas e as heterogeneidades que ficam à mostra denotam uma certa recusa à síntese e universalização do conhecimento, evitando a *representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório e contínuo.*[97] A partir dessa concepção, *a etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição.*[98]

É precisamente nessa justaposição de pensamentos e materiais de ordens diversas e de tempos heterogêneos que há a possibilidade de produzir um tipo de *conhecimento imediato, um "conhecimento fulgurante" que leva a um método de escrita que possa captar a instantaneidade do pensamento.*[99] Esse *conhecimento*

---

[95] CLIFFORD, James. Op. Cit., p. 124.

[96] BUSSOLETTI, Denise Marcos. Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007, p. 84.

[97] CLIFFORD, James. Op. Cit. p. 154.

[98] CLIFFORD, James. Op. Cit. p. 155.

[99] BUSSOLETTI, Denise Marcos. Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese

fulgurante é produzido pela interrupção de um fluxo, pela suspensão do tempo, pelas rupturas produzidas no próprio processo de montagem (e desmontagem) pela qual a sobreposição e justaposição de fragmentos tem a capacidade de produzir o choque e o estímulo necessário à reflexão. *Ao etnógrafo, como ao surrealista, é permitido chocar.*[100] *Assim, as interrupções, cesuras, cortes e choques de imagens, intrínsecas ao que Benjamin propunha como método da montagem dialética guardava o potencial da visão epistemológica, em que as rupturas críticas "despertavam" para a atividade reflexiva.*[101]

(Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007Op. Cit. p. 85.

[100] CLIFFORD, James. Op. Cit. p. 139.

[101] SILVA, Ana Amélia. Imagem, montagem e memória – Alguns nexos benjaminianos em Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998). In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.). Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp 2015, p. 417.

A montagem surge em primeira instância na própria figura da Guadalupe-Tonantzin, essa figura de temporalidade complexa, a partir da qual *em subterrâneos das formas* expressivas, *símbolos se decompõem em montagens carregadas de tensões. Assim se manifesta Maria-Tonantzin. Uma imagem do passado que se articula ao presente em um momento de perigo*[102] e que, na tensão das dualidades que a constituem, produz o movimento dialético que dá a essa narrativa - a do filme e a da tese, em diferentes níveis - seu fio condutor. Tonantzin, a partir de sua origem no pensamento náhuatl, já carregava a dualidade e a ambivalência em seu cerne, em consonância com a própria cosmologia dos povos nahuas. Ela própria fazia parte e de certa forma se originava de uma divindade mais antiga ainda. Como "nossa mãe" (*Tonantzin*), formava junto com o "nosso pai" (*Totahtzin*) o ser supremo, princípio de todas as coisas, o deus dual *Ometeotl* (Deus Único-Dois)[103] que dá a vida a todos os deuses, todos os seres e tudo que existe.* Guadalupe-Tonantzin opera também em uma segunda montagem, a um nível temporal. É a partir da invasão dos espanhóis e do sincretismo necessário à evangelização dos povos indígenas que a dimensão guadalupana toma força e por vezes até se sobrepõe à Tonantzin. Esta, no entanto, surge das ruínas do progresso como força

*"*La señora habla entonces al indio para hacerle saber quién es ella y qué es lo que desea. Tonantzin Guadalupe, cual una reverenciada señora sabia en las cosas divinas, cihuatzin tlateomatini, explica a Juan Diego su relación portentosa de mujer con el Dios supremo. Para ello se vale de varios de los nombres con que lo invocaban los pueblos nahuas que pensaban a la divinidad suprema como ser dual, madre y padre a la vez. Tonantzin, Nuestra madre, Totahtzin, Nuestro padre, eran conceptos clave en el pensamiento nahua que así concebía a 'Aquel por quien se vive', supremo Dador de la vida, Ipalnemohuani." LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Tonantzin Guadalupe.** Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: El Colegio Nacional, 2000, p. 59.*

[102] DAWSEY, John C. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da experiência. Sociologia&Antropologia. Rio de janeiro, v. 03.06, nov. 2013, p. 393.
[103] LEÓN-PORTILLA, Miguel. Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: El Colegio Nacional, 2000, p. 41.

e sobrevivência da narrativa dos vencidos; imagem fulgurante que une passado, presente e futuro e através da qual é possível interromper o *continuum* da história. Se há algum fio narrativo, na história que um dia quis contar, antes e agora, esta narrativa segue os movimentos e tensões advindas da figura de Guadalupe-Tonantzin. As montagens que operam em seu interior dão forma e conduzem a escrita que se pretende produzir, *escrita que transita pela necessidade de harmonização entre contrários, espaço onde as antíteses e a consciência da ambivalência são instrumentos que produzem a dinâmica necessária da ruptura em busca da palavra nova.*[104]

[104] BUSSOLETTI, Denise Marcos. O "nó cristalográfico" da imaginação criadora: escrita de pesquisa, surrealismo e representações sociais. Revista Ibero-americana de Educação. n. 57/1, dez. 2011, p. 8.

As montagens

A montagem ocupa ainda uma outra dimensão no desenvolvimento do trabalho, que é quando junto e monto fragmentos de memórias e de pensamentos, a partir da ideia, apresentada logo nas primeiras páginas, da necessidade de incorporar ao trabalho todo o pensamento que surja enquanto nele estamos submersos, a partir da intensidade que nele se manifesta e porque ele contém um telos em relação ao trabalho. Essa montagem opera em uma lógica poética, a fim de acompanhar o percurso do pensamento, que nem sempre obedece aos padrões ordenatórios comuns ao trabalho acadêmico. Também é uma tentativa - que pode ou não resultar frutífera - de aproximação da racionalidade do próprio cinema e da sua observação atenta da vida a partir de suas menores manifestações. É através dessa lógica que o trabalho da memória e trabalho do olhar estarão articulados e é também por ela que encontro (ou reencontro) a figura da cineasta/escritora trapeira que brinca com os farrapos do tempo, para deles extrair uma imagem.[105] É aqui que recolho e monto fragmentos e "restos" dos mais diversos, sem distinção do maior ou menor, partindo do trabalho material "sobre as coisas" que, pretende-se, resulte em produção de conhecimento. O estranhamento com o familiar se torna, aqui, parte do processo que dá vias à produção desse conhecimento, mesmo quando o estranhamento se dá consigo mesma enquanto pesquisadora.

[105] Sobre a fisiognomia como "a arte de escrever histórias através de imagens" ver em: BUSSOLETTI, Denise Marcos. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. Estudios Historicos, CDHRP, Año II, nº 5, Nov. 2010.

Posso dizer que quando encontro com a respigadora, a figura da trapeira de memórias e imagens, é também quando encontro o meu Outro da pesquisa. Esse é o exercício de alteridade que a pesquisa produz, mesmo quando o Outro somos nós mesmas, ou pedaços esquecidos de nós, que primeiro estranhamos, para que depois possamos acolher. Há também o inverso, quando algo de muito familiar em nós ou nos arredores precisa do estranhamento para que se torne objeto de pesquisa, pois *a imersão num determinado cotidiano pode nos cegar justamente por causa de sua familiaridade. Para que alguma coisa possa se tornar objeto de pesquisa é preciso torná-la estranha de início, para poder retraduzi-la no final: do familiar ao estranho e vice versa, sucessivamente.*[106] Essa estranheza produzida pela alteridade na pesquisa não se trata apenas de constatar uma diferença, mas de chocar-se com ela, de duvidar dela; é, enfim, um processo de distanciamento que se converte em *uma espécie de exílio deliberado onde a tentativa é de ser hóspede e anfitrião ao mesmo tempo.*[107] Não há hospitalidade, no entanto, se *não posso ser 'dono da casa', mas ao mesmo tempo, não há casa nem interior que não tenha porta e janela, isso é, um lugar de passagem para o estrangeiro.*[108] A reflexividade na alteridade de pesquisa se constrói precisamente nessa dialética entre interior e exterior, entre o familiar e o estranho, entre o Eu e o que nos é estrangeiro, mesmo quando se trata do estrageiro que habita em nós. Retomando o início do texto, quando comentei

[106] AMORIM, Marília. O pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa, 2001, p. 26.
[107] Ibid. p. 26.
[108] Ibid. p. 27.

que ao ir do subsolo para o templo de Nossa Senhora de Guadalupe a questão parece ter mudado, é porque essa relação de alteridade é inerente ao Santuário, pois, diferente do subsolo, ele é construído para a relação com o exterior e para a hospitalidade. Suas portas e janelas, assim como o *interior de toda a casa leva as marcas de seu exterior e que todo o espaço íntimo se estrutura na relação com os estranhos e os importunos.*[109] A questão da alteridade é uma importante parte do trabalho do pesquisador e não há como narrar sem construir essa "casa" aberta ao trânsito com o exterior. A alteridade se constrói portanto nessas aberturas, nesses espaços de troca e por isso pensá-los se torna tão importante. Uma importante dimensão da hospitalidade se dá também pela linguagem, na medida que ela pressupõe a relação com o outro.

Por último, uma outra montagem se articula na composição textual a partir do recurso das citações, tendo como suporte e inspiração o método benjaminiano *de citar sem usar aspas*[110] que atingiu seu máximo no livro das *Passagens*.* Se trata de seu grande projeto e de uma *filosofia material da história do século XIX*[111], por onde Benjamin buscava esse rosto da modernidade, utilizando as Passagens parisienses como um "mundo em miniatura" através das quais esse

**Enquanto trabalho inacabado de Benjamin e publicado posteriormente como livro, Passagens é um projeto fragmentário inteiramente constituído a partir de citações de diversas fontes recolhidas durante treze anos, de 1927 até sua morte em 1940.*

[109] Ibid. p. 27.
[110] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 500. [N 1, 10]
[111] TIEDEMANN, Rolf. Introdução a Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 13.

rosto (ou rostos) surgiria(m) em momentos fulgurantes. A citação, pelo que se busca, surge através da ruptura, mais do que como simples repetição ou apropriação de ideias, mas como *uma forma, pois, de reivindicar o passado como agora, onde todos os instantes vividos podem ser capturados pela citação que é força, e que busca a estética do choque, nunca neutralizações, e sim, mobilizações.*[112]

Sobre a forma que assume o texto de pesquisa, ainda é necessário dizer que é pela forma de ensaio que ele vem se mostrando naturalmente no decorrer da escrita, porque *el ensayo se encuentra más próximo a la intuición que a la demonstración. El ensayo, más que "demostrar", "muestra". El ensayo vive en la fragilidad, en el fragmento, en el aforismo, en la vulnerabilidad, en el instante, en la singularidad.*[113]

Ainda que os textos apresentados possam conter certo argumento unificador, diferem de uma lógica sequencial ao apresentarem-se, também, fragmentados. Ao partirem cada um de uma "imagem do pensamento" e tendo cada qual o fim nele mesmo, também alteram a lógica da leitura, na tentativa de *mostrar el movimiento mismo de la vida, y la vida no está logicamente bien articulada.*[114] Por isso que pode efetivamente ser lido, cada fragmento-ensaio, em qualquer ordem.

Assim como as vanguardas do século XX, desde o dadaísmo ao surrealismo, o cinema, filho deste século, tem a montagem como princípio construtivo e baseia-se

---

[112] BUSSOLETTI, Denise Marcos. Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

[113] MÈLICH, Joan-Carles. Filosofia de la Finitude. Barcelona: Herder, 2002. p. 12.

[114] Ibid. p. 12.

na estética do fragmento. Portanto, aproximar-se ou inspirar-se na técnica da montagem como conjunto de procedimentos de pesquisa é também aproximar-se do próprio princípio constitutivo do cinema, de sua poética e potencialidades específicas de apreensão e de *apresentação* da realidade. Estes são os contornos que se apresentam na busca por esse espaço e esse tempo de escrita do cinema em que por vezes a palavra não consegue atingir. Esse espaço, que aqui chamo de espaço-tempo-devaneio, daquilo que se apresenta no instante fugaz entre o sono e a vigília e que, pela figura de Tonantzin-Guadalupe tento me aproximar em sua virada, pela montagem, em direção ao passado, caminhando para a construção do futuro.

Muitos desses pressupostos de inspiração benjaminiana aliados em grande parte com a construção metodológica do surrealismo etnográfico e da técnica da montagem foram e estão sendo desenvolvidos pelas pesquisas defendidas no Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade/GIPNALS desde 2007. Por elas, *um estudo psicossocial e cultural crítico sobre as representações do outro na escrita da infância* que, através da *"surrealização" da escrita de pesquisa como recurso de apresentação*, sustenta a tese que concebe *a poética como um dos eixos tradutores das culturas das infâncias*[115]*;* e ainda, pelas infâncias tornadas sonhos para uma crítica da cultura que se *busca acessar e permitir a reflexão sobre as representações oníricas infantis e as múltiplas formas que as crianças possuem de ver e entender o mundo (...) possuindo o filtro dos sonhos como elemento de aproximação do universo infantil (...)* e *a montagem como um desvio possível, que me permite transitar por uma escrita e experiência poética*

[115] BUSSOLETTI, Denise Marcos. Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

das infâncias.[116] É pela perspectiva da poética das infâncias ainda que, pela *videoarte como um estado-pensamento* e da *oportunidade de preenchimento de um tempo volátil que poderá emergir a Educação Desordeira, e esta se faz como a materialização de uma possibilidade de transformação da educação.*[117] A Cruzada das Crianças pelas *imagens das crianças do PAVG (Patronato Agrícola Visconde da Graça)* sustentam, ainda, *a tese de que as imagens da história pela infância se revelam por entre a barbárie e o reencantamento do mundo.*[118] No enfrentamento desse estado de nova barbárie e pela *busca de recuperação da experiência narrativa e do reencantamento da palavra através da poética e do resgate da dimensão inaudita e dos significados perdidos pelo uso comunicacional e utilitário da linguagem* (...) é que se pretende c*riar um "choque" suficientemente forte para produzir o despertar do estado onírico em que estamos imersos. (...)* a partir da análise do *processo de concepção do Concerto VOX CHORUM, realizado pelo Coral UFPel em 2018, como médium de reflexão à crítica cultural contemporânea.*[119] Buscando *apreender as representações da música da Mestra Griô Sirley Amaro (...) como uma performance de resistência no campo da educação, contrapostas a toda e qualquer forma de invisibilização dos saberes e da tradição oral histórica e culturalmente edificadas. (...) propõe o encontro entre a educação, o rememorar, a música e a performance nas práticas da Mestra, que ela denomina como "Vivências*

[116] KOHLS, Tatiani Müller. Tramando sonhos: infâncias e representações. 2018. 133f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

[117] DUARTE, Krischna Silveira. Educação desordeira: poéticas das infâncias em vídeoarte. 2017. 149f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

[118] RIBEIRO, Angelita Soares. Imagens embriagadas – A cruzada das crianças – Barbárie e reencantamento do mundo. 2018. 143 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

[119] SILVA, Carlos Alberto Oliveira da. Donde musica hubiere, cosa mala no existiere: uma collage do Concerto Vox Chorum do Coral UFPel. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

Griô".[120] Pela *análise de um processo criativo* (...) de um *experimento poético-teatral,* defende a corporeidade *(...) como o elemento propiciador do processo de significação, sendo o subtexto o entre-lugar dessa comunicação na ordem de uma pedagogia do evento teatral.*[121] Pela *proposta da surrealização da escrita de pesquisa (...) problematiza a escultura enquanto narrativa dentro de um processo educativo de resistência cultural e social e capaz de mostrar Outros Sujeitos, Outras Pedagogias.*[122] Pela Pedagogia de Encruzilhadas chegando a uma Pedagogia Batuqueira é que *(...) através do Batuque é possível evidenciar os saberes e as relações, possíveis ou não, entre a culinária ritual e a culinária profana como expressões limiares da resistência social e cultural através das experiências cruzadas entre a cozinha de memória, a cozinha pedagógica e a cozinha do batuque*[123]*.* Da *leitura de cartas escritas por Ruben Eriberto Roja, entre os anos de 1972 a 1985, emitidas do interior do Estabelecimento Militar de Reclusão Nº 1, mais conhecido como presídio de Libertad,* no Uruguai, que emerge uma escrita desenvolvida *a partir de fragmentos literários em correspondência com fragmentos de cartas de Ruben, (...) narrativa que se reivindica como outra História, articulando literatura e teoria*[124]*.*

---

[120] MARTINS, Felipe S. É pela arte toda, pela história de vida: As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

[121] VARGAS, Vagner de Souza. Dramaturgia da Corporeidade: A pedagogia do evento teatral. 2018. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, 2018.

[122] COSTA, Cléber José Silveira da. Seu Paulo - a escrita no barro: um Outro Sujeito, um Sujeito Outro, uma Pedagogia Outra, uma Outra Pedagogia. 2014. 164f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

[123] FONSECA, André Eduardo Ribeiro da. Pedagogia batuqueira: comida religião e educação. 2019. 87 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

[124] FAGÚNDEZ, Ariel Salvador Roja. Cartas de Libertad em uma primavera rota. 2019. 109 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

Pensamento de imagens

Na tentativa de construção ou de encontro com esse espaço-tempo de escrita do cinema é que busco uma outra forma de organização do pensamento, que parta da imagem e igualmente participe de sua construção, ambos, imagem plástica e imagem pensamento, reforçando-se mutuamente.

Fui encontrando esse espaço e esse tempo ao acaso, ou melhor, pela abertura disposta e atenta em acolher o que se mostrava por acaso, se é que posso chamar de acaso qualquer movimento acadêmico, balizado pelas retóricas já tão conhecidas do meio. O que apresento faz parte desse "acaso dirigido" que tenta encontrar seu rosto, sua escrita, enquanto encontro-me comigo mesma como quem escreve, recorda e cria em um constante processo de lembrar e esquecer ou lembrar para assim poder esquecer. Processo que parte do fundo e retorna a superfície em movimento contínuo e em experimentação ativa daquilo mesmo que tenta encontrar.

Como parte desse processo busquei mostrar o método na sua indissociabilidade com a teoria que o constitui. As imagens do pensamento ou o pensamento de imagens funcionaram como o veículo através do qual a escrita pode se conectar com o mundo, essencial para que a experiência possa se realizar e se transmitir.

Foi a partir de uma pequena etiqueta no fundo de um velho telefone que havia me acompanhado durante toda a vida que em ***Maria 18.11.93*** comecei a construir esse espaço da escrita e avisei que assim como a minha "casa", este é um espaço construído de fragmentos, memórias, restos e fantasmas. Ao mostrar a minha casa,

permiti também o habitar dessas palavras ao abrirem-se ao outro. A experiência da miopia fez com que em ***A névoa do olhar*** eu procurasse as particularidades do olhar que me constitui. A partir dele, busquei mostrar as exigências éticas e estéticas de apresentação desse trabalho e sua filosofia da composição, que busca a recuperação de uma experiência narrativa e de uma dimensão estética do fazer acadêmico. Esses dois primeiros textos fazem parte do que chamei aqui de **Primeiras Imagens**, por construírem, tanto o telefone com a etiqueta que demarca uma imagem de memória, um espaço e um tempo, quanto a névoa que assola o olhar miope, as imagens das primeiras imposições de ordem epistemológicas e estéticas que, desde o início, se fizeram sobre o trabalho, quais sejam: de abrir um espaço e um tempo que opera pela via da memória e pela experiência do olhar.

Parti da frase na língua nahuatl *Nican Mopohua* e do relato escrito da aparição de Nossa Senhora de Guadalupe que leva o mesmo nome para, em ***Aqui se conta*** começar a contar a história desse trabalho, o seu antes e o seu agora, como pôde surgir e de que forma vem se desenvolvendo.

Em ***Como contar essa(s) história(s): a escrita de pesquisa e o surrealismo etnográfico*** encontrei com a figura da trapeira e da montadora de fragmentos e imagens. É a partir dela, que recolhe os restos e o fragmentos do chão para então montá-los e remontá-los, que me aprofundei no método de pesquisa, o surrealismo etnográfico, nas particularidades que ele assume nesse trabalho, bem como em seus procedimentos e nas montagens que se realizam no texto.

É pela imagem da cegueira branca e luminosa a nos varrer os olhos, que em ***O que procuram no céu todos esses cegos*** e nos textos que se seguiram que procurei, por um lado, aquilo que nos impede de ver e de outro lado, busquei o encontro com uma outra visão, a visão das pequenas coisas, das pequenas luzes a nos acenar no escuro do tempo, como o vagalume que só me foi possível enxergar na densa escuridão do meu quarto.

Um saco de botões refugados que pertenceu a minha avó possibilitou, em ***Saco de botões: o gesto perdido***, que eu buscasse aquilo que não posso alcançar, aquilo que de alguma forma perdi e que se situa nesse espaço para além da linguagem, o espaço de pura comunicabilidade. É nesse mesmo espaço que se torna possível a aproximação entre cinema e filosofia como o espaço da pura expressão gestual. A constatação da perda do gesto me fez transitar entre o visível e o invisível em ***Quando ver é perder: a inexorável busca do vazio ou a inelutável modalidade do visível,*** no qual refleti sobre as feridas e os vazios que se abrem quando aquilo que vemos efetivamente nos retribui o olhar. Foi a imagem capturada de sobressalto em uma visita exploratória ao subsolo do templo de Nossa Senhora de Guadalupe durante a concepção do filme que serviu de ponto de partida para a reflexão acerca da dinâmica do olhar suportada por uma obra de perda. Seguindo os caminhos da memória abertos pelo saco de botões vi a imagem do tempo a pulsar sobrevivente pelas **mãos da minha avó**, assim como nas minhas, como reflexo e lembrança da finitude que me impele a escrever na busca por essa sobrevivência no tempo.

Através da experiência do distúrbio do sono é que em **Parassonias (ou distúrbios do despertar)** e nos textos seguintes a esse procuro pensar esse espaço que se abre entre o sonho e a vigília como espaço e tempo limiar de apresentação das imagens em sua força de novidade, renovada pelo esquecimento do sono e surgida da dialética da rememoração e o instante do despertar, que solicita a interpretação crítica e a legibilidade da história como exigência política e coletiva de despertar do sonho do progresso.

Esses textos compõem as três propostas de experimentação e reflexão do espaço de escrita do cinema, as quais chamo aqui de **Escrita do cinema como olhar**, **Escrita do cinema como gesto** e **Escrita do cinema como Despertar** e defendem, em seu conjunto, a ideia aqui pretendida enquanto tese de que a escrita do cinema se dá no espaço-tempo-devaneio aberto entre a experiência do olhar, do gesto e do despertar.

Além do texto como imagem do pensamento, e de imagens que fizeram surgir textos, uma outra dimensão de imagens visuais se entrelaçam ao trabalho, construindo, por si mesmas, pensamento de imagens. A elas não serão dadas descrições ou legendas: fazem parte indissociável da apresentação do trabalho, procuram mostrar mais do que dizer. Ocuparão a página inteira, se dariam em uma sala de cinema, de forma que se procura potencializar a força da imagem e da montagem, favorecendo as múltiplas conexões que podem estabelecer na justaposição com o texto e em cada leitura particular. O recorte foi feito nas imagens de minha autoria. Algumas se relacionam diretamente com o exercício de

pesquisa e de observação dirigidas para a concepção do filme. Outras, entretanto, escolhidas sem recorte temporal, representam apenas o exercício do olhar e da memória que a mim proporcionam, ao narrarem a partir do fragmento, dos restos, dos destroços e das pequenas coisas.

A ESCRITA DO CINEMA COMO OLHAR

O que procuram no céu todos esses cegos?

Comecei esse trabalho falando sobre a cegueira. Se é a cegueira que me persegue, talvez então eu devesse persegui-la como minha grande obsessão. Seria essa, talvez, minha única forma de vencê-la, ou de assim iludir a mim mesma que tenho alguma vantagem sobre ela, de que ela não está em mim, que não me constitui, e de que não engole lentamente tudo à minha volta. Fisiologicamente, de fato, não estou cega, embora o avanço da miopia dê à experiência da visão uma outra dimensão. *O tempo minucioso, que na memória é breve, me foi tirando as formas visíveis deste mundo. Os dias e as noites foram limando a figura das letras humanas e dos rostos amados*[125]; já reconheço pessoas pelos seus contornos - já ninguém tem rostos - os letreiros pelos tamanhos que suas letras ocupam no espaço e a memória, mesmo que eu reconheça nela os seus defeitos, tem sido um guia por vezes confiável. No entanto, a experiência de estar sem os óculos, no gesto insistente e rotineiro de tirá-los do rosto, em um lugar desconhecido, é o que me causa maior sensação de desespero. E medo, e frustração. Devem estar rindo de mim, aos tateios por aí, como tola, os olhos à interrogar em vão e a guiar, como se vissem, como se pudessem ainda guiar. *O desnível espreita. Cada passo Pode ser a queda.*[126] Desprovida do olhar e da memória, já não me sinto inteira ou mesmo humana, já não sei em quê ou em quem confiar. Deveria eu

[125] Fragmento do poema O cego de Jorge Luis Borges, retirado de BORGES, Jorge Luis. Obras Completas (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 1098. Tradução minha. No original: "*El tiempo minucioso, que en la memoria es breve, Me fue hurtando las formas visibles de este mundo. Los días y las noches limaron los perfiles De las letras humanas y los rostros amados*".
[126] Ibid. Tradução minha. No original: "*El desnivel acecha. Cada paso Puede ser la caída*".

confiar em alguém ou alguma coisa? Deveriam as pessoas prudentes confiarem cegamente naquilo que se tem diante dos olhos? É importante comentar que ao passar por um espelho, sempre retiro os óculos. O que me tem sido mais pesaroso, no entanto, é observar a gradativa perda da capacidade de enxergar nuances entre as cores e entre o claro e o escuro, como se, principalmente ao cair da luz do dia, absolutamente tudo seja coberto de véus cinzas. *Vivo entre formas luminosas e vagas que não são ainda a escuridão.*[127] *As pessoas pensam que os cegos vivem confinados em um mundo negro, (...) mas o mundo dos cegos não é a noite que as pessoas supõe (...). Os cegos vivem em um mundo bastante incômodo, num mundo indefinido, no qual poucas cores aparecem. (...) Assim, uma das cores que os cegos lamentam já não poderem ver é o negro.*[128]

[127] Fragmento do poema Elogio de la sombra de Jorge Luis Borges, retirado de BORGES, Jorge Luis. Obras Completas (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 1017. Tradução minha. No original: "*Vivo entre formas luminosas y vagas que no son aún la tiniebla*".

[128] Trecho da conferência A Cegueira de Jorge Luis Borges proferida no Teatro Coliseo, Bueno aires, em 1977. JORGE Luis Borges - Conferencia "La Ceguera" (1977), [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (48 min. 23 seg.). Publicado pelo canal Cinema como cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gMQRbMHTgOY. Acesso em: 06 jun. 2020.

Ver o tempo: a obscura contemporaneidade

Meu século, minha fera, quem poderá
olhar-te dentro dos olhos
e soldar com o seu sangue,
as vértebras de dois séculos?[129]

É através desse poema que Giorgio Agamben também questiona *o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente de seu século*?[130] O contemporâneo, para Agamben, não é aquele que muito ou em tudo coincide com seu próprio tempo, mas sim aquele que toma distância e nesse deslocamento, consegue perceber o seu presente. Nesse sentido e paradoxalmente, o contemporâneo é inatual, e é justamente esse anacronismo e esse desencontro que faz com que consiga ver o seu tempo, saber que embora queira se distanciar, lhe pertence e dele não pode fugir. Encurralado pela fera, o contemporâneo é aquele que (...) *mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro.*[131] A capacidade de ver, de manter o olhar fixo e de perceber, parece ser uma das capacidades primordiais que, segundo Agamben, constitui o contemporâneo.

[129] Fragmento do poema O Século do poeta russo Osip Mandelstam retirado de AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 60. Segundo nota do tradutor da publicação, a tradução foi feita diretamente da edição italiana do texto de Agamben. O tradutor também menciona que há uma tradução do poema de Mandelstam para o português chamada A era, feita por Haroldo de Campos e publicada em Poesia Russa Moderna. Editora Brasiliense, 1987.
[130] AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 62.
[131] Ibid. p. 62.

Alerta, artista, alerta,
Não te entregues ao sono...
És refém da eternidade
E prisioneiro do tempo.[132]

Quem experimenta a contemporaneidade, em todos os tempos, experimenta ver o escuro que lhe é particular, pois *todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros.*[133] Esse escuro não se limita apenas à ausência total de luz, não é o mesmo que a não-visão, mas o resultado de uma visão específica oriunda da atividade de células da retina que, desinibidas ao fechar dos olhos ou pela ausência de luz, produzem a visão daquilo que chamamos de escuro. É um produto da retina inerente à fisiologia do olho, que *não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.*[134]

[132] Fragmento de poema de Boris Leonidovitch Pasternak retirado de TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 218.
[133] AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. 2009. p. 62.
[134] Ibid. p. 63.

Os vagalumes no preto vão

Pois que uma noite dessas, após um dia de muitas luzes, mas poucas e obscuras linhas, *quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída*[135], um vagalume apareceu em meu quarto. Totalmente imersa nas luzes e já há muito desacostumada a ver vagalumes, tão desacostumada que às vezes até cética da existência desses improváveis seres luminosos que víamos na infância como se só a experiência da infância ou talvez a pequenez dos corpos ou a baixeza dos seres rente ao solo fosse capaz de os evocar, que nem o vi entrar e nem mesmo por um instante reparei na sua parca luz. Foi então que lhe dei um tapa tão forte para que parasse de importunar às voltas dos meus ouvidos - já tive um inseto voador dentro dos ouvidos e posso dizer que o barulho que causam ao bater as asas é de deixar qualquer um ao ponto de atirar-se do décimo andar se estiverem à essa altura no momento, e desse dia em diante me certifico de sempre tapar os ouvidos perto de qualquer inseto que voe. Pois o inseto voador, que só mais tarde descobri ser um vagalume, caiu por entre meus lençóis depois do bofetaço e não pensei mais nele, já que com a força da certeira pancada só poderia estar morto. Só mais tarde, ao apagar das luzes - e apenas nesse momento - que percebi que algo brilhava no infinito escuro, aquele denso e fugaz escuro anterior ao estado em que os olhos se adaptam à falta de luz e começam a distinguir algumas formas. Estranhando o brilho incomum e certa de que havia desligado da eletricidade tudo que pudesse emitir algum raio de luz, acendi novamente as luzes do quarto procurando o

[135] DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 130.

aparelho elétrico que havia me escapado. Com as luzes acesas não pude ver, não havia mais nada para ver. Só pude enxergar novamente na escuridão, só no escuro completo eu podia encontrá-lo. Me aproximei do pequeno ponto de luz e esperei que meus olhos fossem aos poucos distinguindo algumas formas ao seu redor. Ao perceber de que se tratava de fato de um vagalume e que eu o havia matado, uma onda de remorso me atingiu e fiquei um tempo observando o que eu acreditava ser os últimos momentos de fulgor do pobre bicho. Só depois percebi que o pequeno inseto que muito provavelmente brilhava com cerca de um terço de sua potência, havia sobrevivido. A parca luz que emitia era a forma de sua sobrevivência. Nesse instante tirei uma foto, um desejo de uma segunda sobrevivência.

Era uma luz, um clarão,
Um insight num blecaute.
Éramos nós sem ação,
Como quem vai a nocaute.
Era uma revelação
E era também um segredo;
Era sem explicação,
Sem palavras e sem medo
Era uma contemplação
Como com lente que aumenta;
Era o espaço em expansão
E o tempo em câmara lenta.

Era tudo em comunhão
Com o um e tudo à solta;
Era uma outra visão
Das coisas à nossa volta
E as coisas eram as coisas:
A folha, a flor e o grão,
O sol no azul e depois as
Estrelas no preto vão.
E as coisas eram as coisas
Com intensificação,
Que as coisas eram as coisas
Porém em ampliação
Era como se as víssemos
Entrando nelas então,
Com sentidos agudíssimos
Desvelando seu desvão,
Indo por entre, por dentro,
Aprendendo a apreensão
De tudo bem dês do centro,
Do fundo, do coração.
Era qual uma lição
Del viejo brujo don juan;
Uma complexa questão

Sem nexo qual um koan;
Um signo sem tradução
No plano léxico-semântico;
Enigma, contradição
No nível de um campo quântico
Era qual uma visão
De um milagre microscópico,
Do infinito num botão,
E em ritmo caleidoscópico,
Ciclos de aniquilação
E criação sucessiva,
Átomos em mutação,
Cósmica dança de shiva.
E as coisas ao nosso ver
Davam no fundo a impressão
De ser de ser e não-ser
A sua composição;
Como a onda tão etérea
E a partícula não tão
Num ponto tal da matéria
Tanto 'tão quanto não 'tão.
Até que ponto resistem
A lógica e a razão,

Já que nas coisas existem
Coisas que existem e não?
O que dizer do indizível,
Se é preciso precisão,
Pra quem crê no que é incrível
Não devanear em vão?
Era uma vez num verão,
Num dia claro de luz,
Há muito tempo, um tempão,
Ao som das ondas azuis.
E as coisas aquela vez
Eram qual foram e são,
Só que tínhamos os pés
Um tanto fora do chão.[136]

[136] CÉSAR, Chico. Experiência. Composição: Carlos Rennó; Chico César. Intérprete: Chico César. In: CÉSAR, Chico. Respeitem meus cabelos, brancos. Rio de Janeiro: MZA Music, 2002.

Há uma certa condição necessária para que possamos observar os vagalumes quando não mais conseguimos vê-los, ou seja, ter *uma outra visão das coisas à nossa volta*. Talvez tenhamos que estar com *os pés um tanto fora do chão*, não sei, pra observar as coisas *num preto vão*, para darmo-nos conta *até que ponto resistem a lógica e a razão*. Mas quando falamos em observar as coisas num preto vão, ou retomando Agamben, perceber o escuro do tempo, podemos nos perguntar o que de fato produz esse escuro? Agamben apresenta a explicação astrofísica contemporânea para o escuro que vemos circundando o resplandecer das estrelas. Esse escuro seriam, na verdade, as luzes que viajam velozes pelo espaço sem nunca conseguir, de fato, nos alcançar, justamente porque as galáxias das quais provêm viajam numa velocidade muito superior à velocidade da luz. *Perceber o escuro do presente, essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo.*[137] Por isso que, retomando o poema de Mandelstam, Agamben identifica que nos mantemos no dorso fraturado do tempo, exatamente sobre o ponto de fratura, onde o presente é essa luz em viagem que nunca há de nos alcançar. Essa fratura é, também, para Agamben, uma fratura no tempo, uma dissociação, algo de urgente e intempestivo que transforma o tempo cronológico. Essa urgência se dá em uma colisão *na forma de um "muito cedo" que é, também, um "muito tarde", de um "já" que é também um "ainda não".*[138] O que se coloca aqui é uma ideia de um tempo anacrônico, em oposição à ideia linear progressista do

[137] AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. p. 65.
[138] Ibid. p. 66.

tempo, que não pode ser apreendido apenas considerando-se o presente ou o passado de forma isoladas, mas através do movimento decorrente de uma colisão entre eles, constituindo uma perspectiva dialética do tempo histórico como se *aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse facho de sombra adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.*[139] Esse tempo que é anacrônico, de um presente que lança sua sombra sobre o passado para responder as trevas do agora e uma perspectiva epistemológica que compreenda as imagens associadas à dimensão do tempo exige que busquemos em Walter Benjamin, retomado por Agamben e por Georges Didi-Huberman, uma história das imagens ou uma história presente naquilo que sobrevive e retorna pelas imagens, porque

a única coisa
que sobrevive a uma época
é a forma de arte
que ela criou para si
(...) é assim que
a arte do século XIX
o cinema
fez existir o século XX
que

[139] Ibid. p. 72.

por si só

mal existiu[140].

Georges Didi-Huberman reflete sobre estas sobrevivências inspirado por um texto de 1975 do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini sobre a morte dos vagalumes publicado no *Corriere della Sera* inicialmente com o título de *O vazio do poder na Itália*. Exatos trinta anos antes de publicar esse texto que ficou conhecido como *O artigo dos vagalumes (L'articulo delle lucciole)* ao ser retomado nos *Escritos Corsários (Scritti Corsari)*, Pasolini escreveu uma carta ao seu amigo Franco Farolfi, em meados de janeiro e início de fevereiro de 1941, em meio a guerra que irrompia feroz como uma luz ofuscante à perseguir os inimigos nas trevas aéreas ou no campos escuros. Nessa carta Pasolini inscreve *pequenas histórias na grande história*[141] ao contar sobre uma noite entre amigos em que, todos jovens de vinte e poucos anos, viram uma grande quantidade de vagalumes, como pequenos *bosques de fogo nos bosques de arbustos*[142] e isso o fez pensar sobre a alegria inocente da juventude que lampeja mesmo em tempos sombrios. Em contraste, do alto do das colinas, ele pode enxergar *dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era difícil escapar*[143] e ali, naquele momento, foram inundados

[140] GODARD, Jean Luc. História(s) do cinema. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022, p. 151.
[141] DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 17.
[142] PASOLINI, Pier Paolo. Lettere, 1940-1954 Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 19.
[143] Ibid, p. 21.

pelo sentimento de medo e de culpa enquanto os cães ladravam. Isso o fez concluir que *a inocência é um erro, a inocência é uma falta, compreendes? E os inocentes serão condenados, pois não têm mais o direito de sê-lo. Eu não posso perdoar aquele que atravessa com o olhar feliz do inocente as injustiças e as guerras, os horrores e o sangue.*[144] Se a inocência deve ser aniquilada, então *o vaga-lume está morto, perdeu seus gestos e sua luz na história política de nosso contemporâneo sombrio.*[145] Eis então que, trinta anos depois de ter escrito a carta, Pasolini escreve seu artigo dos vagalumes, em que a questão dos vagalumes se tornaria, *antes de tudo, política e histórica.*[146]

A tese que Pasolini constrói em seu texto é de que o fascismo dos anos 1930-40 não apenas não havia sido efetivamente derrotado, como ressurgiu em uma configuração totalmente nova e imprevisível, marcada em sua primeira fase pela violência policial e desprezo pela constituição. É o que Pasolini chama de o "verdadeiro fascismo" que *tem por alvo os valores das almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo*[147] cometendo genocídio através da sua capacidade de suprimir porções da sociedade visando à adesão dócil ao modo de vida burguês e ao nivelamento industrial. A segunda fase, para Pasolini, seria marcada pelo momento em que os intelectuais e os mais críticos, que ainda nutriam vãs

---

[144] PASOLINI, Pier Paolo. La sequenza dei fiore di carta (1967-1969) Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 2011, p. 23.
[145] DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. p. 24.
[146] Ibid. p. 24.
[147] Ibid. p. 29.

esperanças de derrotar o processo histórico em curso, não perceberam que os vagalumes estavam desaparecendo. Com isso, mesmo que na dureza de falar em barbárie - da nova e reconfigurada barbárie - ele evoca uma imagem da sua juventude, a imagem lírica e poética dos vagalumes, das pequenas luzes (*luciolles*) para então anunciar a sua morte, a morte da cultura popular engolida e dissolvida não pelo escuro da noite, mas pelas grandes luzes ofuscantes do fascismo que ainda triunfa, do qual o regime democrata-cristão é apenas continuação direta. Não mais ver os vagalumes e não conseguir perceber dia a dia o seu desaparecimento é o que marca a vitória desse novo fascismo, que não evoca mais nenhuma resistência, pois *conduz sem carrasco e sem execuções em massa*[148] para a verdadeira aniquilação através dos espetáculos comercializáveis e da massificação cultural. Em muito a análise de Pasolini se parece com o que Benjamin já diagnosticava como o empobrecimento da experiência, um sintoma próprio da modernidade. A barbárie, portanto, não é o oposto da cultura, mas está nela e por ela prosperam essas novas e inteligentes formas de barbárie. Didi-Huberman, se pergunta, então, *como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?*[149]

Eu me pergunto: como? Como não vimos?

---

[148] Ibid. p. 29.
[149] Ibid. p. 39.

É necessário então "organizar o pessimismo" e a tragédia anunciada por Pasolini, pois apenas postulá-la e atribuir-lhe vitória definitiva *é ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo.*[150] É então que devemos falar não mais da morte dos vagalumes, mas da sua sobrevivência, daquele princípio de esperança residente naquilo que só podemos enxergar na mais densa escuridão, e que nos acena de lá, longe da luz ofuscante de toda a glória dos vencedores que não cansa de nos cegar, onde sobrevivem aqueles que *tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência*[151] e constituem uma alternativa aos tempos muito sombrios - ou muito luminosos.

É neste espaço situado no improvável, nesse espaço das aberturas, do apesar de tudo, que procuro ver os vagalumes. *A imagem é uma impressão da verdade que nos é permitido em nossa cegueira.*[152] Novamente, trata-se de ver, trata-se da pertinência do olhar, porque

o cinematógrafo jamais quis fazer

[150] Ibid. p. 42.
[151] Ibid. p. 17.
[152] TARKOVSKI, Andrei. Op. Cit., p. 123

um acontecimento
mas sim uma visão
(...) para poderem ficar à altura
dos pesadelos e dos sonhos
não será apresentado
sobre uma tela
mas sobre um sudário[153]

Trata-se da urgência em sair do estado cinzento e nuvioso de cegueira, pois como cegos somos incapazes de ver nossa própria condição quando ela nos vem disfarçada de iluminação. *Ceguei quando estava a ver o meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi neste momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a própria ausência.*[154] A experiência da cegueira talvez seja o que, de fato, configura a experiência da contemporaneidade, me arrisco a dizer, um pouco na contramão do que defendia Agamben: não ver nem o escuro e nem as luzes esparsas a nos sinalizar no meio da escuridão, apenas a cegueira leitosa ou a cegueira branca de Saramago, fadados a repetir a história, pois desprovidos da memória e das experiências autênticas. É quase que inevitável, nos dias que hoje atravessamos, nos sentirmos como um dos cegos da pintura de Pieter Bruegel a sermos guiado por outros cegos, estes

[153] GODARD, Jean Luc. Op. Cit., p. 22.
[154] SARAMAGO, José. Op. Cit., p. 129.

singulares sonâmbulos *cruzando o eterno escuro que os invade* com a pupila onde *arde a luz divina* a olhar pro céu e cair em terra.

Contemplai-os, ó minha alma; eles são pavorosos!
Iguais aos manequins, grotescos, singulares,
Sonâmbulos talvez, terríveis se os olhares,
Lançando não sei onde os globos tenebrosos.
Suas pupilas, onde ardeu a luz divina,
Como se olhassem à distância, estão fincadas
No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas
Se um deles a sonhar sua cabeça inclina.
Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu,
Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,
Olha! também me arrasto! e, mais do que eles pasmo,
Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?[155]

Mas preciso dizer, devo dizer, ouso dizer, que contra todos os augúrios, nesse verão, tenho certeza, eu vi no céu vagalumes.

[155] BAUDELAIRE, Charles. Os cegos. In: BAUDELAIRE, Charles .As Flores do Mal. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 106.

A ESCRITA DO CINEMA COMO GESTO

Saco de botões: o gesto perdido

Na vida algumas coisas são esquecidas por completo, não sobra vestígio capaz de trazê-las de volta mesmo que por um instante. Há outras que seguem, sem sabermos porque, rondando a memória como caçador ronda a presa, camufladas por diversos momentos, mas sem de fato mostrarem-se desprotegidas à racionalização que pretende capturá-las e transformá-las, por sua vez, nas próprias presas. Estou certa de que a mim estas últimas são as mais intrigantes. Uma dessas inquietações parte do saco de botões da minha avó. Quando criança eu era impedida de brincar com ele. Quando fosse mais velha, diziam, poderia pegar. Evidente que a recomendação não foi seguida, tanto mais pela impossibilidade que instiga a imaginação que de fato pelas possibilidades do saco de botões. A restrição maior era com relação a espalhar os botões do saco e, sem dúvida, o som que faziam enquanto caiam pelo chão todos juntos, batendo-se uns contra os outros e todos contra o chão num tilintar quase metálico era um dos maiores prazeres que eu experimentava com aquele conjunto de objetos de refugo. O gesto da mão que é soterrada de botões enquanto remexe todos sem agarrar nenhum, aumentando o ruído entre eles também me causa profundas saudades. Com o tempo, o saco de botões ficou esquecido na caixa de costura e muitos anos se passaram até que se lembrasse da proibição: apenas quando tivesse mais idade poderia pegar. E nesse momento foi que um tom melancólico se apossou da memória daquele objeto tão cotidiano da minha infância. Havia chegado o momento em que eu já não mais queria pegar o saco, espalhar e remexer os botões.

Em nada esse gesto me pareceria igual àquele que tanto me fascinava; experimentava ali uma perda. Eu podia sonhar como no passado pude remexer os botões, *a mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo.*[156]

Faz-me falta desacostumar
da hora em que nasci.
Faz-me falta não exercer mais
ofício de recém-chegada.[157]

Entretanto, por mais análogos que possam parecer os atos da mão que remexe os botões e o ato de andar, ambos não dizem respeito, aqui, à mesma esfera da ação humana. A mão, com facilidade considerada uma das partes mais instrumentalistas do nosso corpo - pela mão se lasca a pedra, se faz o fogo, se move a tela - e orientada para a pura finalidade, não podia, no ato de remexer os botões, ser mais desviante, de um lado, da *esfera dos meios dirigidos a um fim (...) e, de outro,* de *um movimento que tem em si mesmo seu fim.*[158] Sendo assim, a mão que remexe

---

[156] BENJAMIN, Walter. O jogo das letras. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 105.
[157] PIZARNICK, Alejandra. 15. in: PIZARNICK, Alejandra. Árvore de Diana. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 45.
[158] AGAMBEN, Giorgio. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. Caderno de Leituras, n. 76, Edições Chão da Feira, abr. 2018, p. 3.

os botões ocupa e retorna à dimensão própria da gestualidade, se considerarmos o gesto como *a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade.*[159] As mãos que procuravam, remexiam - e perdiam - os botões, hoje não conseguem mais despertar para a realização do gesto, o mesmo que encantava a criança, pois dificilmente conseguem libertar-se do fim ao qual são dirigidos.

Sendo um tipo de movimento, o gesto é *movimento explicável, mas não satisfatoriamente. Para dizê-lo paradoxalmente: é movimento demasiadamente explicável.*[160] Isso porque várias forças ou vetores podem explicar o movimento da mão que se sente atraída em revirar e espalhar botões. Certamente existem desde explicações fisiológicas, mecânicas até mesmo psicológicas, culturais, dentre outras que dão conta de interpretar, a partir de diversas camadas, tal movimento. A explicação resulta demasiadamente completa, porém não satisfaz. Revirava e espalhava os botões porque decidia fazê-lo. Porque a mão era livre para tal e *a liberdade não é satisfatoriamente explicável, porque deixa de ser liberdade quando explicada.*[161] Reside na dimensão da liberdade, para Vilém Flusser, a diferença entre um movimento qualquer do corpo humano e um gesto, visto que por não poder ser explicado de forma satisfatória, *gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade*[162] e por mais determinado e explicável que qualquer movimento

[159] Ibid. p. 3.
[160] FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo: Annablume, 2014, p. 14.
[161] Ibid. p. 16.
[162] Ibid. p. 16.

seja - dentre eles, o qualificado como gesto - *tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto*[163]. O movimento da mão que remexia os botões era, portanto, gesto, não havendo como explicá-lo fora da dimensão da gestualidade e da expressão da liberdade. É necessário observar, no entanto, que o *gesto não é um movimento livre, mas um movimento no qual a liberdade se exprime "de alguma maneira".*[164] Haveria a mão, então, perdido a capacidade de expressar a liberdade ao remexer os botões?

O fato singular de uma humanidade burguesa ocidental progressivamente subtraída de sua natureza e do domínio de seu corpo, de alguma forma incapaz de controlar sua gestualidade ou produtora de uma gestualidade inorgânica, vai levar Agamben à aprofundar a questão do gesto como uma das dimensões da ação humana, uma terceira modalidade entre a *poiesis* (o fazer) e a *praxis* (o agir). Derivadas de Aristóteles, as noções de *poiesis* e *praxis* se opõem uma à outra, onde o fazer é um meio para atingir um fim que é externo a ele e o agir, um fim nele mesmo. Correspondentes a estes, os termos latinos *facere* e *agere* derivam, em última análise, desta oposição aristotélica.

No entanto, ao formular a "ontologia da produção", em Ideologia Alemã¸ publicada em 1846, Marx rompeu, sublinha Balibar, com um dos mais antigos tabus da filosofia desde a antigüidade grega: a distinção radical entre a práxis, a ação livre de auto-transformação humana, e a poiêsis, a fabricação das coisas no

[163] Ibid. p. 16.
[164] Ibid. p. 28.

afrontamento com a natureza.[165] Praxis e poiesis agem uma sobre a outra, não existindo, nessa concepção, como transformar a si mesmo sem uma ação material em confronto com a natureza - já que as mãos estão no mundo contra o mundo[166], absorvendo a resistência dos objetos e incorporando-a nas formas criadas materialmente pelo gesto criativo, ao passo que criam a si mesmas com esse estar no mundo. Há que se considerar, portanto, uma terceira dimensão, que leve a compreensão do gesto como aquele que rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.[167]

Agamben encontra em Varrão essa terceira modalidade da ação humana no termo latino *gerere* (de onde a palavra gesto está etimologicamente derivada, entre o termo *gestus* e o verbo *gero*, sem correlatos fora do âmbito das línguas latinas), quando diz que, *neste nem faz, nem age, mas gerit, isto é, suporta [sustinet].*[168] Neste sentido, *o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do ethos como a esfera mais própria do homem*[169] e, dessa forma, se torna esfera especial da política.[170] Medialidade

[165] LÖWY, Michael. A teoria da revolução no jovem Marx. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 21.
[166] FLUSSER, Vilém. Op. Cit. p. 87-88.
[167] AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 13.
[168] VARRÃO, Marco Terrêncio. De lingua latina. Apud. AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 12.
[169] AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 12.
[170] A respeito da política como a esfera dos meios puros ou dos gestos, consultar: AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

pura, *o gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade*[171] que não tem nada a dizer, a não ser mostrar o ser-na-linguagem do ser humano na sua relação com a linguagem para além do caráter informativo e instrumental, mas como meio puro que torna visível a própria linguagem.

A humanidade que perdeu seus gestos, como diagnostica Agamben, vai por eles se tornar obcecada, procurando constantemente reapropriar-se daquilo que perdeu. Pela mesma época, Aby Warburg buscava através do seu Atlas Mnemosyne os gestos sobreviventes da humanidade ocidental; Muybrigde realizava estudos do movimento humano em suas conhecidas séries fotográficas, que antes de imagens estáticas se provaram fotogramas carregados de movimento, prenúncios para o que mais tarde seria, através do cinema, tanto busca como registro desse esforço pela recuperação do gesto.

Se os escolhidos foram então botões, objetos refugo, fora de uso instrumental, libertos totalmente de seus fins, e sem nenhuma previsão de que voltem ao status anterior, talvez não seja por acaso. É de qualquer modo curioso que um saco de botões nunca utilizado siga por, pelo menos, mais de três décadas na mesma família. Como globos oculares, estalados e cristalizados cada qual em uma posição, desprovidos da capacidade orgânica de capturar a luz, os botões se voltavam pra mim, e na imagem que me vem à memória, quase que os consigo tocar, mas então a pergunta: o que foi que eu perdi?

---

[171] AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 13.

Em uma dessas reaparições, teimosamente, resolvi tentar descobrir o que ali tinha sido esquecido, o que restava escondido, o que me causaria ao descobrir. Havia, por fim, algo a descobrir? *Porque as mãos são entes curiosos no significado estrito do termo. O incompreensível os provoca a procurar compreendê-lo mais que outro objeto. Os atrai.*[172] Encarei o saco por alguns instantes pensando qual melhor forma de começar. Evidente que esta não era a preocupação da criança e, ao me dar conta, pensei que era melhor espalhar tudo de uma só vez. Apenas uma fagulha pude sentir, daquilo que era proibido, do risco contido no gesto impensado e veloz de espalhar todos e com isso perder alguns que rolariam para cantos e fendas onde jamais se encontraria. Um que outro, de formatos específicos, quase me faziam lembrar. Acharia outros modelos, que nunca havia encontrado antes? Alguns ainda carregavam parte da linha ou do tecido aos quais estiveram presos quando cumpriam efetivamente a função de botões. Alguns lembram vagamente roupas da minha infância, mas tão vagamente que abandono por completo o pensamento, na impossibilidade de, dele, adquirir uma imagem que satisfaça a memória. Uma moeda de 20 centavos de 1950 com a face de Ruy Barbosa estampada no verso sugere a idade de alguns desses botões, o que não fica evidente de nenhuma outra forma já que a maioria brilha como novo e uma pequena parcela apenas está um pouco desbotada e amarelada. Mas então: o que eu perdi? Qual seria a relação esquecida com os botões, é o que não pude responder. *Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do*

[172] FLUSSER, Vilém. Op.Cit., p. 85.

passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por *isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido [...] assim, o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. Seja como for - para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais. Neles são formadas as aptidões que se tornaram decisivas em sua existência.*[173]

Confesso, como Benjamin em *Caixa de Costura*[174], que levou-me anos para que visse confirmada a suspeita de que aquele saco de botões era destinado a outro tipo de tarefa que não a de costura. E, também ao confessar que o que busca em seu *Jogo das letras*[175] da infância é ela mesma, a infância por inteiro, *o gesto* perdido dessa infância, Benjamin me leva a pensar que o que busco no saco de botões da minha avó é aquilo que foi esquecido, que foi perdido: *o gesto*, ele mesmo por inteiro.

Se para Agamben o elemento primordial do cinema é o gesto, mais do que a imagem, é porque a imagem tanto carrega em si a anulação de um gesto quanto a *dynamis* que a lança para um todo em movimento da qual ela faz parte. *A primeira*

---

[173] BENJAMIN, Walter. O jogo das letras. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 104-5.
[174] BENJAMIN, Walter. A caixa de costura. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 129.
[175] BENJAMIN, Walter. Jogo das letras. In: BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 104.

corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária.[176]

[176] AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 12.

O que busco é essa imagem lampejante - ou *re*lampejante, que se apossa de minha memória como naquele instante fugaz em que o caçador apodera-se da presa ou a perde totalmente. É aquilo que se situa aquém da linguagem, porque *assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre gag no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra.*[177] Daí que provém, para Agamben, a proximidade entre cinema e filosofia, onde o "mutismo" no cinema. Para além da falta de banda sonora, o silêncio próprio do cinema é, como na filosofia, exposição de pura comunicabilidade. *A definição wittgensteiniana do místico, como mostrar-se daquilo que não pode ser dito, é ao pé da letra uma definição do gag. E todo grande texto filosófico é o gag que exibe a própria linguagem, o próprio ser-na-linguagem como uma gigantesca falha de memória, como um incurável defeito de palavra.*[178]

É justamente esta falha de memória, este gag, que só me permite acessá-lo em fulgurantes momentos de não esquecimento, ou da imagem que só é possível porque houve o esquecimento, momentos entre o sonho (ou o devaneio) e a vigília, em que consiste, para mim, o material próprio do cinema e *segundo a bela definição implícita em Traum und Nacht de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.*[179]

---

[177] AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 13-14.
[178] Ibid. p. 14.
[179] Ibid. p. 12.

O olhar no cinema é como olhar para a fenda que se abre em nós através dessa perda sempre renovada, a perda dos botões, a perda do gesto, a pergunta revivida: o que foi que eu perdi? É, portanto, gesto último que busca aquilo que não pode ser agarrado e escapa por entre os dedos a esconder-se numa fenda de nossas vidas. O visível se torna inelutável *nesse momento, quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, quando ver é perder. Tudo está aí.*[180]

[180] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 34.

Quando ver é perder: a inexorável busca do vazio ou a inelutável modalidade do visível

Algo que tenho nas mãos ou diante dos olhos e que me escapa, no justo momento que seria alcançado, como um botão que se esvai, que a mão não consegue alcançar, que não se mostra totalmente à visão. O ver muitas vezes nos remete a algo que nos falta, algo de vazio em nós, mas também algo perdido, ou seja, que costumava existir e que ali deixou evidências de sua existência, que inutilmente tentamos alcançar. *A nossa condição também é essa, é a condição da* necessidade *do luto, que é a de falar sobre a perda*[181], o que nos coloca na posição de explorar *esse paradoxo. Daquilo que escapa, tudo aquilo que se perde, mas que ao mesmo tempo é condição do nosso olhar. Pois estaremos sempre submetidos a essa perda, mas ao mesmo tempo estaremos sempre fascinados por ela.*[182]

Didi-Huberman retoma a passagem de *Ulysses* em que o narrador Stephen Dedalus olha o mar e nele vê os olhos de sua mãe morta a devolver-lhe o olhar, esse olhar medusante, a partir do qual *tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade insistente e soberana dessa perda.*[183] Sobre este olhar incide então o que James Joyce vai nomear como "inelutável modalidade do visível" onde cada coisa dada a ver, mesmo a mais simples, é suportada por uma obra de perda;

---

[181] RIBEIRO, Angelita Soares; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Diálogo com Maria João Cantinho. Para que não se esqueça: Fotografia e imagem em Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. Cadernos Walter Benjamin. n. 19, jul.-dez. 2017, p. 147.
[182] Ibid, p. 147.
[183] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 32.

não pela tranquilidade de um olhar que contempla, mas inquietação que remexe o fundo das coisas e trás à superfície aquilo que nos devolve o olhar, *uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento*[184], um jogo de perda.

O ato de olhar só existe ao abrir-se em dois.[185] Quando o que é olhado deixa a passividade de apenas dar-se a ver, quando o que vemos efetivamente nos olha, esse olhar devolvido cria uma cisão naquele que olha. É através dessa fenda que o ato de ver abre em nós um vazio inelutável e, diante desse vazio, do inquietante processo de esvaziamento a que somos submetidos no ato de olhar, há quem tente apaziguá-lo, ou apaziguar-se diante dele, preenchendo-o; estamos, então, diante de uma atitude de *crença* que procura sempre ver além daquilo que vê; e há aqueles que pretendem ver apenas o que é visto e, neste caso, estamos diante de uma atitude *tautológica*, que acredita que "o que você vê é o que você vê", nada mais. Estas são duas formas, aparentemente contrárias, mas análogas, de negar o vazio que se abre em nós quando o que vemos começa a nos olhar de volta.

sim, a imagem
é felicidade
mas por perto

[184] Ibid. p. 33.
[185] Ibid. p. 29.

paira o vazio
e a imagem
só pode se expressar
emm toda a sua potência
ao apelar para o vazio

talvez seja preciso
acrescentar ainda
a imagem
capaz de negar o vazio
é também o olhar do vazio sobre nós[186]

Estender as mãos e tentar tocar aquilo que vejo, a evidência daquilo que tenho diante de mim, não me basta, quando nele reside algo que me olha, e que por isso mesmo me esvazia; *um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.*[187]

Se não devo acreditar ver além do que vejo, nem apaziguar o vazio que se abre em mim a partir do que vejo reduzindo o visível apenas à sua materialidade, onde

[186] GODARD, Jean Luc. Op.Cit., p. 153.
[187] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 37.

então se situa a dobra que há entre aquilo que me olha no que vejo, ou mesmo: qual o lugar e o tempo de onde esse incurável defeito da palavra de que fala Agamben, fixa *seus olhos sobre mim para redobrar-me?*[188] Como não me deixar sucumbir a esse tipo de escape ao produzir imagens? Como não preenchê-las de modo que sejam desprovidas de sua própria capacidade de esvaziamento, de inquietar o ver a partir da angústia do vazio que se abre?

Duas semanas parei aqui nessa linha. Nada mais escrevi por duas semanas até confessar que paralisei aqui. Paraliso. Paraliso como se de repente tivesse estes olhos fixos em mim novamente, estes que me olham no que vejo. Sem dúvida, há uma imagem* que lampeja enquanto escrevo estas linhas. Uma imagem que diz muito dos inícios, mas também dos possíveis fins e, talvez por isso, por se situar na dobra entre fim e início, entre a imagem-berço e a imagem-ataúde, que me rasga, que rasga esse trabalho, que paralisa as palavras e elas mesmas, quais forem, já não dão conta.

**Esta foi uma imagem capturada em junho de 2017 em uma visita exploratória ao Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe realizada durante o processo criativo de concepção do filme que vinha produzindo desde meados do mesmo ano em co-autoria com a artista visual Pâmela Zechlinski. Esta visita fundamentaria a escrita do primeiro tratamento do roteiro do filme e a sua decupagem, assim como orientaria a escolha das locações.*

[188] JOYCE. James. Ulysses, 1922. Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 32.

**O Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe fica localizado na região da Cascata, 5º distrito da cidade de Pelotas e distante cerca de 20 quilômetros do centro da cidade.*

Embora a intenção inicial fosse de que a visita se desse ao Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe*, por paradoxal que seja, evitei o templo em um primeiro momento e me dirigi ao subsolo do local, uma espécie de estacionamento sem carros, de fundação para coisa alguma. De alguma forma, as coisas subterrâneas, de tudo que existe, me chamam atenção, como se escondessem ou paradoxalmente evidenciassem algo de substancial daquilo que contemplamos no alto, do que é visível à primeira vista. É pelo reverso, muitas vezes, que meus olhos são atraídos, pelo fundo das coisas ao redor. **Essa imagem**, registrada através da câmera do celular que eu dispunha no momento, ocupou por muito tempo meus pensamentos, voltando a ocupar esse lugar enquanto escrevo esse trabalho, até o momento de vir ocupá-lo também. Havia sido capturada em um sobressalto, quase como um ato de defesa, como quem levanta as mãos para render-se. Ao invés de ser totalmente subjugada a ela, procurei, pela captura da imagem, tanto ocupar uma posição nessa dinâmica de distância-aproximação quanto compreender o que ali se apresentava. Foi registrada no segundo posterior à paralisia que aquela imagem me gerou e como resultado mesmo dela, uma atração inexplicável me ligava a ela; era ao mesmo tempo repelida por algo que me impunha sua distância, e atraída como que presa em um redemoinho, direto para seu interior. *Tal seria portanto a imagem, nessa economia: guardiã de um túmulo (guardiã do recalque) e de sua abertura mesma (autorizando o retorno luminoso do recalcado). Petrificação e atração ao mesmo*

tempo.[189] Como me portar diante dela, nesse diante-dentro que sua geometria me impunha? Nesse retorno luminoso daquilo que me recusa? Como olhar e de fato, o que fazer com tudo isso que me olhava de volta?

Havia na imagem que encontrei, esta que se apropriou de mim, que me manteve a distância e em respeito, um certo vazio específico, uma insistente modalidade de vazio. Este vazio delimitado, indiciado pelo recorte do muro, era envolto em mais vazio, a saber, o vazio de luz. Tanto a luz como a escuridão funcionavam como enquadramentos intrínsecos à imagem e tinham a função de separar os vazios de dois tipos. Uma imagem de dois vazios, mas me pergunto quantos ainda caberiam. A questão que se coloca é: como mostrar o vazio e, antes, porque alguém haveria de se interessar em fotografar - ou tornar visível - o vazio? Ainda: há de fato uma forma de fotografar o vazio ou cairemos em um dilema infindável onde o próprio conceito não permitiria sua captura sem que de alguma forma fosse preenchido no instante mesmo desse ato? As clássicas ruas vazias de Eugène Atget parecem ter levantado a questão que mais tarde Walter Benjamin iria eternizar em *Pequena história da fotografia*[190] e *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*[191]*:* o esvaziamento do humano, como processo sintomático da modernidade. As imagens de Atget, seu desvio não só do humano como dos grandes temas, privilegiando o banal, o pequeno e as coisas perdidas, seriam como alegorias da

[189] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 248-9.
[190] BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 91-107
[191] Ibid. pp. 165-196

modernidade, imagens alegóricas que apresentam o vazio da vida moderna. Em Benjamin a modernidade é definida pelo declínio da aura e o empobrecimento da experiência. O vazio, como imagem alegórica, funciona como apresentação desse empobrecimento de experiência e de sentido, apanágio do pós-guerra, da industrialização, das grandes metrópoles, da era das catástrofes da qual o cinema é como irmão gêmeo. Mas funciona também como que descobrimento de uma nova relação com a experiência, com a arte e com a fragmentação do mundo moderno. Antes de tudo, esse vazio, esse local deserto de humanos, como cena de um crime, é *fotografado pelos indícios que ele contém.*[192] *Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?*[193]

A busca pelo subsolo, pelos locais perdidos e a busca pelo vazio são partes de um mesmo gesto, o que busca essa brecha, estes espaços onde ou, através dos quais, é possível olhar e é possível construir uma nova relação com a experiência. *Notei que eu buscava constantemente estas superfícies vazias, essas no man's land. Eu tinha a sensação de que essa cidade poderia ser definida bem melhor pelas suas superfícies vazias do que pelas cheias. Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito*

[192] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.
[193] BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 104.

cheia, ou quando há muitas imagens nada se vê. "Muito" torna-se bem rápido "absolutamente nada".[194] Mas o que vê quem olha o vazio?

Um subsolo vazio, úmido, gotejante. Uma brecha em um muro, igualmente vazio, envolto em mais vazio. O que isso me dizia sobre cidades ou sobre imagens? Ou sobre o cinema? O que me dizia sobre o templo de Nossa Senhora de Guadalupe, do qual oportunamente desviei ou sobre a escrita do cinema? Talvez tudo isso fosse questão de perspectiva. *Um no man's land põe a densidade que o circunda numa certa perspectiva, revelando-a sob uma outra luz, ao passo que a aparição inopinada de restos da civilização torna o deserto que nos cerca ainda mais vazio.*[195] O templo de Nossa Senhora de Guadalupe ganhava uma outra perspectiva, visto a partir de seu avesso, pelo subsolo. Nossa senhora de Guadalupe também ganhava uma iluminação diferente, à luz daquele subsolo. Uma iluminação que não era sagrada, mas *profana.* A aparição destes restos, como indícios em cena de crime, parecem ligados a uma inquietação no olhar, que busca esse excesso que transcende o ver, nesse remanescente de algo que se perdeu. E que ausência que mais inquieta, senão a ausência do humano, ausência do nosso semelhante? Os espaços vazios impõem ao olhar uma outra dinâmica, uma dinâmica que inquieta, ao invés de apaziguar. Uma outra perspectiva se coloca a partir deles, *também porque podem, assim, ver alguma coisa entre as brechas, envolver o tempo do olhar. Na vida, o tempo define a*

[194] WENDERS, Win. A paisagem urbana. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n. 23, 1994, p. 186. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: fev. 2021.
[195] Ibid. p. 189.

história. Pode-se fazer a mesma observação para os filmes.[196] Que tempo é esse que define o olhar? O que se abre, diante desses vestígios, é uma outra temporalidade, para a qual se exige um trabalho de memória, *um olhar trabalhado pelo tempo*[197] até que se desdobre em pensamento.

A história não é ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são conseqüências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana.[198] Surge, assim, uma outra concepção de história e de conhecimento histórico, onde o passado deixa de ser um ponto fixo para onde olhar e do qual devemos nos aproximar. Nessa outra temporalidade que se abre no ato de ver, um passado latente irrompe no presente a partir da rememoração: um tempo cíclico, o tempo do ver, contra o tempo linear de toda a ideia de progresso histórico, *que é inseparável da ideia de sua marcha em um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa marcha deve fundamentar a crítica da ideia de progresso em geral.*[199]

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha.[200] *A partir desse trabalho da memória o que estava esquecido, soterrado, agora vem à tona, alterando não só o passado como também o solo em que surge.*[201] Diferente de quando se olha uma paisagem, os vazios invocam um

---

[196] Ibid. p. 187.
[197] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 149.
[198] TARKOVSKI, Andrei. Op. Cit., p.64.
[199] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Edição crítica. Organização e tradução, Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Alameda, 2020, p. 82.
[200] TARKOVSKI, Andrei. Op. Cit, p.64.
[201] LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro. Cadernos Benjaminianos. n. 4, Belo Horizonte, ago.-dez., 2011, p. 40.

poder inquietante do fundo[202] que se manifesta nesse movimento de avanço e recuo, de fundo e superfície, proximidade e lonjura, em que o esquecido volta à superfície, e retorna ao fundo. É nesse movimento que a aura se manifesta. *A aura diz respeito à manifestação única de uma lonjura mesmo naquilo que está próximo de nós* e (...) *deve ser pensada como algo que se encontra em movimento.*[203] *O objeto aurático supõe assim uma forma de varredura, um ir e vir incessante (...) uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da visão, uma obra anadiômena da ausência.*[204]

Numa segunda visita ao local, já com a visão orientada e sabendo o que encontraria, fui portando uma câmera semi-profissional na intenção de capturar novamente aquela imagem, agora tecnicamente melhor já que eu sabia o que veria e já que me preparei com o equipamento correto. O que eu não esperava é que jamais conseguiria capturar a mesma imagem. De fato, as fotografias posteriores no local estão tecnicamente melhores: foco e exposição corretas, nitidez, resolução e legibilidade maiores. Com a qualidade superior do equipamento, consegui também acabar com o problema de ruído da imagem, causado pela baixa incidência de luz do subsolo, situação que não encontra bom suporte nos sensores menores que possuem as câmeras de celular. Tinha agora uma imagem nítida e sem ruídos, era fato. Vários testes, imagens mais claras, mais escuras, com diferentes

[202] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 33.
[203] CANTINHO, Maria João. O anjo melancólico. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Paris: Nota de rodapé edições, 2015, p. 135.
[204] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 148.

direcionamentos de foco, preto-e-branca e coloridas, poderia escolher uma bela imagem a qual incluir aqui. Mas talvez fosse essa a questão. Não queria dissipar o ruído, não queria iluminar melhor, nem obter nada mais nítido. Em suma, não queria uma bela imagem a ilustrar satisfatoriamente um pensamento. Era a primeira imagem que de fato me olhou de volta, era na escuridão quase sem fim de seu enquadramento que encontraria a pequena luz que me olhava e, por fim, era ela que buscaria até que a recuperasse, em meio a todo o amontoado de registros digitais efêmeros. Ela não era a ilustração de pensamento algum, para mim ela era o próprio pensamento.

Ali naquele momento não só eu me deixei petrificar e ser engolida por ela, como também minha parceira e co-autora do filme. Sem qualquer comunicação anterior, ambas confessamos que deitada naquela abertura do muro, por onde a luz rasgava a escuridão e o silvedo quebrava a geometria simétrica e precisa do muro, víamos pela primeira vez a *nossa* Guadalupe, Guadalupe, de alguma forma ocupando uma dobra entre sono e vigília, envolta em algo misterioso e hipnotizante que não tínhamos controle, mas pelo qual éramos ambas atraídas. *Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão que nos olha no que vemos, uma espécie de geometria fundamental.*[205] Que feridas abriam-se ali, em mim e em nós? Que imagem *prenhe de história* Guadalupe carregava em seu ventre, que a rasgaria, mostrando o reverso do que nos constitui?

[205] Ibid., p. 243.

Guadalupe ali deixava de ser Nossa Senhora de Guadalupe, aquela do templo acima de nós. Passava a ser Guadalupe-Tonantzin, a do subsolo. *Olhamos para Nossa Senhora, de onde emerge o sentido das coisas, e somos movidos pela imagem irrequieta de Tonantzin.*[206] Ganhava a partir daquele momento, para nós e para a narrativa que nascia, uma iluminação profana que nos guiaria a partir dali. Representava como que uma epifania, mas ao ser destacada do domínio do sagrado, essa iluminação passa a se aproximar da realidade material, por isso profana. Mas acreditar ver uma aparição para além do que vejo, não devolveria toda a experiência estética novamente para o domínio religioso, cultual? Não estaríamos nos aproximando da atitude de crença, acreditando *ver além* ou preenchendo o vazio que ali se colocava? *Não há que escolher entre o que vemos (com sua conseqüência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o* ***entre****. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (...) É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.*[207]

[206] DAWSEY, John C. Tonantzin: Victor turner, Walter benjamin e Antropologia da experiência. Sociologia&Antropologia. Rio de janeiro, v. 03.06, nov. 2013, p. 380.
[207] DIDI-HUBERMAN, Georges O que vemos e o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p.77. [grifo no original]

Deitada como que em uma esquife de vidro, ou como objeto protegido de exposição, guardado em uma redoma, Guadalupe-Tonantzin olhava de volta, prenhe de vida e de morte ao mesmo tempo, prenhe de história. Deitada, mas não inerte, porque impunha-nos sua presença, dominava nossos olhares e os redobrava. A partir daquele momento, decidimos que esta imagem seria a imagem da primeira aparição de Guadalupe na narrativa, e é por isso que ela carrega tanto de possíveis inícios, como de possíveis fins; imagem-berço e imagem-ataúde.

As mãos da minha avó

A primeira vez que pensei sobre a morte e sobre o tempo foi com a imagem da mão da minha avó. Lembro de estar deitada com a cabeça em seu colo, não devia ter mais de 6 ou 7 anos de idade. A peça onde ela vivia por algum motivo estava sempre mal iluminada e eu tenho vagas lembranças daquele lugar de tons terrosos, de paredes enervadas e pintura descascada, iluminado pelas luzes tremidas da TV que ficava apoiada em uma caixa de papelão no meio da sala que era também quarto. Entrei poucas vezes lá depois daqueles dias, em parte porque me causa um profundo estranhamento ver que certos espaços da infância são muito menores do que de fato nos recordamos. Não faço ideia de por que tal pensamento me veio, mas do alto dos meus 6 ou 7 anos, ao olhar para as mãos de minha avó, imediatamente me ocorrera que aquelas mãos logo estariam com os dedos entrelaçados em um caixão e nada eu poderia fazer pra evitar isso. Diriam que este é um pensamento muito mórbido para uma criança tão nova, mas ouso dizer que crianças carregam tanto da morte, quanto da vida que claramente vemos pulsar nelas. Como que num salto de entendimento da efemeridade da vida, dos corpos, tentei ao máximo fixar em minha memória cada detalhe daquelas mãos, como se só assim pudesse, de alguma forma, parar o curso do tempo. E o que posso dizer, mais de 20 anos depois, é que obtive sucesso até certo ponto. De fato não parei o curso do tempo, pois cerca de três a quatro anos depois, a imagem que concebi naquela tarde se tornaria real, mas de alguma forma tornei sobreviventes pra mim aquelas mãos. É daquelas mãos que não esqueço. Do desenho que formavam suas veias escuras acentuadas por debaixo de uma pele

fina, unhas grandes, fibrosas e amareladas, manchas amarronzadas que surgiam cada vez mais. Tão diferente da minha mão naquele momento. Ela costumava dizer que gostava das minhas mãos porque tinham furinhos nas dobras dos dedos, causados pelo acúmulo de gordura característico das mãos dos bebês e das crianças pequenas, mas também me dizia, certas vezes, que eu estava perdendo cada vez mais os furinhos da minha mão, quanto maior eu me tornava e com menos aspecto de criança eu ficava. Lembro que escutar isso me causava um certo desgosto. E é pelas mãos, ainda, que percebo a passagem do tempo. As minhas há muito deixaram de ter furinhos nas juntas dos dedos e quanto mais observo as mãos da minha mãe, as pequenas manchas que surgem a cada ano e a pele que não cessa de afinar é como se visse uma imagem do tempo e, novamente, as mãos de minha avó, a imagem daquelas mãos que não esqueço, imagem sobrevivente fantasmática. De tudo que podia lembrar-me, lembro da imagem daquele instante fugaz de entendimento da vida pelas mãos da minha avó.

A ESCRITA DO CINEMA COMO DESPERTAR

Parassonias (ou distúrbios do despertar)

Se for remontando à infância, de remontes a desmontes, investigações do trauma e suposições espirituais, são muitas as explicações possíveis. Se eu soubesse que aquele inseto, no bater ensurdecedor de suas asas me aterrorizaria de dentro pra fora, zunindo e farfalhando ao ponto de configurar o terror que duraria uma vida toda, eu não teria dormido naquele dia. Mas que imagem surgiu primeiro? Sim, porque antes de mais nada é um distúrbio das imagens, distúrbio do olhar. Primeiro eu não sei, mas teve aquela mulher, a que gritava e veio correndo, depois sumiu. A presença escura, flutuando logo acima de mim. O meu corpo, o meu quarto, o meu cabelo repleto de insetos. O fio azul que se estendia logo acima da minha cabeça e formava uma palavra que nunca pude ler e que, ao buscá-la com as mãos, também descobri que não podia tocar. Mas as aranhas, sempre as aranhas. Surgem flutuando como água vivas, com suas patas-tentáculos compridas obedecendo a um fluxo de ar-água imaginário, uma densidade incomum; leve subida como que impulsionada para depois descerem mais rumo ao centro dos meus olhos. Tento segurar ao máximo o olhar sobre elas, olhar e tempo suspenso, esperando o momento que irão desvanecer. Há alguma beleza nelas, algo de sublime naquele movimento ritmado, tenho que admitir. Algo de sublime também acontece *entre* nós. Entre o olhar que é capaz de criá-las e também de destruí-las, despedaçá-las, como que um fio invisível que nos liga nessa suspensão do tempo e do espaço. Um acordo tácito de existência visual e de credibilidade incrédula e contemplativa. Há, sim, algo de sublime entre o terror e a contemplação. Até que alguma coisa vem intumescendo, desde lá do fundo, e

rompe esse elo diáfano entre nós, saindo em forma de grito, grito agudo e rasgado. Sai sem eu pensar nele, a plenos pulmões e o fio se rompe de vez. Então somem e, no lugar delas, no vazio escuro que deixam, o terror surge no seu mais profundo sentido, um terror primordial, originário, incapaz de ser decifrado ou descrito em termos racionais. Não é o terror de quem tem medo de aranhas (ou de águas-vivas ou de ambas). É o terror mais primitivo que toma o corpo nesse momento. Não há nenhum pensamento e não há mais imagens, há somente o terror sem seu correspondente. Liga a luz, por favor, uma luz, uma luz... Preciso ver, para ter certeza, ver que nada mais há. Não há nada mais aqui. Acontece que os olhos estavam abertos, como sempre estiveram e *dormir de olhos abertos é uma anomalia que indica, simbolicamente, o que a consciência comum não aprova*[208]. Tens por acaso algum problema para dormir? Não, essencialmente para dormir, não tenho. Creio, de verdade, que seja mesmo um problema de acordar.

[208] BLANCHOT, Maurice. O sono, a noite. In: BLANCHOT, Maurice. O espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 267.

Uma questão de espaço, uma questão de tempo e uma questão de visibilidade

Essa seria, então, uma questão essencialmente de espaço, mas também de tempo e de visibilidade. Qual seria esse espaço do sonho que é então rasgado (e aberto) pelo despertar? Há, nesse processo, a constituição de um espaço e de um tempo intermediário, entre o sono e a vigília, em que o momento do despertar se constitua como um espaço privilegiado de apresentação das imagens.

Dormir é um ato de confiança entre quem dorme e o mundo. Uma confiança que depositamos nas leis e ritmos naturais e que nos permite a entrega a esse espaço e a esse tempo que se constitui como uma *negação do mundo* ao mesmo tempo que *conserva-nos no mundo e afirma o mundo.*[209] Fixamos, a ele e a nós, nesse espaço que *incessantemente diminui ou cresce, incessantemente busca o minúsculo e o infinito*[210] em um movimento de diástole e de sístole que se retrai em direção a um centro para logo se dilatar na proximidade do momento do despertar. Em um curto ensaio sobre *O espaço onírico*, Gaston Bachelard procura conceber esse movimento *incessante e confuso*[211] no qual identifica duas "marés" de transformações que *alternadamente nos conduzem ao centro da noite e em seguida nos restituem à claridade e à atividade do dia.*[212] Esse movimento centrípeto designa um espaço de

[209] Ibid, p. 267.
[210] BACHELARD, Gaston. O espaço onírico. In: BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 160.
[211] Ibid. p. 159.
[212] Ibid. p. 159.

síntese, destituído de lonjuras, no qual nos constituímos como o próprio coeficiente central.

sim
chega a noite escura
um outro mundo se ergue
como se tivéssemos eliminado
a perspectiva
o ponto de fuga.[213]

Nesse espaço noturno dos sonhos, algo se aproxima, se encolhe em torno de nós no tempo mesmo em que perde suas estruturas mais rígidas. Blanchot, no pequeno texto *O sono, a noite,* presente nos anexos do seu *Espaço Literário* já procurava falar desse *lugar limitado, firmemente circunscrito*[214] de renúncia da imensidade do mundo no qual *o sono é, pelo contrário, a intimidade com o centro,* onde *não estou disperso, mas inteiramente reunido onde estou, nesse ponto que é a minha posição e onde o mundo, pela firmeza de meu apego, se localiza*[215]*.* É curioso que os terrores me assombram sobretudo quando mudo de lugar, quando se altera de alguma forma o espaço do sono. É como se esse deslocamento alterasse a geometria da noite e que esse centro sem lonjuras em torno do qual tudo se reúne (inclusive eu mesma, como o coeficiente central) fosse de alguma forma rasgado por uma aresta

[213] GODARD, Jean Luc. Op. Cit. p. 58.
[214] BLANCHOT, Maurice. O sono, a noite. In: BLANCHOT, Maurice. O espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.. 267.
[215] Ibid. p. 267.

remanescente da geometria diurna, pois na constituição desse lugar onírico *essencial é se tornar curvo, circular, evitando os ângulos e as arestas*[216]. Algo então, decididamente, invade esse centro. Para o sonâmbulo também, como para quem sofre desses terrores noturnos, um simples desajuste dessa geometria, ou mesmo um toque, pode penetrar esse espaço, não desfazendo-o completamente, mas de alguma forma o dispersando, fazendo com que ele próprio invada e se funda, se sobreponha de alguma forma, com o "espaço da vigília" jorrando nele seu conteúdo. É uma questão de espaço, portanto, de lugar e de posição, por isso muito se diz que *dormir mal é justamente não poder encontrar uma posição*[217], é revirar-se em busca desse coeficiente central, desse *espaço submetido à geometria e a dinâmica do envolvimento*[218]. É tanto por isso que *o sonâmbulo é-nos suspeito, sendo o homem que não encontra repouso no sono. Adormecido, ele está, porém, sem lugar*[219] e sem o suporte do sono que é sua ausência do mundo e sua presença em si mesmo.

Se para o insone, *pela impossibilidade de fazer do sono uma zona franca*[220], o espaço da insônia *conserva ainda longitudes demais*, é um espaço *quebrado e turbulento (...)*

---

[216] BACHELARD, Gaston. O espaço onírico. In: BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEEL, 1985 p. 161.
[217] BLANCHOT, Maurice O sono, a noite. In: BLANCHOT, Maurice. O espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 267.
[218] BACHELARD, Gaston. . O espaço onírico. In: BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEEL, 1985, p. 161.
[219] BLANCHOT, Maurice. O sono, a noite. In: BLANCHOT, Maurice. O espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987,. p. 267.
[220] Ibid. p. 268.

onde nele *permanece a geometria do dia, uma geometria que, sem dúvida, afrouxa seus laços e que, consequentemente torna-se ridícula, falsa, absurda*[221], qual seria, então, a geometria desse espaço que tanto busco, se é que há uma? Esse espaço que se constrói naquele débil período de tempo em que o centro, esse invólucro noturno, ainda não rompido totalmente, começa a despejar seu conteúdo no espaço pungente da vigília? Na verdade, mais importante do que sua geometria, é o que nele se processa e que justifica essa busca (uma busca infligida, devo dizer, imperativa, dada pelo sofrimento imposto e nunca curado desses distúrbios do despertar).

Sobre o espaço onírico, diz Bachelard, um véu é lançado. Esse véu-limite, como o chama, tem a densidade de uma pálpebra que em raros instantes se ilumina, mais raros à medida que mais fundo se penetra na noite, *a noite que fecha as próprias pálpebras*[222]. Que estranho espaço e tempo se configuram quando é este o véu que se rompe, antes mesmo que outras estruturas do sono se desfaçam? Estar de olhos bem abertos é o estranho aspecto de quem experiencia esses terrores noturnos. Por sinal, é justamente esta a grande estranheza que causam algumas das parassonias. Um rasgar de véu interrompe o curso normal do sono, lançando a pessoa que dorm(ia) em um outro estado das coisas tão de repente que elas se misturam, se sobredeterminam. Uma pessoa de olhos abertos que não está necessariamente

[221] BACHELARD, Gaston. O espaço onírico. In: BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEL, 1985 p. 161.

[222] HELDER, Herberto. A Obscuridade. In: HELDER, Herberto. O Bebedor nocturno.Versões de Herberto Helder. Lisboa: Portugália Editora, 1968, p. 211.

acordada, nem mesmo em um estado normal de sono. Desperta medo que o sonâmbulo possa sentar na cama, andar pela casa com certa destreza desviando de móveis, executar funções motoras parcialmente funcionais, enquanto estaria em um estado de consciência semi-dormente. Mas a imagem do sonâmbulo desperta ainda mais medo a quem porventura assiste a algum episódio, na medida em que tudo isso é executado de olhos abertos, fixos ou vagos, como se ele visse algo além, como se o tempo e o espaço em que se situa fosse completamente outro, embora se funda com aquele concreto no qual transita. Tal sobredeterminação espacial e temporal poderia explicar porque, em alguns momentos, o sonâmbulo parece se deslocar perfeitamente, abrir portas com uso de chaves, as quais também encontra sem grandes problemas, quanto em outros, por outro lado, parece investir em certos objetos ou lugares funções que não são propriamente deles (mas que poderiam ser) como fazer de uma panela um penico, entrar pela porta do guarda-roupas ou mesmo sair pela janela (uma panela pode reter líquidos, uma porta de guarda-roupas segue sendo uma porta ainda que *ao abri-la , vê-se que se adiou o penetrar*[223] e uma janela ainda é uma saída, mesmo que não a mais segura).

A diferença entre a experiência do sonambulismo e a do terror noturno me parece residir fundamentalmente no caráter imagético da segunda. Para quem sofre de terrores noturnos esta é, portanto, uma questão de visibilidade, além de uma questão de espaço e de tempo. Uma profusão de imagens parece ser o que rompe o véu, abrindo esse espaço. Não se trata de uma continuidade das imagens sonhadas,

[223] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit., 2020, p. 68.

nem de pesadelos, se trata de novas imagens que surgem como aparições no momento do despertar. Não desperto porque já via as imagens: vejo as imagens *porque* desperto. Também não as vejo no espaço do sonho, elas ocupam um espaço sobredeterminado do meu quarto, exatamente da forma como ele está disposto naquele momento: mesma posição da cama, da mesa de cabeceira, da cadeira, da janela por onde as vezes, em noites claras, entram filetes de luz que texturizam esse ambiente. Esse tempo que transcorre em um instante é também um tempo sobredeterminado, uma dobra entre o sono e despertar, um tempo espectral e fugidio; quando dele tomo consciência, já não é mais. É como *(...) um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a "memória involuntária".*[224] Ele une aquelas imagens surgidas desse instante a mim e ao espaço que elas abrem em um fio fino de tempo prestes a se romper. Ele é movimento, mas é também suspensão, interrupção de um ritmo, fratura no tempo. Essa parece ser uma questão fundamental desse sintoma não redimido que me retorna.

Se esse véu que separa dois níveis de consciência distintos, o do sono e o da vigília, se torna mais rarefeito quanto mais o dia se aproxima novamente, ou melhor, quanto mais se aproxima o momento do despertar, o que acontece quando ele se rompe ou quando deixa de existir de repente? *O espaço é então deiscente, abre-se de todos os lados; é preciso apreendê-lo nessa abertura que é agora a pura possibilidade*

[224] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. História da arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 26.

de todas as formas serem criadas[225]*. Sua própria abertura (...) nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo.*[226] A particularidade do que procuro é justamente essa abertura com potencial criador e essencialmente imagético desse espaço e desse tempo fugidio do despertar ou, mais especificamente, nesse espaço onde persistem sono e vigília. *Um buraco na noite, subitamente invadido por um anjo.*[227] É, portanto, uma questão essencialmente de visibilidade, mas também de espaço e de tempo, pois *um homem que dorme mantém em círculo em torno de si, o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar, consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha e o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode se confundir e se romper.*[228]

---

[225] BACHELARD, Gaston. O espaço onírico. In: BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 163.
[226] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. História da arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15.
[227] PIZARNIK, Alejandra. 25. In: PIZARNIK, Alejandra. Árvore de Diana. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 65.
[228] PROUST, Marcel. No caminho de Swann. In: PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido.Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 22.

Fissuras, aberturas e rasgaduras

Estas são as versões que nos propõe:
um buraco, uma parede trêmula...[229]

Se escolhi iniciar esse texto por acontecimento tão íntimo, um sintoma, e uma situação tão atípica e singular que provavelmente seria evitada pelo discurso científico soberano dos objetos e dos sujeitos típicos, é porque nele vejo não uma fonte de certezas, de conceitos ou de interpretações satisfatórias, mas sim de um profundo *não-saber* que captura a minha atenção. Uma perturbação, um distúrbio. E ainda que seja de fato um sintoma, não se trata precisamente de aplicar aqui um paradigma clínico senão de pensar a partir de um paradigma *crítico* o que o acontecimento visual de meu sintoma abre e, a partir do qual, posso também abrir a questão da imagem que me perturba. Porque seja na arte ou na vida, *o que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura.*[230] Abraço essa perturbação, enfim, ouço seu silêncio, espio nas frestas de sua obscuridade e me deixo perturbar. *Será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?*[231] Não

[229] PIZARNIK, Alejandra. 2. In: PIZARNIK, Alejandra. Árvore de Diana. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 19.
[230] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 9.
[231] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit., p. 11.

sei, porque o que quero é *apenas sugerir que nesse domínio as perguntas sobrevivem ao enunciado de todas as respostas.*[232]

Quando falo em *não-saber* não me refiro a esse não-saber orgulhoso de si, fechado em torno de sua recusa total ao saber de qualquer tipo e nem mesmo de uma privação de saber. Me movo na direção de um não-saber que propõe a abertura, em contraponto ao fechamento, uma *rasgadura* nas malhas do saber, *o não-saber aninhado no saber ou a rasgadura incluída na trama*[233]. Mais do que isso, esse é um exercício de *suportar* o não-saber, quando tudo nos convoca e nos exige certeza e fechamento e, principalmente, porque a cada nova imagem que vejo, esse não-saber é renovado e me convoca a olhá-la a partir daquilo que não sei a seu respeito.

passou da hora de o pensamento
voltar a ser o que é
na realidade
perigoso para o pensador.[234]

Se trata de pensar na fresta do pensamento, pra te dizer a verdade *estou atrás do que fica atrás do pensamento*[235]. E se esse movimento questionar, ainda que pouco,

---

[232] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 14.
[233] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 16.
[234] GODARD, Jean Luc. Op.Cit., p. 106.
[235] LISPECTOR, Clarice. Op.Cit., p. 10.

o sujeito que sabe que tudo sabe de tudo, fico feliz pelo não-saber que me chega em rasgadura daquilo que já sei. Posição frágil essa para se ocupar, *o medo de não saber nomear o que não existe*[236].

Para Didi-Huberman foi um trecho de parede branca. Foi o olhar pousado sobre esse trecho de parede branca ao lado de uma janela orientada para o leste e cuja contraluz voluntária definiu o ofuscamento do primeiro contato com o afresco pintado por um frade dominicano nas paredes caiadas de branco de uma cela do convento de São Marco, em Florença por volta de ~~1440~~[237]. É imagem que clareia, clareia até o ponto de obscurecer e obscurece de tal forma que *dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver*[238]. E mesmo quando os olhos aos poucos se acostumam com a agressão luminosa inicial (sim, em todo caso, uma agressão, uma perturbação) não há muito mais que o branco para ver e *ali onde a luz natural investia nosso olhar – e quase nos cegava – é agora o branco, o branco pigmentar do fundo que vem nos possuir*[239]. Sobre esse branco poucas cores desbotadas e sem muitos detalhes tornam a imagem gradualmente *visível* e, portanto, *legível*. É quando as cartas do jogo da representação são postas sobre a mesa e a imagem conta a sua história, adquire uma outra temporalidade, aquela da sequência e não mais a temporalidade imóvel do instante. De fato, enquanto representação, quando

---

[236] PIZARNIK, Alejandra. 6. In: PIZARNIK, Alejandra. Árvore de Diana. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 27.
[237] Fra Angelico. Anunciação. Afresco, 176 x 148 cm. Museu de San Marco, Florença.
[238] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 19.
[239] Ibid, p. 19.

tornada visível através de seus elementos e suas unidades de saberes legíveis, a pintura de Fra Angelico *é a menos tagarela que existe*[240] e a história que ela conta é de conhecimento comum do Ocidente cristão. Em termos pictóricos, a aridez do encontro da Virgem e do anjo no momento da Anunciação pintado no afresco decepciona por sua pobre iconografia tanto historiadores da arte quanto iconógrafos que julgam faltar a Fra Angelico as qualidades essenciais da estética renascentista de seu tempo e de outras "Anunciações" do *Quattrocento*. Para outros, no entanto, a Anunciação de Fra Angelico pode ser valorizada a partir de um estatuto religioso e místico a partir do qual suas lacunas, seus vazios e seus brancos dão conta de um caráter *invisível,* de captura daquilo que é inefável e do qual só é possível de se aproximar a partir de uma atitude de crença e de uma interpretação metafísica que desconsidera a própria obra em busca de algo além dela. Se estaria, dessa forma, diante de uma *incompleta semiologia* que não dá conta da eficácia visual do afresco de Fra Angelico e do seu branco que *extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias.*[241] Didi-huberman insiste em outro aspecto, no entanto. Ele decide permanecer um pouco mais diante da imagem e *voltar ao mais simples, isto é, às obscuras evidências do ponto de partida*[242], voltar à condição mesma desse olhar atingido pela luz e envolvido pela intensidade do branco e, a partir do movimento dialético desse olhar que desprende-se de seu saber sobre aquilo que vê e que tampouco sabe nomeá-lo,

[240] Ibid, p. 21.
[241] Ibid, p. 25.
[242] Ibid, p. 24.

pensar o paradoxo visual do saber e do não-saber, *isto é, a abertura feita na estrutura*[243].

Para mim talvez tudo também tenha começado com o olhar pousado sobre um trecho de parede. Tenho essa mania ingênua de pensar nos começos de tudo. *Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno*[244]. Mas com aquela parede era um começo. E era um fim. Com ela tudo nascia e tudo morria: *imagem-berço* e *imagem-ataúde*. Aquela parede rasgada em forma de esquife por onde a contraluz criava um certo deslumbramento ofuscante que pouco dava a ver.

[243] Ibid. p. 40.
[244] LISPECTOR, Clarice. Op.Cit, p. 25.

Talvez fosse um começo porque ela me lembrava de um outro começo, um outro *antes*, meu olhar pousado sobre outro trecho de parede. *Atrás do pensamento - mais atrás ainda - está* a parede *que eu olhava enquanto infante.*[245] Era sobre ela que, discretamente, raspava as unhas sempre muito curtas dos dedos pequenos só pra poder revelar, aos poucos, uma outra cor de tinta por baixo da película branca já fina pelo esmorecer do tempo. O processo era esse: leve raspar dos dedos na superfície da parede, tão leve que a sutil mudança no som de seu deslizar pudesse identificar, ainda que sem indícios visíveis, que uma parte da tinta já começava a se soltar. A ponta dos dedos então tocava a parede primeiro, antes que as unhas pudessem chegar, tentando encontrar onde aquela película de tinta solta se fazia mais fina, lugar perfeito para que então a unha, por sua vez, pudesse fazer uma primeira incisão. Depois da primeira fissura aberta, se tratava de encontrar o caminho. Porque tudo aqui era questão de tato e de precisão. Como quem descasca uma laranja sabe que um movimento irregular faz com que a tira espiralada da casca se rompa de uma vez. Se conseguisse raspar um pouco mais, uma outra camada de tinta, mais custosa, desprendia e revelava outra cor. Era branco-amarelo-azul, essa era a sequência toda. Depois do azul é mistério. Depois do azul é atrás do pensamento? *O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento.*[246] Procuro, como quem desliza os dedos pela superfície de uma parede com a intenção de encontrar ali a sutil mudança que aponta nela sua

[245] Ibid. p. 34.
[246] Ibid., 2020, p. 54.

falha constitucional, o lugar onde a fissura é possível, o instante sem começo e sem fim.

O que há de mais concreto e sólido que uma parede? Edificação com certa espessura feita precisamente para encerrar algo em seu interior ou deixar algo de fora; para conter, dividir ou separar duas regiões. Como considerar a fissura nessa estrutura pensada a partir de seu próprio atributo de fechamento, de concretude e de opacidade? No entanto, é preciso *insistir, forçar a parede, nela encontrar a falha*[247], a falha mesmo que a constitui. Gesto doloroso, por vezes até mesmo suicida para aquele que faz do saber a sua vida, porque *ao recusar tanto a miséria do prisioneiro quanto o triunfo do maníaco, quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume o risco de morte para o sujeito do saber*[248]. Esse gesto incisivo e crítico de que fala Didi-Huberman é aquele a partir do qual ele procura recolocar as razões de uma disciplina - a história da arte - que, com Panofsky abriu o problema do conhecimento, só para poder fechá-lo novamente diante de si, encerrando o seu próprio objeto de estudo nos limites de seu discurso, destituindo-o de sua capacidade de transbordamento e de perturbação e deixando de interrogar suas incertezas e paradoxos. Se trata de debater-se nas paredes da *caixa da representação* por onde uma herança kantiana definiu de dentro seus limites e nos quais *todo o sujeito esbarrará como no reflexo de si mesmo*[249], como quem olha

[247] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 185.
[248] Ibid. p. 186.
[249] Ibid., p. 185.

os reflexos das tiras animadas dentro de um praxinoscópio: o início é o fim e o fim esbarra no começo, o discurso se fecha em torno de si e tanto o objeto como quem olha são *especulativos e especulares ao mesmo tempo.*[250] *E isto que tento escrever é maneira de me debater*[251] contra mim e contra a caixa. Eu quero, na verdade, olhar pela fresta de um zootropo. O cinema é imagem que saiu pela fresta.

Quando interrogamos o motivo desse gesto incisivo, dessa vontade de rasgar, é possível que ele assuma um tom destruidor: há que se destruir, então, a parede? Se um prisioneiro bate os punhos contra as paredes de sua cela, seu movimento, antes de ser deliberado, pode ser reflexo da própria cela, em reação ao fato de estar preso e de representar, a parede, a condição mesma da sua prisão. Mas se o prisioneiro tomar a decisão de abolir as paredes e puser-se a procurar por fendas nelas, trata-se de gesto destrutivo, mesmo se a procura é vã.[252] Se torna gesto, para além do movimento, por ter sido motivado e o motivo de tal gesto pode advir do incômodo que a parede causava, pela sua própria condição de fechamento. As paredes incomodam o prisioneiro por serem barreiras.

[250] Ibid., p. 185.
[251] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit., p. 39.
[252] FLUSSER, Vilém. Op. Cit., p. 112.

E são barreiras porque são compostas de pedras que seguem determinada ordem (...). O que o prisioneiro decidiu era abolir tal ordem (...). As pedras deixarão de ser incômodas, abolida a ordem. Não são as pedras que o prisioneiro nega, é a ordem que estrutura as pedras, a parede, que nega.[253] O incômodo que gera a destruição se assemelha ao incômodo que gera a criação, porque, em grande medida, para criar é preciso destruir e todo o trabalho tem fase destrutiva.[254] Mas o gesto de destruição por si só, me parece diferente do gesto de destruição criativo, destruição e trabalho são ambos motivados pela negação de algo. A diferença é esta: o trabalho se propõe modificar o que nega, a destruição se propõe a aboli-lo[255]. O gesto do trabalho, portanto, carrega a radicalidade que o gesto destrutivo não contém. Não se trata, portanto, de abolir o saber visível das imagens, destruir tudo que se sabe a respeito delas, mas de abrir a caixa da representação, de rachar ao meio a simples noção de imagem e rachar ao meio a simples noção de lógica[256] de forma que se possa pensar o trabalho do não-saber constantemente produzido pelas imagens a partir de uma dialética da tese com a antítese. Trata-se, portanto, não só de abrir a caixa, mas de mantê-la aberta.

Quando volta a estar diante do trecho de parede branca, matéria calcária e pigmentar, e diante do branco frontal, matéria luminosa que lhe agride os olhos ao

[253] FLUSSER, Vilém. Op. Cit., p. 113.
[254] FLUSSER, Vilém. Op. Cit., p. 117.
[255] FLUSSER, Vilém. Op. Cit., p. 113.
[256] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 187.

entrar na cela onde se encontra pintado o afresco de Fra Angelico, Didi-Huberman constata que esse branco onipresente não representa simplesmente ausência, não é "o nada" (porque é de fato matéria: calcária, pigmentar, luminosa, porque atinge de alguma forma os seus olhos), mas sim é ele próprio elemento de *apresentação* da obra, *ou seja, algo que aparece, se apresenta - mas sem descrever nem representar*[257]. Assim, em vez de imitar aspectos visíveis de uma anunciação ou fazer aparecer e tornar legível o conteúdo do que anuncia, o branco de Angélico opera de forma *visual* o processo mesmo do anúncio, o apresenta de uma só vez. Nos limites dessa semiologia incompleta de que fala Didi-huberman, pratica-se uma cesura na noção de visível e na ordem do legível para liberar a categoria do *visual* (apontada por ele mesmo como não reconhecida pela história da arte como uma de suas ferramentas) distinguindo-se precisamente do visível por não ser elemento de representação em seu sentido clássico, distingue-se também do legível no sentido da articulação de signos visíveis, e também do invisível enquanto elemento de abstração. Antes de ser acidental, esse branco faz parte do afresco de Angélico, que podia ter escolhido outra parede para pintá-lo, onde a obra seria melhor iluminada, que não a imediatamente na lateral da janela. É aspecto essencial da imagem, *assim, aparece destacada a qualidade figurável - terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinas.*[258]

---

[257] Ibid., p. 33.
[258] DIDI-HUBERMAN, Georges. Ibid, p. 26.

Retorno mais uma vez para aquele subsolo gotejante. Talvez seja isso mesmo, meu olhar foi implicado por aquela parede. Implicado nos múltiplos sentidos que o verbo implicar pode conferir: ao mesmo tempo que me *exige* o olhar, me *envolve* e me *compromete* inteiramente com ele e com tudo aquilo que dele *decorre*. Em outro momento, escrevi que ao ver Guadalupe-Tonantzin naquela brecha de parede iluminada, poderia estar me aproximando de uma atitude de crença (ou de uma ideia de invisível acessível a partir de uma metafísica) que acredita ver para além da imagem. Penso agora que a implicação desse olhar, de meus fantasmas e minhas divisões intestinas naquela brecha de muro e naquele ofuscamento luminoso que, naquele momento, deu a mim e a co-autora do filme que ali se concebia a certeza de que aquela seria a primeira aparição de Guadalupe-Tonantzin foi o caráter de *apresentação* daquele mistério que sabíamos não podermos representar. *É como numa anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo*[259]. Diante daquela fenda, da certeza da presença de Guadalupe-Tonantzin naquela parede, o que se apresentava era o mistério de uma dupla anunciação dialética, tanto de nascimento quanto de morte e de nascimento na morte, diferente nesse aspecto da Anunciação de Fra Angélico e da própria Sagrada Escritura: da vida que se formava *em alguma parte nas dobras do corpo*[260] de Guadalupe-Tonantzin e, por outro lado, da morte que prenunciava, antes mesmo de seu nascimento, o retorno à terra: um novo nascimento. Por isso

[259] LISPECTOR, Clarice. Op.Cit., p. 73.
[260] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 31..

essa fenda retangular envolta em relva era tanto um berço quanto um ataúde e a imagem que eu via ao entrar no subsolo me transportava para essa região de mistério irrepresentável e de origem de criação.

Nascemos para o sono,
nascemos para o sonho.
Não foi para viver que viemos sobre a terra.
Breve apenas seremos erva que reverdece:
verdes os corações e as pétalas estendidas.
Porque o corpo é uma flor muito fresca e mortal.[261]

De certa forma uma *tela de sonho - mas na qual todos os sonhos serão possíveis. (...) uma superfície de expectativa: nos faz sair do espetáculo visível e "natural", nos faz sair da história e nos faz esperar uma modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, nunca inteiramente ali, algo como o "fim do olhar" - como se diz "fim dos tempos" para designar o objeto do maior desejo judaico-cristão.* É com essa tela de sonho que me deparei ao adentrar aquele subsolo, quase ao acaso, e só pude intuir naquele momento que operava ali algo que não dizia respeito aos códigos representativos, mas que me indicava um caminho, um lugar de criação que precisava ser atingido se quiséssemos tocar, mesmo que de leve, no mistério da

[261] HELDER, Herberto. Nascemos para o sono. In: HELDER, Herberto.O Bebedor nocturno.Versões de Herberto Helder. Lisboa: Portugália Editora,1968, p. 93.

Anunciação de vida e de morte que o filme buscava através de Guadalupe-Tonantzin. Me arrisco dizer que, já naquele momento, o aspecto visual se mostrava como uma região *entre* o visível (e legível) e o invisível, criando uma cisão nesse regime. Diante daquela parede rasgada, que rasgava também algo em mim, se produzia uma sucessiva e *incontrolável cadeia de imagens*[262], que tocava meu olhar como sintoma daquele mistério. É na região do visual em que uma proliferação de sentidos se desdobram como constelações, e por isso talvez seja preciso dizer que a região do visual produz um *sintoma* no visível, no sentido de um *entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos*[263] que abre a representação.

[262] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 33..
[263] Ibid., p. 26.

O trabalho de figurabilidade do sonho e os restos noturnos

É verdade que a rasgadura não me era tema novo, mas agora ela me surgia em outra configuração porque, ao rasgar o tecido do sonho, os episódios de terror noturno me apontavam para a criação de um outro espaço-tempo em que a imagem é *apresentação quando aflora da representação*[264]*. E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho*[265] e procuro precisamente onde ele se rasga e abre a noção de imagem.

A filosofia da imagem de Didi-huberman soube, na aproximação com o universo conceitual de Freud em sua análise dos meios de apresentação e de figuração do sonho e da psicanálise no seu valor crítico ao sujeito soberano do saber e ao conhecimento, pensar uma teoria da figurabilidade *como um trabalho teórico tanto de abertura da lógica, quanto de abertura da imagem*[266] que escapa à função representativa. A figurabilidade entendida dessa forma se distancia daquilo que comumente chamamos de figuração (no sentido da arte figurativa e da imitação clássica) precisamente porque engendra um certo grau de *des*figuração de forma que figurar consiste *não em produzir ou inventar figuras, mas em modificar figuras, e portanto efetuar um trabalho insistente de uma desfiguração no visível.*[267] Lembro agora das aranhas com patas de águas-vivas.

---

[264] Ibid, p. 189.
[265] LISPECTOR, Clarice. Op.Cit., p. 57.
[266] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 194.
[267] Ibid., p. 270.

Lembro de muito cedo dizer a todos, muito convencida do que dizia, que as aranhas voavam. Não havia dúvidas, porque eu as via e elas estavam voando, direto em direção aos meus olhos. Contra todas as evidências, nunca tive plena certeza do contrário. Mas aos poucos fui conhecendo detalhes desse vôo. E elas não voavam, antes flutuavam ou mesmo nadavam em ar com densidade de água. Conforme fui conseguindo segurar o olhar por mais tempo, garantindo nesse olhar suspenso o elo de existência entre mim e as aranhas voadoras, percebi que curiosas figuras eram estas que me visitavam regularmente desde criança. Tinham patas, mas estas eram patas e simultaneamente - em uma só imagem - eram também tentáculos de águas-vivas. Conservavam uma beleza mortal e paralisante, ao mesmo tempo que eram o próprio movimento encarnado e a vida em estado puro de água. Na presença delas, me sentia submersa em ar-água e o tempo transcorria em 60 quadros por segundo. O grito, se fosse possível, sairia abafado e líquido. Não saberia dizer se nunca me alcançavam porque elas conservam esse estado de antimatéria de mim mesma, ou se eu que era a antimatéria inalcançável, translúcida que a cada investida de seus tentáculos, mais era jogada para as profundezas dessa água, porque nosso encontro presumia também nossa aniquilação simultânea. Mas eram também aranhas, isso era fato. Como aranhas, traziam aquele gosto mineral e granuloso de terra e me jogavam a sete palmos dela. De repente sou terra também, granulosa e opaca que sou. Eram tão terríveis na medida em que eram simultaneamente aranhas e água-vivas, a água e a terra reunidas no ar, conservavam essa força dos contrários que me intrigava, me

aterrorizava e me deslumbrava, *como se o trabalho do sonho fosse movido pelo propósito paradoxal de uma visualidade que ao mesmo tempo se impõe, nos perturba, insiste e nos persegue - na medida mesmo que não sabemos o que nela nos perturba, de que perturbação se trata e o que isso pode de fato significar...*[268]

Quando olho para essa visualidade do sonho, olho diretamente para um *sintoma* - o meu, propriamente, se fosse permanecer apenas diante de seu caráter clínico, mas não só. Olhar o sintoma é, antes de mais nada, olhar diretamente no olho do furacão das incertezas e dos não-sentidos e abandonar a posição privilegiada de quem tudo sabe, é olhar diretamente para a rasgadura no momento mesmo em que ela se realiza e arrancar da imagem o tom de certeza do saber construído sobre ela. Olho para o sintoma no sentido do *acidente soberano*[269] compreendido aqui prioritariamente no domínio da sua visibilidade, no *caráter desfigurado, disforme e, sobretudo privado de sentido que tais acidentes do corpo propunham ao olhar - à observação e à descrição clínicas*[270]*.* Um acidente é precisamente aquilo que interrompe um fluxo de movimento normal, que cria uma ruptura, que desestabiliza e causa mal-estar e *o que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação*[271]. A soberania desse acidente produz um duplo paradoxo, visual e temporal, na medida em que ele é algo *aparece,* que surge imediatamente

[268] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 196.
[269] Ibid, p. 333.
[270] Ibid, p. 333.
[271] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. História da arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 44.

segundo uma lei subterrânea, mas soberana, e na medida em que essa aparição sobrevém sempre *a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente*[272] e que interrompe o curso da história cronológica, entrelaçando tempos impuros, heterogêneos, fazendo emergir uma outra temporalidade que une passado e presente. Olhar o sintoma a partir das imagens da arte, nesse sentido, *não é buscar doenças, ou motivações mais ou menos conscientes, ou desejos recalcados por trás do quadro, supostas "chaves de imagens", como se falava outrora de chave dos sonhos; é, mais simplesmente, buscar avaliar um trabalho de figurabilidade, estando entendido que toda a figura pictórica supõe "figuração", assim como todo o enunciado poético supõe enunciação.*[273]

Ainda que não seja possível comparar o sonho a um quadro ou a uma imagem pictórica, propriamente, ao olhar para as formações do inconsciente estamos diante de um modelo visual que carrega valor de deformação (*Entstellung*) e não pode ser explicado visualmente pelo modelo do desenho figurativo, nem no que concerne à legibilidade pelo seu valor de tradução. Não é o sonho enquanto objeto que interessa aqui, mas sim o seu paradigma de funcionamento, o seu *trabalho*, enquanto aquilo que busca transformar algo considerando, para isso, tanto a formação, quanto deformação, sua fase criativa e destrutiva. O paradigma de funcionamento do trabalho do sonho (*Traumarbeit*), assim como Freud o concebe, não está ligado à ideia de infigurável ou de mera privação de sentido, mas de um

[272] Ibid., p. 44.
[273] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 335.

funcionamento a partir do qual aquelas relações lógicas que são incapazes de serem representadas pelas relações discursivas, serão figuradas pelo sonho *mesmo assim* através de uma *desfiguração* apropriada que rasga a figura pela sua força coerciva e pelo desejo de figurar, nisto consistindo o trabalho de figurabilidade do sonho. Não há a privação de sentido, mas uma falta constitutiva, um caráter lacunar e uma soberania daquilo que se excetua do visível e do legível, no qual *a negatividade torna-se trabalho - trabalho de "apresentação", o trabalho da Darstellung*[274]. O trabalho do sonho em sua insistente negatividade apresentará os fragmentos contraditórios e as categorias opostas de uma só vez, cristalizadas em uma imagem única e arruinará desse modo com a relação causal a partir da copresença, instante no qual *todas as relações temporais se tornarão, em geral, relações de lugar*[275]. Tal como as aranhas com patas de águas-vivas, tal qual os elefantes com pernas de insetos de Dali, tal como a vida que anuncia a morte em suas entranhas, *é talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas*[276].

Algo ainda permanece daquela sensação que experimentei ao tentar alcançar com as mãos a palavra que se formara em fios azuis logo acima de meus olhos e ela se tornar, diante de mim, inalcançável e ilegível. Qual a função de uma palavra que não pode ser lida senão mostrar aquilo que frustra o desejo da pura e simples legibilidade? Da mesma forma, a figurabilidade dos sonhos *apresenta* visualmente

[274] Ibid., p. 195.
[275] Ibid., p. 195.
[276] Ibid., p. 336.

aquilo que falha em *representar*. É pelo acontecimento visual do sonho e pelas imagens oníricas que invadem meu olhar no instante do despertar que me dou conta que *eu estou cega. Abro bem os olhos e apenas vejo.*[277] Entre o ver e o olhar, entre o que vemos e o que nos olha, entre o estado de vigília e o do sonho, entre o que é representado e o que se apresenta diante de nós, há algo mais que aí se mostra. A força da comparação entre a visualidade dos sonhos e as imagens da arte consiste precisamente nesse "algo mais", naquilo que atinge nosso olhar e transforma nosso ver, na inquietação causada pelas imagens do sonho em comparação àquilo que, nas imagens da arte, não conseguimos apreender totalmente porque alguma coisa escapa, esse "algo" normalmente preterido pela história da arte. *Mas a maior diferença é certamente que estamos despertos diante das imagens da arte - despertar que faz a lucidez, a força do nosso ver - ao passo que estamos adormecidos nas imagens do sonho, ou melhor, estamos ali cercados pelo sono - isolamento parceiro que faz talvez a força de nosso olhar. Os quadros evidentemente não são sonhos. É de olhos bem abertos que os vemos*[278]*.* Essa é uma questão fundamental para o que se propõe pensar aqui. Porque é a partir dessa diferença de olhar, precisamente no lugar da cisão entre ver e olhar e entre sono e vigília, que reside paradoxalmente a possibilidade de aproximação entre as imagens da arte e o trabalho de figurabilidade do sonho, na proposta de uma via intermediária e necessariamente dialética que não contraponha simplesmente

[277] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit., p. 70.
[278] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 204-5.

esses dois estados, mas os justaponha. Tudo aquilo que numa imagem atinge nosso olhar, mas que não podemos apreender totalmente, trabalha nesse espaço e nesse tempo intermediário, rasgado entre a exigência de exatidão, de certeza e de completude que a lucidez da vigília solicita em nossa relação habitual com as imagens e esse espaço e tempo cercado pelo sono, em que trabalha uma outra visualidade, uma visualidade fragmentária, efêmera, deformada, parcial, figurada e apresentada. Diante das imagens da arte, a lucidez da vigília conduz a um estado do ver que obstrui, em grande medida, a visão daquilo que em contrapartida no sonho se mostra, se apresenta ao nosso olhar *com toda a força que pode ter em Freud o verbo darstellen*[279] e que se perde, ao menos parcialmente, quando estamos despertos. Parcialmente, porque há algo que resta.

Esse "algo que ainda permanece" de minhas experiências visuais com o terror noturno, aquilo que atinge tão fortemente meu olhar, é o que me permite e me impele a refletir sobre esse *estado preparatório, essencialmente imagético de "semidormência matinal"*[280] que, por meio dos vestígios, dos restos noturnos, *desempenha uma função sem dúvida determinante: a de preparar as condições ideais para a recuperação de "um saber ainda-não-consciente do ocorrido"*[281]. Esses restos, *fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou*[282], são

[279] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 201b3, p. 205.
[280] BRETAS, Aléxia Cruz. Fantasmagorias da modernidade: Ensaios Benjaminianos. São Paulo: Editora Unifesp, 2017, p. 51.
[281] Ibid., p. 52.
[282] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 112.

a marca do esquecimento, paradigma essencial de nossa relação com os sonhos e que experimentamos todas as manhãs quando despertamos, segurando a ponta desse fio azul ilegível, possuindo e possuídos por fragmentos de imagens que sequer chegamos perto de tocar, mas que têm poder sobre nós e fazem a força do nosso olhar. *Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.*[283] Quando estamos diante das imagens da arte, assim como quando acordamos, em nosso desejo de completude ideal, da interpretação satisfatória das imagens, o que se mostra, no entanto, são *restos noturnos, esquecidos enquanto tais, mas fazendo matéria de olhar. Ou seja, fazendo-nos reconciliar, no espaço de um resto - ou no tempo de um resto -, com a essencial visualidade da imagem, seu poder de olhar, de ser olhada e de nos olhar ao mesmo tempo, de nos cercar, de nos concernir.*[284] Um espaço intermediário, essencialmente imagético, um espaço e um tempo sobredeterminado em que a criação possa ocorrer. Um espaço de imagem.

[283]BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p 37.
[284] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 207.

Por um espaço e por um tempo de imagem: o instante do despertar

Às vezes tenho a sensação de ser refém da memória. Refém de uma vontade alheia à minha que me joga pelo tempo e pelo espaço como quem joga uma pedra em um lago só para ver até onde ela desliza sobre a superfície da água antes de afundar. Às vezes submerjo num espaço onde tudo é aquilo que parece ser e é também aquilo que não é e muitas vezes o seu contrário. Tudo um pouco deformado pelo jogo óptico da refração na água, perto e distante ao mesmo tempo como em um dióptro plano. O som abafado, aquela sensação de quase entender o que é falado, uma língua da qual não sou nativa, e no entanto seguir escutando apenas ruído. *Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio*[285]. Uma única sensação - uma atmosfera quando sentida nos poros da pele, uma iluminação em particular, o enfiar a mão em botões, o esfregar da unha na parede, o frescor bolorento das folhas de parreira na gruta, a textura do casaco de lã vermelha - me joga nesse lugar, onde sucessivas imagens passam em velocidade comparável *às imagens desses pequenos caderninhos, precursores do filme, que mostravam o movimento de uma personagem*[286]. Antigos cinemas de bolso, brinquedos ópticos que folheávamos rapidamente entre os dedos tentando compreender onde precisamente se formava o movimento entre os quadros estáticos desenhados em

[285] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit, p. 12.
[286]GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O trabalho de rememoração de Penélope". In: Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 236.

cada folha de papel, como se entre as folhas algo invisível estivesse a trabalhar. A sensação é tão fugaz que nem mesmo chega a acordar a consciência de si mesma e me faz ficar em círculos procurando na memória inteligível esse tempo perdido deformado pelos espaços do esquecimento e pela sobredeterminação das imagens. *Estou transfigurando a realidade - o que é que está me escapando? Por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi.*[287] Como em um *déjà vu,* a familiaridade estranha (ou a estranheza familiar) dessas imagens só parcialmente apreendidas me faz questionar se são mesmo memórias de fatos vividos ou são imagens totalmente novas que se formaram como resultado do choque entre dois momentos afastados no tempo, ligados por um mero detalhe sensorial ou despertados por um gatilho inconsciente. Um "defeito" da memória em que o *déjà vu*, o *já visto* é uma imagem totalmente nova, ou seja, não arcaica, deformada pelo esquecimento, quando *ser arcaica, para urna imagem ela arte (ou para uma imagem produzida num discurso de conhecimento) é assumir uma "função claramente regressiva", é buscar "uma pátria" no tempo passado. É portanto faltar a seu propósito de originalidade; é deixar de produzir, não apenas a fulgurância do novo, mas também a do próprio originário.*[288]

Tenho a sensação que é dessa forma que se dão muitos dos momentos de criação na arte e em especial no cinema. Lembramos profundamente de imagens que

[287] LISPECTOR, Clarice. Op. Cit., p. 54.
[288] DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, O que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 192.

nunca havíamos visto antes, por isso é preciso criar, para redimir a memória de seu esquecimento. Ao ver Guadalupe-Tonantzin naquela fresta de muro, recortada pela luz e coroada com relva, lembrava-me profundamente dela, ao mesmo tempo em que dela saía um caleidoscópio de imagens que me paralisaram naquele subsolo gotejante, *já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios*[289]. Como em Proust, as imagens dessa memória involuntária *não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas. Isso é o mais manifesto nessas imagens, nas quais - exatamente como em certos sonhos - nós mesmos nos oferecemos à vista.*[290] Por isso não é exagero dizer que *recordo com todas as minhas vidas porque esqueço*[291] e

quem quiser
se lembrar
há de se entregar
ao esquecimento
ao risco que

[289] BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulos: Martins Fontes, 1988, p. 2.
[290] Cito a tradução de Jeanne Marie Gagnebin (GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O trabalho de rememoração de Penélope". In: Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 237) para o extrato de conferência intitulada "Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten" ("Extraído de uma pequena conferência proferida no dia do meu quadragésimo aniversário") em que Walter Benjamin aprofunda o conceito da mémoire involontaire poustiana, publicado originalmente em BENJAMIN, Walter. Gesammelte Schriften, II-3. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 1064.
[291] PIZARNIK, Alejandra. Desmemória. In: PIZARNICK, Alejandra. os trabalhos e as noites. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 97.

o esquecimento absolut
e a esse belo acas
em que se transforma então
a lembrança[292]

Benjamin foi um dos primeiros comentadores a evidenciar, em sua leitura de Proust, o efeito renovador do esquecimento sobre as imagens surgidas a partir da memória involuntária. O seu pensamento sobre a memória carrega no núcleo mais profundo a necessidade do esquecer e o esquecimento como a urdidura pela qual a trama é possível na dinâmica de presença e ausência dos fios que se entrelaçam e se sobrepõem, aparecem para logo desaparecer, sustentando um ao outro até o aparecimento da imagem. A estrutura sempre descontínua da recordação *inclui necessariamente intervalos da não presença* porque *não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências*[293]. Talvez por isso, a recordação em mim tem a estrutura de um anel de três pedras ausentes que herdei há mais de vinte anos. Dele brotam todos os tipos de imagens, voltando, ao fim, às três cavidades onde o esquecimento faz matéria do lembrar.

---

[292] GODARD, Jean Luc. Op. Cit., p. 121.
[293] ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 166.

Frequentemente, as imagens surgidas da memória involuntária proustiana foram interpretadas como sendo o ressurgir de imagens da infância e que, por esse motivo, carregavam o frescor e a "pureza" normalmente associados a ela. Na contramão dessas interpretações, Benjamin apontou muito mais na direção da novidade e da *força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento*[294] presentes na obra da memória involuntária em que o fluxo do tempo se manifesta em sua forma mais real, como tempo entrecruzado entre a reminiscência interna e o envelhecimento externo. Se envelhecemos pela falta da consciência daquilo que nos ocorre, pela falta de uma consciência do tempo enquanto ele nos fala *sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa*[295], Benjamin chama atenção para o verdadeiro rejuvenescimento que é *justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago, o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente. A la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência.*[296] Não é do rejuvenescimento apaziguador e tranquilo que Benjamin se refere, mas do *choque doloroso do rejuvenescimento*[297] de *quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho*[298] em que o sujeito percebe a si próprio na dinâmica desse tempo

[294] BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 45.
[295] Ibid., p. 46.
[296] Ibid., p. 46.
[297] Ibid., p. 46.
[298] Ibid., p. 45-56.

entrecruzado e condensado, pelo fio condutor da rememoração (*Eingedenken*) *que liga a memória com o passado, seja ele colectivo ou individual*[299]. É, portanto, através do efeito de renovação pelo esquecimento, na dinâmica com o lembrar, que *essa nova e antiga imagem nos faz estremecer (tressailir, diz Proust inúmeras vezes) transformando a apreensão do nosso passado e, ao mesmo tempo, do nosso presente.*[300] Se o cinema trabalha primordialmente com o tempo, com a imagem carregada de tempo, devemos nos perguntar como esse choque do rejuvenescimento, esse estremecer, se produz, ou melhor, se manifesta no interior da obra.

[299] CANTINHO, Maria João. A teia de Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. Philosophica, 46, Lisboa, 2015, p. 91.
[300]GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 237.

É precisamente no efeito de choque do sujeito que se vê diante de si mesmo como que diante dessa força da memória que escapa a sua vontade e na consciência dessa força subterrânea *de renovação da própria percepção de si mesmo do sujeito quando desiste da exclusividade da vontade consciente*[301] que reside o parentesco entre as imagens nascidas da memória involuntária e as imagens oníricas, especialmente pelas formações do inconsciente e do sintoma em Freud e pelo surrealismo. São, estes, eixos centrais para o pensamento benjaminiano *a partir dos quais ele procura estabelecer uma nova relação com o passado e com a memória, tanto do ponto de vista individual - as imagens oníricas de Proust e as do surrealismo - como do ponto de vista colectivo, da história e da própria humanidade.*[302] Ao atravessar as *portas imperceptíveis*[303] que conduzem ao sonho na obra de Proust, reconheceu a soleira fundamental sobre a qual deveria partir toda sua interpretação. Em sua própria obra, Benjamin também atravessa essa mesma porta, grande parte das vezes, no entanto, permanecendo na própria soleira, na divisa entre sonho e vigília, atitude que percorre de forma significativa seu pensamento durante a década de 1930, em

[301] Ibid., p. 237.
[302] CANTINHO, Maria João. A teia de Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. Philosophica, 46, Lisboa, 2015, p. 91.
[303] BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 39.

especial nas formulações sobre a imagem dialética e na sua teoria da história, até a sua morte em 1940, ironicamente, como o corcundinha* que era, numa dessas soleiras não atravessadas,** porque *por acaso ou por destino, por acaso e por destino, em Benjamin vida e obra se correspondem. A maneira como termina sua vida confere à obra completude, completude e continuidade não lineares*[304].

**Benjamin acreditava que a má sorte era predominante na sua vida. Ele atribuía esse fato ao "sr. Desajeitado", o "bucklicht Männlein" ou "corcundinha", um personagem de conto de fadas alemão, que segundo o que sua mãe lhe dizia, era o responsável por todas as pequenas catástrofes desde a infância. Benjamin sabia que a falta de jeito era uma má sorte que o acompanharia até a morte porque aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao Corcundinha (...) Contudo, sua voz que faz lembrar o zumbido da chama de gás, me cochicha para além do limiar do século "Por favor, eu te peço, criancinha / Que reze também pelo corcundinha". BENJAMIN, Walter. Corcundinha. in: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 141-142.*

É que permanecer na soleira não é tarefa das mais fáceis. Quem já experimentou, por exemplo, fotografar uma porta ou uma janela utilizando a luz natural na tentativa de captar, a um só tempo, exterior e interior, onde se conjugam dois estados distintos de coisas, sabe do que falo. No entanto, tudo depende daquilo que se procura mostrar e do lugar que ocupamos no momento do rápido abrir e fechar da cortina do obturador, bem como da iluminação com a qual trabalhamos. Se fotografamos o exterior a partir do interior, então uma baixa exposição da luz fará do espaço interno mera moldura, novo enquadramento a recortar em escuridão a

[304] MATOS, Olgária. Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin. Discurso (23), 1994, p. 89.

*** Walter Benjamin morreu na fronteira franco-espanhola em 26 de setembro de 1940 quando tentava escapar do regime nazista. Refugiado na França, ele sabia que o acordo de armistício entre o governo de Vichy e o Terceiro Reich significava que os refugiados corriam sério risco de serem deportados. Diante dessa situação, Benjamin conseguiu um visto de emergência dos Estados Unidos - onde seus companheiros do Instituto de Pesquisas Sociais já haviam se refugiado - e um visto de trânsito espanhol, para que pudesse chegar até Lisboa e embarcar dali. No entanto, sem o visto de saída Francês que era exigido à época - e frequentemente negado aos refugiados - foi obrigado a percorrer um caminho alternativo pelos Pireneus até Port Bou. Ao chegar, descobriu que a Espanha havia fechado as fronteiras naquele mesmo dia e os refugiados deveriam voltar à França. Naquela noite Benjamin cometeu suicídio. Um dia antes, Benjamin teria passado sem nenhum problema; um dia depois, as pessoas em Marselha saberiam que, de momento, era impossível passar pela Espanha. Apenas naquele dia particular foi possível a catástrofe. ARENDT, Hanna. Homens e tempos sombrios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 185.*

imagem exterior, sem que o excesso de luz natural nos prive de suas formas. Com tal estratégia, entretanto, pagamos o preço do achatamento e da perda das informações visíveis do interior. Na situação inversa, ao fotografar o interior visto de seu lado de fora, o mais claro dos ambientes ainda assim estará mergulhado em breu. A compensação da entrada de luz pelo fechamento do obturador é tarefa que requer sutileza, a fim de que, por um breve momento ocupem, ambos os espaços, a mesma realidade sobreposta, atravessados e unidos por essa luz. Talvez seja essa iluminação específica, que exige uma configuração particular para que a imagem aconteça, a origem do meu fascínio pela soleira das portas e guarnições das janelas. Talvez tal sobreposição de realidades e espaços explique também certa recorrência de janelas e portas nas obras surrealistas, Magritte não me deixa mentir. Também Benjamin, a seu modo, via nesses lugares (e tempos) de passagem - em especial nas passagens parisienses que *ainda preservam sob a luz ofuscante e em recantos sombrios, um passado que se tornou espaço*[305] - *moradia do coletivo que*

[305] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. 901.

sonha[306] o sonho mítico da modernidade na soleira do século XIX: *A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão*[307].

[306] BRETAS, Aléxia Cruz. Fantasmagorias da modernidade: Ensaios Benjaminianos. São Paulo: Editora Unifesp, 2017, p. 20.
[307] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 462 [M 1,2].

Ainda sobre certas iluminações, é pela imagem surrealista, gerada pela aproximação de duas realidades distantes que jorra *uma luz particular, a luz de imagem* cujo valor se dá em *função da diferença de potencial dos dois condutores*[308]. Benjamin identifica nessa luz de imagem apontada por André Breton como fruto da atividade surrealista *uma superação autêntica e criadora da iluminação religiosa que não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica*[309]. Seriam apenas propedêuticos dessa iluminação os êxtases produzidos pelo uso de psicoativos ou mesmo a experiência onírica. Também não se trata da experiência transcendental do êxtase religioso, estando mais próxima da experiência concreta do cotidiano, tendo em vista que *o profano é um antídoto tanto contra a iluminação religiosa, quanto contra a mitologia capitalista*[310]. Quando Benjamin escreve sobre o surrealismo em 1929 o movimento passava por transformações em sua tensão original e necessitava *explodir numa luta material e profana pelo poder e hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública*[311]. Nesse período o surrealismo vivia sua fase inicial - chamada de fase *heróica*[312] - muito mais voltada à contemplação, à disposição do

[308] BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: Manifestos do Surrealismo. Nau, Rio de Janeiro, 2001. p. 53.
[309] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 23.
[310] GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. Artefilosofia. Ouro Preto, n. 6, abr., 2009, p. 91.
[311] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 22.
[312] Sobre a periodização do movimento surrealista ver: NADEAU, Maurice. História do surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

espírito ao acaso, à escrita automática, ao fascínio pelo maravilhoso e pelo mítico, às experimentações oníricas e dissolução entre realidade interior e exterior. São experiências que escapam à razão - a razão burguesa moderna - mas nem por isso são uma ode ao irracionalismo, antes uma proposta de ampliação da razão, através da disposição em receber as imagens que surgem e *recebendo-as, a princípio, passivamente, logo percebe que elas lisonjeiam a razão e alargam, outro tanto, seu conhecimento*[313]; uma liberdade e uma libertação da razão e do espírito voltada para a criação e para a imaginação. *Este ponto é a surrealidade, que não é, assim, a negação do que chamamos normalmente de realidade, mas uma ampliação e modulação corajosa desta*[314]*.* No caminho de transformação do movimento surrealista de *uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo. Foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo*[315]*.* Soma-se às causas dessa transformação e politização do surrealismo, que Benjamin diagnostica em seus movimentos iniciais, o contraponto fundamental à certo otimismo idealista* de uma burguesia

**A edição crítica das teses Sobre o conceito de história apresenta uma versão das teses retiradas de um manuscrito intitulado "handexemplar", ou seja, esse manuscrito era a cópia pessoal do próprio Benjamin e continha rasuras, inserções que não constavam nas versões que ficaram conhecidas, assim como ordenamentos e numerações diversas das teses. Essa é a única versão a conter uma tese XVIII e nela Benjamin apresenta como a socialdemocracia elevou a ideia de uma sociedade sem classes à categoria de "Ideal" definida a partir da doutrina neokantiana como uma "tarefa infinita" e então o tempo vazio e homogêneo se transforma. por assim dizer, em uma antecâmara , na qual pode-se aguardar com certa serenidade pela entrada da ação revolucionária. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Edição crítica. Organização e tradução, Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Alameda, 2020, p. 88.*

[313] BRETON, André. Op. Cit.. p. 54.
[314] MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. Imagens disruptivas: elementos surrealistas na concepção de história de Walter Benjamin. Trans/Form/Ação. Marília, v. 43, n. 2, abr./jun., 2020, p. 45.
[315] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 28.

intelectual europeia de esquerda muito mais comprometida com a cultura tradicional que com qualquer pressuposto revolucionário. E onde estariam esses pressupostos? *os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: pessimismo integral. Sem exceção.*[316] A organização do pessimismo, como proposto por Benjamin inspirado pelo surrealista Pierre Naville, é instrumento de oposição ao discurso otimista, ingênuo e moralizante *saturado de metáforas*[317] dessa socialdemocracia e *é na política que a metáfora e a imagem se diferenciam de forma mais rigorosa e mais irreconciliável. Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política e descobrir no espaço de ação política o espaço da imagem.*[318]

[316] Ibid. p. 33-34.
[317] Ibid. p. 33.
[318] Ibid., p. 34.

Pensar o espaço da imagem (*bildraum)* se torna essencial aqui, como parte da busca por esse espaço-tempo-devaneio, onde o individual se faz coletivo através do cinema - uma arte e uma técnica de produção e de recepção profundamente coletiva, em que a imagem ocupa o próprio centro da apresentação da história, *esse procurado espaço de imagem... o mundo de atualidade plena e integral*[319]. Tratava-se e trata-se, ainda hoje, *de desinfecção e isolamento da política contra todo diletantismo moralizante*[320], tanto da direita fascista, fabricante de mitos* - para usar uma atualidade bem brasileira e atual - quanto da esquerda sem compromisso real com a revolução e com o coletivo, ou seja, em que foi extirpada a política em seu sentido mais elementar. Esse espaço da imagem, espaço de qualidade destrutiva, onde opera a negatividade e a destruição dialética pela explosão do *continuum* da história e de seu tempo homogêneo e vazio, que a liberte do vendaval do progresso, faz parte do que Benjamin identifica como materialismo antropológico (em contraponto ao que chama de materialismo metafísico), inspirado pela experiência surrealista, que se organiza na técnica e *só pode ser engendrada em toda sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a*

**É necessário estabelecer uma diferenciação entre a ideia de uma "nova mitologia" como recurso de re-encantamento do mundo, tarefa sonhada pelo romantismo na virada do século XIX e mais tarde assumida pelo surrealismo como forma de elaboração de um "novo mito coletivo de sua época" capaz de se tornar uma alternativa profana à dominação religiosa sobre o não-racional, e a perversão dos mitos pelo fascismo alemão apoiada em símbolos nacionalistas e raciais. A nova mitologia como proposta surrealista, ligada profundamente à uma tarefa utópica, visa justamente limpar a peste mitológica que se instalou no século XX e que contribuiu para a descredibilização geral da mitologia após a Segunda Guerra Mundial, até os dias de hoje, em que os mitos do obscurantismo religioso e nacionalista, estes ídolos com cabeça de sapo (exceto pelo respeito devido aos sapos) que acreditávamos afogados para sempre no brejo, saem de seus abismos lodosos para frequentar de novo as consciências e afogar os espíritos no chumbo líquido e superaquecido dos dogmas. LÖWY, Michael. A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 28.*

[319] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Edição crítica. Organização e tradução, Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Alameda, 2020, p. 184.
[320] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 30.

iluminação profana nos tornou familiar.[321] Para a compreensão desse espaço da imagem é necessário considerar a transposição dessas forças para o campo coletivo - notadamente através da técnica - em uma atitude que deixa de ser contemplativa e individual, para ligar-se ao mundo de forma prática e ativa pelo corpo coletivo, neste que é também o "espaço do corpo" (*leibraum*), em sua tensão revolucionária, *somente ele escapará do destino do indivíduo burguês, ou seja, da experiência do empobrecimento da experiência infligida por uma rede tentacular de aparelhos alienantes e desmedidos de feitio burocrático, científico e militar. Em suma, a experiência em sentido forte será, a partir de então, coletiva ou não será*[322].

Ao capturar as energias surrealistas em pleno voo, Benjamin estabelece um duplo movimento, tanto de aproximação dos pressupostos e técnicas surrealistas em seu próprio pensamento, quanto de distanciamento crítico em relação a algumas de suas disposições (em particular as da fase heróica), movimento que já pode ser observado no final do ensaio de 1929 e se desdobra em fragmentos ao longo de sua obra na década seguinte, encontrando solo fertil no projeto das *passagens* e ressurgindo (ainda que não tenha desaparecido) no seu último trabalho acabado, as teses *Sobre o conceito de história*, publicado em 1940. Se a proposta surrealista tem como sua tarefa mais autêntica *mobilizar para a revolução as energias da*

[321] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 35.
[322] WOHLFARTH, Irving. Spielraum. O jogo e a aposta da "segunda técnica" em Walter Benjamin. Limiar, vol. 3, nº. 6, 2016, p. 11.

embriaguez,[323] é pelo olhar dialético que a essência dessa embriaguez deve ser encarada em sua força revolucionária. Não basta, portanto, um surrealismo capaz de identificar o mistério no misterioso, ou se fascinar contemplativamente com ele, como a imagem romântica do artista "surpreendido", extasiado com o enigmático. O olhar dialético precisa levar esse fascínio surrealista a penetrar no cotidiano. Se o espaço da imagem aberto pela experiência surrealista através da iluminação profana *não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa*[324], é porque necessita aproximar-se das coisas mais banais e concretas para que sua efetiva realização se dê na política, na associação da atividade artística à uma profunda intervenção no solo mais empoeirado da realidade. *'O mais admirável no fantástico', disse André Breton 'é que o fantástico não existe; tudo é real'.*[325] Mais próximos estamos deste lado enigmático e misterioso das energias da embriaguez quanto mais intensamente absorvemos o cotidiano e quanto mais vemos a *camada de poeira sobre as coisas.*[326] A necessidade desse olhar dialético vai fazer com que a temática do sonho em Benjamin vá sendo deslocada para a necessidade do *despertar (Erwachen)* como a melhor expressão da reviravolta dialética, *Trata-se de*

[323] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994 p.32.
[324] Ibid, p.32.
[325] BUÑUEL, Luis. Cinema: Instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. Op. Cit., p. 337.
[326] BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas V. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994 p.32

uma reviravolta eminentemente elaborada do mundo do sonhador para o mundo da vigília[327] para a qual não há resolução possível.

[327] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 963.

Não se trata de abandonar completamente a instância onírica, pois é através dos sonhos que ouvimos os ruídos do mundo moderno, aqueles *que interpretamos ao despertar.*[328] Trata-se de abrir no tecido do sonho esse espaço e esse tempo do despertar, que solicita a interpretação crítica e a legibilidade da história, porque *cada época histórica - e mesmo cada objeto histórico - constitui-se, ao mesmo tempo, dialeticamente como um espaço de tempo [Zeitraum] e como um sonho de tempo [Zeit-traum]*[329]*, no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo*[330]*.* Em uma virada cada vez mais materialista e na esteira de Marx, para quem *a reforma da consciência consiste apenas em despertar o mundo... do sonho de si mesmo*[331], Benjamin contudo não descartou as forças revolucionárias que via no surrealismo. O instante do despertar não é responsável por um conhecimento mais racional e consciente (rejeitando o sonho pela razão da vigília e impondo-se como seu oposto), *o momento da "conhecimentabilidade" histórica surge como uma dobradura dialética: constitui-se na dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do acordar [réveil]*[332] numa tensão nunca resolvida completamente

[328] Ibid, p. 908.
[329] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 124.
[330] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 434.
[331] MARX, Karl. Der historische Materialismus: Die Frühschriften, Leipzig, 1932, vol. I, p. 226. Apud BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 499. O Cardeno N [Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso] das Passagens é iniciado por essa epígrafe de Marx.
[332] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 124-125.

entregue a um espaço intermediário, assim como aquele espaço imagético aberto pelo terror noturno pelo qual iniciei esse texto, distúrbio do sono que paradoxalmente é conhecido como distúrbio do despertar: se não desperto porque já via as imagens, mas sim vejo as imagens *porque* desperto, é o instante do despertar que faz surgir a imagem em sua força de novidade, renovada pelo esquecimento do sono, surgida da dialética da rememoração.

É por isso que iniciei esse texto com *um ensaio sobre a técnica do despertar. na tentativa de compreender a revolução dialética, copernicana, da rememoração*[333] *A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como o ponto fixo "o ocorrido" e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história, os fatos tomam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. O que Proust quer dizer com a mudança experimental dos móveis no estado de semidormência matinal, o que Bloch percebe como a obscuridade do instante vivido, nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história, e coletivamente. Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar.*[334]

---

[333] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 433.
[334] Ibid, p. 433-34.

Chego ao final desse texto. Esse que começou como texto noturno, de terror individual e tão meu. Termina sem talvez cumprir minha própria expectativa: definir de forma precisa o que é esse espaço-tempo-devaneio. Esse espaço e esse tempo que, em minha compreensão, já teve diversos nomes: *espaço-tempo-devaneio*, *espaço-tempo-limiar*, *espaço-tempo da imagem*, *espaço-tempo-despertar*, *espaço-tempo de escrita do cinema*. Já teve nome nenhum, pois não me alinho muito a uma perspectiva de ciência que, para existir, precisa nomear coisas que já existem com novos nomes da moda, que serão citados e engordarão os indicadores e métricas acadêmicas. Prefiro permanecer no medo de não saber nomear o que não existe. Além do mais, como nomear sem des-dialetizar? Pois bem, não sei, me digam vocês. Voltei à origem desse nome desnomeado tantas vezes, para ver se entendo o que um dia quis nomear. Ver se me entendo novamente no nome que um dia quis desnomear. Ver se me entendo nessa fazedora de ciência que, como tal, deve almejar novos nomes de velhos conceitos e novos conceitos para tudo que já existe antes e existirá depois de mim.

Insisto então no primeiro gesto nomeador que me detive: espaço-tempo-devaneio. Se é o mais adequado, não sei dizer, mas é na ideia de devaneio que encontro *um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia*[335]. Penso o devaneio não como continuidade irrestrita do sonho, mas como aquilo em que se faz presente a dialética do sonho e da vigília, na estrutura do despertar. E ainda que o devaneio não possa ser pensado apenas como fenômeno derivado do sonho, ele *tece em torno*

[335] BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulos: Martins Fontes, 1988, p. 10.

do sonhador laços suaves (...) e *em toda força do termo, o devaneio "poetiza" o sonhador*[336] e é precisamente pelo *devaneio poético* que esse espaço-tempo se mostra enquanto espaço-tempo de escrita, já que *um devaneio, diferente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo.*[337] Na promessa da escrita, todos os sentidos despertam no devaneio poético. *Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita (...) que a consciência poética deve registrar*[338]. Se *o sonhador tivesse "a técnica" com o seu devaneio faria uma obra.*[339] Penso nessa obra do devaneio como uma paisagem, tal como as praias de Agnès ou o cinema de Wim Wenders, em que o tempo é pensado através do espaço, ou de Tarkovski, em que o tempo pensa o espaço ou de Chantal Akerman que a vida se pensa no tempo. É, talvez, porque o *devaneio ajuda-nos a habitar o mundo, a habitar a felicidade do mundo*[340] que *a ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.*[341] E não é, a tarefa de criar o mundo que somos dignos de viver, a mais revolucionária das tarefas?

---

[336] Ibid. p. 16.
[337] Ibid. p. 7.
[338] Ibid. p. 6.
[339] Ibid. p. 13.
[340] Ibid. p. 23.
[341] Ibid. p. 15.

Esse texto é confissão de uma falta. Não posso nomear sem que essa falta se imponha. Não posso conceituar em dois pontos e poucas palavras, sem que a falta se mostre. Só podia mostrar o fluxo do pensamento, conforme ele se dava, e assim o fiz sem pretensão de totalidade, e com isso defino, para acalmar quem chegou até aqui - e só agora posso dizer: tudo isso, do ponto inicial desse trabalho, até esse provisório ponto final. Dos títulos inventados, fingidos*. De imagens de vazios e vazios em imagens. De buracos na parede a rasgaduras da página. Tudo isso (não me tirem nem uma vírgula, por favor, eu preciso de todas!), tudo isso é espaço-tempo-devaneio. *Nican Mopohua*, aqui se conta, aqui se escreve.

**Se um dia Fernando Pessoa disse que O Poeta é um fingidor Finge tão completamente Que chega a fingir que é dor A dor que deveras sente outro dia, tão distante quanto perto desse, Denise Bussoletti disse que A PESQUISADORA É UMA FINGIDORA, levando à última conseqüência a surrealização da autoridade da escrita de pesquisa. BUSSOLETTI, Denise Marcos. Infâncias monotônicas - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007, p. 243.*

*Histórias de acordar**

Da fenda na parede, uma história
Do descascado, um personagem
Se ninguém contava histórias de dormir, ela criava histórias;
de acordar.
Da última imagem antes de dormir: a parede. E não dormia.
Cada rachadura uma veia aberta
Se poda, cresce em dobro, como rama
Em cada brecha, uma luz
E uma sombra.

**Poema noturno escrito em noite de veias abertas.*

ASSIM SE CONTA. AQUI, MAIS UMA VEZ!

Abri o espaço de escrita desse trabalho com um texto, ou melhor, um texto-imagem. Imagem da capa do relato conhecido como *Nican Mopohua*, documento que serve de testemunho fundamental das quatro aparições da Virgem de Guadalupe para o chamado "índio" Juan Diego no alto do monte Tepeyac, onde anteriormente se adorava uma divindade feminina pré-hispânica, chamada de Tonantzin pelos povos nahuas da região, forma carinhosa com a qual se referiam à mãe dos Deuses. Esse relato, uma transposição da língua nahuatl para a palavra alfabética, se insere num conjunto de testemunhos do pensamento pre-hispânico escritos no período colonial, muitas vezes combinados com o pensamento espanhol da época da conquista, dentre eles alguns *cuicatl* (cantos indígenas), *relatos das testemunhas da Conquista que compõem o corpo testemunhal da Visão dos Vencidos* (...) *e transcrições que fizeram do huehuehtlahtolli, expressões da antiga palavra*[342].

O que se conhece como Nican Mopohua é um conjunto de textos, dentre os quais o que recebe o título de Nican Mopohua e além dele uma introdução em que o autor, Luis Lasso de la Vega, se dirige diretamente a Virgem Maria como "*Nobre senhora rainha do céu, sempre donzela, sua preciosa mãe de Deus*[343]". Dentre os outros pequenos textos que compõem o documento, um deles descreve a imagem da

[342] Tradução minha. No original: "*los relatos de testigos de la Conquista que integran el cuerpo testimonial de la Visión de los vencidos, (...)e transcripciones que hicieron de los huehuehtlahtolli, expresiones de la antigua palabra.*" LEÓN-PORTILLA, Miguel. Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: El Colegio Nacional, 2000, p. 12.

[343] Tradução minha. No original: "*Noble señora reina del cielo, siempre doncella, tú preciosa madre de Dios*". LEÓN-PORTILLA, Miguel. Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: El Colegio Nacional, 2000, p. 20.

Virgem de Guadalupe; outro, que se inicia com *Nican motecpana,* (aqui se conta em ordem), relata os milagres atribuídos à santa e, como um apêndice, um pequeno texto contém uma biografia de Juan Diego. Há um último texto, seguido desse, que começa com *Nican tlantica in ittoloca*, (Aquí se conclui a história). Nele, há um esforço por justificar o uso da língua nahuatl no relato. Lasso de la Vega insiste na *necessidade de os indígenas o conhecerem em sua língua, pois pensa ter contribuído muito "para o colapso do reino do Demônio", manifestado na idolatria.*[344] É conhecido o fato de que o relato, para o qual há diversas versões, foi escrito de forma a apaziguar a barbárie da conquista, catequizar e submergir, de forma pacífica e bem aceita, a imagem de Tonantzin e, com ela, toda a cultura e a lógica do pensamento de um povo que se expressa, inclusive e sobretudo, pela sua língua. A barbárie assimila para destruir.

Disseste que não eram verdadeiros nossos Deuses. Nova palavra é esta que falais. Por causa dela estamos perturbados, por ela estamos golpeados.[345] Não só com armas se conquista. É também pela escrita alfabética, como arma, que os colonizadores europeus subjugaram os povos ameríndios, que assimilaram suas riquezas e suas terras e tentaram apagar suas epistemologias e suas manifestações do sagrado. É necessário, portanto, pontuar nessas derradeiras linhas, que a escrita que busco

[344] Tradução minha. No original: "*Lasso de la Vega insiste allí en la necesidad de que los indígenas lo conozcan en su lengua, pues piensa que ha contribuido grandemente 'al derrumbe del reino del Demonio', manifiesto en las idolatrías."* LEÓN-PORTILLA, Miguel. Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: El Colegio Nacional, 2000, p. 21.

[345] SUSIN, Luiz Carlos. Aqui se conta. História de Nossa Senhora de Guadalupe. São Paulo: Paulinas, 2017, p. 37.

aqui não é a da palavra do colonizador que submerge e aniquila. É por isso que a imagem da Virgem de Guadalupe - pelo seu reverso indígena e submergido como Tonantzin - foi tomada aqui como imagem síntese desse outro lugar de relação com a escrita que procura em gestos, pequenos objetos, instantes, sensações, e pela lógica poética, um espaço para além da palavra alfabética como revolta à essa subjugação. *Juan Diego se admirava que ela falasse perfeitamente sua língua a língua dos pobres índios. Era ainda uma língua digna de religião? Era digna da Mãe de Deus?*[346]

É como uma sina, que as Marias povoam minha família inteira. Não são duas ou três. Praticamente todas as mulheres da minha família são ou foram Marias de algum tipo. Por sorte, não fui nem sou Maria, isso devo muito à precaução da minha avó que tinha a sina de ser Maria, assim, só Maria. Dizia ela que não queria que ninguém batizasse netas com seu nome, não queria nenhuma homenagem, nem a mais bem intencionada, porque todas as Marias são sofredoras. Por ter sido só Maria, Maria e ponto, talvez tenha concentrado a má sorte em sua intensidade e queria ter certeza de não passá-la adiante. O marido não escutou a profecia, saiu com uma neném e voltou com uma *Marie*. A flexão ao estrangeiro e o nome composto não dissolveu a sina: Toda Maria, ainda que *Marie*, é infeliz, ressoava a voz de minha avó sempre quando eu constatava a infelicidade sem cura e sem

[346] SUSIN, Luiz Carlos. Op. Cit., p. 49

remédio da minha mãe. Ufa, por sorte não sou Maria, ainda que reste alguns de seus augúrios em pedaços bem escondidos de mim.

Uma dessas Marias, igualmente sofredora, passava de casa em casa na vizinhança dentro de uma caixa de madeira ornamentada, envolta em mistério. Às vezes alguma vizinha levava a capelinha, às vezes ela vinha com o pároco, acompanhada de uma reza que do conteúdo não lembro nada, apenas imagens: a batina, a corda de amarrar a batina e a capelinha ornamentada de mulher triste. Nesse momento, as Marias se encontravam em sua sina silenciosa.

Maria e Maria,
Espelho único,
Onde a outra face
é ela e ela.[347]

Sempre pensei em quebrar esse fado, esse destino que nem era meu, porque não era Maria mesmo. Será? Pensava que se tivesse uma filha, ia sim ser Maria, só Maria e mais nada e seria feliz e não sofreria Marias, não choraria Marias, não viveria em Marias o que as minhas viveram. Será? Não sou crente de nada, mas lembrava das palavras da minha avó quando olhava bem dentro dos olhos da minha mãe. *O tempo passava e eu não deixava de vigiar minha mãe. Ela era meu*

[347] EVARISTO, Conceição. M e M. In: EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p.75.

tempo[348] e eu era o tempo dela que passava. *Foi daquele tempo meu amalgamado ao dela que me nasceu a sensação de que cada mulher comporta em si a calma e o desespero*[349]. Talvez eu não queira mesmo passar a capelinha adiante, essa herança feminina que não precisa ser descrita, pois todas a conhecemos.

Nesse espaço e tempo de escrita pelo devaneio poético e pela etnografia surrealista, chego à imagem de Guadalupe-Tonantzin, uma imagem síntese que me permite defender que a escrita do cinema acontece no espaço-tempo-devaneio por entre o olhar, o gesto e o despertar. Guadalupe-Tonantzin foi o meu fio azul ilegível e intocável, uma outra Maria surgida irônica e justamente dessa teimosia contra o destino mariano.

Talvez eu esteja ordenando satisfatoriamente em retrospecto novamente, encontrando motivos, justificativas, para apaziguar a aparição dessa Maria, uma nova Maria, novo pedaço perdido de mim, na minha vida e nesse trabalho. Tudo parece exigir preenchimento de lacunas na ciência. Mas chego aqui com mais vazios e mais profundos que antes. Menos certezas, porque me dei conta do tamanho desses vazios. *E, se inteira fui, cada pedaço que guardo de mim tem na memória o anelar de outros pedaços. E da história que me resta estilhaçados sons esculpem partes de uma música inteira. Traço então a nossa roda gira-gira em que os de ontem, os de hoje e os de amanhã se reconhecem nos pedaços uns dos outros,*

[348] EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 20.
[349] Ibid., p.20.

inteiros[350]*.* Preciso terminar. Não encontrei outra forma de terminar que não seja retornar a essa figura que sintetiza, nela mesma, tudo que aqui tentei mostrar e também tudo aquilo que não consegui, todos os pedaços de minhas Marias, de ontem, de hoje e, se possível for, de amanhã.

o meu rosário se transmuta em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.
E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
me acho aqui, eu mesma,
e descubro que ainda me chamo Maria.[351]

Vejo oposição e insurreição. Vejo a fenda se abrindo na rocha. Vejo o rico frenesi aumentar. Vejo o calor da raiva, da rebelião ou da esperança abrir aquela rocha, libertando Coatlicue. E alguém em mim assume o comando com nossas próprias mãos e no final estabelece o domínio sobre as cobras - sobre meu próprio corpo, de minha atividade sexual, de minha alma, minha mente, minhas fraquezas e fortalezas - Minhas. nossas. Não do homem branco heterossexual ou do homem negro ou do estado ou da cultura ou da religião ou dos pais: apenas nossas, minhas. E de repente sinto que tudo corre para um centro, um núcleo. Todas as partes que faltam de mim

[350] EVARISTO, Conceição. A roda dos não ausentes. In: EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p.12.
[351] EVARISTO, Conceição. Meu rosário. In: EVARISTO, Conceição.Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p.45.

vêm voando dos desertos, das montanhas e dos vales, magnetizadas para o centro. Completa[352].

Chamo aqui de *Estado de Coatlicue* esse poder feminino interior, uma parte subterrânea de mim mesma, que toma conta da mente a partir de um olhar no espelho, ao ver e ser vista por essa força imobilizadora. *O espelho tem outra qualidade e é o ato de ver. Ver e ser visto Sujeito e objeto, eu e ela. (...) Mas em uma olhada também há consciência, conhecimento. Esses aspectos aparentemente contraditórios - o ato de ser visto, ser imobilizado por um olhar e "ver o outro lado" de uma experiência - são simbolizados nos aspectos subterrâneos de Coatlicue, Cihuacoatl e Tlazolteotl que se agrupam no que chamo de estado de Coatlicue.*[353]

Coatlicue, a da saia de serpentes, é uma das diversas manifestações de Tonantzin na cosmologia nahuatl, *a mulher-deusa em mim que chamo de Antígua, minha deusa, o divino interior, Coatlicue-Cihuacoatl-Tlazoltotl-Tonantzin-Coatlalopeuh-*

---

[352] ANZALDÚA, Gloria. Borderlands / La frontera: la nueva mestiza. S.d., p. 102. Tradução minha. No original: "*Veo oposición e insurrección. Veo la grieta que se abre en la roca. Veo que aumenta el rico frenesí. Veo el calor del enojo o de la rebelión o de la esperanza abrir esa roca, liberando a la Coatlicue. Y alguien en mi se hace cargo con nuestras propias manos y al final establece dominio sobre las serpientes - por encima de mi proprio cuerpo, de mi actividad sexual, de mi alma, mi mente, mis debilidades y fortalezas - Mías. Nuestras. No las del hombre blanco heterosexual o las del hombre de color o las del Estado o las de la cultura o de la religión o de los padres: solo nuestras, mías.Y de pronto siento que todo se apresura hasta un centro, un núcleo. Todas las piezas perdidas de mí misma llegan volando desde los desiertos y las montañas y los valles, magnetizadas hacia el centro. Completa.*"

[353] ANZALDÚA, Gloria. Borderlands / La frontera: la nueva mestiza. S.d., p. 90. Tradução minha. No original: "*El espejo posee otra cualidad y es el acto de ver. Ver y ser visto. Sujeto y objeto, yo y ella. Pero en una mirada también se halla la consciencia, el conocimiento. Estos aspectos aparentemente contradictorios - el acto de ser visto, el quedarse inmovilizado por una mirada, y el "ver al otro lado" de una experiencia - están simbolizados en los aspectos subterráneos de Coatlicue, Cihuacoatl y Tlazolteotl que se agrupan en lo que denomino el estado de Coatlicue.*"

Guadalupe - todas são uma - Quando se curvar diante dela e quando permitir que a mente consciente limitada tome as rédeas. Esse é o problema.[354] Ela dá a vida, mas também a tira, *dá luz a tudo e tudo devora*[355]. *Coatlicue* é a força que surge no instante do despertar, é a reunião de todas as partes em mim e a luz de imagem que jorra quando se encontram, é o avesso das Marias: é a Maria que venceu a má sorte com o poder da serpente. A desgraça de Eva - a nossa desgraça - começa com a serpente: *deixar que a ferida causada pela serpente seja curada pela serpente*[356].

É o que surge entre o sonho e a vigília, entre o caos e a ordem, entre a casca da árvore e o interior da fenda na pedra, entre as mãos e os olhos e entre o que olho e toco. É poder de origem, é raspar a superfície com as unhas para chegar na profundidade e é se manter na aparente e concreta superfície de todas as coisas. É a cegueira, a neblina, a nuvem e a visão. É entre o agora e o ocorrido, a suspensão e o movimento e a suspensão que permite o movimento. É choque, grito, silêncio, ruído, trovão. É vazio. É textura. É o que já foi e segue sendo, o familiar e o estranho. É mãos de avó e olhos de mãe. Gruta, útero, nascimento e morte. É a poeira do tempo sobre as coisas. É o próximo e o distante, sagrado e profano. É a luz que cega e a escuridão que permite ver. É abismo sem atingir o chão e chão de abismos

---

354 ANZALDÚA, Gloria. Borderlands / La frontera: la nueva mestiza. S.d., p. 101. Tradução minha. No original: "(...) *la diosa-mujer en mí que llamo Antigua, mi diosa, lo divino interior, Coatlicue-Cihuacoatl-Tlazoltotl-Tonantzin-Coatlalopeuh-Guadalupe - todas son una. - Cuándo inclinarnos ante Ella y cuándo permitir que la limitada mente consciente tome las riendas. Ese es el problema.*".

355 ANZALDÚA, Gloria. Borderlands / La frontera: la nueva mestiza. S.d., p. 96. Tradução minha. No original: *"(...) da luz a todo y a todo devora*".

356 ANZALDÚA, Gloria. Borderlands / La frontera: la nueva mestiza. S.d., p. 101. Tradução minha. No original: "*(...) dejar que la herida causada por la serpiente la cure la serpiente*"

concretos. É palavra-pensamento-imagem-palavra e tudo de novo. É documentário e ficção. É eterno retorno, é repetição, é exaustão, é espremer a imagem pela fenda. É tempo de Akerman, praia de Agnés, nostalgia de Tarkovski, histórias de cinema de Godard, paisagens de Wenders, distâncias de Pawlikowski, mães e filhas de Cariri, histórias esquecidas e lembradas de Murat, lápides de Masagão. É Clarisse, Pizarnik, Conceição Evaristo. Sou eu, são os outros, sou eu outras. É surrealismo e etnografia. É Maria, Guadalupe, Tonantzin, Coatlicue. Yebá Bëló, Ceuci, Jaci, Iara. Nossa Senhora Aparecida, Oxum, Iansã/Oya, Iemanjá.

É o pessimismo que se organiza. É raiva! raiva, ódio e amor. É a história que aqui se conta. É um tempo anacrônico. É a razão inconsciente e a desrazão consciente. É educação, é pensamento que tenta pensar a si mesmo. São janelas, portas, casas e subsolos. Passagens e limiares. É atravessar e também permanecer. São pequenos botões, pequenos vagalumes, pequenos caracóis - e não é nada disso! É cinema, filme, tese, escrita, devaneio, arte, política, poesia, prosa e nada disso também. Cansei. Aceitei: não termina. Se não consegui mostrar até agora é porque essa escrita é a maior farsa que já criei. Aqui se conta, mas, sobretudo, aqui se *escreve.*

Quando montamos filmes, experimentamos uma dupla sensação, de perda e de satisfação. A sensação de perda se dá porque a montagem implica sempre em recusa pelo corte: dilaceramento ou amputação do que se apresenta como completude. Tanta coisa fica de fora de um filme que daria para fazer, de cada um, mais dez, juntando os membros amputados. Quando muito se tira um bom minuto de uma hora gravada. Neste pequeno minuto tudo pode ser mostrado, como o

brilho de uma estrela que, ao morrer, diminui drasticamente em torno de seu núcleo para então explodir em energia criadora. Há acertos descartados e erros que viram grandes acertos. A escrita do cinema passa pela montagem, portanto pela recusa. A escrita de pesquisa também. Recusa pela limitação de tempo do filme e da tese (ainda que essas e outras limitações possam ser questionadas e transpostas), recusa em benefício de uma lógica maior, recusa que favorece a força dos elementos escolhidos. A recusa gera a sensação de perda pela incompletude daquilo que, ficando para trás, abriu espaços vazios. Mas como venho dizendo, incompletude não é elemento negativo ou, melhor, é negativo criador. E ainda que seja elemento criador de dor, a criação é bem vinda. Não há que preencher os vazios, é o que esse trabalho vem procurando mostrar. Há feridas que devem permanecer abertas. Há fendas e escuridão: negativos criadores. E a satisfação, aqui, não tem caráter de preenchimento. Satisfação é perceber que os vazios criadores conseguem mostrar a matéria do cinema que nenhum preenchimento conseguiria e então a imagem se forma e libera sua luz particular.

E se digo que um filme poderia virar dez, estou sendo bem pouco audaciosa. Um filme se desdobra infinitamente. Se desdobra pelas mãos que cortam-recortam-amputam-recusam-aceitam-montam-chocam. Mãos que, na história do cinema, vale mencionar, foram mãos-mulheres. Mãos que esculpem matéria tempo, tempo de mulher. É pela montagem, atividade feminina, que esse trabalho se construiu. E pelas recusas necessárias ao processo, pelo material de refugo do trabalho e pela consciência da incompletude daquilo que é interminável nisso tudo, que aponto

continuidades possíveis para, quem sabe, outras mãos e outros olhos, de outras Marias, em outros espaços e tempos, possam seguir escrevendo pelo cinema.

Retomo a imagem da pedra, capa do trabalho, para apontar a continuidade possível pelo gesto de esculpir através das fendas, entre a concretude da rocha e a aberturas possíveis. Entre a pedra e o tempo como matérias primas. Porque esculpir é uma tentativa de reconectar com o olhar poético do cinema, por uma escrita anterior ao uso da palavra, como forma de ação das mãos, traço que resiste, inscrição que insiste contra a pedra, até que desse gesto destrutivo, insistente e criador a forma possa surgir. Gesto criativo que *absorve a resistência da matéria bruta na forma, e destarte, valoriza a própria brutalidade do mundo dado*[357]. É pelas mãos de Camille Claudel que percebo que pedra também pode ser água e ambas podem ser palavra[358].

Por outra pedra também penso que a escrita do cinema pode ser pensada. Pedra lápide, que demarca um lugar, inscreve um tempo nesse chão demarcado, produz uma sobrevivência que tenta vencer a morte da matéria. É pela relação entre escrita, morte e transmissão que a escrita do cinema como lápide abre um espaço, em suma, de opor *à inevitabilidade da morte singular a tenacidade da memória humana, imagem utópica de uma imortalidade coletiva*[359] funcionando como a

[357] FLUSSER, Vilém. Op. Cit., p. 92.
[358] Camille Claudel. A Onda, 1897. Bronze e ônix. 62 x 56 x 50 cm.
[359] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 15.

lembrança de que morremos; morreremos todos, mas antes vivemos todos e assim nos vemos refletidos pela finitude da vida.

Busquei experimentar a escrita do cinema transitando pelos múltiplos espaços-tempo-devaneios que foram se abrindo enquanto espaços de reflexibilidade proporcionados pela prática da etnografia surrealista na escrita de pesquisa. O que procurei construir foi uma proposta de escrita das imagens através das aberturas, pelos desvios, vazios e extravios e que, pela via da poética, possibilita o escrever do cinema e o pesquisar em Educação como formas de contar histórias e, assim, superar o vazio de experiência. Um desafio ético e estético onde a pesquisa, pela escrita e pelas imagens - e pela escrita das imagens - se mostra não só como sobrevivência, mas também e principalmente como uma necessidade de reencantamento do mundo. Talvez não nos caiba algo mais que nos unir a um processo em que o outrora e o agora se reencontrem, como na imagem de Guadalupe-Tonantzin, e o que resulte desse encontro possa atualizar a tarefa urgente e necessária que é a de reescrever a nossa história, uma história da qual fazem parte mulheres, índios, negros tempo - uma história de tempos anacrônicos que anda pelo chão mais concreto do cotidiano - e explodir o *continuum* de seu tempo de eterna repetição e acúmulo de barbárie - como o acionar do freio de emergência da humanidade.

Por onde ando, um olhar não consegue me abandonar. Seguirá me olhando e abrindo fendas em mim por muito tempo. Me vejo refletida nesse olhar, como outros também se viram refletidos - assim como se conta - nos olhos da imagem de Guadalupe-Tonantzin, revelada na tilma de Juan Diego. Curiosamente - como se

conta, claro - foi pelo desenvolvimento da técnica da fotografia que se descobriu *nos olhos da imagem algumas pequenas silhuetas de figuras humanas. A ampliação com técnicas de precisão permitiu uma hipótese ousada: qualquer pessoa porta nos olhos, como em um espelho, o reflexo daquilo que olha em sua frente.* Por um breve instante aqueles que olhavam a imagem e aqueles que ela olhava de volta, foram impressos em sua íris como se ela fosse feita de sal de prata. Além disso - como assim se conta - *a técnica de revelação ampliada chegou a detectar nos olhos do índio sentado, que é o único a não olhar para a face da imagem, um contra-reflexo de outra figura de índio - que poderia ser Juan Diego por detrás da imagem da tilma. Aquele sentado poderia estar olhando para Juan Diego ao invés de olhar para a imagem naquele instante, porque, como disse um estudioso "deve ser o pasmo daquele indígena a ver outro índio que deixava admirados tantos espanhóis!*[360]

É pelos olhares que não me abandonam, pelas fendas que se abrem, pelos espelhos que me transformam em objetos desse olhar e me olham de volta, que sigo sujeita a reconhecer a humanidade em seu rosto mais belo e mais terrível - o rosto surrealista - e me ver refletida nele na tarefa compartilhada, como educadora e como artista, de impedir que a barbárie continue a acontecer, que a morte siga sendo celebrada, que o gencídio nos assole, que a poesia acabe e, com ela, também acabe a utopia de outros mundos possíveis em que o inimigo possa, finalmente, parar de vencer!

[360] SUSIN, Luiz Carlos. Op. Cit. p. 106-107.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. **Caderno de Leituras,** n. 76, Edições Chão da Feira, abr. 2018.

ARENDT, Hanna. **Homens e tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e Seu Outro:** Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa, 2001.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands** / **La frontera:** la nueva mestiza, s.d.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** São Paulo: DIFEEL, 1985.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II:** Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** Edição crítica. Organização e tradução, Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Alameda, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do Mal.** São Paulo: Martin Claret, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literári***o*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas (1923-1972).** Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BRETAS, Aléxia Cruz. **Fantasmagorias da modernidade:** Ensaios Benjaminianos. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Nau, Rio de Janeiro, 2001.

BUÑUEL, Luis. Cinema: Instrumento de poesia. *In:* XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. **Infâncias monotônicas** - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. O "nó cristalográfico" da imaginação criadora: escrita de pesquisa, surrealismo e representações sociais. **Revista Ibero-americana de Educação**. n. 57/1, dez. 2011.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. **Estudios Historicos**, CDHRP, Año II, nº 5, Nov. 2010.

CANTINHO, Maria João. **O Anjo Melancólico** - Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Paris: Nota de rodapé edições, 2015.

CANTINHO, Maria João. A teia de Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. **Philosophica**, 46, Lisboa, 2015b, pp. 79-95.

CÉSAR, Chico. Experiência. Composição: Carlos Rennó; Chico César. Intérprete: Chico César. In: CÉSAR, Chico. **Respeitem meus cabelos, brancos**. Rio de Janeiro: MZA Music, 2002.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, Cléber José Silveira da. **Seu Paulo - a escrita no barro:** um Outro Sujeito, um Sujeito Outro, uma Pedagogia Outra, uma Outra Pedagogia. 2014. 164f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

DAWSEY, John C. Tonantzin: Victor turner, Walter benjamin e Antropologia da experiência. **Sociologia&Antropologia**. Rio de janeiro, v. 03.06, p. 379 –410, nov. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** São Paulo: Editora 34, 2017.

DUARTE, Krischna Silveira. **Educação desordeira:** poéticas das infâncias em vídeoarte. 2017. 149f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

EBERSOL, Isadora. **Entre documentário e ficção:** Um estudo sobre a sedução e manipulação da crença como recurso de divulgação a partir de Filmefobia. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Animação). Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, 2012.

EBERSOL, Isadora. **Territórios discursivos de gênero no cinema contemporâneo:** representação de gênero através da direção de arte. 2015. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais.) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FAGÚNDEZ, Ariel Salvador Roja**. Cartas de Libertad em uma primavera rota.** 2019. 109 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Gestos.** São Paulo: Annablume, 2014.

FONSECA, André Eduardo Ribeiro da. **Pedagogia batuqueira:** comida religião e educação. 2019. 87 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 6, abr., 2009, pp. 74-94.

GODARD, Jean Luc. **História(s) do cinema**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

HELDER, Herberto. **O Bebedor nocturno**.Versões de Herberto Helder. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

JORGE Luis Borges - Conferencia "La Ceguera" (1977), [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (48 min. 23 seg.). Publicado pelo canal Cinema como cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gMQRbMHTgOY. Acesso em: 06 fev. 2021.

KOHLS, Tatiani Müller. **Tramando sonhos:** infâncias e representações. 2018. 133f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro.

LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro. **Cadernos Benjaminianos.** n. 4, Belo Horizonte, ago.-dez., 2011, pp. 39-44.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Tonantzin Guadalupe**. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: El Colegio Nacional, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **Água viv*a*.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã:** Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a.

LÖWY, Michael. **A teoria da revolução no jovem Marx**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002b.

MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. Imagens disruptivas: elementos surrealistas na concepção de história de Walter Benjamin. **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 43, n. 2, abr./jun., 2020, pp. 39-70.

MARTINS, Felipe S. **É pela arte toda, pela história de vida:** As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

MATOS, Olgária. Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin**. Discurso** (23), 1994, pp. 87-108.

MÈLICH, Joan-Carles. **Filosofia de la Finitude**. Barcelona: Herder, 2002.

PIZARNIK, Alejandra. **Árvore de Diana**. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.

PIZARNIK, Alejandra. **Os trabalhos e as noites.** Belo Horizonte: Relicário, 2018b.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. *In:* PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**.Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RIBEIRO, Angelita Soares; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Diálogo com Maria João Cantinho. Para que não se esqueça: Fotografia e imagem em Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. **Cadernos Walter Benjamin**. n. 19, p. 130-149, jul.-dez. 2017

RIBEIRO, Angelita Soares. **Imagens embriagadas** – A cruzada das crianças – Barbárie e reencantamento do mundo. 2018. 143 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** Porto: Porto Editora, 2016.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo.** Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. **Dimensões**, vol. 30, 2013, pp. 17-51.

SILVA, Ana Amélia. IMAGEM, MONTAGEM E MEMÓRIA – ALGUNS NEXOS BENJAMINIANOS EM HISTOIRE(S) DU CINÉMA (JEAN-LUC GODARD, 1988-1998). In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.), **Walter Benjamin:** Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SILVA, Carlos Alberto Oliveira da. **Donde musica hubiere, cosa mala no existiere:** uma collage do Concerto Vox Chorum do Coral UFPel. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

SUSIN, Luiz Carlos. **Aqui se conta.** História de Nossa Senhora de Guadalupe. São Paulo: Paulinas, 2017.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução a Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade:** a pedagogia do evento teatral. 2018. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, 2018.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org.) **Mulheres de cinema.** Rio de Janeiro: Numa, 2019, pp. 337-356.

WENDERS, Win. A paisagem urbana. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, n. 23, p. 180-189, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: fev. 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus.** São Paulo: Editora da USP, 1968.

WOHLFARTH, Irving. Spielraum. O jogo e a aposta da "segunda técnica" em Walter Benjamin**. Limiar,** vol. 3, nº. 6, 2016,

Filmes Citados

APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola. EUA, 1979. (147 min.), son., color.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Petra Costa. Brasil, 2019. (113 min.), son., color.

ENIGMA DE KASPAR HOUSER, O. (*Jeder für sich und Gott gegen alle*) Werner Herzog. Alemanha, 1974. (110 min.), son., color.

FILMEFOBIA. Kiko Goifman. Brasil, 2008. (80 min.), son., color.

FITA BRANCA, A. *(Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*). Michael Haneke. Áustria-Alemanha-Itália, 2009. (144 min.), son., p&b.

HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Julia Murat, Brasil, 2011. (98 min.), son., color.

JANELA DA ALMA. João Jardim, Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73 min.), son., color.

MINHA VIDA EM COR DE ROSA. (*Ma vie en rose).* Alain Berliner. Bélgica-França-Reino Unido, 1997. (88 min.), son., color.

PRAIAS DE AGNÈS, AS. (*Les plages d'Agnès*), Agnès Varda. França., 2008. (112 min.), son., color.

TOMBOY. Céline Sciamma. França, 2011. (82 min.), son., color.