

O  
QUE  
AMAS DE  
VERDADE  
PERMANECE:

A poética da memória no cinema de Carlos Adriano

João Paulo Rabelo de Farias

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

João Paulo Rabelo de Farias

**O QUE AMAS DE VERDADE PERMANECE:  
A poética da memória no cinema de Carlos Adriano**

Belo Horizonte

2018

João Paulo Rabelo de Farias

**O QUE AMAS DE VERDADE PERMANECE:  
A poética da memória no cinema de Carlos Adriano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte

2018

João Paulo Rabelo de Farias

**O QUE AMAS DE VERDADE PERMANECE:  
A poética da memória no cinema de Carlos Adriano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

---

César Geraldo Guimarães  
Orientador – UFMG

---

Eduardo Antonio de Jesus – UFMG

---

Pedro Cardoso Aspahan – UFMG

Para os meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Neste trabalho que recolhe o percurso de um aprendizado tanto acadêmico quanto pessoal, tento dizer aqui a minha viva gratidão por todos os gestos. Em primeiro lugar, agradeço ao Prof. César Guimarães, pela generosidade em ensinar, pela leitura cuidadosa e pela orientação que me ajudou a enxergar o caminho do texto. Reconheço nas nossas conversas uma importância ímpar para minha formação – que ultrapassa a *espiral luminosa* das disciplinas da graduação, a elaboração do meu texto de conclusão de curso e as aulas do mestrado. Seus conselhos e comentários, sempre respeitáveis e inteligentes, são belas oportunidades de aprender e, não seria exagero dizer, viver melhor.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, que me apoiou com a concessão da bolsa de pesquisa, ajudando-me na dedicação aos estudos.

Sou grato ao cineasta Carlos Adriano, criador de pequenas joias que conservam um brilho de beleza no interior dos dias de quem às assiste. Considero ainda o seu amor pelo cinema que se reparte não apenas em filmes, que me foram gentilmente disponibilizados para a pesquisa, como também em textos que se mostram bibliografia essencial para pensar a arte cinematográfica, especialmente a de matriz experimental.

Cumprimento com profundo agradecimento o Prof. Eduardo de Jesus, por contribuições valiosas não só na qualificação como em todos os diálogos que tivemos ao longo de nosso contato no Programa de Pós-Graduação. Sua energia contagiante é como um sopro de vida que me anima a buscar o novo, visitar exposições, assistir shows, encontrar a graça das coisas.

De igual maneira considero enormemente o Prof. André Brasil, que contribuiu sobremodo para diversas decisões que se afiguram neste texto final. Sua leitura precisa e imanente me auxiliou a enxergar soluções e novas projeções. Além disso, a sua colaboração para minhas reflexões sobre as Imagens durante a disciplina de Elaboração de Projetos e as reuniões do grupo de pesquisa foram e são um privilégio sem tamanho.

Sou grato ao Prof. Pedro Aspahan, por toda disposição em colaborar para esta pesquisa.

Agradeço às professoras por quem tenho a mais sincera admiração: à Profa. Roberta Veiga, pela amizade e por tantos ensinamentos; à Profa. Cláudia Mesquita, por sua gentileza sem par e seu conhecimento cinematográfico tão acessível; e à Profa. Luciana de Oliveira, por ser a expressão fiel de um pensamento emancipador em sala de aula e além.

Estendo o meu apreço à Profa. Vera França, que sempre me tratou de modo muito amável e com quem tive ótimas lições.

Manifesto a alegria e a imensa gratidão de poder contar com os meus pais, tão afetuosos e dedicados, que me proporcionam conquistas e tanto me ensinam e me acolhem com amor, sensibilidade e respeito. Do mesmo modo, tenho uma dívida quase indizível com minha irmã, Mariana Rabelo, amiga indispensável de toda uma vida, companheira e parceira de conversas intermináveis.

Lembro, com fiel afeição, dos meus amigos: Taiane Dantas, pelo seu maravilhoso senso de humor e sensatez; Gabriela Oliveira, pelo amor ao teatro e interlocuções que me enchem de ideias; Clara Novais, que me anima em sua potente disposição para enfrentar o mundo; Camila Bahia, por enxergar o melhor em mim e me incentivar com seu carinho superlativo; Sylvia Chequer, por ser inspiração de força e beleza de alma; Lucas Maia Diniz, pela síntese de afeto que permeia nossa amizade e Gabriel Pinheiro, pela partilha cultural de preciosidades e conversas instigantes.

Dedico uma especial saudação aos meus queridos companheiros de turma, da Linha de Pesquisa, que me auxiliaram durante este percurso. Com grande consideração, devo a Txai Ferraz, amigo das primeiras horas, um longo processo de interlocução criativa que me ajudou em diversos momentos da escrita, além das trocas pessoais, políticas e culturais. O encontro com Thiago Rodrigues foi também o de conversas francas e inspiradoras, a quem, além do mais, agradeço a bela capa deste trabalho. Igualmente, saúdo a parceria com Luciano Viegas e Cyro Almeida.

A todos meus colegas e amigos do mestrado, agradeço a possibilidade de ter estado entre pessoas incríveis, com renovado brilho nos olhos e tantas esperanças juntas. Sou particularmente grato a Ettore Stefani, pela leveza que me ajudou a enxergar as coisas com liberdade e a alegria de todas as trocas; à Carol Macedo, por compartilhar comigo ótimos encontros no circuito da arte e do conhecimento; à Bárbara Monteiro, por ser “minha dupla” e dona de um bom senso exemplar; à Paula Lopes, por sua suavidade que me acolhe com admirável compreensão humana; à Laura Lima, por suas reflexões sensíveis e acuradas; à Iara Couto, por um diálogo aberto e permanente; ao Afonso Sepulveda, por me instigar novos pensamentos e fazer rir a sério; à Thaís Choucair, por sua compreensão das conjunturas e à Iasminny Thábata, por todas as palavras carinhosas.

Agradeço aos novos amigos que fiz nesse percurso: à Ana Clara Viana, por compartilhar comigo o gosto pelas coisas belas; ao Pedro Rena, pela venturosa amizade e à Daniela Schneider, pelas conversas tão prazerosas sobre arte.

Aos companheiros do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, ressalto o entusiasmo das discussões que se desdobram em pensamentos altamente potentes. Sou grato aos amigos:

Maria Inês Dieuzeide, Júlia Fagioli, Letícia Marotta, Ana Luisa Coimbra, Ana Siqueira, Hannah Serrat, Bárbara França, Glaura Cardoso, Paula Kimo, Carla Italiano, Mariana Souto, Naara Fontinele, Júlia Bernstein, Leo Amaral, Pedro Veras, Luís Felipe Flores, Luís Fernando Moura, Tomyo Costa Ito, Victor Guimarães, Cicero Pedro, Álvaro Andrade, Roberto Cotta, Marcelo Miranda e Bernard Belisário.

Agradeço à Polyana Inácio, por todo apoio inicial.

Devo ainda um abraço de agradecimento à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, na figura da Coordenadora Profa. Ângela Marques e também às secretárias do Programa, Elaine Martins e Tatiane Oliveira, por sempre me tratarem com a maior amabilidade, nas diversas vezes em que precisei delas.

Agradeço aos poetas por tantas belezas que me ajudam a pensar o mundo e destaque, aqui, o magnífico Augusto de Campos, que, no seu labor incansável com os signos, me entusiasma à criação.



O que fica, porém, é o que os poetas fundam.

Hölderlin

## RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo de produção de sentidos – a significação – de três filmes da série *apontamentos para uma auto cine biografia (em regresso)*, de Carlos Adriano. A partir da chave da memória, como um plano de leitura para as diversas entradas acionadas pelas obras, analisamos *Sem título # 1: Dance of Leitfossil* (2013-2014), *Sem título # 2: la mer larme* (2009-2015) e *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* (2015-2016). Tomando o entrelaçamento entre a dimensão poética e o desejo de memória presente nos trabalhos do cineasta, chegamos à figura conceitual que denominamos *poética da memória* – uma noção ao modo de uma fita de Moebius que estabelece uma reciprocidade entre o fazer fílmico e os processos de elaboração da memória.

Palavras-chave: Cinema. Cinema Experimental. Poética da Memória. Carlos Adriano.

## ABSTRACT

This research investigates the process of meaning production – signification – of three films in the series *notes to an auto cine biography (in return)*, by Carlos Adriano. From the use of memory as a key, as a reading plan for the various inputs triggered by the works, we analyzed *Untitled # 1: Dance of Leitfossil* (2013-2014), *Untitled # 2: la mer larme* (2009-2015) and *Untitled # 3: and what for Poets in time of Poverty?* (2015-2016). Taking the interweaving between the poetic dimension and the desire for memory in the work of the director, we arrive at the conceptual figure we call the *poetics of memory* – a notion in the way of a Moebius strip that establishes a reciprocity between the filmmaking and the memory's elaboration processes.

Keywords: Cinema. Experimental Cinema. Poetics of Memory. Carlos Adriano.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> –	<i>Frames</i> do filme <i>Wavelength</i> , de Michael Snow.....	37
<b>Figura 2</b> –	<i>Frames</i> do filme <i>Limite</i> , de Mário Peixoto.....	47
<b>Figura 3</b> –	<i>Frames</i> do filme <i>A luz das palavras</i> .....	50
<b>Figura 4</b> –	Fotogramas do filme <i>Santoscópio = Dumontagem</i> .....	53
<b>Figura 5</b> –	Vassourinha na abertura de <i>Sem Título # 1: Dance of Leitfossil</i> .....	62
<b>Figura 6</b> –	Variações cromáticas durante a primeira parte de <i>Sem Título # 1: Dance of Leitfossil</i> .....	67
<b>Figura 7</b> –	Apesar do bis, não repetir.....	71
<b>Figura 8</b> –	Desenrolar da valsa (1) e exibições do sapateado (2).....	73
<b>Figura 9</b> –	Sobreposição de Fred Astaire, Ginger Rogers e Bernardo Vorobow.....	74
<b>Figura 10</b> –	Aparição gradual dos sintagmas de <i>Sem título # 2: la mer larme</i> .....	81
<b>Figura 11</b> –	<i>Frame</i> do poema <i>Como se o mar rompesse</i> , de Emily Dickinson.....	84
<b>Figura 12</b> –	<i>Frame</i> de <i>Sem título</i> (Cunha Salles, 1897).....	85
<b>Figura 13</b> –	<i>Frames</i> de <i>La vague</i> (Étienne-Jules Marey, 1891).....	86
<b>Figura 14</b> –	<i>Frames</i> de <i>Barques sur la mer</i> (Étienne-Jules Marey, 1891).....	87
<b>Figura 15</b> –	<i>Frames</i> de <i>Rough sea at Dover</i> (Birt Acres, 1895).....	87
<b>Figura 16</b> –	<i>Frames</i> de filme não reconhecido claramente.....	88
<b>Figura 17</b> –	<i>Frames</i> de <i>Barque sortant du port</i> (Lumière, 1895).....	89
<b>Figura 18</b> –	<i>Frames</i> de <i>Rough sea</i> (G. A. Bamforth, 1900).....	89
<b>Figura 19</b> –	<i>Frames</i> de <i>A storm at sea</i> (James H. White e Thomas Edison, 1900).....	90
<b>Figura 20</b> –	<i>Flashes de simultaneidade: blancs moutons e infinie</i> .....	92
<b>Figura 21</b> –	Gesto indicativo.....	93
<b>Figura 22</b> –	Janelas em positivo e negativo.....	95
<b>Figura 23</b> –	Interpenetrações visuais.....	98
<b>Figura 24</b> –	Mar avermelhado invertido.....	101
<b>Figura 25</b> –	Passagens efêmeras.....	102
<b>Figura 26</b> –	Variações em <i>Barques sortant du port</i> após as telas pretas.....	103
<b>Figura 27</b> –	Rima visual entre as imagens do píer e do cateterismo.....	106
<b>Figura 28</b> –	Bernardo envolvido pelo <i>mar da memória</i> .....	107
<b>Figura 29</b> –	Semelhança icônicas de <i>abismo e poesia</i> .....	111
<b>Figura 30</b> –	Desfigurações e refigurações no rosto de Pasolini.....	116

<b>Figura 31</b> – Ezra Pound e Jean Cocteau.....	117
<b>Figura 32</b> – Mallarmé e <i>Las Hurdes</i> sobrepostos.....	119
<b>Figura 33</b> – Definições poéticas de Jean Cocteau e Mallarmé.....	120
<b>Figura 34</b> – Pasolini: o júbilo e a dor.....	124
<b>Figura 35</b> – Federico García Lorca e as rosas rubras do presente.....	125
<b>Figura 36</b> – Sobreposição de Bernardo Vorobow, Santos Dumont e experiências cronofotográficas de Marey.....	126
<b>Figura 37</b> – Hurdanos e refugiados sírios em marcha.....	127
<b>Figura 38</b> – Carlos Adriano e Bernardo Vorobow refletidos na imagem de um mutoscópio.....	130
<b>Figura 39</b> – Fritz Lang e a <i>Vocação do poeta</i> , de Hölderlin.....	131
<b>Figura 40</b> – Danièle Huillet em <i>Toute révolution est un coup de dés</i> (1) e <i>Schwarze Sünde</i> (2) .....	133
<b>Figura 41</b> – Gestos em efeito negativo.....	134

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	12
<b>1. Pensar com delicadeza, imaginar com ferocidade</b> .....	17
<b>1.1 A fábrica do poema</b> .....	17
1.1.1 <i>À margem de dúvida</i> .....	21
1.1.2 <i>Ritmos e ressonâncias</i> .....	23
<b>1.2 Do poema ao filme: alguns percursos</b> .....	24
1.2.1 <i>Vanguardas históricas</i> .....	27
1.2.2 <i>Cinema experimental underground</i> .....	31
1.2.3 <i>Cinema Estrutural</i> .....	35
1.2.3.1 <i>Flicker film</i> .....	39
1.2.3.2 <i>Found footage film</i> .....	43
1.2.4 <i>Experimentar o experimental no Brasil</i> .....	46
<b>1.3 Carlos Adriano: cinepoeta</b> .....	48
1.3.1 <i>Cinepoeta-crítico</i> .....	54
<b>1.4 Poética da memória</b> .....	56
<b>2. Sem título # 1: Dance of Leitfossil</b>	
<b>A dança dos fragmentos num baile de contrários</b> .....	61
2.1 Sobre a fragrância de lembrar e de esquecer.....	64
2.2 Em torno do quadrado negro.....	68
2.3 Falhas e fagulhas.....	70
<b>3. Sem título # 2: la mer larme</b>	
<b>O movimento é forma</b> .....	76
3.1 Uma escuta flutuante.....	78
3.2 Paraísos perdidos, lugares de memória.....	85
3.3 Retornar é manter vivo.....	90
<b>4. Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?</b>	
<b>Pão e vinho para a terra sem pão</b> .....	109
4.1 Herança verdadeira.....	113
4.2 Golpe a golpe, verso a verso.....	124
4.3 Todo pensamento.....	130
<b>5. Considerações finais</b> .....	136
<b>Referências</b> .....	141
<b>Anexos</b>	
Filmografia de Carlos Adriano.....	147
Músicas presentes nos filmes.....	149

## INTRODUÇÃO

Ao falar sobre o cinema de Carlos Adriano (1966), somos logo remetidos à sua grande paixão pela arte cinematográfica e, em particular, pelo cinema experimental. O cineasta paulista, que trabalha intensivamente com materiais de arquivo, lançando mão dos procedimentos do *found footage* – gênero de reapropriação e ressignificação de materiais alheios –, orienta sua produção como um pêndulo de estudada oscilação entre os gestos do documentário e os métodos indelévels da experimentação. Fortemente marcada por radicais e sensíveis intervenções, urdidas com rigor e método, sua produção concilia singularmente esses polos, sendo recorrente em suas criações o diálogo com dispositivos da imagem ou biografias filmicas que não seguem padrões. Com um interesse manifesto pela materialidade física dos arquivos, é constante a atenção dedicada aos fotogramas, às raras aparições, ao que se pode depreender do que restou do tempo e às ruínas do visível (em sua desapareição simbólica).

Como o próprio diretor nos lembra, “a ruína é a evidência dos restos do tempo” e nos remetendo ao seu campo específico de atuação, ele escreve que “o cinema de re-apropriação re(in)staura a experiência das ruínas. Achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado. Pensar o tempo como montagem de elementos heterogêneos: Justa posição poética. Aproximação de realidades distantes”.<sup>1</sup> Na medida em que observamos essa importância dada ao que sobrou como ponto de elaboração para a história, notamos no cinema de Carlos Adriano uma tendência programática que aborda a memória em seus variados conteúdos, meandros, maquinações. Dessa imantação, configura-se uma estrutura. Em nossa hipótese, reivindicamos que a poética dos seus trabalhos – propriamente vista como uma atenção ao signo e aos modos de pôr a linguagem em funcionamento –, em suma, a *feitura* da obra, é dimensionada em seu cinema por operações que denominamos *poética da memória*. Trata-se, aqui, não apenas dos conteúdos mnêmicos (presentes nos filmes escolhidos para o *corpus*), mas sobretudo da semiose que lhe é própria, do seu modo próprio de operar, convocado consistentemente por certos recursos expressivos da função poética e do cinema, notadamente em sua vertente experimental. Em resumo, tudo se passa a partir da reciprocidade entre as elaborações da memória e dos filmes, que, argumentamos, encontram sua devida representação na figura topológica da fita de Moebius, que efetivamente elide porções de dentro ou fora, que aparecem apenas como resultado parcial de uma mirada relativa e, portanto, seccionada do todo.

---

<sup>1</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto. *Revista Visualidades*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 60-80, 2015a, p. 70. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40736/20837>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

Vista tal como o símbolo do infinito, a potência que encontramos em sua *travessia* é sempre renovada, despertando em nossas sensibilidades o que há de mais instigante para nossas inteligências.

Na série *apontamentos para uma auto cine biografia (em regresso)*, Carlos Adriano engendra uma autobiografia, transfigurada pelos elementos do cinema, que conta até o momento com quatro filmes<sup>2</sup>. Três deles, lançados até 2016, figuram em nosso *corpus*: *Sem título # 1: Dance of Leitfossil* (2013-2014), *Sem título # 2: la mer larme* (2009-2015) e *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* (2015-2016). Destacando a dimensão processual contida na ideia de um *work in progress* com esta figura um pouco paradoxal do regresso, que assinala já uma isomorfia com o funcionamento da memória – em seu progresso feito de um constante regressar –, encontramos, sim, traços da vida particular do cineasta, especialmente a relação amorosa e a perda de seu companheiro Bernardo Vorobow, mas os filmes são tecidos com uma delicada trama de elementos que dizem da história do cinema, do amor à arte, enfim, de uma trajetória devotada ao pensamento criativo.

De modo semelhante, mas não idêntico, podemos aproximar o gesto do diretor do poema *Uma arte*, de Elizabeth Bishop. No texto, com esquemas fixos de rimas, a autora que trazia inicialmente elementos francamente confessionais, foi retrabalhando-os ao longo de dezessete rascunhos até que o lado documental, por assim dizer, aparecesse de modo mais suave. O seu teor, de um sofrimento intenso, ao longo das repetições impostas pela vilanela vai sendo materialmente transposto em linguagem, com falsos convencimentos, até que “o esplêndido verso final deixa claro [que] a maneira definitiva de exorcizar a perda, de negar sua ocorrência, afirmando-a ao mesmo tempo, é escrever um poema”.<sup>3</sup>

Reconhecendo na questão-chave que elaboramos para estudar as obras uma dimensão complexa, que envolve alguns domínios que precisam ser bem estruturados para, num segundo momento, serem lidos de forma coesa nos filmes – ainda que respeitando suas naturezas distintas –, direcionamos os nossos esforços, em uma primeira inflexão, para cuidadosos movimentos exploratórios. Nesse sentido, no que concerne à vinculação poética, como propriamente um modo de organizar a linguagem, tanto remetemos à teoria linguística quanto buscamos paralelos nas manifestações cinematográficas de matrizes afins ao nosso objeto.

---

<sup>2</sup> O quarto filme da série, *Sem título # 4: Apesar dos Pesares, na Chuva há de Cantares* (2017-2018), traz, sob o “mote simbólico da metáfora meteorológica”, fragmentos de noventa e nove filmes e oito versões musicais de *Singin' in the Rain*, de Arthur Freed e Nacio Herb Brown.

<sup>3</sup> BRITTO, Paulo Henriques. “Bishop no Brasil”. In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 64-65.



Assim, em etapas interligadas por um desenho temático, partimos de uma abstração conceitual mais demarcada para um proveito inventivo e operacional.

Na parte inicial do primeiro capítulo do nosso trabalho, o leitor encontra uma atenção precisa e econômica para um segmento dos estudos literários que se concentra sobre a *arte verbal*, a Poética. Como avalia Roman Jakobson, os traços poéticos pertencem a toda teoria dos signos, a semiótica, não se restringindo apenas à ciência linguística. No entanto, avaliando a comunicação verbal, distinguimos a função poética por sua concentração em aspectos que dizem respeito, de modo privilegiado, à mensagem, como um dos fatores envolvidos nas trocas simbólicas entre os sujeitos. Embora esta função apareça sempre que seus requisitos sejam cumpridos, direcionamos nossas leituras para os poemas, como mirantes exemplares do seu funcionamento. Com este roteiro, o texto percorre as definições teóricas visando uma dupla exploração: conceitual e analítica. Exploramos as implicações decorrentes desta função, tais como a ambiguidade e as ressonâncias na produção semântica.

Já num segundo bloco, mais extenso, preocupados em sistematizar as experiências cinematográficas que se colocam *em relação* com o trabalho poético, montamos um trajeto histórico que recupera movimentos e cineastas e, que, ao modo de um mapa, assinala as credenciais criativas de Carlos Adriano. Situamos o cinema experimental como um terreno de invenção e proposições radicais. Na sequência, manejamos um percurso pelas vanguardas históricas tal como o movimento Futurista, a sua *versão* russa, as fases francesas que vão do Impressionismo, passando pelo Dadá, logo o Surrealismo, chegando ao Cinema Puro. Desse período, destacamos *Limite* (1931), de Mário Peixoto como uma inscrição pioneira da experimentação artística em nosso país. Situamos, igualmente, as manifestações dos filmes de vanguarda norte-americanos, *underground*, com produções pontuais do início do século XX até a sua fase mais conhecida, iniciada a partir do final da década de 1940. Dialeticamente relacionado às produções dessa época, indicamos as conjunturas e especificidades do cinema estrutural (com destaque para os métodos do *flicker* e do *found footage*), que configuram toda uma vertente operatória para os trabalhos que se debruçam sobre a forma – a estrutura – do filme em si. Como parte final desse viés de levantamento e ordenação, o leitor encontra uma referência às produções brasileiras nesse campo.

Na última porção do capítulo, apresentamos um esboço biográfico de Carlos Adriano, singularizando a sua filmografia, que pode ser observada a partir dos procedimentos do *found footage*, como uma materialização do interesse pela poesia e do *desejo de memória* ao trabalhar com parcelas ínfimas e quase apagadas da memória cultural nacional. Sugerimos também o

lugar de cinepoeta-crítico para o cineasta, baseando-nos na definição dos escritores que são movidos, em sua escrita, pela reflexão dedicada ao seu fazer.

Como orientação final desta primeira parte conceitual, valemo-nos de uma breve teorização acerca do funcionamento da memória – esta faculdade que nos ilude ao se oferecer como um estoque que tudo guarda, e que estaria ao alcance de nossa mão e de nossa vontade, mas, na realidade, como desejamos mostrar ao leitor, é antes uma operação que um lugar. Em verdade, não há sequer um substrato onde poderíamos apontá-la. Seu funcionamento se dá, basicamente, por um processo que coloca toda a sua maquinaria em ação. Fazendo colidir seus elementos é que ela permite ao sujeito da rememoração alcançar seus resultados – sempre parciais, fragmentados, sem consistência –, que logo demandarão um retorno ao exercício mnêmico.

Esse andamento do texto, como um caminho de sentidos diversificados, é condensado nos outros três capítulos, que – embora múltiplos, dado a análise imanente dos filmes –, tendem a priorizar a leitura crítica pelo viés conceitual da *poética da memória*, alcançada a partir desse trajeto.

No primeiro capítulo de análise, focamos *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, no qual o diretor traz uma cena de dança de Fred Astaire e Ginger Rogers remontada, com diversas interferências, sobre a banda sonora de um fado. Essa sequência, que conserva uma leveza bem-humorada à primeira vista se converte logo em uma declaração de amor – das mais delicadas – ao cinema. Ao oferecer ao espectador os fragmentos da dança, marcados com sucessivas interrupções luminosas, o filme permite que este vá construindo o sentido à medida em que, progressivamente, menos o vê – ou melhor – o enxerga em sua economia deliberadamente lacunar, honrando as considerações essenciais para esta arte que opera por luz e ausência de luz. Mas o que se descortina de modo material configura igualmente uma conotação simbólica que evidencia uma vinculação ao trabalho da memória: os apagamentos, saltos e desvinculações sequenciais, em alguma medida, funcionam precisamente como homologias estruturais, que, de todo modo, são reforçadas pelo que vemos no conteúdo dos trechos.

Já no terceiro capítulo, que traz uma leitura pormenorizada de *Sem título # 2: la mer larme*, situamos que, por diferença e repetição, tal como vemos no gesto mnêmico que salva a memória de seu completo apagamento, o diretor retoma cenas do primeiro cinema que registram o mar e as recombina ao som de variadas interpretações da canção *La mer*, de Charles Trenet. Num paralelo com as noções teóricas da função poética, pensamos que as obstinadas repetições das imagens são uma maneira do cinema experimental, poético por natureza, contrariar a sucessão das imagens, uma vez que estas mensagens, no contra fluxo da prosa, por

mais que prossigam na linearidade da sintaxe, devem reter algo do ponto de vista do efeito e do sentido que só nos é passado, de fato, ao final da leitura, ao término da obra. Respeitando um mote icônico da onda – que parece imantar, nas imagens, a nossa questão-chave – é sob o fluxo e refluxo do ir e vir que o filme constrói a sua linguagem.

Finalmente, trazemos *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* em uma visada que enxerga a obra nos moldes do trabalho de um poeta-crítico – que incorpora a crítica na sua própria obra. A partir de uma reflexão sobre a criação artística, a poesia, o *fazer*, diante de um mundo de imensa pobreza, traçamos um percurso poético-filosófico, de saída, para compreender o lugar da arte num tempo de indignação. Mapeando uma constelação de fragmentos retirados pelo autor inteiramente do YouTube – esse grande museu dos nossos tempos que guarda um mundo de produções banais, mas também verdadeiras relíquias –, buscamos explicitar os sentidos propostos por seus conteúdos e métodos, trazendo à luz uma experiência da memória que pode dar aos homens um brilho de beleza.

## 1. PENSAR COM DELICADEZA, IMAGINAR COM FEROCIDADE<sup>4</sup>

Com o pensamento em Ezra Pound, para quem “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, o exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação entre uma ‘lâmina’ ou espécime com outra”,<sup>5</sup> somado à concentração (um postulado essencial do método crítico-poético do autor), comecemos por firmar o domínio semiótico no qual o cinema de Carlos Adriano se estabelece. A fim de compreender as particularidades estruturais dispostas na série *apontamentos para uma auto cine biografia (em regresso)*, é necessário avaliar as modalidades de criação na linguagem que a singulariza. De início, situamos que os filmes são *cinemoemas*.<sup>6</sup> Essa expressão que o diretor maneja há algum tempo em suas criações e que revela, para além da palavra-valise que a compõe, uma riqueza heurística que nos permite identificar o modo de composição poética que é intrínseco aos filmes do autor. Exploreemos, portanto, essa vinculação do filme ao discurso poético, para, no limite, aproximar do nosso estudo as noções teóricas acerca da memória.

### 1.1. A fábrica do poema

O poema tem que resistir à inteligência  
Até quase conseguir.

Wallace Stevens

Na sua *Conferência sobre nada*, John Cage disse: “eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo, e isto é poesia, como eu quero”.<sup>7</sup> Nessa simples forma de enunciar, há um trabalho estético com a linguagem que ultrapassa o mero desejo de expressar-se ou fazer-se compreender. Há, como escreveu Roman Jakobson no ensaio *Linguística e Poética*, um pendor para a mensagem. Nos termos do linguista russo, é nesse “enfoque da mensagem por ela própria” que reside a função poética.<sup>8</sup> O teórico que está na origem do Estruturalismo propôs que, dentro da unidade geral de todas as línguas, há como que subcódigos que se afirmam por diferentes funções. Desse modo, sintetizou os processos linguísticos em um esquema que

<sup>4</sup> O título do capítulo – *Pensar com delicadeza, imaginar com ferocidade* – refere-se aos versos do poema *Poemacto II*, de Herberto Helder. Cf. HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006, p. 107-111.

<sup>5</sup> POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 23.

<sup>6</sup> “Passei a fazer cinemoemas de amor (ao cinema, à vida...)”. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, p. 77.

<sup>7</sup> CAGE apud CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 229.

<sup>8</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 127.

identifica os polos e fatores envolvidos em todo ato de comunicação verbal, e também suas respectivas funções predominantes.

Em um desenho geral, alguém identificado com o polo do remetente envia uma mensagem para alguém que coincide com o destinatário. Para a eficiência desse processo é preciso o domínio do contexto que envolve a informação, o compartilhamento de um código que permita a interpretação e algum modo de contato para estabelecer a comunicação. Desses fatores decorrem as funções. Observa-se que a função mais comum está associada ao contexto, isto é, ao referente: quando dizemos algo, nos referimos à alguma coisa. Logo, a função referencial prevalece na maior parte das trocas verbais. Já a função emotiva ou expressiva é fundada no polo do *eu*, do remetente, que dá pistas de si ao se colocar em relação com outro sujeito. Do outro lado desse processo, há o destinatário, que, tendo o foco verbal concedido a ele, constitui a função conativa e ganha destaque gramaticalmente com o vocativo e o imperativo. Há ainda a função fática, que compreende as mensagens que sublinham o contato, num gesto de atenção ao canal de comunicação. Ainda há a função metalinguística, quando o discurso se concentra em examinar se o mesmo código está sendo usado pelos interlocutores, num movimento que busca o entendimento.

Mas se há, marcadamente, traços de um viés utilitário nessas funções, a função poética distingue-se das demais no seu aspecto mais elementar: a sua dimensão de invenção, de linguagem que se realiza em si própria. Aqui, a mensagem é explorada em seus processos criativos, como escreveu Roland Barthes: “as palavras já não são ilusoriamente concebidas como simples instrumentos, mas lançadas como projeções luminosas, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escrita faz do saber uma festa”.<sup>9</sup> Justamente por isso, Jakobson a descreve como a função dominante e determinante da *arte verbal*, fazendo jus à sua singularidade nesse terreno, uma vez que é secundária em todas as demais expressões verbais, assim como as outras funções aqui o são. Os poemas são lugares constantes de sua ocorrência, mas ela também é notável nas canções populares, nas redações publicitárias, nas manchetes de jornais, nos discursos e em todas as composições linguísticas nas quais a linguagem é criativamente experimentada.

Alcançando um nível mais estrutural – que caracteriza ao mesmo tempo que explicita a causa que a produz –, Jakobson aponta a relação entre dois elementos do encadeamento verbal (seleção e combinação) como o critério linguístico definidor da função poética. Em termos gerais, a seleção ocorre em uma mensagem quando, efetivamente, se escolhe o melhor termo

---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 19.

para ocupar um determinado lugar do enunciado. Assim, quando Sophia de Mello Breyner Andresen escreve “a memória longínqua de uma pátria/ eterna mas perdida e não sabemos/ se é passado ou futuro onde a perdemos”,<sup>10</sup> a opção pelo adjetivo *longínqua* no início da estrofe certamente esteve entre termos semelhantes como *distanciada*, *afastada*, *remota*; assim como *de uma pátria* também guarda uma similaridade com os também possíveis *de um país*, *de uma nação*. Imediatamente após a escolha, há uma combinação entre os termos, para efeitos de construção da sequência, baseado na contiguidade. O enunciado comporta, portanto, a seleção de unidades do léxico (eixo paradigmático) e o arranjo entre eles (eixo sintagmático). O que a função poética faz é “projetar o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”,<sup>11</sup> isto é, a construção dos sintagmas opera com a mesma regra que seleciona termos. Ao fim e ao cabo, *a sequência é igualada à seqüência*. Cada elemento do poema contribui, em mesmo grau de importância, para a constituição geral. É como um curto-circuito que faz a linguagem funcionar em bloco, em sua inteireza indecomponível, que acaba por incidir na relação entre significante e significado, como ressalta Antonio Cicero:

O que a poesia pode fazer e efetivamente faz é usar a linguagem de um modo que, do ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva aparece como *perverso*, pois se recusa, por exemplo, a aceitar a discernibilidade entre significante e significado, que constitui uma condição necessária para usar as palavras como signos, e as toma como coisas concretas. Separar, por um lado, o que o um texto diz (isto é, seu significado) e, por outro, o seu modo de dizê-lo (isto é, seu significante) é abstrair o significado do significante. Quando conto a alguém, em minhas próprias palavras, uma notícia que li no jornal, ou quando faço uma paráfrase de um ensaio de filosofia, ou quando traduzo a bula de um remédio, estou abstraindo dos textos, que são os significantes originais, os seus significados. Num poema de verdade, semelhante abstração não pode ser feita sem trair tanto a totalidade significante-significado do poema quanto o próprio significado abstraído. Isso significa que o verdadeiro poema é sempre essencialmente concreto no sentido de consistir numa síntese indecomponível de determinações semânticas, sintáticas, morfológicas, fonológicas, rítmicas etc. Observo que “concreto” nesse contexto não significa “concretista”.<sup>12</sup>

Para Cicero, poesia fundamenta-se no grau de escritura do texto: “a ideia é que um poema (bem) realizado é um texto dotado de um altíssimo grau de escritura”.<sup>13</sup> Situado entre os grandes na história da poesia, o trovador provençal Arnaut Daniel (circa 1150), considerado por Dante “o melhor artífice da língua materna”, *il miglior fabbro*, produziu poemas que nos chegam até hoje com imensa riqueza – como destacou Augusto de Campos: “a flor da poesia

<sup>10</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 101.

<sup>11</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 130.

<sup>12</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 33.

<sup>13</sup> CICERO, Antonio. O que é poesia?. *Blog Acontecimentos*, 2010. Disponível em <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/04/o-que-e-poesia.html>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

de Arnaut está intacta. O tempo não roubou seu saber nem seu sabor”.<sup>14</sup> Com mestria, sua obra parece espelhar a teorização sobre a função poética. Analisando a *arte verbal* do autor, Ezra Pound escreveu: “ele concebeu uma forma de escrever na qual cada palavra tinha um peso próprio, devia dar uma contribuição específica para o efeito do todo. O poema é um organismo em que cada parte funciona, dá algo ao som ou ao sentido; algo – preferentemente – ao som e ao sentido”.<sup>15</sup>

Com efeito, a operação de dobra do eixo de seleção sobre o de combinação acaba por elevar os signos a um caráter material. O que dispomos, na verdade, fica na esfera dos objetos que permanecem. No limite, como nos lembra Arnaldo Antunes: “[poesia é] fazer a linguagem atingir um estatuto de coisas; aquilo está sendo, não é mais o que estamos dizendo”.<sup>16</sup> Ou ainda com Cícero, esses textos “pertencem antes à ordem dos monumentos que à dos documentos”.<sup>17</sup> Dessa forma, os fragmentos de Safo, os sonetos de Shakespeare, os cantos de Pound e tantos outros estão vinculados na história da humanidade no mesmo grupo das esculturas de Bernini, das pinturas de Leonardo da Vinci e Tintoretto ou das importantes edificações arquitetônicas. Reforçando o caráter de obra de arte das composições poéticas, Cícero empreende a comparação com uma pintura de Rembrandt. Para o ensaísta, o tema do que é pintado é tão somente um dos elementos que a compõem. O que alcança destaque é o trabalho que o pintor desenvolve diante das constantes reconfigurações que a obra vai assumindo à medida em que vai tomando forma. Uma nova pincelada, que seja, é capaz de colocar todo o trabalho em causa, ao mesmo tempo que responde apenas por um sombreamento, uma iluminação dramática, um preenchimento ou um efeito de drapeado. O exercício pictórico é um jogo orgânico que demanda soluções de todas as “faculdades do artista”, desde as intelectuais até as técnicas. Ao fim, escreve Cícero: “quando a obra fica pronta, o jogo dessas mesmas faculdades será a fonte do prazer estético de quem a contemplar. A medida com que a obra provocar esse jogo será a medida do seu valor estético”.<sup>18</sup> Do mesmo modo, afirma, acontece com os poemas: “objetos de palavras, com todos os seus sentidos, seus referentes, seus sons, seus ritmos, suas sugestões, seus ecos”,<sup>19</sup> assim como os diversos elementos que compõem um quadro.

Nesse território, o que é dito e a forma como se diz são tomados em equivalência. A atenção ao signo e às suas articulações é total. O trabalho do poeta é laborioso. Na maquinaria

<sup>14</sup> CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 37

<sup>15</sup> POUND apud CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*, p. 32.

<sup>16</sup> ANTUNES, Arnaldo. Poesia x Poesia. *Site do Arnaldo Antunes*, 1993. Disponível em <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_textos\\_list.php?page=3&id=30](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30)>. Acesso em: 22. jun. 2017.

<sup>17</sup> CICERO, Antonio. O que é poesia?.

<sup>18</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*: ensaios, p. 35-36.

<sup>19</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*: ensaios, p. 36.

do poema, tudo se passa como nos versos de Ana Martins Marques: “quanto do desejo/ mora na palavra desejo?”:<sup>20</sup> quanto do poema não está justamente nos seus elementos mais estruturais, em suas unidades exclusivas, sem os quais o poema não se diz? Dessa mesma natureza é a reflexão de Sophia de Mello Breyner Andresen: “se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’, é porque essas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. [São palavras] escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança”.<sup>21</sup> Nesse ponto, inclusive, residem muitas das discussões sobre a tradução em poesia. No campo literário, é reconhecido o trabalho dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos com a operação de “transcrição”, que lhes permitiu realizar a tradução poética sob nova maneira:

O conceito de transcrição suspende e desloca a dicotomia fidelidade/criatividade. Paradoxalmente, é o excesso de fidelidade, a desmesura mimetizante, que leva à transformação do original. Na tentativa de reproduzir o desenho fonossemântico da língua do original, seu perfil morfossintático, o poeta-tradutor acaba instaurando a novidade ao nível intratextual, mas também extratextual, da historicidade do texto. Portanto, não é descabido dizer que “hiperfidelidade” é outro nome para a “transcrição”.<sup>22</sup>

Avaliando seu método de transcrição das dezoito canções provençais de Arnaut Daniel para o português, Augusto de Campos, ressaltou: “do original, obviamente insuperável, terei captado alguma coisa, alguma alma, que faltava à nossa vivência poética – espero”.<sup>23</sup> Diante desses *objetos artísticos duradouros*, em suma, a materialidade dos seus elementos é soberana.

### 1.1.1. À margem de dúvida

Um poema começa  
por onde ele termina:  
à margem de dúvida.

Haroldo de Campos

Ao afirmar-se pela sua preponderância em relação às outras funções da linguagem e, nesse caso, em especial, sobre a função referencial, que preza pelo contexto, a função poética

<sup>20</sup> MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 63.

<sup>21</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Arte poética II”, p. 363.

<sup>22</sup> NÓBREGA, Thelma Médiçi. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 7, p. 249-255, 2006, p. 253. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49417/53490>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

<sup>23</sup> CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*, p. 26.



se constitui, inevitavelmente, como ambígua. A mensagem voltada para si própria é tomada pela ambiguidade, embora a função referencial não desapareça. Como ainda nos lembra Jakobson, “a similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica”<sup>24</sup>. Nesse campo, há como que uma aura de indefinição que envolve o que é comunicado, no mesmo processo que coloca em dúvida a quem se destina e até mesmo quem a emite. O eu-lírico ou os atribuíveis destinatários em segunda pessoa de alguns tipos de poemas são característicos dessa propriedade da poesia. Por essa via, para onde quer que se olhe haverá uma hesitação, que poderá enxergar um discurso coincidente ou não ao do autor do texto, um receptor admitido por hipótese e até mesmo uma ambiência contextual imprecisa.

Ocorre ainda que, em mensagens poéticas, a força de uma metonímia, que se apresenta em uma sequência, possa também compartilhar nuances metafóricas, assim como o contrário. A premissa da sobreposição de eixos, pela qual os termos do poema são tomados em equivalência, confere a esses textos a capacidade de gerar uma onda potente que faz uma figura irradiar por toda sua extensão. Desse modo, imagens postas em contiguidade podem funcionar de modo metonímico, ao mesmo tempo em que conotações metafóricas podem ser, então, depreendidas delas. Um símbolo que se instale no poema pode vir a ressoar na sua estrutura, como em um exemplo que Jakobson recupera do pesquisador da poética eslava Potebnja: “o salgueiro sob o qual passa uma moça serve ao mesmo tempo como imagem dela; a árvore e a moça estão co-presentes no mesmo simulacro verbal do salgueiro”. Ou ainda, especificando mais esse recurso poético: “o cavalo das canções de amor permanece um símbolo de virilidade, não apenas quando o rapaz pede à moça que lhe dê de comer ao corcel, mas mesmo quando este está sendo encilhado, levado ao estábulo ou amarrado a uma árvore”<sup>25</sup>.

A “capacidade de reiteração, imediata ou retardada”<sup>26</sup> repercute no que é exatamente dito e também pode retroagir na totalidade do que é contado, fazendo da poesia uma mensagem que conserva uma vibração permanente. O constante movimento de um sentido não de todo captado é um *dom do poema*. Como escreveu Paul Valéry: “o poeta busca o verso mágico – aquele cujo sentido seja a ele mesmo misterioso, logo, tal que o verso se conserve e se repita”<sup>27</sup>. De tal modo, esses textos ampliam sua durabilidade, resistem ao tempo e ecoam em nossas

<sup>24</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 149.

<sup>25</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 149.

<sup>26</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 150.

<sup>27</sup> VALÉRY, Paul. De Poésie. *Blog Acontecimentos*, 2014. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2014/05/paul-valery-de-poesie.html>>. Acesso em: 22. jun. 2017.

lembranças, como diz Antonio Cicero: “e se o poema opaco feito muro/ te fizer sonhar noites em claro?/ E se justo o poema mais obscuro/ te resplandecer mais que o mais claro?”<sup>28</sup>

O verso também, por sua natureza de montar metricamente o discurso, é uma singularidade do poema que o distingue da linguagem cotidiana e cria certo estranhamento. Nos termos de Jakobson: “a montagem da forma métrica sobre a forma usual do discurso, comunica necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua, a quem quer que esteja familiarizado com a língua e com o verso em questão”.<sup>29</sup> Analisando um *enjambement* no poema *A flor e a náusea*, de Drummond, Cicero aponta (na continuidade do sentido do verso anterior no seguinte) uma dubiedade que jamais ocorreria caso a estrutura fosse montada em prosa. O trecho em questão diz: “vomitar esse tédio sobre a cidade./ Quarenta anos e nenhum problema/ resolvido, sequer colocado”. O que é dito no segundo verso ganha ares de afirmação para, na sequência, ser contradito pelo terceiro, gerando um efeito de sonho que logo cai na realidade. No entanto, o ensaísta destaca: “como um problema ‘sequer colocado’ equivale, de certa maneira, a ‘nenhum problema’, voltamos ao segundo verso, cujo sentido se torna, assim, ainda mais problemático”.<sup>30</sup> Dessa maneira, os versos afirmam sua permanência: mostram-se, em verdade, como um *claro enigma* que não cessa sua demanda por decifração. Uma vez experimentada a sua leitura e interpretação, o poema convoca ainda uma nova mirada, desde o início.

### 1.1.2. Ritmos e ressonâncias

O poema é um ato de linguagem complexo que pede a disposição do leitor para acerrar-se de detalhes que contribuem enormemente para sua compreensão. Desse modo, ainda como uma das consequências do princípio empírico que define a função poética, da superposição dos eixos sintagmático e paradigmático, a proximidade de sequências que partilhem de sons parecidos pode juntar os termos numa nova significação, configurando assim uma função paronomásica. Em *Canção de amor cantar eu vim*, cantiga provençal de Arnaut Daniel transcrita por Augusto de Campos, logo nos primeiros versos nota-se esse efeito: “canção de amor cantar eu vim/ ao ver o verde do capim/ e o campo enfim/ cheio de cor/ de muita flor/ e verde ver a folha/ para que o ar/ no meu cantar/ os pássaros recolha”.<sup>31</sup> O farfalhar entre as palavras ver-verde, capim-campo-enfim, cor-flor, folha-recolha cria uma experiência verbal

<sup>28</sup> CICERO, Antonio. “Muro”. In: *Porventura*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 63.

<sup>29</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 143.

<sup>30</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*, p. 98-99.

<sup>31</sup> DANIEL apud CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*, p. 59.

que amplia e complementa sentidos. A palavra-valise “cantar”, que esconde “ar” na sua forma, dada a aproximação, auxilia o significado: o ar que os pássaros convertem em seus trinos sai, literalmente, do cantar deste trovador.

A conexão interior entre som e significado, no poema, recebe uma carga simbólica relevante. A qualidade sonora da obra contará sempre com a composição semântica de suas figuras postas em ressonância. De todo modo, esse efeito prescinde do seu uso constante. Em outras palavras, como ressalta Roman Jakobson, por mais eficiente que seja a repetição, quando um fonema surge de modo destacado, em uma posição apropriada, ele pode, ainda assim, causar um considerável impacto na estrutura do texto. De uma maneira súbita, num “pulsar quase mudo”,<sup>32</sup> uma figura que se acende, no meio de uma estrutura densa de contrastes, é capaz de criar uma encantadora atração.

Associado a essas dinâmicas de composição do verso, o ritmo conferido ao poema, no entanto, está intimamente vinculado à execução dada no momento da recitação. Seu domínio é o do acontecimento. Mesmo sendo indicado no processo de escritura, a sua realização plena depende de quem vai ler. O estilo pode ser declamado, lido, alternado. Nesse sentido, escreveu Henri Meschonnic em *Manifesto em defesa do ritmo*: “o ritmo é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos. Com toda alteridade que funda nossa identidade. [...] Porque o ritmo é uma forma-sujeito. A forma-sujeito. Que renova o sentido das coisas [...]”. Por essa via, o autor defende, no texto poético, um lugar privilegiado da subjetivação do discurso; em suma, um lugar de inscrição radicalmente pessoal. Assim também, contra uma corrente dominante que deseja encerrar o poema somente na poesia, Meschonnic afirma que não importa, na linguagem, a forma que ele assuma, seja “prosa, verso ou linha”, considerando, todavia, que: “somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma forma de vida”.<sup>33</sup>

## 1.2. Do poema ao filme: alguns percursos

O cinema experimental é notoriamente conhecido como terreno de invenção, de expansão de limites expressivos enrijecidos pelo caráter rotineiro, de proposição de novas ideias que – ainda que sejam criticadas ou rechaçadas com intransigência pela indústria –, traz para o meio cinematográfico uma lufada de liberdade, que se manifesta em verdadeira oposição ao

<sup>32</sup> CAMPOS, Augusto. *Viva vaia: poesia, 1949-1979*. São Paulo: Duas cidades, 1979, p. 175.

<sup>33</sup> MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em Defesa do Ritmo*. Trad. de Cícero Oliveira. Belo Horizonte: Chão da Feira. Caderno de Leituras, n. 40, 2015, p. 1-3. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-41-manifesto-em-defesa-do-ritmo/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

*status quo*, estimulando uma nova compreensão e uma nova experiência dos meios de criação cinematográficos. Em uma sociedade rigidamente pautada pelas questões mercadológicas, em que grandes corporações dominam as salas de exibição, os meios de divulgação e o espaço de predileção dos espectadores, os investimentos nesse cinema “criador de formas e sensações, como instância privilegiada de conhecimento e percepção do mundo”<sup>34</sup> ficam relegados a pequenos circuitos, fomentando ainda mais a sua excepcionalidade. De um modo geral, os filmes costumam ser projetados em galerias, museus, institutos, cineclubes e meios universitários, somando pequenas parcelas de público. Ainda assim, nesses espaços reservados, as audiências podem ser ruidosas.<sup>35</sup> No limite, esses filmes não são feitos para atender aos desejos de mercado, aos gostos pré-estabelecidos, antes pelo contrário. Sua força originária está em guiar-se “pelo prazer de criar, de alargar o repertório apriorístico e de desvendar outros territórios na aventura da percepção (como a poesia)”.<sup>36</sup>

Em uma interlocução com as categorias definidas por Jakobson para as funções da linguagem, o cinema experimental estaria orientado – como uma agulha imantada – para a função poética: essencialmente voltado para a exploração autônoma de seus próprios meios, dominado pela criatividade, carregado de sentidos, rebatedor de uma lógica convencional da linguagem, provocador de uma imersão subjetiva, resistente a uma apreensão instrumental. Por essa natureza, sem grandes alterações, poderíamos justapor a esses filmes o que Antonio Cicero diz da fruição da poesia: “poucos se permitem *mergulhar* no poema, isto é, pensar nele, com ele, através dele, pondo à disposição dele, pelo tempo que se faça necessário, o livre jogo de todas as faculdades que esse pensamento integral requeira”.<sup>37</sup> Em espectros distintos, situam-se, por um lado, os filmes produzidos segundo a escala de Hollywood, que, em geral, privilegiam a comunicação efetiva, o entendimento pleno, a circunscrição dos significados em alinhamento com a função fática; e, por outro, o cinema documentário, que pelo caráter de observação fidedigna da realidade (ainda que potencialmente nuançado por procedimentos inventivos),<sup>38</sup> encontra sustentação na função referencial.

<sup>34</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas. *Revista Trópico*, 2003. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

<sup>35</sup> Carlos Adriano comenta, em uma entrevista a Amir Labaki, certa exibição tumultuada do seu curta *Remanescências* (1997), em um cinema de arte de São Paulo: “constituíram-se dois grupos polarizados, um deles realmente vaiando, xingando, pedindo para parar e outro grupo dizendo que não, que tinha que continuar. E eu soube que teve sessões em que as pessoas, literalmente, foram aos tapas, e o gerente tinha que entrar na sala e apartar”. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Cineastas do Real*. 21 out. 2015b. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4556491/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

<sup>36</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>37</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*, p. 61.

<sup>38</sup> Bill Nichols, na sua divisão de subgêneros do documentário, enxerga no estilo poético uma forma mais fluida para o gênero. A respeito da montagem, por exemplo, Nichols escreve: “o modo poético sacrifica as convenções

Ao longo da história desses filmes, sempre houve uma pequena celeuma quanto à definição do conceito que poderia estabelecer os seus limites. Na maior parte das vezes, os contornos são vislumbrados pelo contraste em relação aos filmes produzidos comercialmente, baseados na linearidade narrativa, doutrinados por academicismos ou consolidados pela prática comum. Por essa via, seu desenho é tomado pela negação, urdido por contrários. Muitos cineastas, inclusive, rejeitam o próprio termo *experimental*. Todavia, como observa Carlos Adriano, esse nome, juntamente com *vanguarda*, são os mais pertinentes e usados desde os anos 1920: o sentido militar de *avant-garde* e científico de *experimental* indicam “a vocação de avanço e o espírito de pesquisa, a militância e a investigação” presentes nesse cinema.<sup>39</sup> De todo modo, esses termos são antes a linha de um litoral, que o traço à régua de uma fronteira.

Nos filmes experimentais, a unidade significativa mínima do cinema desce ao nível do fotograma, um nível mais baixo que o plano (por sua vez, uma unidade compósita, mas, ainda assim, considerado a menor parte na sintaxe cinematográfica). Com essa significativa alteração no ângulo de composição e observação dos filmes, o quadro unitário, individual e diminuto do fotograma adquire um valor estrutural de significante. Os exercícios de intervenção sobre essa base, em certos casos – os mais radicais – passam por “riscar e pintar a película, colar e sobrepor materiais, manipular o foco e fusões, alterar velocidade e exposição de luz”,<sup>40</sup> chegando, em algumas manifestações mais rigorosas, ao depuramento de contá-los e reduzir o cinema à sua essência – luz e ausência de luz, som e ausência de som, ao longo de uma duração – como fez Peter Kubelka em *Arnulf Rainer* (1958-1960) que, ao longo de seis minutos e vinte e quatro segundos, alterna, de forma minuciosamente calculada, 9.216 fotogramas pretos e brancos, entre som e silêncio.<sup>41</sup>

Nesse sentido, ainda que alguns filmes comerciais façam uso de determinados ritmos, diluam a narratividade, favoreçam um aspecto provocativo, sua inclusão no conjunto dos filmes experimentais é vedada. O apelo à “radicalidade de linguagem e utopia quanto ao projeto” são marcadores inconfundíveis, mesmo que produções vinculadas ao *mainstream* estructurem-se

---

da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. Cf. NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005, p. 138.

<sup>39</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>40</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>41</sup> Como lemos no catálogo *Peter Kubelka: a essência do cinema*, “o filme foi realizado sem câmera ou mesa de montagem, cortado com tesoura, direta e exatamente no âmago da matéria cinematográfica”. Ressaltando a dimensão concreta dos seus filmes, o diretor já expôs os fotogramas em galerias de arte, como quadros pendentes pelas perfurações. (Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*. São Paulo: edições Babushka, 2002, p. 129). Focados na dimensão plástica do significante, somos igualmente conduzidos a um paralelo com os poemas concretos, que, costumeiramente, são expostos em ambientes de arte.

com a clara intenção de perfurar regras e tensionar suas margens. O cinema de vanguarda não se dobra aos apelos do mercado, não se abre às concessões, segue apenas as instruções do seu criador, de uma maneira intrínseca e intensa. Sua força ontológica “instaura a ruptura e pratica a guerrilha”, “inaugura a crise e a resistência”.<sup>42</sup> Seu poder, segue, ao longo dos anos, como explosões cósmicas que se distendem em novas galáxias, como enigmas filológicos que nos “afastam o tédio e incitam ao novo”.<sup>43</sup>

### 1.2.1. Vanguardas históricas

Alguém lança uma flecha, uma flecha no espaço, ou então um período, uma coletividade lança uma flecha e depois ela cai, depois alguém a pega e a reenvia para outro lugar. A criação funciona assim.

Deleuze

As teses vanguardistas são, em alguma medida, como a proposição que Gilles Deleuze, em seu *Abecedário*, atribui a Friedrich Nietzsche, falando sobre cultura. A função das vanguardas é propor inovações no campo em que estão situadas e permitir novos pensamentos. Abalar estruturas empedernidas ou, em um gesto radical, pôr de lado o que já está estabelecido e construir novas formas sem reconhecer filiações. Por esse caráter libertador e não menos polêmico, muitos artistas na ponta desses movimentos acabam sofrendo perseguições e descrédito por longos períodos, até que sejam reconhecidos (alguns só postumamente, ou então nem assim). O senso de coerência do projeto empreendido por essas figuras de proa sustenta a porção de ousadia necessária para enfrentar verdadeiras “barricadas” dos meios consolidados. Nesse sentido, as vanguardas do início do século XX respondem, em larga escala, por revoluções que o cinema, a literatura, a pintura, o teatro e as artes em geral passaram desde então.

O movimento Futurista, inflexível em seu desejo de projeção para o futuro, dirigia críticas mordazes à arte anterior, valorizando sobremaneira a velocidade, as mudanças, as evoluções do progresso, as invenções diversas, a potência das máquinas, as multidões. Nesse desenho de vetores enérgicos pelo porvir, o cinema se encaixava adequadamente, com sua capacidade de montar elementos díspares, fazer coincidir tempos, impor ritmos acelerados e

<sup>42</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>43</sup> Referência à expressão *Noigandres*, termo encontrado na poesia de Arnaut Daniel que, revisto em Pound, nomeou o grupo dos poetas concretistas Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Tomado como mote para invenção, sua “decifração” se dá pela fazer poético inovador. Reconstruída pelo lexicógrafo Emil Lévy, “*l’olor d’enoï gandres*” assumiria o sentido de odor que afugenta o tédio (*ennui*, em francês), o que ainda corresponde ao desejo concretista. Cf. CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*, p. 37 e 140.

ser, entre as artes então existentes, a mais ágil. Descrevendo com precisão e rigor essa relação, o manifesto *A cinematografia Futurista* (1916), encabeçado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, anunciava:

Nossos filmes serão analogias cinematografadas a partir da realidade, discursos e poemas cinematográficos, simultaneidades e compenetrações cinematografadas de tempo e espaço, pesquisas musicais cinematográficas, estados de alma encenados no filme, exercícios cotidianos cinematografados para se liberar da lógica, vitrines de acontecimentos e de tipos filmados, dramas de desproporções filmadas, equivalências lineares, plásticas, cromáticas, palavras em liberdade e em movimento cinematografado.<sup>44</sup>

As primeiras experiências futuristas no cinema ocorrem por volta de 1910, como a *música cromática* dos filmes curtos dos irmãos Bruno Corra e Arnaldo Ginna. Essas obras, porém, foram feitas anos antes da formalização do programa cinematográfico do movimento e são dadas como perdidas. Já provocativas pelo caráter abstrato, traziam pinturas sobre a película para obter um efeito plástico e sonoro que, mais tarde, alguns cineastas de outras correntes também buscariam. Filmado em Florença, *Vita Futurista* (1916), de Arnaldo Ginna, é o único filme considerado legítimo do movimento, uma vez que conta inclusive com a participação de diversos signatários do manifesto. Suas cópias também foram perdidas, restando apenas algumas fotografias e o roteiro que foi publicado em uma revista. Articulado pequenas sequências, a obra mostrava situações vividas pelos defensores do Futurismo, entre circunstâncias cotidianas, desventuras e provocações aos “passadistas”.<sup>45</sup>

Dando largada à outras manifestações vanguardistas, o movimento teve uma *versão* na Rússia, onde poetas e artistas – somando ao manifesto de Marinetti os seus próprios interesses – formaram grupos que se expressaram fortemente na literatura, a exemplo da poesia cubo-futurista de Vladimir Maiakovski, nas artes plásticas de Aleksandr Ródtchenko, no teatro de V. E. Meyerhold, e no cinema de Dziga Vertov. Governado por um espírito inquieto – um pião a girar (numa formação em ucraniano e russo das palavras do seu codinome) –, Vertov criou uma obra tão revolucionária quanto original. O cineasta foi o editor do primeiro cinejornal soviético, o *Cine-semana* (1918); e o autor do primeiro longa-metragem soviético, *O aniversário da revolução* (1919), feito a partir da montagem de atualidades. Assinou manifestos e propôs conceitos de grande importância para o cinema, como o “cine-olho” (pelo qual a câmera vê mais que o olho humano pode enxergar) e a “vida de improviso” (que afasta a noção de

<sup>44</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>45</sup> Cf. FABRIS, Mariarosaria. Um “mundo novo”: o cinema segundo os futuristas e os modernistas. Disponível em: <[http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a68.pdf](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a68.pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2017.

representação), ambos vinculando a dimensão do real à arte cinematográfica. Também propôs a noção de “montagem de intervalos”, que “conjuga movimentos, estruturando as passagens entre as imagens”.<sup>46</sup>

Entre suas obras-primas está *Um homem com uma câmera* (1929), considerado por diversos estudiosos um dos maiores filmes já feitos. Como aponta os letrados (únicos e iniciais), a produção é uma “obra experimental” que não conta com a ajuda de legendas, de um roteiro, do teatro, almejando, portanto, uma linguagem própria. Em resumo, como define Carlos Adriano, “é um ensaio exaustivo sobre a matriz do cinema (filmagem, montagem, projeção), matriz da vida em movimento”.<sup>47</sup>

Na França, os movimentos vanguardistas foram organizados em três fases, devido a intensa coerência dos períodos. Num primeiro momento, o Impressionismo propôs inovações no campo visual, ainda que não abrisse mão da narrativa completamente. A partir de novas técnicas, sobretudo no manejo da câmera, os diretores conseguiram efeitos visuais inauditos, como sobreposições de imagens, distorções causadas pela lente, incursões subjetivas (como que entrando na mente dos personagens), além de desdobramentos na montagem, que se fez descontínua e acelerada. Os principais representantes foram Louis Delluc, Jean Epstein (que trabalhou bastante o conceito de fotogenia, pelo qual o aspecto das coisas é realçado pelo filme e seus aparatos), Marcel L’Herbier e Abel Gance (com a noção de cinema como “música da luz”). Já em um segundo momento, o absurdo, em sua mais completa versão revolucionária ganha lugar na história da arte. O período Dadá, lacerando os rigores racionais com sua incoerência originária, instala a incongruência no cinema, mantendo os signos em suspensão e recobrando um lugar de pura invenção para esse campo. Na esteira de um pensamento da antiarte, que se pautava tanto pelo choque quanto pelo acaso, com fortes críticas à burguesia, o movimento iniciado por volta de 1916, tem no filme *Entre’Acte* (1924), de René Clair, um importante marco.<sup>48</sup> O filme, com música de Erik Satie, faz uso de sequências desconexas, planos sobrepostos, inversões de velocidade, entre outros efeitos.

Em proximidade com esse movimento, o Surrealismo liberou o inconsciente e seguindo seu manifesto, escrito por André Breton – “não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio-pau a bandeira da imaginação” –,<sup>49</sup> produziu obras de forte dinamismo psíquico.

<sup>46</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. O homem da câmera-limite. *Site da Folha de São Paulo*, 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/28/mais/27.html>>. Acesso em: 22. jun. 2017.

<sup>47</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. O homem da câmera-limite.

<sup>48</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>49</sup> BRETON, André. Manifesto do surrealismo. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2017.



Configurando uma reunião de imagens oníricas, fora dos padrões, *Un chien andalou* (1929), dirigido por Luis Buñuel, em parceria no roteiro com Salvador Dalí, escapa de uma lógica pré-estabelecida, afirmando-se como uma evidente manifestação da imaginação livre. Como observou Pier Paolo Pasolini, o filme “é abertamente construído segundo um registro de expressividade pura”.<sup>50</sup>

Um ano antes, também dando forma ao inconsciente no cinema, o norte-americano radicado em Paris, Man Ray, construiu, com os meios cinematográficos, um poema visual: *L'étoile de mer* (1928). Como indica o letreiro inicial, em caligrafia, (*poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray*), os versos da peça do poeta surrealista são como que retrabalhados pelo cineasta, chegando a incorporar, em legendas, trechos do texto. Os efeitos plásticos, obtidos com uma técnica inovadora, dão ao filme um aspecto aquoso, que faz as imagens (um tanto desfocadas) assemelharem-se às construções hipnagógicas, dos momentos da vigília antes do sono, em clara consonância com o programa do movimento.

Representando uma terceira fase francesa, o Cinema Puro caracterizou-se pela intenção de sintetizar o cinema, com ganhos expressivos, nos seus elementos mais depurados e intrínsecos, como a composição visual, o movimento, o ritmo, lançando mão, inclusive, de modelos tomados da arte pictórica, como as formas gráficas, geométricas e abstratas. Entre seus representantes destacam-se Viking Eggeling com *Diagonal Sinfonie* (1925), Walther Ruttmann com filmes relacionando elementos visuais e musicais, Oskar Fischinger, além de László Moholy-Nagy, professor da Bauhaus que fez experimentações artísticas sobre a luz e a projeção nos seus estudos fílmicos.

Evidentemente, as circunscrições da vanguarda não são tão bem delimitadas como podem parecer. Certamente, vários realizadores continuaram fazendo trabalhos influenciados por um programa, mesmo quando eles já poderiam ser dados como superados. Ou ainda novos artistas que, informados por ecos da *avant-garde*, levaram mais adiante os desejos revolucionários dos precursores. Sem falar dos cineastas que não atestaram uma filiação rígida a esta ou àquela tendência. De um modo geral, a época era propícia para as experimentações diversas. Como afirma Carlos Adriano sobre a participação brasileira nesses movimentos, Alberto Cavalcanti inscreveu seu nome nesse período como um “marco incontornável”. Além de trabalhar como cenógrafo de Louis Delluc e Marcel L'Herbier, foi figurinista e assistente de direção de L'Herbier, “sua contribuição como autor é evidente em *En Rade* (1927), *La P'tite Lilie* (1927) e *Somente as horas* (a primeira sinfonia de cidades europeia que supostamente

---

<sup>50</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 143.

inspirou Vertov)”.<sup>51</sup> Esse fato, aventado pelo pesquisador, coloca Cavalcanti em posição de destaque, como o possível precursor de uma verdadeira linhagem fílmica.

Igualmente importante para o cenário nacional, *Limite* (1931), obra-prima de Mário Peixoto, é considerado o primeiro filme experimental do Brasil e traz marcas evidentes do contato com os ares criativos que o diretor respirou/experimentou em Paris. Filmado em Mangaratiba, no ambiente bucólico da fazenda Santa Justina, do seu tio Victor Breves, *Limite* versa sobre o tempo que passa e a experiência humana. Inovando em movimentos, angulações, formas de montagem, o filme “é um caso insólito em nosso país, mas em sintonia com outras obras contemporâneas de sua época no mundo, no apogeu da linguagem do filme silencioso”.<sup>52</sup> Envoltos em polêmicas – provocadas inclusive pelo seu próprio diretor – durante anos aceitou-se a história de que essa obra monumental havia sido analisada em um artigo por Sergei Eisenstein, publicado na revista inglesa *Tatler*. Após diversas checagens, que foram desde as possíveis audiências do cineasta soviético no período até a consulta dos arquivos da revista, constatou-se a fraude. O artigo, na verdade, confessou Peixoto, havia sido escrito por ele. Do mesmo modo, a opinião internacional de validação conferida por Orson Welles, em visita ao Brasil, não passou de mais uma invenção. Ainda assim, seu valor é inegável. Como avaliou a professora Anette Michelson, mencionada por Carlos Adriano, “*Limite* exhibe com certa exatidão todos os procedimentos do filme experimental de seu tempo”.<sup>53</sup>

### 1.2.2. Cinema experimental *underground*

As pessoas perguntam o que é vanguarda e se ela acabou. Não acabou. Sempre haverá uma. Vanguarda é flexibilidade de mente e ela surge como o dia após a noite para libertar do controle e da convenção.

John Cage

Os filmes de vanguarda norte-americanos, nomeadamente *underground*, apresentam origens e manifestações criativas que antecedem a expressão mais conhecida desse cinema, que se deu sobretudo a partir do final da década de 1940. Muito antes disso, em 1921, Paul Strand e Charles Sheeler lançaram *Manhatta*, um filme-poema que retrata a vida em Nova Iorque em sessenta e cinco tomadas que prescindem de uma narrativa. A obra, considerada a primeira de

<sup>51</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. O específico Brasil. *Caderno SESC\_Videobrasil* 03, Associação Cultural Videobrasil, nº3, p.15-25, São Paulo, 2007, p. 16. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/links/596727>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

<sup>52</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Ondas de cinema: Limite, de Mário Peixoto. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 3 - 8, 1º mar. 2008, p. 6. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2008-março-1310.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

<sup>53</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Ondas de cinema: Limite, de Mário Peixoto, p. 6.

um *early american avant-garde film*, foi inspirada por um poema de Walt Whitman, *Mannahatta*, que, inclusive, aparece inscrito em algumas cartelas ao longo do filme. Seguido por outras experiências, em que se destacam os nomes de Robert Florey, Slavko Vorkapich, James Sibley Watson e Melville Webber – os dois últimos, por sinal, professores universitários tidos como os pioneiros da vanguarda nos Estados Unidos. Além desses cineastas, como observa Carlos Adriano, o alemão Hans Richter também teve importante papel na efervescência criativa que se despertava nessa época: “a presença de Richter na América desde o início dos anos 1940, através de seus filmes, palestras e aulas, foi uma conexão efetiva entre uma geração de experimentalistas americanos e a realização da vanguarda europeia dos anos 1920”.<sup>54</sup>

Numa virada que já aponta para as novidades que virão em seguida no meio experimental, sobretudo uma inflexão autobiográfica e a exploração de subgêneros como o transe-psicodrama, Maya Deren afirma-se como uma precursora, autora de obras incontornáveis e teorizações de enorme contribuição para o campo. Seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943), em parceria com Alexander Hammid, traz as experiências subjetivas de uma personagem (interpretada por ela própria), tramadas numa estrutura de sonho que coloca em questão formações identitárias do subconsciente e pulsões da sexualidade. Como escreveu Patrícia Mourão:

A equação da busca pela realização erótica com um processo de autodescobrimento identitário de um(a) protagonista invariavelmente interpretado(a) pelo(a) diretor(a) dominará a primeira fase do cinema experimental americano em filmes de jovens cineastas como Deren, Stan Brakhage, Keneth Anger e Curtis Harrington. Recorrendo ao psicodrama, a mecânica desses filmes envolvia a projeção das perturbações e ameaças do ego sobre o mundo ou sobre um outro, que transformado em um espelho externalizado e modificado do cineasta-protagonista engajava-o em uma relação.<sup>55</sup>

Ressaltando a dimensão radical e produtiva de Stan Brakhage, podemos localizar esse cineasta como uma verdadeira vertente dentro das criações do *underground* americano. Autor de uma obra que soma mais de quinhentos filmes, em variadas proposições e durações – desde o psicodrama até uma metafísica da percepção, podendo ir de segundos a horas –, Brakhage propôs inovadoras experimentações para o campo cinematográfico, expandindo as possibilidades no trabalho com as imagens (reunindo, inclusive, suas teorias para o cinema no livro *Metaphors on Vision*, lançado em 1963). Na sua produção, podemos encontrar desde a

<sup>54</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>55</sup> MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. 2016. 300f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, p. 37-38.

filmagem da gravidez de sua mulher e o parto de sua filha, criando uma categoria de filmes (*birth film*) que se repetiria no nascimento dos outros filhos, até relações sexuais e brigas conjugais.<sup>56</sup> Sem contar os momentos de pura contemplação estética, como em *Mothlight* (1963), no qual o cineasta cola asas de insetos, folhas e pétalas na película, criando um efeito visual inaudito com as nervuras desses elementos mínimos superpondo-se e alterando-se no ritmo expressivo de um poema visual que diz da leveza de um voo, do vento, do ar em movimento.

De modo semelhante, ao gerar novas práticas e ampliar os limites do cinema *underground* americano, a figura polivalente de Andy Warhol surge no cenário das produções experimentais como um detonador que influencia diversos cineastas posteriores. Na análise de Carlos Adriano, “sua arte foi confundir estatutos pop e conceituais (*mainstream* e *avant-garde*) na sociedade (em escala) industrial. Foi repetição e diluição pop de *dadá* e da ‘aura’ de Benjamin”.<sup>57</sup> A partir de obras desafiadoras à própria audiência dos espectadores – como *Sleep* (1963), que traz um homem dormindo durante mais de cinco horas, ou *Empire* (1964), que projeta um registro do edifício *Empire State Building* durante oito horas direto, da noite às primeiras horas da manhã – o artista aciona, de modo radicalmente inovador, a potência construtiva da duração. Nos termos de P. Adams Sitney, Warhol abriu um território ontológico pelo qual passou todo um cinema “ativamente engajado em gerar metáforas para a experiência espectral, ou de percepção”.<sup>58</sup>

Para a composição de um quadro geral desse período do cinema *underground*, Jonas Mekas apresenta-se como uma figura digna de enorme consideração. O imigrante lituano, antes de ser um dos cineastas mais inventivos do cinema mundial, teve uma participação determinante para o fortalecimento e apuro crítico das produções vanguardistas americanas. Talvez a mais conhecida de todas seja a fundação da revista *Film Culture*, em 1955, mas Mekas também contribuiu com a coluna *Movie Journal*, no jornal independente *Village Voice*, de Nova Iorque, além da criação da cooperativa de distribuição gerenciada pelos cineastas *Film-Makers' Cooperative*, em 1962, a *Film-Makers' Cinematheque*, em 1964, e o museu da vanguarda cinematográfica *Anthology Film Archives*, em 1969.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Cf. MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*, p. 40.

<sup>57</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

<sup>58</sup> MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015, p. 16.

<sup>59</sup> Cf. MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. São Paulo: Pró-Reitoria de Extensão Universitária da USP, 2013, p. 12.

Suas obras, na vertente dos filmes-diário, manifestam um estilo absolutamente original, em que as filmagens acompanham a vida do cineasta, numa proximidade a tudo que lhe é cotidiano, desde os fatos da sua vida, da sua família e amigos até o registro de um jardim, das ruas, e das coisas mais corriqueiras que lhe cercam. Em movimentos vibrantes e iluminados, “a câmera agora registra relances, fragmentos de objetos e pessoas, e cria impressões fugazes, tanto dos objetos quanto das ações, à maneira dos pintores de ação. Uma nova realidade espiritualizada do movimento e da luz é criada na tela”.<sup>60</sup> Com essa assinatura singular (expressão da sua certeza dita em *Walden* – “o cinema está entre os fotogramas”), os limites precisos do plano ficam comprometidos, como destaca Patrícia Mourão: “a unidade do plano é abolida, tanto em termos de composição (com imagens sempre tremidas e em movimento) quanto em termos de duração, pois há imagens que não duram mais que três ou quatro fotogramas – imagens de mais de 10 segundos são uma raridade”.<sup>61</sup>

Em filmes como *Walden – Diary, Notes and Sketches* (1964-69), *Lost, Lost, Lost* (1949-76) e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (1970-99/2000), Mekas empreendeu um verdadeiro estudo formal, com a câmera, das imbricações entre a vida e a experiência filmica. A sutileza de seu método e a plasticidade das suas imagens são um elogio à beleza, com resultados comoventes. Em *Notas sobre o Novo Cinema Americano*, publicado em 1962, na *Film Culture*, numa defesa dos filmes aos ataques de críticos refratários ao estilo da câmera tremida, que acusavam uma insuficiência técnica nesses cineastas, Mekas escreveu:

Maiakovski disse certa vez que há uma área da mente humana que pode ser acessada somente através da poesia, e apenas através da poesia que está desperta e é mutável. Poderia-se também dizer que há uma área na mente (ou coração) humana que apenas pode ser acessada através do cinema, através daquele cinema que está sempre desperto, sempre em mutação. Apenas esse cinema pode revelar, descrever, nos tornar conscientes, sugerir o que somos ou o que não somos, ou espalhar a verdadeira e mutável beleza do mundo ao nosso redor. Somente esse tipo de cinema contém o vocabulário e sintaxe apropriados para expressar o verdadeiro e a beleza. Se estudarmos a poesia do filme moderno, descobriremos que mesmo os erros, as tomadas fora de foco, as tomadas tremidas, os passos incertos, os movimentos hesitantes, os trechos superexpostos e subexpostos tornaram-se parte do vocabulário do novo cinema, sendo parte da realidade psicológica e visual do homem moderno.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> MEKAS apud JAMES, David E. “Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas”. In: MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*, p. 179.

<sup>61</sup> MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*, p. 16.

<sup>62</sup> MEKAS, Jonas. “Notas sobre o Novo Cinema Americano”. In: MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*, p. 40-41.

### 1.2.3. Cinema Estrutural

Filme é uma tira fina e transparente de comprimento variável, perfurada uniformemente nas bordas laterais com pequenos furos que permitem que ela possa ser facilmente transportada por uma roda dentada. Em um momento, ele foi sensível à luz.

Hollis Frampton

No verão de 1969, P. Adams Sitney publicou, na revista *Film Culture*, o que seriam as bases de um novo cinema que estava surgindo nos Estados Unidos, dialeticamente relacionados à diversos trabalhos de experimentação vanguardista, no país, ao longo dos anos. No ensaio *Structural Film*, o teórico destaca as oposições fundantes dessa nova corrente que se formou a partir de meados da década de 1960 e também enxerga as nuances das assimilações em meio as definições do cinema estrutural. Pela sua análise, os cineastas, a partir de Maya Deren, começaram a realizar filmes envolvidos em grande complexidade cinematográfica, chegando a expoentes notórios em Gregory Markopoulos, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Stan Brakhage e Peter Kubelka. Uma nova geração de realizadores como Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland começou a fazer filmes que apostavam em outra abordagem do cinema, priorizando a forma, a estrutura do filme como um meio de propor, em si, as suas significações: “o filme estrutural insiste em seu formato e, seja qual for o seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno”.<sup>63</sup>

Nos filmes estruturais, Sitney identifica quatro características fundamentais: a posição fixa da câmera (estabelecida a partir do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem da tela. Tomando o cuidado de matizar esses princípios, o autor frisa que dificilmente esses critérios estão presentes ao mesmo tempo nos filmes, e avisa que eles podem sofrer modificações de acordo com a economia interna de cada trabalho. Esses elementos, no limite, demarcam a diferença em relação aos filmes líricos, dos quais Stan Brakhage é o principal representante: por meio dessas operações técnicas, é possível realizar a “tentativa de divorciar a metáfora da consciência cinematográfica do olhar e do movimento corporal, ou de pelo menos reduzir a predominância que essas categorias possuem nos filmes e na teoria de Brakhage”.<sup>64</sup> A questão abordada por Sitney nesse ponto é clara: nos filmes líricos, a percepção é condicionada de forma privilegiada à visão, por procedimentos estudadamente

<sup>63</sup> SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 11.

<sup>64</sup> SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 12.

executados para ressaltar essa relação. Já no estrutural, resalta-se uma condição aperceptiva, que põe em causa as operações mentais, e não as puramente visuais.

Incluindo nessa genealogia a influência do cinema gráfico formalista, desde os precursores a Peter Kubelka e Robert Breer, Sitney considera que, por si só, essas referências não foram capazes de fazer emergir o filme estrutural, sendo necessário mais um elemento para catalisar as novas produções: Andy Warhol e seus filmes desafiadores, que provocavam, de saída, a própria vanguarda americana. Como listado por Sitney, suas investidas vão desde o longuíssimo *Sleep*, que marca um esgarçamento na tradição de filmes de sonho, de transe; passando pela renúncia ao condensamento promovido por Kubelka e Brakhage (no uso desmesurado de fotogramas), até a liberação da figura do cineasta como o grande criador das obras, por abandonar funções e desprezar esse papel durante as filmagens. No entanto, as ambições de Warhol são opostas às dos cineastas estruturais. Se o artista *pop* alcança alguma condição aperceptiva nos seus trabalhos, ela é, de todo modo, indiferente, não manifesta, desinteressada. No limite, resume o teórico, os cineastas estruturais converteram as táticas de Warhol nos “tropos da resposta” dada a ele.<sup>65</sup>

Com a duração, por exemplo, Warhol deu lugar a uma radicalidade sem precedentes, que não consistia apenas na extensão que ultrapassava os limites que um espectador incauto poderia suportar; era uma experiência singular também pelo o que se via: imagens que pouco se alteravam durante horas. Sitney destaca ainda que as projeções, a pedido do artista, deveriam ser feitas a dezesseis quadros por segundo, mesmo em filmes rodados em vinte e quatro quadros. Tudo para ressaltar o efeito de lentidão. Nesse cenário, escreve Sitney, “o grande desafio do filme estrutural tornou-se, então, a forma de orquestrar a duração; como autorizar a atenção flutuante que aciona a consciência ontológica ao se assistir aos filmes de Warhol e, ao mesmo tempo, conduzir essa consciência a um objetivo”.<sup>66</sup>

Michael Snow, o primeiro cineasta que produziu um trabalho de gênero estrutural, traz em *Wavelength* (1967), o enquadramento fixo de uma câmera que se mantém durante um movimento de *zoom* contínuo, ao longo de quarenta e cinco minutos. Lentamente, a imagem vai percorrendo um *loft*, numa distância de vinte e cinco metros entre uma extremidade e outra, sempre focando as janelas, que estão, portanto, no ponto de vista do espectador. O dia vai passando e começa a escurecer lá fora. Ao mesmo tempo em que o campo visual vai

---

<sup>65</sup> Cf. SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 13-16.

<sup>66</sup> Cf. SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 17.

progredindo, um som eletrônico também passa de uma onda mais baixa à mais alta, somando-se ao som ambiente de falas, música e outros ruídos. Algumas poucas ações acontecem no ambiente, com pessoas entrando e saindo do quadro, sem que haja a preocupação de que sejam enquadradas plenamente. No contexto estabelecido, um “personagem”, entra rapidamente em cena, cai no chão e é dado como morto por outra “personagem” que comunica isso a uma pessoa, pelo telefone, para, então, sair da sala. O *zoom* obstinado, quando acontece a queda, ignora o ato dramático (um tanto canhestro) do corpo deitado no chão. Prosseguindo, a imagem fecha em uma parede entre duas janelas, na qual vemos uma fotografia de ondas em mar aberto. Com isso, toda uma filosofia da percepção é sugerida nesses movimentos, evocada pela vontade de saber o que virá na sequência que se descortina, vagarosamente, revelando os momentos seguintes, estes, residuais dos anteriores e também repletos dessa apreensão (fig. 1).



**Figura 1:** Frames do filme *Wavelength*, de Michael Snow.  
**Fonte:** *Wavelength*, 1967.

Snow produziu outros filmes, também tomados por uma filosofia da consciência, em que utiliza recursos da câmera em movimento. Em  $\leftrightarrow$  (*Back and Forth*, 1969), situa Sitney, o dado central é a velocidade: os deslocamentos, de um lado para o outro e de cima para baixo, colocam o movimento como um operador cognitivo. Já em *La Région Centrale* (1971), a câmera faz movimentos em 360 graus em uma região vazia, de um planalto: “o filme como um todo descreve metaforicamente o distanciamento romântico da natureza; todos os seus movimentos barrocos procuram em vão uma imagem na região central visível que vá iluminar a invisível”.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 25. Em um artigo sobre o filme, Snow escreveu: “Em *La Région* o enquadramento enfatiza a continuidade cósmica que é maravilhosa, mas trágica: ela simplesmente continua independente de nós”. (SNOW apud SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”, p. 26).



Entre outros nomes importantes, destaca-se Paul Sharits, com suas flicagens que também almejam uma alteração da consciência; como em *N:O:T:H:I:N:G* (1968), no qual o cineasta lida com “o ininteligível e o impossível”<sup>68</sup>, numa inspiração budista para as alterações cromáticas. E Hollis Frampton, cineasta que Sitney destaca, junto a George Landow, como um dos “mais importantes a englobar a transição do modo estrutural ao participativo”, marcando uma “evolução interna ao filme estrutural”.<sup>69</sup> De fato, Frampton realizou uma autobiografia, ainda que enviesada, na série *Hapax Legomena* (1971-72), em trabalhos que guardam uma independência entre si. Dos filmes participativos, notadamente é em *(nostalgia) – Hapax Legomena 1* (1971) que o cineasta torna o gesto mais evidente, ao expor treze fotografias sobre a chapa de um fogão que as queima, uma a uma, enquanto ouvimos a descrição da foto que virá na sequência. Nas imagens, há os artistas da época, o meio cultural que o autor fez parte desde os anos 1960. Observando que o único movimento em *(nostalgia)* está nas fotografias sendo consumidas pelas chamas, Patrícia Mourão argumenta que “pode-se dizer que filme caminha da fixidez para o movimento, da fotografia para o cinema, do passado do seu autor como fotógrafo para seu futuro como cineasta e, não obstante, da imagem e do sentido para o apagamento”.<sup>70</sup> No limite, poderíamos completar, o gesto também é de confirmação de que o conteúdo nos filmes estruturais são menos importantes, sendo, antes, subordinados à forma.

Frampton, que conjugou o trabalho artístico com conceituações teórico-textuais, expôs algumas de suas formulações sobre o aspecto estrutural dos filmes, em uma conferência-performance que já reforçava o modo poético de sua expressão na própria forma de apresentação: o texto performado em Nova Iorque, em 1968, não era lido no momento em que Frampton manuseava o projetor, mas havia sido gravado anteriormente por outra pessoa (Michael Snow) e era, então, reproduzido. Após ressaltar o mecanismo cinematográfico da projeção da luz sobre os fotogramas estáticos, o cineasta enfatiza que, a rigor, é na materialidade dos filmes que está o exercício do cinema:

Certamente o tema de um filme deve ser o que nele aparece com mais frequência. Suponham que a Lana Turner não esteja sempre na tela. Suponham ainda que nós peguemos um instrumento e arranhemos a tira de filme em todo o seu comprimento. Então o arranhão é mais visível que a Sra. Lana, e o filme é sobre o arranhão. Agora suponham que projetemos todos os filmes. De que trata a maioria deles? Em diferentes momentos, teremos visto, imaginamos, muitas coisas. Mas só uma coisa sempre esteve no projetor. Filme. É só isso o que vimos. Então é isso que todos os filmes

<sup>68</sup> SHARITS apud SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”, p. 27.

<sup>69</sup> SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 33.

<sup>70</sup> MOURÃO, Patrícia. “Um jogo entre ‘eu’ e ‘mim’ – *(nostalgia)* de Hollis Frampton”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 91.

tratam. Se achamos isso difícil de aceitar, devemos nos lembrar daquilo que uma vez acreditamos a respeito da matemática. Acreditávamos que ela era sobre as maçãs e as peras do George e do Harry. Mas, uma vez que aceitamos isso, fica mais fácil entender o que um cineasta faz. Ele faz filme.<sup>71</sup>

Como no poema de Wallace Stevens – “a poesia é o assunto do poema” –<sup>72</sup> no cinema estrutural, o filme é, em resumo, o assunto dos filmes, por meio dos quais, seus elementos mais inerentes ganham evidência: “o quadro, a natureza contínua da tira do filme, o grão, as marcas na superfície, a emulsão, a planaridade do suporte etc”<sup>73</sup> vêm, por assim dizer, para o primeiro plano. De um modo geral, como observou Theo Duarte, o espectador é instado a apreender quais são os processos que engendram o filme, quais são os seus possíveis pontos de inflexão e como isso tudo pode chegar a termo, reforçando, dessa forma, o contrato que se estabelece de ativação perceptiva e cognitiva: “para se constituírem em sua inteireza, esses filmes demandam assim esforços persistentes de antecipação, atenção, conjectura e memória dos espectadores em um período de tempo”.<sup>74</sup>

### 1.2.3.1. *Flicker film*

Como postulado por Sitney, o cinema estrutural teve diversas influências, das quais ele precisou reconhecer sua alteridade e/ou integrá-las numa outra chave criativa, ainda que resultando, de alguma maneira, numa continuidade dos princípios que o guiavam. Esse é o caso dos filmes gráficos de Robert Breer e Peter Kubelka, que manifestavam, em seus trabalhos, a defesa da singularidade do cinema como elemento descontínuo, que estaria, em suma, livre da ilusão de movimento que a ele é atrelada, chegando a ser, em muitos casos, a ser dada como natural (e não um acréscimo conferido à essas imagens).

No cerne desta questão, contestando a lógica dominante que se afastava de um “verdadeiro cinema”, Kubelka – cineasta austríaco criador do cinema métrico e, portanto, antecessor do cinema estrutural – sustenta que essa modalidade cinematográfica criada por ele “pauta-se por dois princípios básicos: o cinema não é movimento (é a projeção de imagens estáticas num determinado ritmo de impulsos de luz) e o cinema se faz na articulação entre cada

<sup>71</sup> FRAMPTON, Hollis. “Uma conferência”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 73.

<sup>72</sup> STEVENS, Wallace. “O homem do violão azul”. In: *O imperador do sorvete e outros poemas*. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 123.

<sup>73</sup> DUARTE, Theo. “O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 56.

<sup>74</sup> DUARTE, Theo. “O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo”. p. 56.

fotograma individual (é entre os fotogramas, entre imagem e som, que o cinema se manifesta)".<sup>75</sup>

A sua radicalidade nesses princípios – que “rechaçava a narrativa linear convencional, questionava o mecanismo ilusionista e investigava a percepção cinematográfica” –<sup>76</sup> chegou a colocá-lo em situações desgastantes e de profundo descrédito perante a sociedade austríaca, levando-o, inclusive, a passar dificuldades financeiras e emocionais que o obrigaram a mudar-se para Nova Iorque, onde entrou em contato com Jonas Mekas e conseguiu inserir seus filmes no meio artístico da vanguarda.

Suas obras guardam semelhanças técnicas com as regras que influenciam as composições musicais de Webern, nas “estruturas concentradas de serialização de formas mínimas”,<sup>77</sup> nos quais, por um gesto que faz lembrar o funcionamento do modo poético, “cada elemento medido relaciona-se com cada parte precisa e com o filme inteiro”. Desse modo, “inspirado na música, Kubelka não toma os fotogramas como notas, mas como as secções de tempo que tem em seus filmes”.<sup>78</sup> Com a medição precisa dos fotogramas, sua obra completa tem a duração total de quarenta e nove minutos e trinta e três segundos, como consta no catálogo *Peter Kubelka: a essência do cinema*.

Por investir em um método tão detalhado, o resultado se mostra como uma expressão singular, o exercício máximo de uma habilidade criativa inovadora e que quer perdurar. Em entrevista a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow, Kubelka declarou que suas obras ganham quando revistas: “esta é uma qualidade pela qual tenho sempre lutado: poder fazer um filme muito complexo, *como um poema*, que irradia e mantém a irradiação por muitos anos”.<sup>79</sup> E pontuando como, em seu ato construtivo, insere essas *gotas de eternidade* que afirmam a perenidade do seu trabalho – para quem se lança no exercício afetuoso de revê-los – ele revela operar, nas/com as imagens, emoções que não se decantam (dada a natureza complexa e a velocidade), daí, a cada audiência, novos sentimentos virem à tona, presentificados como inéditos.

---

<sup>75</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*. São Paulo: edições Babushka, 2002, p. 19.

<sup>76</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*, p. 17.

<sup>77</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*, p. 16.

<sup>78</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*, p. 21.

<sup>79</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*, p. 21. [grifo nosso].

*Arnulf Rainer*, sua obra mais radical – que conjuga, paradoxalmente, gestos de muita simplicidade e complexidade –, representa um marco na obra do diretor na sua busca pelo que há de mais intrínseco ao cinema, criando com os elementos rigorosamente mais básicos da arte cinematográfica: fotogramas brancos e pretos, sonorizados ou não, numa métrica precisa. No comentário do cineasta Peter Tscherkassky, “é impossível imaginar uma forma de cinema mais reduzida. É o que precisamente faz de *Arnulf Rainer* uma declaração imensamente complexa sobre o cinema per se: o filme exhibe a essência do filme”.<sup>80</sup>

Por sua natureza indissociavelmente “aritmética e musical”, em que há o abandono completo da figuração – diferentemente dos anteriores *Adebar* (1956-1957) e *Schwechater* (1957-1958) – e o uso contínuo e alternado de luz e escuridão, *Arnulf Rainer* propõe ao espectador uma experiência de intensa flicagem, ainda que “o efeito estroboscópico não se prolongue o suficiente para induzir efeitos sensoriais indeterminados”,<sup>81</sup> como era o desejo dos cineastas estruturais com essa operação. De todo modo, o cineasta marca seu lugar incontestemente no uso do procedimento que seus sucessores transformaram num verdadeiro subgênero, o *flicker film*. Num âmbito maior, tudo se resume, como nas primeiras defesas de Kubelka, aos “parâmetros fundamentais da experiência fílmica”, como mais tarde escreveu Hollis Frampton em *Por uma meta-história do cinema*:

Cinema é uma palavra grega que significa “movimento” (*movie*). A ilusão do movimento é, sem dúvida, o complemento habitual da imagem cinematográfica, mas essa ilusão repousa na certeza de que a velocidade com que os fotogramas se sucedem só admite variações muito limitadas. Nada na disposição estrutural da tira da película pode justificar tal certeza. É por isso que a rejeitamos. Doravante, chamaremos nossa arte, simplesmente, de “o cinema”.<sup>82</sup>

Assim, analisa Philippe-Alain Michaud, desvencilhando-se da ideia de movimento, reiteradamente defendida, “o filme deixa transparecer sua natureza essencialmente descontínua, uma descontinuidade que encontra na técnica do *flicker* sua *formulação sem metáfora*, baseada numa experiência métrica da tira de película a partir da unidade básica constituída pelo fotograma”.<sup>83</sup>

Para que o espectador perceba a impressão de movimento, é necessário projetar vinte e quatro imagens por segundo, caso o contrário, com menos imagens projetadas, a

<sup>80</sup> TSCHERKASSKY apud ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*, p. 131.

<sup>81</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 144.

<sup>82</sup> FRAMPTON apud MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, p. 139.

<sup>83</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, p. 139. [grifo nosso].

descontinuidade se faz patente (cintilações começam a surgir, expondo o momento em que o obturador é fechado). Mas como observa Michaud, o *flicker film* é projetado do modo convencional, com as vinte e quatro imagens sucedendo-se a cada segundo. No entanto, afirma o teórico, “é agindo num outro nível do dispositivo filmico que ele subverte as convenções ilusionistas do espetáculo cinematográfico, a saber, dissociando a velocidade de gravação da velocidade de projeção”.<sup>84</sup> Por essa técnica, cada imagem – filmada uma a uma – insere a descontinuidade, de saída, no próprio registro. Ao contrário do que acontece nos demais filmes, a projeção não é capaz de restituir o contínuo da gravação, uma vez que as filmagens já foram feitas descontínuas. No final, mesmo sendo projetado normalmente, o filme é percebido com as interrupções e lacunas próprias da cintilação.

Em suma, e ainda seguindo Michaud, “essa modificação tem como efeito alterar radicalmente o regime ontológico da imagem cinematográfica, que passa de uma economia da representação indireta para uma economia da apresentação direta”. A materialidade do que vemos chega-nos, por assim dizer, em sua inteireza filmada, na sua porção mais concreta: “o mundo secreto que se situa além da projeção, e que a projeção revela, deve ser ignorado em prol da consideração da própria superfície”.<sup>85</sup> De um modo evidente, tomamos consciência do dispositivo ilusionista – é como acordar de um sonho e ter diante dos olhos a revelação de uma mágica, o que pode gerar efeitos diversos:

O espectro dos efeitos gerados pelo *flicker* estende-se da descontinuidade, por exasperação dos contrastes, à fusão das imagens, por superposição. Entre esses dois polos, do *glimmering* [bruxuleio] ao *flickering* [cintilação], e do *blinking* [piscadela] ao *flashing* [fulguração], exibe-se toda a gama das intensidades luminosas, conforme o comprimento dos segmentos de imagens idênticos e a tonalidade das cores que se sucedem. A certo grau de velocidade dos encadeamentos, as imagens efetivamente imprimidas na película filmica já não se assemelham a sua forma projetada. Para descrever sua montagem e compreender sua eficácia, é preciso voltar, aquém da projeção, ao momento da gravação, e olhar a película diretamente numa rebobinadeira, numa mesa de visualização ou numa cimalha.<sup>86</sup>

Por esse motivo, argumenta Michaud, cineastas como Paul Sharits e Kubelka costumam expor a materialidade de seus filmes – as tiras e os fotogramas – de modo a ressaltar a construção do *flicker*, cujo os efeitos só podem ser identificados na projeção.

Efetivamente, a primeira aparição dessa técnica no cinema está em *Color Sequence* (1943), de Dwinell Grant, mas, curiosamente, Michaud destaca que nos desenhos animados dos

<sup>84</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme*: por uma teoria expandida do cinema, p. 139.

<sup>85</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme*: por uma teoria expandida do cinema, p. 140.

<sup>86</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme*: por uma teoria expandida do cinema, p. 140.

anos 1920 (como *Gato Félix*, de Otto Messmer ou *Oswald, o Coelho Sortudo*, de Walt Disney), já era possível notar esse procedimento, a eles inerentes, diga-se de passagem, uma vez que as imagens dos desenhos animados eram filmadas uma a uma.<sup>87</sup> No domínio do cinema estrutural, destacam-se Tony Conrad (*The Flicker*, 1966) e Paul Sharits, que foi o primeiro a inserir coloração nas flicagens (*Piece Mandala / End War* e *Ray Gun Virus*, ambos de 1966), defendendo, nos filmes, uma experiência similar a alcançada durante meditações. O cineasta também, mais adiante, em *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968), trabalhou a técnica com fotogramas figurativos.

A potência do *flicker* para o cinema está, justamente, no seu poder de “presentificar” o que é visto, como uma forma de trazer materialmente aos olhos do espectador o que foi registrado nos fotogramas. Em termos da semiologia, poderíamos dizer que ocorre, *in loco*, uma aderência ao significante filmado. Além disso, ao difundir efeitos que só podem ser sensivelmente apreendidos durante a projeção, essa técnica revela-se à nossa experiência cognitiva como uma singularização da experiência cinematográfica, que se realiza concretamente apenas na mente de quem assiste, como, a propósito, querem os cineastas estruturais.

### 1.2.3.2. *Found footage film*

Embora não seja originário do cinema estrutural, nem tampouco um processo exclusivo dessa matriz do cinema experimental, o *found footage* – identificado como um “‘gênero’ ou procedimento de produção audiovisual que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias” – ganha uma forma especial nos desdobramentos estruturais. A rigor, o termo que “poderia ser traduzido como ‘metragem [de filme] encontrada’”<sup>88</sup> define o gesto de reapropriação de arquivos, pelo qual imagens registradas em outras ocasiões são transpostas para novos contextos, visando uma intenção criativa.<sup>89</sup> Por essa técnica, os trechos selecionados passam por um reprocessamento que pode operar tanto pela associação de materiais quanto por intervenções que vão desde ralentar a velocidade, progredir ou regredir, inserir um efeito de negativo ou texturas que signifiquem uma “reencantação da imagem”.<sup>90</sup> Na linhagem estrutural,

<sup>87</sup> Cf. Nota 4. MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, p. 152.

<sup>88</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 63.

<sup>89</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. *Revista ECO-Pós*, v. 19, n. 2, p. 14-37, set. 2016, p. 26. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/4114](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/4114)>. Acesso em: 12 abr. 2017.

<sup>90</sup> Em entrevista a Revista *Pesquisa*, da FAPESP, Carlos Adriano ressalta essas interferências nas imagens e diz que é preciso ter uma consciência da história de que os trechos são pertencimento de um tempo e, ainda assim,

destacam-se *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969) e *Perfect film* (1986), de Ken Jacobs; *Eureka* (1974), de Ernie Gehr; e *Public Domain* (1972) e *Gloria!* (1979), de Hollis Frampton.

A reapropriação, como um gesto marcante da modernidade, ganha destaque com as provocações artísticas de Marcel Duchamp (1887-1968), irrigadas por uma forte crítica ao sistema da arte. Sob a noção de *ready-made*, o artista francês tomava objetos do cotidiano, sem nenhuma diferenciação estética dos demais, igualmente produzidos em larga escala, e colocava uma assinatura, legitimando-os como obras de arte em exposições. Em seu mais famoso trabalho do gênero, *Fonte* (1917), Duchamp inverteu um mictório e, assinando R. Mutt, expôs a obra no salão da Associação de Artistas Independentes de Nova Iorque. Diferente da noção de *objet trouvé*, que dá destaque a um objeto encontrado, mas que se torna relevante pela sua singularidade, os *ready-mades* operam pelo deslocamento do que é banal. Sua potência está, justamente, em valorizar um encantamento artístico nos objetos comuns; além, claro, da sua confrontação dos limites da arte.<sup>91</sup>

Na esfera do cinema, logo nas manifestações do *early cinema* [primeiro cinema] encontramos o uso de materiais de outros contextos em novas ocasiões. Os casos vão desde a contextualização de um filme dos Lumière, com planos filmados anteriormente e inseridos por um distribuidor durante a projeção, até a produção de filmes. Como destacam Carlos Adriano e Claudio Marcondes, um uso mais elaborado da reapropriação de arquivos toma forma nos anos 1920, com Esfir Schub, “montadora ligada a Dziga Vertov”, que trabalhava os trechos “no âmbito da compilação histórica”. São de sua autoria *A queda da dinastia Romanov* (1926), *A grande estrada* (1927) e *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (1928). Já no domínio experimental, *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell, situa-se como um precursor do gênero que encontraria na vanguarda *underground* norte-americana, a partir dos anos 1950, sua instigante expressão nos filmes *A movie* (1958), *Cosmic Ray* (1961) e *Mongoloid* (1978), de Bruce Conner.<sup>92</sup>

---

encantamento daquilo que podem significar hoje. Em outra sequência, o cineasta expõe a ligação possível da técnica com o conceito de imagem dialética, proposto por Walter Benjamin: a ideia poética da fulguração resultante do encontro entre passado e presente que pode gerar efeitos. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Found footage: entre procedimento, gênero e apropriação*. YouTube, 09 de maio de 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/3nDCON3sw-8>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

<sup>91</sup> Em “Exploração do mundo percebido: as coisas sensíveis”, Maurice Merleau-Ponty observou que a experimentação surrealista, igualmente, “procurava nos objetos no meio dos quais vivemos e, sobretudo nos objetos encontrados aos quais nos ligamos às vezes por uma paixão singular, os ‘catalisadores do desejo’, como diz André Breton – o local onde o desejo humano se manifesta ou se ‘cristaliza’”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 27.

<sup>92</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. *Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento*, p. 25.

De acordo com uma detalhada categorização do *found footage* feita por Nicole Brenez e Pip Chodorov, investigada por Carlos Adriano e Claudio Marcondes, as apropriações podem ser feitas por duas vias: a “intertextual”, que refilma um original “seguindo um simulacro quadro a quadro”, ou a “reciclagem”, que faz uso do material já filmado. Quando se opera por reciclagem, essa também pode gerar dois caminhos: a “reciclagem endógena”, como nos *trailers* ou na “autossíntese” com trechos de filmes de própria autoria, ou a “reciclagem exógena”, com “diferentes formas de citação ou alusão” que se reparte, por sua vez, em três possibilidades. A primeira, *stock footage*, consiste no uso de produções de outros contextos “para compensar as falhas de continuidade ou a falta de tomadas de ação” (comuns em filmes B norte-americanos); a segunda, “filmes de montagem”, compila fragmentos para usos críticos ou ensaísticos; já a terceira, nomeada propriamente *found footage*, seleciona imagens de outros contextos e intervém criativamente, debruçando-se sobre a montagem ou outros recursos para propor uma nova significação.

Com devidas ramificações, a modalidade do *found footage* pode ser explorada em ao menos cinco desdobramentos. São eles, o elegíaco, que “fragmenta o filme original para conservar apenas momentos específicos, que se tornam objetos de fetiche e produzem a aparição do *leitmotiv*”. Crítico, que é o mais usado e toma forma na proposta de demolir o material originário – sob quatro operações possíveis: “anamnese” (a justaposição que ressalta algo que era descuidadamente ignorado), “desvio” (deslocamentos como proposto por Guy Debord), “variação/exaustão” (que fixa-se sobre um objeto do filme e extrai dele toda a sua potencialidade, pelo manejo de recursos diversos) e o *ready-made* (nos moldes de Duchamp, de uma pura apropriação). Somam-se ainda, os usos estrutural, que a partir de uma proposta diz do próprio cinema enquanto tal; o uso materiológico, “de exploração do material substancial da película”, dando, por exemplo, atenção especial aos aspectos do fotograma; e, por fim, o uso analítico, que também pode variar em torno quatro usos: a “glosa” (um comentário sobre as imagens), a “montagem cruzada” (que cria efeitos ao sobrepor imagens), a “variação analítica” (que se fixa sobre “as formas do movimento nas imagens” e entre elas) e a “síntese entre montagem cruzada e variação analítica”.<sup>93</sup>

Em resumo, as potencialidades críticas do *found footage* são inúmeras, bem como os seus usos, que suscitam diversos efeitos. Numa abordagem mais abrangente, Carlos Adriano e Claudio Marcondes defendem para o procedimento um lugar de grande destaque: “como uma hipótese de método para os estudos do cinema e, talvez, num sentido mais amplo, para os

---

<sup>93</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento, p. 26-28.



estudos da arte, da linguagem e da informação, uma vez que o cinema tem se tornado referência para toda uma situação da modernidade nas mais diversas disciplinas”.<sup>94</sup>

#### 1.2.4. Experimentar o experimental no Brasil

O cinema experimental no Brasil segue um curso sinuoso que oblitera filiações ou tentativas de reunião em gêneros claramente demarcados. Pensando sobre essa questão de impacto historiográfico para as artes cinematográficas de vanguarda no país, Carlos Adriano escreveu:

O contexto brasileiro, entre o incipiente e o específico, é um território ainda mais movediço e difícil do que o enfrentado por historiadores de outros países. Pelas armadilhas que prega e pela lacuna sistemática que insiste em eclipsar, trata-se de um campo minado e indeterminado. Chamemos o caso de “específico Brasil”.<sup>95</sup>

Nesse sentido, as manifestações que encontraremos são tomadas como “verdadeiras florações” desse contexto – particulares e circunscritas.

Num primeiro momento, ainda próxima das primeiras intervenções no campo da vanguarda (mesmo com diferenças marcantes quanto a radicalidade dos movimentos europeus – já ressaltando, como indica Carlos Adriano, o lugar das contradições por vir), o filme *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig situa-se, em um eixo, como a primeira incursão brasileira nesta seara, mesmo conduzido por uma voltagem mais nacionalista e menos identificado com os rigores internacionais. Em consonância com as inovações que pairavam no espírito da época, destacam-se os trabalhos de Alberto Cavalcanti e *Limite*, filmado por Mário Peixoto, em 1930. Enxergando uma essência transgressora, no filme, Julio Bressane escreveu:

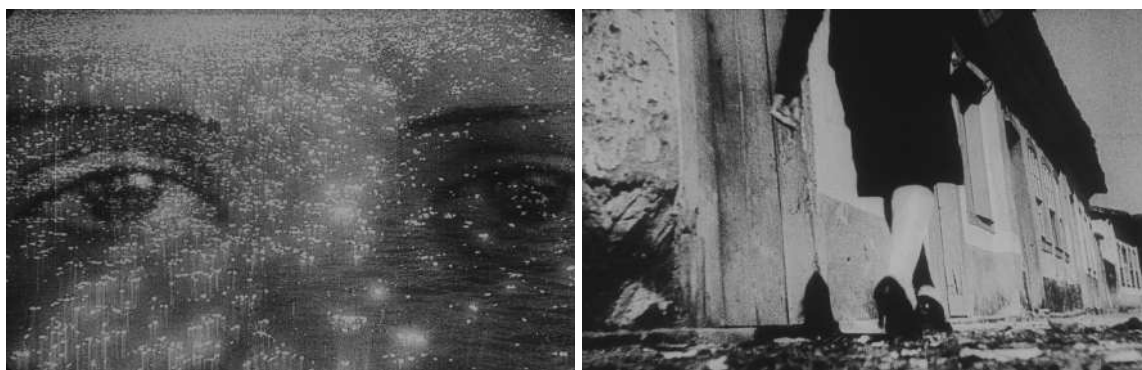
*Limite*, o filme, experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrou e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz. Novas ferramentas para esta coisa pouco simples a que se resume toda arte: transmitir uma emoção. Tratou o cinema de maneira a submetê-lo e dotá-lo de todas as influências, dando-lhe uma flexibilidade que até ali ele desconhecia.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento, p. 28.

<sup>95</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. O específico Brasil, p. 15.

<sup>96</sup> BRESSANE, Julio. “O experimental no cinema nacional”. In: ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995, p. 154-155.

Bressane, inclusive, aponta que essa obra de Peixoto “distingue e configura pela primeira vez o próprio signo cinematográfico”, justificando que o rompimento, parcial, com a posição da câmera na mão, ao ser deixada ao nível do chão, cria um novo lugar para as imagens, pelo qual, “em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento. Cinema puro, ele mesmo, em Mangaratiba!” (fig. 2).<sup>97</sup>



**Figura 2:** Frames do filme *Limite*, de Mário Peixoto.  
**Fonte:** *Limite*, 1931.

Nos anos 1950, Glauber Rocha aponta incidências “(neo)concretistas” em *Pátio* (1959), para logo abandonar essa vertente. Remontando essas bifurcações, Carlos Adriano aponta que “se nos Estados Unidos o *underground* surgiu em deliberada contraposição ao *mainstream* hollywoodiano, no Brasil (outra de suas ironias inversas) surgiu em contraposição a um movimento de renovação autoral, o Cinema Novo”,<sup>98</sup> destacando, contudo, que esse movimento, em dado momento, já não correspondia aos seus primeiros interesses. Nesse ponto, então, surgem os nomes de Julio Bressane e Rogério Sganzerla, no cinema nomeado “marginal”, além de Carlos Reichenbach com a pornochanchada da Boca do Lixo.

Com inscrições específicas, destacam-se trabalhos como o de Arthur Omar no filme-ensaio; experimentações com o cinema expandido, como feito por Antonio Dias; o desenvolvimento da poética de artistas com obras em 35mm e super-8. No entanto, refletindo sobre a característica fragmentária que os processos de vanguarda assumiram no país, Carlos Adriano destaca:

Não se quer aqui afirmar um caráter espúrio ou ilegítimo do experimental no Brasil, mas apenas demonstrar que não houve “pureza” nem lastro de permanência (apesar

<sup>97</sup> BRESSANE, Julio. “O experimental no cinema nacional”, p. 155.

<sup>98</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. O específico Brasil, p. 17.

da exceção dos poucos nomes surgidos nos anos 1960 e nos 90 que mantêm produção constante), mas contaminações e lacunas induzidas pelas injunções do específico Brasil (a herança antropofágica pode ser uma chave de leitura contra as incompreensões estrangeiras e a não-assimilação local do similar nacional).<sup>99</sup>

De todo modo, um procedimento que parece mais adequado de ser adotado – deixando de lado o modelo de linhagens e detendo-se nas ocorrências formais identificadas com essa matriz, ainda que especificamente situadas –, passa pelo “estilo paramétrico-serial”, como apontado por Carlos Adriano. Esse método, já discutido por David Bordwell, Noël Burch e P. Adams Sitney, “privilegia um ou mais procedimentos formais, organizados segundo séries estruturais autônomas da narrativa”. Por essa via, evidencia o autor, “um movimento de câmera, uma composição de quadro ou um corte, pela reiteração que gera a rima visual ou sonora, adquirem um valor poético irredutível, independentemente do enredo”.<sup>100</sup> Entre os exemplos elencados estão o “ensaio de cinemanifestos” de Caetano Veloso em *O cinema falado* (1986); a aproximação com o cinema estrutural nas cenas finais de *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane, e *Bang bang* (1970), de Andrea Tonacci; as diversas referências em Bressane que remetem a outras obras; a flicagem que remete a metralhadoras em *Vocês* (1979), de Arthur Omar; e o *found footage* dedicado a Alberto Cavalcanti em *Tesouro da Juventude* (1977), também de Omar; dentre outros.<sup>101</sup> É nesse cenário que se insere a obra de Carlos Adriano, próxima do cinema estrutural e reconhecidamente uma das mais vigorosas manifestações do cinema experimental no Brasil.

### 1.3. Carlos Adriano: cinepoeta

Carlos Adriano conta que a sua primeira vocação foi a poesia, antes mesmo de cogitar arquitetura e decidir-se pelo cinema, que cursou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), entre 1986 e 1991. Por poesia, entende-se aqui “não qualquer poesia” e sim “poesia fora do lugar”, concreta, por assim dizer: “o contato com a poesia, as traduções e os ensaios de Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari foi crucial em minha formação, ensinando um repertório de rigor e radicalidade, aguçando um gosto pela experimentação que eu já cultivava”.<sup>102</sup> Não à toa, a partir dessa influência, já desdobrada em

<sup>99</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *O específico Brasil*, p. 20.

<sup>100</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *O específico Brasil*, p. 20.

<sup>101</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *O específico Brasil*, p. 21-22.

<sup>102</sup> CINEMA+VÍDEO+ARTE: Carlos Adriano. *Site da Associação Cultural Videobrasil*, 2007. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/140238>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

filme, Décio Pignatari chegou a enxergar no cinema de Carlos Adriano a verdadeira expressão do que seria o “cinema concreto brasileiro”.<sup>103</sup>

De modo essencial, consistindo na unidade de sua obra, o cineasta paulistano resume: “além de formação e informação, a poesia é para mim um modelo e um método para o fazer cinema (*poiesis kino?*)”.<sup>104</sup> Suas obras, na vertente da invenção, possuem o brilho e a vibração de cinepoemas – mesmo quando circulam pelas denominações do documentário ou filme-ensaio (de toda forma, materializados sob a chave da expressão poética).

Identificado com a “tendência estrutural do cinema experimental americano e europeu”,<sup>105</sup> o cineasta é um dos principais representantes do *found footage* no Brasil, com filmes criativamente imantados por um *desejo de memória*, no trabalho com fragmentos e personalidades encobertos pelo tempo. Como um biografema,<sup>106</sup> Carlos Adriano, em entrevista ao pesquisador Eduardo de Jesus, refere-se a um episódio de sua cinefilia que guardava, à época, um devir ainda silencioso em sua transformação, mas que futuramente viria a identificar os seus trabalhos:

O fato mais remoto de que me lembro, crucial para um engajamento com o cinema, foi a projeção de *Le Mépris* de Godard. Era 1981. Esse filme extraordinário me impressionou muito, pelo tema e o tratamento. Mas, vendo hoje em retrospecto prospectivo, acho que, tão ou mais marcante que o filme, foi sua condição de exibição. Num cineclube, sobre a mesa que servia de bilheteria, ao lado do talão de ingressos e da caixa de troco, havia pedaços do filme. O espectador era advertido de que a sessão seria ruim por causa da cópia, literalmente em frangalhos, e que talvez nem chegasse ao fim. Na memória ficou a ideia de que o filme se desintegraria durante a projeção. O que pode ter algo a ver com meus filmes sobre artefatos raros da memória cultural brasileira.<sup>107</sup>

No entanto, de modo mais incisivo para o seu trabalho com o *found footage* – bem como toda sua dedicação cinematográfica –, sua relação com Bernardo Vorobow (1946-2009) destaca-se como um fator fundamental. Em um dossiê sobre o programador de cinema, Carlos Adriano escreveu: “Bernardo Vorobow me ensinou a amar o cinema, a ver cinema e a fazer cinema, entendendo a conjugação destes três verbos (no mesmo eixo de uma manivela triádica) sob a égide e a elegia do cinema como arquivo”.<sup>108</sup> Comparando, então, o seu trabalho ao de

<sup>103</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *Cineastas do Real*.

<sup>104</sup> Carlos Adriano – Cinepoeta. *Site Dom Total (Blog Cultura)*, 2016. Disponível em: <<http://domtotal.com/blogs/carlosavila/1208/2016/06/carlos-adriano-8211-cinepoeta/>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

<sup>105</sup> Carlos Adriano – Cinepoeta. *Site Dom Total (Blog Cultura)*.

<sup>106</sup> A noção de biografema, elaborada por Roland Barthes, diz dos elementos corriqueiros da vida de uma pessoa que tornam possível a projeção de uma personalidade, num desenrolar de significações.

<sup>107</sup> CINEMA+VÍDEO+ARTE: Carlos Adriano. *Site da Associação Cultural Videobrasil*.

<sup>108</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Um cinéfilo amoroso e criador. *Revista Trópico*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

Vorobow, importante curador da Cinemateca Brasileira, com quem conviveu por vinte e sete anos, o cineasta traça um paralelo entre as articulações de fragmentos de filmes, que caracterizam a sua trajetória, com as articulações de quem compõe um programa cinematográfico, que “também trabalha com a montagem de história(s) do cinema”. Por essa via, percebendo a influência direta, concluiu: “Bernardo me ensinou a amar os arquivos do cinema como memória viva, vivente, comovente, em movimento. Penso nele como um estímulo formador, crucial e original, para eu ter me dedicado aos filmes de reapropriação de arquivo desde 1994”.<sup>109</sup>

Realizado ainda na faculdade de cinema, *Suspens* (1988-1989) marca o início de sua carreira. Lançando mão de encenações, essa metaficção brincava com clichês de filmes de suspense que apareciam fora do habitual e de modo irônico. Já no segundo filme, *A Luz das Palavras* (1991-1992), com um olhar dirigido à materialidade das letras e das palavras inscritas nos letreiros da cidade, o cineasta compõe, quase ao modo dos poetas concretos, um poema em neon, usando a metrópole como suporte para suas articulações (fig. 3). Esse gesto que sinaliza, de forma patente, suas afinidades também demarca uma aproximação ao real, no sentido forjado pelo documentário. Como o cineasta afirma, essa leitura de sua obra torna-se possível a partir desse filme, “feito sobre a inflexão da poesia, mas uma poesia acoplada ou copulada com a realidade”.<sup>110</sup>



**Figura 3:** Frames do filme *A Luz das Palavras*.

**Fonte:** *A Luz das Palavras*, 1991-1992

<sup>109</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um cinéfilo amoroso e criador.

<sup>110</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Cineastas do Real*.

É, no entanto, do seu terceiro filme em diante que Carlos Adriano começa a se dedicar (ainda que de modo “involuntário”)<sup>111</sup> ao que viria marcar sua produção: a reapropriação de arquivos com procedimentos que lhes conferem novos sentidos, reativa memórias e aciona reflexões sobre as imagens. *Remanescências* (1994-1997) recupera onze fotogramas da filmagem registrada por Cunha Salles em 1897. Envolvida nas brumas de uma polêmica – pela qual se discute a originalidade do registro –,<sup>112</sup> as imagens mostram ondas do mar batendo num pequeno píer, por menos de meio segundo, quando projetadas. Num exercício que remontaria aos parâmetros e preceitos do cinema estrutural, o cineasta confere especial atenção aos fotogramas, explorando a materialidade da película e propondo intervenções que passam por alterações cromáticas, repetições e flicagem, levando o espectador a contemplar o mar de outrora por dezoito minutos.

Esse movimento de reutilização e releitura de arquivos, em suas obras, traz consigo uma reflexão intrínseca sobre os temas propostos. O seu método de trabalho sublinha sua peculiaridade de abordagem. Como uma verdade íntima, o cineasta faz valer o que escreveu sobre o cinema:

Caleidoscópio em movimento, mosaico audiovisual. O cinema, a arte-chave que não apenas retratou as mudanças radicais do século XX, mas também moldou o imaginário deste decisivo século e do não menos decisivo e formador século XIX, tornou-se memória do mundo. E se tornou fonte e referência para os estudos da história e das criações artísticas.<sup>113</sup>

Disso, resulta, por exemplo, as incursões numa seara biográfica, ao traçar um retrato (ainda que completamente vazado por suas intervenções e distante do que comumente se pratica neste gênero) de personalidades do nosso país. Assim, focalizando o sambista paulistano Vassourinha (1923-1942), no curta *A Voz e o Vazio: a vez de Vassourinha* (1997-1998), Carlos Adriano traça um perfil do cantor que fez enorme sucesso em pouquíssimo tempo de carreira, gravou seis discos 78rpm e morreu de tuberculose aos dezenove anos, passando então para um completo desconhecimento na memória nacional. O filme – que tenciona deslocar a percepção convencional – foge de um rigor teleológico, fazendo um trabalho quase de escavação

---

<sup>111</sup> O cineasta afirma nunca ter planejado trabalhar com *found footage*. No entanto, com a morte de Bernardo Vorobow, reconhecendo sua importância, pôde perceber a causa de sua dedicação de “forma programática embora involuntária” a esses filmes. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 76.

<sup>112</sup> Pela autoria questionável dos fotogramas, Carlos Adriano lançou a tese, em seu doutorado, de que os registros depositados por Cunha Salles, no Arquivo Nacional, não sendo filmados pelo autor, teriam sido, então, reapropriados, fundando o cinema nacional sob a lógica do *found footage*.

<sup>113</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 64. [grifo nosso].

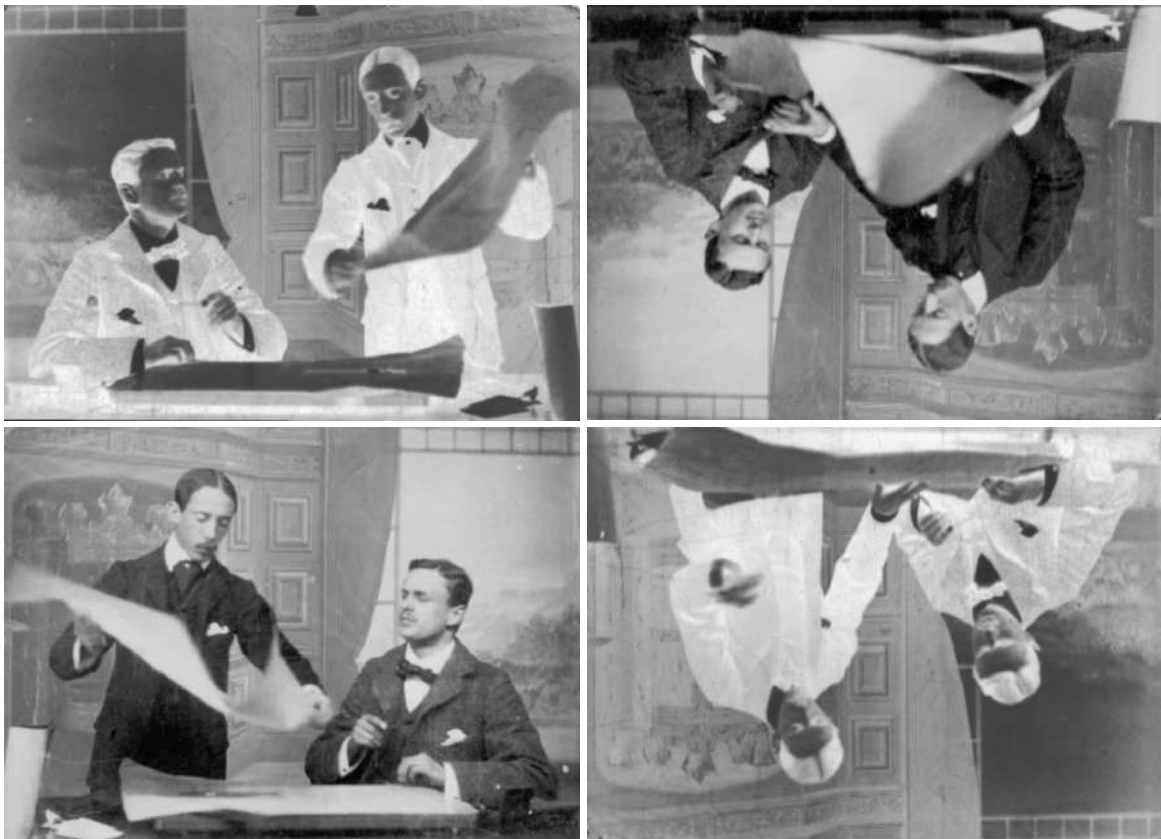
arqueológica que recupera fotos do músico, programas de apresentações, caricaturas, notícias de jornal, músicas dos discos e sobra de estúdio, além de registros da época da realização. Por essa via, o curta faz mais que uma biografia; ao que nos parece, ele deseja reavivar este personagem há muito tempo esquecido.

Na sequência, Carlos Adriano também se dedicaria a um retrato do ficcionista Rubens Francisco Lucchetti em *O Papa da Pulp: R F Lucchetti* (1999-2002), com um olhar de síntese para o prolífico escritor das narrativas *pulp* que, com mais de mil e quinhentos pseudônimos, é dono de uma obra de fôlego, que passa pelo conto de horror e mistério, roteiros, artigos e histórias em quadrinhos. Ainda na mesma linhagem de traços biográficos, insere-se *Um Caffè com o Miécio* (2002-2003), que focaliza o cartunista e colecionador Miécio Caffé (1920-2003): um arquivista superlativo, dono de um enorme acervo de MPB (que o diretor, inclusive, consultou para a realização do filme sobre Vassourinha), desenhista de cartazes, caricaturista de filmes e artistas brasileiros, reconhecidamente uma personalidade de grande valor para a música nacional.

Igualmente irrigados pelo mesmo teor de investigação dos rastros e fragmentos pouco visados da nossa cultura, Carlos Adriano dá forma, em outros trabalhos, ao que intuitivamente foi se desenhando como seu programa criativo. Nessa vertente, com o disparador dado pelos materiais, logo de saída, como em *Remanescências*, há uma afirmação destes elementos a partir das características concretas dos dispositivos técnicos, na sua porção mais intrínseca. O curtametragem *Militância* (2001-2002) traz uma série de lâminas fotográficas de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), feitas possivelmente entre 1874 e 1887, para serem projetadas por uma lanterna mágica, numa expressão que estaria nas origens do pensamento de cinema no Brasil. Já *Porvirosópio* (2004-2006) toma as imagens do único filme de Monteiro Lobato (1882-1948) e traz cenas domésticas, intervenções cromáticas e animações sobre a película, num jogo de ritmos e reiterações que conta, inclusive, com o áudio de uma entrevista do escritor.

Ainda privilegiando os materiais e ressaltando sua filiação de trabalhar com o que sobrou de outras épocas, *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2009), explora recursos do cinema estrutural para lidar com um “raro e extraordinário artefato protocinematográfico”: um carretel de mutoscópio que estava depositado na coleção Santos Dumont, do Museu Paulista da USP. O dispositivo, que conta com “1.339 cartões fotográficos (658 cartões com imagem e 681 cartões brancos ou pretos)” e, à época, estava “sem identificação de título, autoria, data, local e

processo de produção”,<sup>114</sup> foi descoberto pelo cineasta durante suas pesquisas na instituição. O equipamento (inventado entre 1894 e 1895) reproduzia fotografias – criando a impressão de movimento quando acionadas – a partir dos fotogramas de um filme, no caso *Santos Dumont explicando seu balão dirigível ao Hon. C. S. Rolls* (1901). Carlos Adriano, então, pôs-se a restaurá-las digitalmente e ordená-las; aplicando, posteriormente, à sequência, os procedimentos do *found footage*, seguindo, sobretudo, os parâmetros próprios do mutoscópio – com as técnicas do *loop* e do *flicker*. Como sintetiza o autor, o filme “recria o mundo do ‘cinema de atrações’. [...] um cinema de relação direta com o espectador, que o interpela sem o recurso da absorção narrativa ou da ilusão diegética. Seu tr(i)unfo está na potência que envolve seu ato básico: mostrar, e não narrar, incitando a curiosidade visual” (fig. 4).<sup>115</sup>



**Figura 4:** Fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem*.  
**Fonte:** *Santoscópio = Dumontagem*, 2007-2009

Como um desenrolar desse processo – e desdobramento de sua tese de doutorado –, o diretor fez também o seu primeiro longa-metragem, *Santos Dumont pré-cineasta?* (2007-2010), um “ensaio documental e poético”. O filme traz diversos materiais, depoimentos de estudiosos

<sup>114</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 69.

<sup>115</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 68.



do cinema e registros de ocasião. Resumindo essa experiência, Carlos Adriano escreveu: “faço o inventor brasileiro interagir com pioneiros do cinema como Marey, Muybridge, Edson e Méliès, e com um curador de arquivos (Bernardo Vorobow). Cinema e aviação entram em graciosa rota de colisão, numa época de experiências intertextuais”.<sup>116</sup>

Ainda circunscrita às obras que se imiscuem nas materialidades, *Das Ruínas a Resistência* (2004-2007) opera uma homenagem às experiências cinematográficas do poeta Décio Pignatari (1927-2012), retomando os seus filmes inacabados, rodados entre 1961 e 1962.

Já trabalhando com trechos de filmes citados por Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) no artigo *Festejo muito Pessoal*, somado a outros trechos que se relacionam aos filmes elencados pelo autor, Carlos Adriano focaliza, no curta-metragem homônimo lançado em 2016, a preservação da memória do cinema. Como escreveu Roberto Cotta, o filme é uma “justa homenagem ao trabalho hercúleo desenvolvido por Paulo Emílio durante várias décadas, cujo intuito sempre foi fazer com que os filmes permanecessem vivos”.<sup>117</sup>

### 1.3.1. Cinepoeta-crítico

Dos cem prismas de uma joia,  
quantos há que não presumo.

Carlos Drummond de Andrade

Por se mostrar como um descobridor de pequenas sutilezas – que sob uma nova mirada e uma luz apropriada revelam seu brilho intenso – poderíamos associar o trabalho de Carlos Adriano ao ofício do poeta trovador. Como apontado no *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, numa certa aproximação etimológica, trobar (*tropare*) derivaria de compor *trópos*, o termo grego que designa uma “espécie de linguagem figurada” e equivale a uma “translação de sentido de uma palavra ou expressão, de modo que passa a ser empregada em sentido diverso do que lhe é próprio”.<sup>118</sup> Pelas conformações que as palavras vão assumindo, logo trobar ganhou o sentido vulgar de achar. Assim, o trovador estaria par a par, portanto,

<sup>116</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 69-70.

<sup>117</sup> COTTA, Roberto. “A dor, esse eterno riso de melancolia”. In: TORRES, Junia. (Org.). Catálogo do 21º Forumdoc – Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2017, p. 177.

<sup>118</sup> Por exemplo, dizer *vela* ou *lenho* no sentido de *embarcação*. Como afirma o dicionário, o tropo pode ser de dicção, quando opera no plano da palavra (metáfora, sinédoque, metonímia), ou de sentença, quando opera no plano da expressão (alegoria, ironia, litotes, metalepse): “num caso ou noutro, o desvio resulta de uma associação de ideias, efetuada por semelhança, conexão ou correlação”. Cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 453-454.

daquele que acha, que encontra, que faz versos. Da mesma forma, num equivalente cinematográfico, Carlos Adriano caminharia lado a lado dessa figura que ganhou proeminência na Provença, no século XII, ao encontrar os materiais e revelar neles alguns prismas insuspeitos, operando por meio dos procedimentos do *found footage*.

Tendo em vista que o cineasta não apenas encontra e retrabalha os materiais filmicos – ressignificando trechos e fragmentos de outras obras – mas que também proporciona uma reflexão sobre *o fazer cinema* com seus gestos criativos, podemos ligar o trabalho de Carlos Adriano também à herança dos poetas-críticos, aqueles que, como indica Maria Esther Maciel, “converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma”. Levando em conta que o cineasta é um pesquisador, com consistente carreira acadêmica, a noção torna-se ainda mais apropriada, uma vez que os poetas-críticos se propunham também “a suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado”.<sup>119</sup>

Como discute a autora, “pode-se dizer que essa prática, fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo”.<sup>120</sup> Dessa transfiguração que assinalamos, o sentido de crítica definido por Walter Benjamin, em sua tese sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, atesta ainda mais o liame com os cinemoemas de Carlos Adriano. Para Benjamin, a crítica seria o “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”.<sup>121</sup> No limite, opera-se uma “dobra”, em que os filmes passam a portar a própria consciência que os formulam. Assim, reencontramos novamente Maria Esther Maciel:

Podendo ser definido, inicialmente, como uma construção onde se manifesta a fusão das funções poética e metalinguística da linguagem, tal como as formulou Jakobson, o poema-crítico distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúcida do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que vai se construindo.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 2, p. 75-96, out. 1994, p. 76. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1102>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

<sup>120</sup> MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade, p. 76.

<sup>121</sup> BENJAMIN apud MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade, p. 77.

<sup>122</sup> MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade, p. 80.

A autora expõe que os poetas-críticos, em seus escritos em prosa, privilegiam o ensaio, “não só pela sua brevidade flexível, mas também por admitir o jogo entre subjetividade e objetividade, rigor e liberdade criativa”.<sup>123</sup> Outra modalidade de escrita em prosa que ganha relevo é o fragmento, pelo caráter de “escrita descontínua e descentrada, capaz de fazer coincidir o discurso e o silêncio” podendo ser considerado “o começo sempre inacabado que se multiplica e, ao mesmo tempo, se totaliza sob a forma de um ‘pensamento-frase’”. Em suma, “é a escrita que mais se aproxima do poema”.<sup>124</sup> Ao que somos novamente remetidos para o trabalho de Carlos Adriano com os fragmentos de filmes, que operando com partes diminutas das obras cinematográficas alheias, constrói cinempoemas que dizem de si próprios e, ao mesmo tempo, se abrem para uma reflexão sobre o cinema, como verdadeiros ensaios sobre essa arte.

#### 1.4. Poética da memória

Não sou eu que escrevo o meu poema:  
 ele é que se escreve e que se pensa,  
 como um polvo a distender-se, lento  
 no fundo das águas, entre anêmonas  
 que nos abismos do mar despencam

Ele é que se escreve com a pena  
 da memória, do amor, do tormento,  
 de tudo o que aos poucos se relembra  
 um rosto, uma paisagem, a intensa  
 pulsação da luz manhã adentro.

Ivan Junqueira

No poema *Carta Aberta a John Ashbery*, Waly Salomão escreve: “a memória é uma ilha de edição”. Esta imagem poética nos parece útil para pensar a memória não como um lugar estático, o qual acessaríamos com um desejo de reconstituição integral e sairíamos de lá satisfeitos, preenchidos em todas as nossas faltas. Longe disso, o dinamismo do processo de rememoração, tal qual uma edição que interfere no registro dos acontecimentos, afirma seu caráter movediço e indeterminado. A descontinuidade é uma constante fundamental na equação deste exercício. Em seu *devoir memória*, como o poeta argumenta, “a vida não é uma tela e jamais adquire / o significado estrito / que se deseja imprimir nela.”<sup>125</sup>

<sup>123</sup> MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade, p. 82.

<sup>124</sup> MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade, p. 83-84.

<sup>125</sup> SALOMÃO, Waly. “Carta Aberta a John Ashbery”. In: *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 235-236.

Ao elaborar uma semiose própria da memória, de inspiração psicanalítica, Lúcia Castello Branco desenvolve, em *A traição de Penélope*, um estudo aprofundado sobre a escrita memorialística., tomando como ponto de partida para se compreender as “escritas de si” o texto de *Confissões de Santo Agostinho*. Nele, a memória surge como um lugar em que o passado, tal como uma relíquia numa redoma, seria integralmente recuperado, sem quaisquer violações. Como nota a autora, pela natureza religiosa desse texto, compreende-se o desejo de alcançar Deus, o criador na origem de tudo, o passado pleno. No entanto, essa postura perante o que já passou não considera que essa busca só se concretiza por meio da linguagem, num gesto que pressupõe mais que um acesso simples – na verdade, ela instaura um futuro, um sintagma que se desenvolve à medida que se escreve; e, nessa trajetória, os processos de apagamentos, falhas, saltos, desvios costumam ser parte da paisagem comum para quem a percorre.

Lembrando dos mitos gregos, Lúcia Castello Branco aciona a deusa da memória, Mnemosyne, que tinha o dom de articular o passado e seu esquecimento, para argumentar que o desejo de integralidade que algumas “narrativas do eu” buscam, parecem desconhecer as concepções que remontam aos primórdios da humanidade. Em suma, a incompletude da empreitada que, desde os mitos gregos até nossos tempos, é uma cena antecipada:

O processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser.<sup>126</sup>

Com o pensamento em Mnemosyne, a autora aponta para a dimensão de futuro que se afigura na rememoração. A deusa que confere ao poeta o poder de vidência e também canta tudo que será, reforça ainda mais a noção de que a memória tem as duas faces do deus Janos, mirando o que fica para trás e o que se descortina para frente. Em *A poesia, memória excessiva*, Silvina Rodrigues Lopes nos diz que na Grécia antiga, “a identificação da poesia com a memória nunca significou a sua identificação com a simples preservação de informações do passado”.<sup>127</sup> Longe disso, a função de tomar conta dos arquivos era dada aos arcontes, que zelavam pelos documentos e suas interpretações. Por sua natureza signíca, sinaliza a autora, os

<sup>126</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994, p. 26.

<sup>127</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. “Poesia, memória excessiva”. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 68.

arquivos eram passíveis de indeterminações, assim como a memória. No entanto, a imprecisão da memória não coincide com a dos arquivos, uma vez que “ela é uma faculdade, caracteriza-se pelo seu dinamismo atualizável em formas”.<sup>128</sup> Desse modo, adensamos a noção da *poética da memória*, vista aqui na sua dimensão de *feitura, trabalho, construção*, como na definição grega para o termo *poiēsis*. Com efeito, buscamos afastar a ideia de que a memória seria um repertório de conteúdos, de representações, de figuras, para situá-la plenamente no lugar de um movimento, uma operação, uma escritura. E ainda com Silvina Rodrigues Lopes, em relação à poesia propriamente dita, “a forma-poema é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas o constitui no próprio gesto que inventa o futuro”.<sup>129</sup> Essa consideração dispõe em vizinhança, a um só tempo, memória e poesia, passado e futuro projetado. Como escreve a ensaísta, “o jogo entre imaginação e entendimento é o jogo, que a memória permite, entre sentir e sentido. Interminável, ele é-o pela coincidência dos dois termos, que a ordem do tempo nos obriga a separar, mas que, no entanto, são simultâneos”.<sup>130</sup>

Quando nos referimos a essa perspectiva que põe em ação, tal qual um curto-circuito, as pontas – sempre soltas – de um passado e um futuro, a dimensão temporal se impõe. Retomando as visões cartesianas que enxergam o tempo como um *continuum*, como um bloco que não se permite esculpir, Lúcia Castello Branco aponta que este raciocínio é crucial para as teorias de Henri Bergson, principalmente na teorização de *Matière et mémoire*, que fundamenta o conceito de duração (*durée*), como um conjunto indivisível que não se pode precisar um ponto, indicar um instante. Já Gaston Bachelard, por sua vez, fala de um tempo lacunar, vazado, entremeado por brechas que só afirmam uma continuidade pelo trabalho dos sujeitos em se lançar no exercício da memória. A tentativa aqui é de salvar, forçosamente, algumas parcelas da vida; disso deriva, em alguma medida, a continuidade alcançada: “para Bachelard, assim como o tempo se constitui de lacunas e de rupturas, a causalidade dá-se através de saltos, já que ela sempre ‘se exprime no descontínuo dos estados’, não sendo, portanto, possível, para o sujeito, verificar o desenrolar de uma causalidade”.<sup>131</sup> O sujeito, para o autor, está intrinsecamente inserido neste processo. Logo, a sua participação, “como ser de linguagem”, é o principal motor para a escultura do tempo.

Ao caracterizar a apreensão do tempo como uma construção de linguagem, a leitura de Lúcia Castello Branco nos permite vislumbrar com maior nitidez que o processo acontece –

<sup>128</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. “Poesia, memória excessiva”, p. 69.

<sup>129</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. “Poesia, memória excessiva”, p. 69.

<sup>130</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. “Poesia, memória excessiva”, p. 65.

<sup>131</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, p. 28.

como em toda operação sígnica, abrindo um hiato, diferindo-se da presença do fenômeno – numa representação: “não há como fazer coincidir o chamado tempo vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem”.<sup>132</sup> Emergindo do poema de Waly Salomão que ora citamos, alguns de seus versos parecem dialogar com essa impossibilidade de transposição: “esgotado o eu, resta o espanto do mundo não ser levado junto de roldão. / Onde e como armazenar a cor de cada instante? / Que traço reter da translúcida aurora?”.<sup>133</sup> A experiência rememorativa é, de saída, separada do seu original. Passado e presente não se sobrepõem. Efetivamente, se alguns raios longínquos do passado vêm nos atingir, é somente por meio de um processo interpretativo-constutivo que convoca, na linguagem, subitamente, o futuro.

Ao retomar a leitura deleuzeana de Proust, Lúcia Castelo Branco sublinha que o tempo perdido estaria relacionado não apenas ao passado, este sim, indubitavelmente perdido, mas também ao tempo do presente, em que o discurso despenderia o tempo que se passa à medida em que se rememora e escreve a história. Tempo gasto, dispendido, portanto, para reencontrar o tempo perdido: “Procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta ‘explicação’ se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo; por isso a *Recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo”.<sup>134</sup> O passado não se deixa capturar, em presença, nem pelo mais ínfimo instante que o separa do presente, este também transfigurado em passado à proporção em que o texto se elabora. O presente, em constante escoamento, só se deixa perceber num gesto de representação, em sua configuração passada. Assim, a escrita da memória assumiria, portanto, a tarefa de “presentificação do presente, a de fazer do presente uma presença, a de trazer com o signo a coisa significada, o vivido, o ‘é da coisa’, a de tentar negar a representação, enfim”.<sup>135</sup> Porém, como o presente não cessa de se transmutar em passado, assim o futuro é puxado – como em uma esteira – pelo presente, a operação da memória é de natureza paradoxal: só podemos entrever o que já passou num presente que igualmente passa. Numa palavra, o processo se dá como no poema *vezes versus reveses* de Paulo Leminski: “a memória cai dentro da memória”.<sup>136</sup>

De modo sucinto, podemos afirmar que o *fazer da memória* – sua *poiēsis* – se dá, essencialmente, em torno de uma vacuidade fundante e estruturadora:

<sup>132</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, p. 29.

<sup>133</sup> SALOMÃO, Waly. “Carta Aberta a John Ashbery”, p. 235.

<sup>134</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 17.

<sup>135</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, p. 33.

<sup>136</sup> LEMINSKI, Paulo. “vezes versus reveses”. In: *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 297.

É, portanto, no sujeito, e a partir dele, a partir de seu presente, que o gesto de memória se efetua: não exatamente como uma retroação, como uma narrativa em *flashback*, mas como um movimento em que o tempo, em sua descontinuidade estruturante, dimensiona, a um só tempo, o passado e o futuro.<sup>137</sup>

Aquilo que vivemos um dia, a rigor, não retorna jamais – a não ser já como coisa transformada pelas operações da linguagem. Com esta consciência, Lygia Clark escreveu no seu livro-obra: “o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. [...] No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si. Só o instante do ato é vivo”.<sup>138</sup> O fazer da memória deve ser definido, portanto, em termos freudianos, como destaca Lúcia Castelo Branco, por *elaboração, construção e trabalho*. Tais operações, tal como a *tarefa do tradutor*, traem e alteram o seu ponto de partida originário:

Da mesma forma se efetua o trabalho da memória: como uma operação transformadora, tradutora, criadora, portanto, em que o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra estória.<sup>139</sup>

De modo similar à figura topológica da fita de Moebius, na qual a distinção entre interior e exterior, dentro e fora, é relativa à posição na qual ela é percorrida, em nossa leitura os filmes da série *apontamentos para uma autocinebiografia (em regresso)* se alimentam de uma reciprocidade entre os modos de fazer (filmes) e os modos de elaboração da memória. A esse passar entre uma coisa e outra, entre dois modos, chamamos de *poética da memória*. Nos capítulos seguintes, procuraremos demonstrar como esse movimento de mão dupla – entre a invenção das formas fílmicas e o trabalho inventivo da memória anima o conjunto de filmes de Carlos Adriano que nos dedicamos a examinar em nossa dissertação.

<sup>137</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, p. 37.

<sup>138</sup> CLARK apud BARRIOS, Vicente Martínez. Dos recortes de Matisse aos cortes de Lygia Clark. In: 24º Encontro Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP, 2015, Santa Maria-RS. Anais. Disponível em: <[http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/vicente\\_martinez.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/vicente_martinez.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2017.

<sup>139</sup> CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, p. 39.

## 2. SEM TÍTULO # 1: DANCE OF LEITFOSSIL — A DANÇA DOS FRAGMENTOS NUM BAILE DE CONTRÁRIOS

Estancar o fluxo dos despedaçamentos  
Fartar-se no leite dos mistérios.

Ledusha Spinardi

Como na *Lista de verbos* (1967-1968) de Richard Serra (dobrar, arquear, suspender, remover, girar, misturar etc.), poderíamos enumerar algumas palavras que circulam a escritura fílmica de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, constelando, entre outras, dançar, lembrar, piscar, espelhar, repetir, apagar. Mas se Serra, com a lista, está fazendo uma espécie de proto-escultura – com procedimentos sem materialidade –, Carlos Adriano faz justamente o contrário, dando-lhes concreção. Assim, delimitando uma investigação nos termos de uma *poética da memória*, interessa-nos observar, no filme, os traços da sua construção que poderiam evidenciar na materialidade das imagens e nas reflexões suscitadas, uma sobrevida do passado pelo regresso, ou em outras palavras, uma apresentação do passado pela própria produção da memória, afirmando uma elaboração que “interpõe como que um filtro, com pequenas falhas ou até mesmo substituições /[...] como perdas num texto traduzido”<sup>140</sup> e que apontam para o futuro, o porvir, a obra sempre recomeçada do exercício mnêmico.

Tomando os procedimentos do *found footage*, o diretor recorta trechos da coreografia de Fred Astaire e Ginger Rogers, montando-os sobre a banda sonora de um fado. A dança originalmente conduzida ao som de *Pick Yourself Up*, no filme *Swing Time* (1936), de George Stevens, chega a coincidir perfeitamente, por alguns momentos, com as batidas da bateria, os dedilhados da viola de fado ou o acompanhamento percursivo das palmas da canção portuguesa *Desfado*, composta por Pedro da Silva Martins e cantada por Ana Moura.

Somado a esses materiais, logo após o título da série (em caixa-baixa) e o título do filme (em caixa-alta) surgirem – inscritos em branco sobre fundo preto –, vemos na tela o sambista Vassourinha<sup>141</sup> em uma fotografia recortada e, por instantes, imóvel, até que o início da música direcione um movimento de câmera – por *table-top* – na diagonal ascendente que revela seu rosto de menino e o gesto de silêncio que ele faz com o indicador em riste próximo à boca (fig. 5). O pedido de silêncio, poderíamos supor, indica que o espetáculo vai começar. Todavia, seus olhos, como que dirigidos ao espectador, estabelecem uma relação de troca que nos coloca em

<sup>140</sup> BRITTO, Paulo Henriques. “Caderno, XIV”. In: *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 55.

<sup>141</sup> No curta-metragem *A Voz e o Vazio: a vez de Vassourinha* (1998), Carlos Adriano focaliza o sambista paulistano Vassourinha (1923-1942) recuperando seus poucos vestígios na memória nacional.



causa. Por seu aspecto infantil e o tom sorridente que sua expressão encerra, podemos ter a sensação de cumplicidade numa peraltice, como se fôssemos entrar num lugar “proibido” guiados por ele. Um lugar de memória alheio, talvez. Essa imagem também não deixa de remeter à desapareção precoce do jovem sambista, doente de tuberculose, e aos movimentos criativos do cinema do diretor, como um traço da sua trajetória com a reapropriação de arquivos.



**Figura 5:** Vassourinha na abertura de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*.

**Fonte:** *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, 2013-2014

Nessa linha, entre os componentes do filme – em outro gesto de “reciclagem endógena” segundo as taxonomias de Brenez e Chodorov –<sup>142</sup> há lampejos da imagem de Bernardo Vorobow em um plano do filme *Santos Dumont: Pré-Cineasta?*. Num momento, sorridente, ele está segurando os óculos em um *jardin* e noutro, com a cabeça inclinada, aparece numa angulação em que a luz bate na armação das suas lentes e reflete pontos brilhantes. Estas inserções – tão raras quanto breves – emergem como uma lembrança fugidia, mas reverberam no filme, mesmo quando ocultas, como o brilho tardio de uma estrela que já não está mais onde a supomos.

<sup>142</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de youtube. *Revista Agora*, v. 26, n. 53, p. 171-192, jul./dez. 2016, p. 175. Disponível em: <<https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/606>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

Sendo assim, o espectador, de fato, encontra os conteúdos da memória, elementos da experiência de Carlos Adriano – seja pela lembrança de Vassourinha, personagem de um dos seus filmes; pela figura dos dançarinos que evocam uma certa época do cinema e a relação com Bernardo que – como nos conta o diretor – amava musicais americanos e o ensinou a amá-los também; ou pela própria imagem do companheiro. Mas se há a reunião desses conteúdos aqui, é a partir da combinação, especialmente construída pela *montagem*, que o filme alcança sua inventividade, cria efeitos e se põe a funcionar como a memória funciona.

Ecoando a formulação do *leitfossil*, de Aby Warburg, presente em seu título – portador, aliás, de uma ambiguidade irônica de nomear-se pelo sintagma “sem título”, quando, na verdade, complementa-se com *Dance of Leitfossil* –, o filme recobra a leitura da memória como uma “máquina produtora”. “Em meu gabinete de curiosidades, não existe arquivo morto; só arquivos vivos, adormecidos em suas formas”, afirma o cineasta que recorre ao conceito warburgiano, por intermédio da leitura de Georges Didi-Huberman, para completar: “no *leitfossil*, dá-se a ‘sobrevivência como memória psíquica passível de ‘corporalização’ ou de ‘cristalização’. Daí é um passo, ou um *pas de deux*, na dança de apropriação e incorporação”.<sup>143</sup>

Ao se debruçar no exercício de uma autobiografia, atravessada pelo cinema – como explícita em seus gestos e na própria partícula *cine*, intercalada entre os termos dessa escrita da vida e do empreendimento que diz de si próprio, – o autor faz uso de elementos supereconômicos, trabalhando a linguagem com concisão e controle. Nesse sentido, sua atitude é contrária ao desejo totalizante de restituir a experiência inteira de uma vida naquele movimento que se desdobraria, nas imagens, em grande quantidade de materiais para com isso fechar um desenho, construir uma figura sólida, tentar – ainda que em vão – ligar todos os pontos de um percurso. De um modo essencialmente potente, o filme se erige sobre o que resta, trapos de um passado puro, como diria Deleuze, conservados em sua materialidade.

De um modo geral, esse relance panorâmico nos serve para dimensionar o projeto de Carlos Adriano – balizando as entradas na obra. Como bem sabemos, *apontamentos para uma auto cine biografia (em regresso)* surge no percurso de uma elaboração pessoal – elaboração do luto – após a perda de Bernardo Vorobow, em 2009. “Após sua morte, pensei que não seria mais possível fazer filmes; na verdade, para mim não faria mais sentido, porque perdi o espectador e o interlocutor primordial e privilegiado, para quem eu sempre fazia (faço e farei) meus filmes”.<sup>144</sup> Com esta ausência, como na determinação que encontramos entre os versos

<sup>143</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 71.

<sup>144</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 77.

de *Litania do luto* – “mudos, os semáforos mudem do vermelho ao preto” –,<sup>145</sup> para seu gênio criativo, essa interrupção radical de fluxos se fez sentir. No seu processo subjetivo, após uma mudez e desencanto demorado, constituindo uma fase da sua perlaboração,<sup>146</sup> o autor encontrou uma saída ao criar a série dos sem título: “passei a fazer cinemoemas de amor (ao cinema, à vida...) – com todas as penas que isso implica (e a saudade não é a menor delas)”.<sup>147</sup>

Singularmente marcada, a poesia contida no filme se faz valer pela proposição assinalada pelo diretor de que “memória é afeto”,<sup>148</sup> contemplando, poderíamos pensar, em grande parte o sentido espinosista das paixões que nos atingem, mas também o sentimento de afeição que emerge quando nos lançamos no exercício de rememoração. Assim, se de toda experiência resta ao menos um afeto, um traço – ou como nos lembraria Drummond, “de tudo fica um pouco. / Não muito” –,<sup>149</sup> o filme é animado pelo movimento de trazer, pela dança dos fragmentos, o afeto que permanece, entre as imagens que começam a faltar.

## 2.1. Sobre a fragrância de lembrar e de esquecer

Podemos pensar a estrutura de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, como uma construção que paira “sobre a fragrância de lembrar e de esquecer”,<sup>150</sup> ou, para sermos mais precisos, uma modulação fiel dos processos mnêmicos. O filme que traz a virtuosa coreografia de Fred Astaire e Ginger Rogers, exhibe, sobretudo na primeira parte, grandes blocos da cena original, ainda que com algumas intervenções. Ao longo da apresentação somos surpreendidos com algumas inserções de uma tela preta que progride renitente. Poderíamos supor esquecimentos e lembranças. No entanto, o espectador que entra agora no filme, encontra a imagem dos dançarinos tingida de azul e os passos executados com harmonia. O estranhamento aqui, que tange o encanto, se dá em grande parte pela constatação – um tanto irônica, um tanto terna – de ver que eles dançam não uma composição para o musical, mas um fado – e mais, dançam à perfeição, a despeito do que poderia resultar em dessincronia.

<sup>145</sup> Uma “paráfrase de paraversos” do poema *Funeral blues* de W. H. Auden, feita por Carlos Adriano e publicada na revista *Errática*. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Litania do Luto* (2009). Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/opus/126/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

<sup>146</sup> Usamos o termo perlaboração no seu sentido comum, de um processo em que o sujeito em análise integra uma interpretação e supera as resistências que ela possa gerar. Digamos que seja um passo consciente de elaboração.

<sup>147</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, p. 77.

<sup>148</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, p. 78.

<sup>149</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Resíduo”. In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia / A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 142-143.

<sup>150</sup> Verso do poema *Homem com mochila*, de Yehuda Amichai. Cf. FERNANDES, Millôr. *Poesia é um milésimo do que se publica como poesia. Folha de São Paulo*. São Paulo. 01 out. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200017.htm>>. Acesso em 16 set. 2017.

Por ora, retemos alguns significantes da letra de Pedro da Silva Martins: destino, fado, sentido, tristeza, alegria. Pensando nos pontos que a canção vai tocando à medida que se desenvolve, percebemos que o seu teor é de algum modo metalinguístico ao próprio gênero musical que canta tão intensamente os sentimentos, os lamentos, a marca inexorável da sorte, da sina, dos acontecimentos. No entanto, como observa Scott MacDonald, por trazer o prefixo *des* que é sinal de uma negação, a canção, ao se intitular *Desfado* assinala um desvio do tom extremamente pesaroso, de pranto: “*Desfado* é uma canção de luto que é o oposto da melancolia – apropriada para um filme no qual um futuro criativo, estimulado por Vorobow, começara a emergir”.<sup>151</sup> O seu ritmo, logo notamos, é exortativo, e se encaixa adequadamente à elaboração que o diretor engendra pela série *apontamentos para uma auto cine biografia (em regresso)*, destacadamente em *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, que – mesmo com as marcas da perda e da saudade – mostra uma leveza, uma esperança que brilha entre a alegria vibrante das cenas reapropriadas do musical. Nas sequências originais de *Swing Time*, a dança de Fred Astaire e Ginger Rogers é a oportunidade de uma segunda chance: por meio da excepcional expressão artística que o personagem de Astaire apresenta, a professora de dança interpretada por Rogers ganha uma segunda chance junto ao seu patrão, que acabara de demiti-la por causa de uma pequena farsa que Astaire estava empreendendo para estar ao seu lado.

A primeira tela preta, que vem cindir a nossa experiência visual, não dura muito, embora nos faça sentir a ausência que a sua presença nos traz ao longo de cinco segundos. Afirmando-se pelo que nega, poderíamos pensar, ela nos rouba um pedaço da cena, da continuidade, da suavidade. Em verdade, um lapso se manifesta. No momento em que persiste, como se atraísse para si alguns versos, notamos, no plano sonoro, que essa tela retém dois significantes: lamento e silêncio. Por guardar essas duas palavras, caso pudéssemos somar o valor que adquirem, assim aproximadas, observamos que seu teor é negativo: nesse lugar de escuridão, algo da harmonia sofre um abalo. A dança retorna, mas já em outra coloração. Próxima do esverdeado, algo sépia. Esta cor viva, como escreve Luc Sante, “entre o vermelho e o marrom, ainda que uma definição precisa tenha se perdido desde que o uso de tinta de sépia começou a desaparecer, de modo que hoje ela se aproxima de tons como o ocre-amarelo-queimado e vermelho-veneziano”,<sup>152</sup> é característica de certa tecnologia do passado. O ensaísta nos lembra que o tom ocorre naturalmente em fotografias (a partir de uma das variações dos sais de ouro no banho químico)

<sup>151</sup> MACDONALD, Scott. De repente, uma paixão: *Sem título # 1: Dance of Leitfossil* de Carlos Adriano. REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Online), v. 4, n. 2, p.1-12, jul./dez. 2015. p. 6. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/363/170>>. Acesso em 12 fev. 2017.

<sup>152</sup> SANTE, Luc. S de Sépia. Trad. Pedro Sette-Câmara. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 44-49, março. 2015, p. 45.

e que o banho em sépia geralmente era preferido por aumentar a vida útil da foto. “A tonalidade também era preferida em comparação ao preto e branco convencional, pelo calor que conferia às imagens, além de aumentar a ilusão de realismo nas décadas que antecederam a ampla disseminação da fotografia colorida”, afirma Sante. “Por tudo isso, a sépia se tornou a cor da *nostalgia*”.<sup>153</sup>

Testando o brilho dessa palavra, observamos que *nostalgia* é formada por dois elementos gregos: *nostós*, que assume o significado de *regresso*, e *algia*, que significa *dor*. Por essa via, alguns dicionários, como o Houaiss, identificam na palavra o sentido de dor do regresso, marcando numa primeira acepção a melancolia pelo afastamento da terra natal e, por extensão, a saudade de algo, “de uma forma de existência que se deixou de ter”. O regresso, mesmo com a sugestão geográfica, poderia ser lido aqui como o retorno à lugares, todavia, intangíveis, imateriais, vislumbrados somente pela memória. No contexto do filme, a impressão que se tem é de que – sendo o sépia a cor da nostalgia – após a tela preta que isola o azul no início, os trechos da dança retornam estruturalmente modificados, irrigados pelo exercício da saudade. A ênfase nesse sentimento coincide com a nova aparição da tela preta, por um período ainda mais demorado – cerca de trinta segundos – envolvendo os versos que enlaçam paradoxos, num baile de contrários: “ai que saudade que eu tenho de ter saudade / saudades de ter alguém que aqui está e não existe / sentir-me triste só por me sentir tão bem / e alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste”.

Nesses momentos, enquanto ouvimos o refrão da canção pela segunda vez, durante o trecho “que aqui está”, vemos a imagem de Bernardo sorrindo, na mesma tonalidade sépia que a dança apresentava. Num lampejo brevíssimo, ela cabe entre as palavras que dizem do que permanece. Mas o que desapareceu e aqui está, só está em imagem. Como uma projeção que afirma a natureza do signo imagético – como todo signo, entre ele e o que ele representa abre-se sempre um hiato, uma temporalização. O signo é diferido da presença do fenômeno. A rigor, o que nos aparece é uma projeção mental, como uma lembrança sem materialidade.

No retorno à dança, a tonalidade apresenta variações, algo entre um sépia dourado, avermelhado. Ainda sobre a cor sépia, Luc Sante nos diz que, nas fotos, “as flutuações de tom por vezes derivam das escolhas estéticas do fotógrafo ou da pessoa encarregada pela impressão, mas, em geral, estão relacionadas ao nível de conhecimento de química dos profissionais”. Sendo assim, “quanto mais avermelhado o tom – quanto mais se aproximar da ideia que o mercado de massa contemporâneo tem dessa cor –, mais provável é que o resultado tenha se

---

<sup>153</sup> SANTE, Luc. S de Sépia, p. 46. [grifo nosso].

derivado da deterioração da impressão ao longo do tempo”.<sup>154</sup> Seguindo essas pistas de leitura, podemos argumentar que, a partir dessas variações cromáticas, o tempo se inscreve materialmente nas imagens: a alteração que tingem Fred Astaire, Ginger Rogers e Bernardo Vorobow é indicial ao processo de rememoração que se desenrola no tempo das sobrepostas recordações, entre o lembrar e o esquecer. Fracionando o final desta primeira exibição, outras duas telas pretas aparecem até que a imagem de Bernardo, em azul, brilhe por um átimo de segundo e encerre esta primeira reprodução (fig. 6).



**Figura 6:** Variações cromáticas durante a primeira parte de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*.  
**Fonte:** *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, 2013-2014

Lendo a coreografia como uma “metáfora do longo relacionamento de Adriano e Vorobow”,<sup>155</sup> Scott MacDonald avança a possibilidade de que nas cores haja uma sugestão das “tênuas variações que ocorrem numa relação contínua e duradoura”.<sup>156</sup> Para nós, a dança, a variação das cores, a supressão de partes dos fragmentos e sua reaparição ao modo dos lampejos, tudo isso concerne ao *fazer poético* da memória, aos desdobramentos dos processos mnêmicos nas imagens, ao trabalho incessante em torno de um *objeto virtual* – este “elemento residual do passado puro [...], preexistente ao presente que passa e, ao mesmo tempo, que faz

<sup>154</sup> SANTE, Luc. *S de Sépia*, p. 46.

<sup>155</sup> MACDONALD, Scott. *De repente, uma paixão: Sem título # 1: Dance of Leitfossil* de Carlos Adriano, p. 6.

<sup>156</sup> MACDONALD, Scott. *De repente, uma paixão: Sem título # 1: Dance of Leitfossil* de Carlos Adriano, p. 6.

passar todo o presente”<sup>157</sup> – que, nos termos de Deleuze, “só existe como fragmento de si mesmo; é encontrado como perdido – só é perdido como reencontrado”.<sup>158</sup>

## 2.2. Em torno do quadrado negro

Marque o lugar onde repousava  
o objeto  
que não existe  
com um quadrado negro  
ele será  
um simples réquiem à bela ausência

viril lamento  
aprisionado  
em um quadrilátero.

Zbigniew Herbert

Os versos de Zbigniew Herbert, em *Estudo do objeto*, se confundem com o uso que Carlos Adriano concede à tela preta. Embora, nesse quadrilátero que “aprisiona” um vigoroso lamento da ausência, também seja possível encontrar um valor expressivo que compõe sentidos, na mesma intensidade que os outros elementos do filme. Este recurso técnico, como escreve Noël Burch em *Práxis do Cinema*, tradicionalmente é visto como “uma simples pontuação, ‘significando’ passagem de tempo, tal como o encadeamento”.<sup>159</sup> Entretanto, conferindo a ele um valor estrutural propriamente dito e destacando o traço inventivo da vanguarda norte-americana, o autor afirma que “foram sobretudo os jovens experimentalistas da escola ‘subterrânea’ [*underground*] do cinema americano que tentaram realmente utilizar a presença e a ausência da imagem como pólos de igual valor, e organizar os filmes desse modo”.<sup>160</sup> Ressaltando sua filiação ao gênero experimental, o diretor de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, chega a manter o filme na escuridão, no trecho de maior duração, por trinta segundos, alternando, em outras ocasiões, *flashes* ou breves inserções que energicamente, num paradoxo, “fulguram” na tela.

Em *Arnulf Rainer* (1958-1960), curta-metragem inteiramente elaborado com fotogramas brancos e pretos, alternados numa constante flicagem na projeção, Peter Kubelka propõe o cinema na sua elementaridade básica e, talvez por isso, tão radical. O filme urdido

<sup>157</sup> Como avalia Lúcia Castello Branco, “o objeto virtual jamais será algo de resgatável, tangível, mas apenas algo que se vislumbra em sua virtualidade, que se sabe que existe exatamente porque falta”. Cf. CASTELLO BRANCO, *A traição de Penélope*, p. 33.

<sup>158</sup> DELEUZE apud CASTELLO BRANCO, *A traição de Penélope*, p. 34.

<sup>159</sup> BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa. 1973, p. 73.

<sup>160</sup> BURCH, Noël. *Práxis do cinema*, p. 73.

numa precisão métrica admirável, realça a ideia de que o exercício cinematográfico se dá por luz e ausência de luz. Como escreve Carlos Adriano e Bernardo Vorobow no catálogo sobre o cineasta austríaco:

Talvez num paradoxo (ou oximoro) ontológico, *Arnulf Rainer* é também o único filme que pode ser visto com os olhos fechados. As intermitências luminosas projetadas sobre a tela da sala escura do cinema vazam as pálpebras cerradas e rasgam as pupilas dilatadas, estimulando o nervo óptico e fustigando a retina.<sup>161</sup>

Marcando o campo da vanguarda, com seu programa arrojado, Kubelka teve importante ascendência sobre as produções do estrutural: este cinema “da mente ao invés do olho”,<sup>162</sup> como escreve P. Adams Sitney, em que “o filme ao qual estamos assistindo e o nosso próprio ato de ver encontram-se, e nos vemos vendo”.<sup>163</sup>

Ressaltando a dimensão criativa que as interrupções imagéticas podem assumir, Jonas Mekas, situado em outro campo da vanguarda norte-americana, afirma em *Walden* que “o cinema está entre os fotogramas”. Com efeito, o cineasta deseja explicitar que há nos intervalos entre os quadros uma forma de singularizar os filmes-diários numa seara diferenciada dos puramente representacionais ou de matriz documentária. Nesse sentido, como escreve David E. James sobre o cineasta, “quanto mais hiperbólica for a distensão das lacunas entre os quadros, mais poderoso será o cinema de celebração gerado por elas”.<sup>164</sup> Com esse procedimento, argumenta o autor, Mekas expõe um movimento em que “a percepção registrada no diário não é então fiel à ótica do olho, e sim, em vez disso, específica ao meio e, portanto, tecnologicamente – e ideologicamente – mediada”.<sup>165</sup> Separando, portanto, a experiência visual de assistir aos seus filmes da experiência de ver um filme caseiro do arquivo familiar de outras pessoas.

Sendo assim, a interrupção luminosa de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil* gera um estranhamento na continuidade que se mantinha e reativa o nosso lugar de espectador que deve *elaborar com* as imagens. Dispondo-nos a avaliar, nesses momentos, a pertinência semântica de um esquecimento, ou a dimensão rítmica, a supressão pelo apagamento ou o encobrimento

---

<sup>161</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs). *Peter Kubelka: a essência do cinema*, p. 132.

<sup>162</sup> SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 12.

<sup>163</sup> MOURÃO. “Apresentação”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 8.

<sup>164</sup> JAMES, David E. “Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas”. In: MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*, p. 181.

<sup>165</sup> JAMES, David E. “Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas”. In: MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*, p. 181.



na chave de um segredo para os olhos. Mais do que uma apenas uma ausência de registros, o que encontramos nesses instantes é *um modo de relação com eles*: quando a tela preta toma conta do filme, os versos do fado prosseguem e a imaginação age no processo e retroage sobre o que já foi visto. O campo de interpretações se abre às possibilidades que a música, em interseção com a ausência, podem criar. Como em outro trecho de *Estudo do objeto*, de Zbigniew Herbert:

Você possui agora  
 espaço vazio  
 mais belo que o objeto  
 mais belo que o lugar que ele deixa  
 é o mundo anterior  
 um paraíso branco  
 de todas as possibilidades  
 você pode entrar nele  
 gritar  
 verticais-horizontais

raios perpendiculares  
 golpeiam o horizonte nu

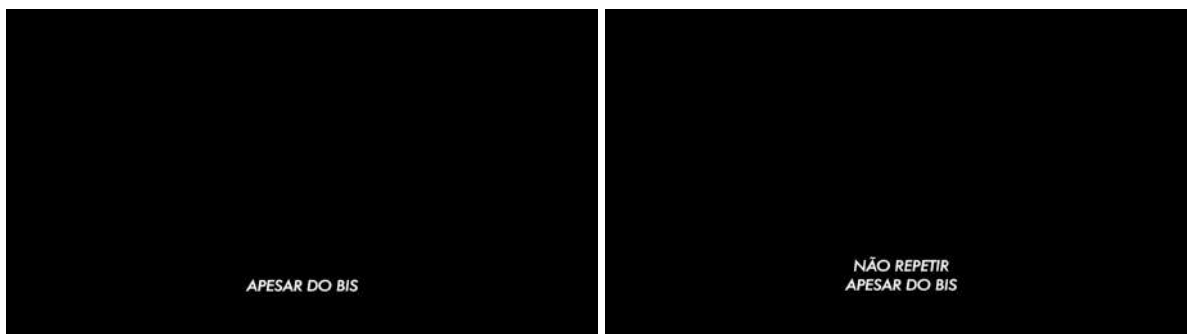
podemos parar aqui  
 de toda forma você já criou um mundo.<sup>166</sup>

### 2.3. Falhas e fagulhas

Após a primeira apresentação, a inscrição de uma frase presente no *Grande Vidro* (1915-1923) de Marcel Duchamp – que nos remete aos seus pensamentos sobre os *ready-mades* e, aqui, ao trabalho com o *found footage* e ao próprio exercício mnêmico – dá início a segunda exibição da coreografia de Fred Astaire e Ginger Rogers. Sobriamente, sem música, lemos primeiro “apesar do bis” e, na sequência, anotado acima, “não repetir” (fig. 7). Esse modo de trazer a anotação duchampiana já nos força a “repetir” a leitura, não do mesmo modo, uma vez que agora sabemos se tratar de uma oração concessiva, que faz sobressair o que é dito antes da conjunção *apesar*: “não repetir”. O bis – que é uma forma de repetição – perde, em alguma medida, a sua força ontológica e, a partir deste instante, o que veremos, se apresenta com carga renovada, como se, de fato, fosse uma *apresentação nova*, uma expressão parecida com o funcionamento da memória que mais produz uma apresentação do passado do que uma representação dele – contrariando o sentido banal de uma re-apresentação de algo gravado,

<sup>166</sup> ESCOREL, Eduardo. Cosmópolis: o poeta traído [Citação de “Estudo do Objeto” de Zbigniew Herbert]. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/cosmopolis-o-poeta-traido/>>. Acesso em 16 set. 2017.

marcado, estocado que poderia ser facilmente acessado sem uma produção, maquinação, elaboração.



**Figura 7:** Apesar do bis, não repetir.  
**Fonte:** *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, 2013-2014.

Nesta segunda apresentação da dança, a tela preta assume uma função diferenciada da primeira – que, por momentos, conservava-se como um bloco –, com a pequena ressalva do início desta seção, que agora envolve os acordes iniciais de *Desfado* em dez segundos de escuridão. Mas quando a coreografia surge em preto e branco, o ritmo é um tanto mais agitado e a intermitência causada pela progressiva ausência de luz faz a imagem pulsar, quase ao modo dos *flicker films*. Assim, como se deixasse uma marca em negativo por trás dos olhos, retemos, num infrarregistro, os últimos micro-movimentos dos dançarinos: a cena que vemos se completa na escuridão e evola-se como uma lembrança que se dissipa. No limite, a proposta passa por uma elaboração com vestígios, *tão sentidos quanto sonhados*.

Conduzindo a montagem de modo que o momento subsequente da cena não coincida exatamente com o ponto de parada estabelecido pela tela preta, o filme imprime um movimento de pequenas variações, sobreposições, adiantamentos ao instante imediatamente anterior. Abrindo-se à essa expressão, podemos argumentar aqui, com a leitura de Edmund Husserl, que:

A toda percepção pertence sempre um espectro de percepções passadas, que se deve conceber como potencialidades de lembranças suscetíveis de serem recordadas, e a toda lembrança em si pertence, como “espectro”, a intencionalidade mediata e contínua de lembranças possíveis (realizadas por minha atividade), até chegar ao instante da minha percepção atual.<sup>167</sup>

A continuidade que vem sutilmente adiantada mostra isto: que pequenas parcelas foram perdidas. O que era sequência e harmonia não apenas foi dividido, picotado, como a tela escura

<sup>167</sup> HUSSERL apud MICHELSON, Annette. “Em direção a Snow”. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*, p. 182.

ainda suprimiu partes que, por assim dizer, mesmo que continuem reaparecendo, retornam já com pedaços perdidos. Assim, interessa-nos observar quais são as frações “roubadas” da cena de dança, daquilo que funciona na suavidade dos corpos em movimento. Desse modo, somos conduzidos a pensar um pouco mais sobre o gênio coreográfico de Fred Astaire na sua parceria com Ginger Rogers. O ator e dançarino, que conferiu um novo patamar aos musicais de Hollywood, apresenta uma técnica singular, por meio da qual, escreve Lorenzo Mammi, “duas concepções aparentemente inconciliáveis da dança – a valsa e o sapateado – parecem confluir em seus movimentos e em sua própria conformação física”.<sup>168</sup> Efetivamente, o ensaísta observa que a valsa, uma dança camponesa até o século XVIII, passou a ser integrada aos salões nobres com as mudanças trazidas pela revolução francesa, que apeou o minueto em sua delicadeza aristocrática. “Valsar, ao contrário, é agarrar o parceiro e sair rodopiando, em um movimento simples e fluente: é a atitude do homem natural, de inspiração iluminista, capaz de manifestar seus sentimentos imediatamente, com graça despreocupada”,<sup>169</sup> argumenta Mammi, que enxerga na valsa “a dança da liberdade, da união de dois corpos que saem voando, livres de todas as amarras”.<sup>170</sup>

Por outro lado, o sapateado, que guarda uma origem incerta, ao que tudo indica, foi criado por negros escravizados que, em mais uma chave de violência, eram proibidos de usar tambores. Pensar na ligação africana, que não separa a dança dos ritos cotidianos, ajuda a sustentar a proposição. Como nota Mammi, em sua vertente norte-americana, regulada por laivos calvinistas que tendem a uma crítica frontal da improdutividade, o sapateado com sua procedência inofensiva à produção (pois seu dançarino deveria inventar passos, despender um esforço criativo), torna-se uma “dança industrial por excelência”. Não é coincidência, portanto, a sua proximidade com o espírito de época dos anos 1920, regidos pelo taylorismo. Com isso, tornando claro o ponto do argumento, Lorenzo Mammi afirma que o sapateado

É rigorosamente planejado – não mais, porém, como o minueto, na base de códigos imutáveis e exclusivos, mas a partir da criatividade de cada um (todo *tap dancer* inventa seus passos), sob a condição de que o resultado seja algo facilmente reconhecível e avaliável. Ganha o mais inventivo, que é também o mais produtivo. E é uma dança feita para ser exibida, não para ser vivida como ocasião de relacionamento erótico ou social.<sup>171</sup>

<sup>168</sup> MAMMI, Lorenzo. Mr. Voador. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 3, novembro. 2009. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/mr-voador/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

<sup>169</sup> MAMMI, Lorenzo. Mr. Voador.

<sup>170</sup> MAMMI, Lorenzo. Mr. Voador.

<sup>171</sup> MAMMI, Lorenzo. Mr. Voador. [grifo nosso].

Assim, Fred Astaire combina harmonicamente duas orientações em seus movimentos corporais. Ritmados, eles dizem tanto de uma oportunidade de liberação, como também de uma produção.

Com isso, devemos reparar que a dança, mesmo nos momentos do sapateado, em que os parceiros se afastam um pouco para fazerem, cada um, o seu número, representa aqui, sob o signo do casal, o enlace, a presença, o amor. A boa repetição, circular, que em tudo se opõe ao corte, à interrupção, à tela preta. Com esse recurso visual, como já dissemos, algo da harmonia se quebra. Mas observando o que fica entre as interrupções, percebemos que os movimentos em que estão proximamente enlaçados (a maioria dos fragmentos) são os que mais sofrem com os apagamentos. Algo do desenrolar da valsa, propriamente dita, em sua execução parece não caber na métrica da separação. Já os saltos, os momentos mais soltos de exibição ou as sequências em que os pés dos dançarinos batem acentuadamente no chão – nas suas cadências orquestradas – dão a impressão de durarem um pouco mais nesses intervalos em que a ausência se faz presente (fig. 8).



**Figura 8:** Desenrolar da valsa (1) e exibições do sapateado (2).  
**Fonte:** *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, 2013-2014

O signo do enlace, tal como vemos na valsa, no entanto, propicia a maquinação dos lapsos, sobretudo na segunda apresentação. Nesse sentido, nos aproximamos de uma observação de Scott MacDonald, para quem “embora o filme seja um conjunto *in memoriam*

da relação Vorobow/Adriano, sua informação vai muito além disso”.<sup>172</sup> De mais a mais, destacando nessa estrutura a vinculação com a elaboração da memória, tendemos a enxergar na obstinada supressão – criada pelo ritmo da tela preta – uma sugestão material de que entre o vivido e o lembrado sempre haverá *falhas* e que o processo mnêmico, implacavelmente, não reconstitui o que já foi. Fazendo valer a inscrição que abre este bloco, “apesar do bis”, as coisas não se repetem. De um modo geral, tudo se passa como na concepção deleuzeana do *objeto virtual* que, no seu complexo devir, só (re) aparece já perdido.

Mas se a relação do cineasta e seu companheiro está transfigurada na linguagem de *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, ela também emerge como elemento patente da economia filmica. Ressaltando esta dimensão afetiva, a sobreposição da imagem de Bernardo à dos atores endossa o processo metonímico, de irradiação simbólica que a figura de Vorobow assume diante de toda a extensão do curta-metragem, ainda que suas aparições sejam restritas a pontos específicos do filme (fig. 9). Lembrando das definições da função poética – como argumenta Roman Jakobson, nos termos da literatura –, quando o eixo da similaridade (metáfora) se superpõe ao eixo da contiguidade (metonímia), um símbolo (ou aqui, uma imagem) que apareça identificado com outro em determinado lugar “métrico e sintático”<sup>173</sup> pode assumir com ele um valor de “substituição”, além, claro, da sua própria figuração. Como no exemplo do pesquisador da poética eslava Potebnja, “o salgueiro sob o qual passa uma moça serve ao mesmo tempo como imagem dela; a árvore e a moça estão co-presentes no mesmo simulacro verbal do salgueiro”.<sup>174</sup>



**Figura 9:** Sobreposição de Fred Astaire, Ginger Rogers e Bernardo Vorobow.  
**Fonte:** *Sem título # 1: Dance of Leitfossil*, 2013-2014

<sup>172</sup> MACDONALD, Scott. De repente, uma paixão: *Sem título # 1: Dance of Leitfossil* de Carlos Adriano, p. 4.

<sup>173</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 148.

<sup>174</sup> JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, p. 149.

Desse modo, os trechos de Bernardo – mesmo que apareçam como um lampejo – imantam as imagens da dança com sua breve manifestação. A partir desta pulsação do *frame*, podemos aproximar de nosso argumento a noção da *imagem dialética*. Nos termos de Carlos Adriano, com a leitura de Walter Benjamin, “esta é uma imagem alusiva (que aspira à presentificação de uma ausência), elusiva (que opera com fragmentos da ruína) e evasiva (que condiciona a experiência a uma promessa da incompletude)”.<sup>175</sup> Reconhecendo nela uma importância estrutural para o cinema, o diretor escreve:

A imagem dialética, pela dobra (à sombra do duplo) e o dobre (ao pesar da perda) do fotograma de passagem, é uma *alegoria do cinema*, por conta de sua condição mesma de existência: imagem fugaz e efêmera que tenta, no instante transitório do agora, reter o tempo num *flash* e agarrar o momento (perdido); imagem bruxuleante (*flicker*) que configura provisória provisão para cristalizar o pensamento; ambígua e nebulosa constelação que pisca-passa, que des / aparece num lampejo.<sup>176</sup>

Como uma presentificação do *devir cinema* no exercício de rememoração – que bem sabemos ser parcial, fragmentado, afigurado em vislumbres –, a imagem de Bernardo, como conteúdo da memória, reafirma o movimento mnêmico do filme. Ao final do segundo bloco, a dança mais acelerada pelo ritmo intermitente, os sorrisos e as suas aparições mais constantes evocam, de algum modo, uma suavidade graciosa. Diferente da primeira apresentação, esses momentos parecem mais decantados e nisso reside uma leveza rarefeita. Num gesto, aliás, que reafirma todo o movimento do filme com os implacáveis paradoxos que refletem a inscrição autobiográfica do cineasta durante sua elaboração do luto. Assim, como em um poema de Haroldo de Campos – “saiba urgir a/ concisão deste instante/ e você decantará uma ametista/ de avessos/ também chamada/ poesia” –,<sup>177</sup> Carlos Adriano abre-se ao tempo que escoar, sem querer capturá-lo, e dá consistência aos instantes que, plenos, impõem seus próprios ritmos – poéticos.

<sup>175</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Re-missões de Mário de Andrade: o rumor da imagem evasiva. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, 2015c, p. 18. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/347>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

<sup>176</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Re-missões de Mário de Andrade: o rumor da imagem evasiva, p. 18. [grifo nosso].

<sup>177</sup> CAMPOS, Haroldo de. “quotidie”. In: *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 55.

### 3. SEM TÍTULO # 2: LA MER LARME — O MOVIMENTO É FORMA

¿ La ola no tiene forma?  
 En un instante se esculpe  
 y en otro se desmorona  
 en la que emerge, redonda.  
 Su movimiento es su forma.

Octavio Paz

O essencial em *Sem título # 2: la mer larme* pode ser apreendido, isto é, lido no mundo sensível dos afetos que nos pungem, como uma aproximação (por vezes radical) da experiência perceptiva da memória em sua diferença e repetição. Se como escreve Deleuze, “tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos”,<sup>178</sup> captamos, em renovadas remessas, os signos que constituem as relações entre a feitura poética, os dados da autobiografia que se desenha, do atravessamento do cinema nessa história de vida e de uma própria memória do cinema. Mas aqui, essa cinepoética que afirma uma afinidade mais pronunciada com os procedimentos de criação do cinema experimental de matriz estrutural parece transfigurar um certo método de variação dentro do mesmo – com pequenas *voltas estranhas* que instalariam a diferença e garantiriam a sua continuidade.

Como nos processos mnêmicos, a (boa) repetição é o que gera a diferença e, desse modo, salva a memória do completo apagamento, do processo danoso pelo qual esquecemos tudo “instantânea e absolutamente, sem resto ou vestígio”. Alain Gauthier e Henri-Pierre Jeudy, em *Trou de mémoire, image virale*, defendem que “o esquecimento, nascendo do retorno e das projeções incongruentes das imagens, restitui à memória uma capacidade de autodestruição, tanto jubilatória quanto trágica”. Por essa via, o esquecimento, em sua íntima relação com a repetição e diferença, é o que “provoca a colisão das imagens” e pode garantir o curso das rememorações (mais até do que a ideia corrente de estocagem que evita perdas).<sup>179</sup>

Logo de saída, o título do cinepoema não deixa margem à dúvida, o mar – com sua repetição e diferença – é seu grande mote. Mas na sua estrutura algo ainda ecoa, dado o seu desenho concreto. A palavra francesa *larme* [lágrima] é uma palavra-valise que contém *la mer* [o mar]. *Larme* é um anagrama que marulha e embaralha *la mer*. A aliteração que se forma, de súbito, é tocada por uma inspiração marítima, como ondas que se quebram. Assumindo um valor paromásico, os termos postos em contiguidade passam a guardar, nas semelhanças dos

<sup>178</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 4.

<sup>179</sup> Cf. GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 16.

sons, uma proximidade entre os seus significados. As sequências fonêmicas, em um retorno ao mundo percebido, dissolvem, num só termo, o grão do sal, a gota d'água. Tomados em alquimia pela imaginação poética, não podemos mais separar a qual natureza pertencem esses elementos. Amplificando o conjunto dessas sensações, os semipalíndromos da composição *la mer larme* sugerem o ir e vir das águas, que tende à duração desmedida, que ultrapassa um começo e um fim com seu aparente espelhamento. O movimento de repetir e variar, como ondas, realiza-se plenamente na configuração visual. Mas este sintagma ainda vibra em mistérios latentes, que desaguam no teor do trabalho da memória que se empreenderá.

É a palavra *larme* que chama para si a circunstância afetiva que imanta o filme. O substantivo francês traduzido ao português poderia assumir a função sintática da locução adjetiva *de lágrima*. Evidencia-se aqui um apuro particularmente passional nessa escolha. Evocando Roland Barthes, lembramos que os adjetivos “são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas”.<sup>180</sup> O filme, que se mostra como uma viagem de circum-navegação lírica – mas de modo algum ensimesmada – confia ao mar o pranto do cineasta. Entre o pressentido e a franqueza, o mar de *la mer larme* é matéria de uma mitologia pessoal: o *mar de lágrimas* de uma perda, a geopoética comovente que separa ou devolve (em lembranças) o amado ao seu amante. Como um gesto expressivo desta autobiografia, a dor e a saudade não deixam de ser ancoradouros.

Sobre as lágrimas, Barthes observou em *Poderes da tragédia antiga* que “desde a Antiguidade, já não se sabe chorar, já não se ousa chorar. Essa ideia falsamente heroica, de que é preciso esconder a própria dor, é contrária ao espírito do teatro antigo, onde se chorava copiosamente, profundamente”. Ainda que não se trate de teatro aqui, Barthes ajuda-nos a situar o alcance político das lágrimas públicas que, via de regra, encontram-se reprimidas: “a modernidade nunca concedeu à paixão mais que dois regimes: ou a contenção seca e solene do pseudo-estóico, que dá a medida de seu controle mais do que a de sua dor, ou então os olhos bem umectados, lenço aplicado sobre choros superficiais”.<sup>181</sup> Penetrando nesse devir, o filme vai transformar o pranto no trabalho com as imagens.

*Sem título # 2: la mer larme* é um filme em digital com duração de 31 minutos e 13 frames, que Carlos Adriano iniciou em 2009 – ano em que seu companheiro Bernardo Vorobow faleceu – e foi concluído em 2015. A obra traz uma longa sequência de poemas no início, seguido de imagens de arquivo do mar em períodos anteriores ao ano de 1900. Também lança

<sup>180</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 20.

<sup>181</sup> BARTHES, Roland. “Poderes da tragédia antiga”. In: *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 25-26.



mão de fotografias pessoais, nas quais o cineasta e seu companheiro fulguram brevemente, bem como trechos instantâneos de *Santos Dumont pré-cineasta?* (Carlos Adriano, 2007-2010) e onze vídeos, de 2009, de um cateterismo da coronária esquerda de Vorobow. No plano sonoro, alternam-se uma montagem concreta de variadas versões de *La mer*, de Charles Trenet, um rock, de mesmo nome, da banda *Nine Inch Nails*, na abertura, e um fado, *Canção do mar*, de Frederico de Brito e Ferrer Trindade, interpretado por Amália Rodrigues, como música de coda.

### 3.1. Uma escuta flutuante

Como parte do modo sensível de entrar no filme, há um jogo com as inscrições projetadas (que, como apontaremos adiante, já dialoga com a vontade de fazer retornar e alterar). De saída, encontramos-nos em meio a uma profusão de versos. Para um cinepoeta-crítico que trabalha com pouco, fragmentos, *quase-nada*, que faz variar o mínimo, as epígrafes que avançam, multiplicadas, trazem um excesso poético. Mas nesta maré-cheia, que se avoluma em motivos marítimos, alguns significantes distinguem-se reluzentes, já apontando a emissão radiosa de que nos fala Deleuze sobre o processo de aprendizado.<sup>182</sup>

Ao todo, contamos treze citações. Entre elas, há uma divisão: primeiro há um bloco de cinco extratos, dos quais apenas o primeiro excerto é identificado. Nesse bloco de composições – por vezes escrito numa temporalidade que privilegia uma leitura inicial para, só então, completar o sentido do que havia dito, revelando-se na totalidade –, notamos algo como uma organização de eixos que permearão o filme a partir delas. Ainda que esses eixos não se organizem de modo fechado (resultando, portanto, em interpenetrações e reverberações de sentido, como ondas que se sobrepõem), ficam claras algumas direções para a elaboração fílmica. Supomos também, nesse segmento, que a indeterminação entre o que é autoral e o que é citado – a mistura entre o próprio e o alheio – esteja relacionado com uma identificação já intrínseca para o cineasta. Já o segundo bloco traz os poemas com a autoria atribuída. Estes, no entanto, embora pareçam apresentar maior liberdade para a compreensão do filme, tendem a encriptar formulações da memória.

Quando o nome da série *apontamentos para uma autocinebiografia (em regresso)* apaga-se, um breve pulsar de escuridão dá lugar à primeira citação. Um trecho de *Gacela del recuerdo de amor*, de Federico García Lorca propõe: “No te lleves tu recuerdo / déjalo solo em mi pecho”. Traduzido como lembrança, recordação, reminiscência, memória, *recuerdo* aponta

---

<sup>182</sup> “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados”. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*, p. 4.

para os gestos criativos que se cruzarão aos afetos do cineasta. Como uma evocação breve, precária, fugidia, o que brilha em sua desapareição deve retornar para que se mantenha vivo. No peito do poeta, o que poderia evoluir-se encontra acolhimento. Do mesmo modo, os curtos fragmentos do primeiro cinema – luminosos e efêmeros como faíscas – no labor de montagem de Carlos Adriano, duram um pouco mais (em variadas repetições) para enfrentar o apagamento, a perda que se insinua inexorável.

Conjugando-se à sutileza polissêmica do *em regresso* contido no nome da série, entre parênteses, podemos pensar a força conferida à essa palavra como um vendaval que (ao contrário da ventania que impele o anjo da história benjaminiano ao futuro) convoca o passado. Mas diferentemente de pensá-lo como um lugar fixo, imobilizante, no qual estaríamos retidos, o regresso aqui não é como regressar a um ponto – na ingenuidade dessa empreitada isso seria retrocesso –, mas fazer regressar, fazer passar novamente, no mesmo sentido que Deleuze enxergava para o tempo perdido em Proust: “o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão ‘perder tempo’”.<sup>183</sup> No gesto de fazer regressar, a memória, ameaçada pela descontinuidade, ganharia pequenas parcelas de salvação. Existindo e resistindo enquanto processo (e não como um lugar em que estaria cristalizada), tanto no coração quanto na sala de montagem e de projeção, a memória – como o exercício de trazer à tona – se faz por reexibição, repetição, recordação: *recuerdo*.

A segunda citação, certamente do cineasta, demarca um pouco mais a fronteira pessoal, que já se insinuava nos versos de García Lorca. Escritos nos letreiros como uma verdade íntima, lemos uma transparente declaração de amor: “no mar da memória / farol e âncora”.<sup>184</sup> No artigo *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, Carlos Adriano escreveu sobre seu companheiro de uma vida: “Bernardo foi mais do que o roteirista e o coprodutor de meus 11 filmes feitos até então. *Farol e âncora*, ele foi de certa forma o roteirista, o produtor e o programador de minha vida”.<sup>185</sup> As duas palavras, de naturezas náuticas distintas, representam algo identificado à segurança, cada uma ao seu modo. Se o farol aponta os caminhos, em sua luminosa ronda vigilante, a âncora fixa a embarcação e a protege das derivas. Vistos do mar, e do mar da memória em especial, indicam o que se precisa para navegar e a plenitude de uma viagem.

<sup>183</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*, 1987, p. 3.

<sup>184</sup> Segundo Roland Barthes, “as palavras de amor trabalham: como um luto”. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 129.

<sup>185</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, p. 77 [grifo nosso].

Assim também, o que se viveu pode ser expressão de uma sensação difícil de transfigurar, de converter em linguagem, que se abre, portanto, à vastidão do mar (imenso, que remete a uma duração sem começo nem fim e, por vezes, metáfora para o que se desconhece). Neste sentido, um pequeno trecho da canção *Wave*, de Tom Jobim, vem dar na página/tela: “o resto é mar”. A breve composição aparece primeiro. Porém, na sequência, desdobrando mais um sentido, inscreve-se ainda: “é tudo / quase nada que eu não sei cantar”. Pela disposição dos versos e considerando a letra original, *quase nada* é interposto como uma ressalva para esse *tudo*. Mas estranhamente tendem a formar uma sentença equacional. *Tudo* e *quase nada* parecem fazer parte do mesmo desenho, dependendo do olhar que recebem. Do mesmo modo, em um retorno à obra de Carlos Adriano em torno dos materiais de arquivo, o que é pouco pode ser muito, o que tem uma passagem breve pode permanecer.<sup>186</sup>

Como que movido por fluxos e refluxos, o cinema atravessa essa autobiografia – em imagens e processos –, na justa literalidade concreta da palavra *AutoCineBiografia*, que traz a partícula *cine* interseccionada no título da série. Como um requinte da proposta, em um exemplo delicado, é possível vislumbrar, na citação adaptada da música de Herman Hupfeld, a vinculação entre a cinefilia e traços de uma relação pessoal. No trecho escolhido de *As time goes by*, tema de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), talvez a mais clássica história de amor do cinema, o recorte traz a passagem “You must remember this” seguido de “as tear goes by”. Alterando *time* [tempo] do original por *tear* [lágrima], percebemos uma inflexão íntima: “você deve se lembrar disso conforme a lágrima passa”. Mesmo com o sofrimento atroz, as coisas fundamentais continuam valendo. No entanto, o modo primordial de as fazer valer, agora, é se lembrando, trazendo novamente à memória – que, certamente, confunde-se com o cinema.

Observe-se, no entanto, que a quinta citação tende a ser, como uma etapa do luto enfrentado, desoladora. Excluindo-se o que há entre os parênteses, encontramos a pergunta: “o que poderia dar conta da vazão e do vazio?”. O que se poderia fazer diante do que tende a escoar fortemente e parecer levar tudo? Intercalado pelos sinais gráficos, como um suspiro lançado ao

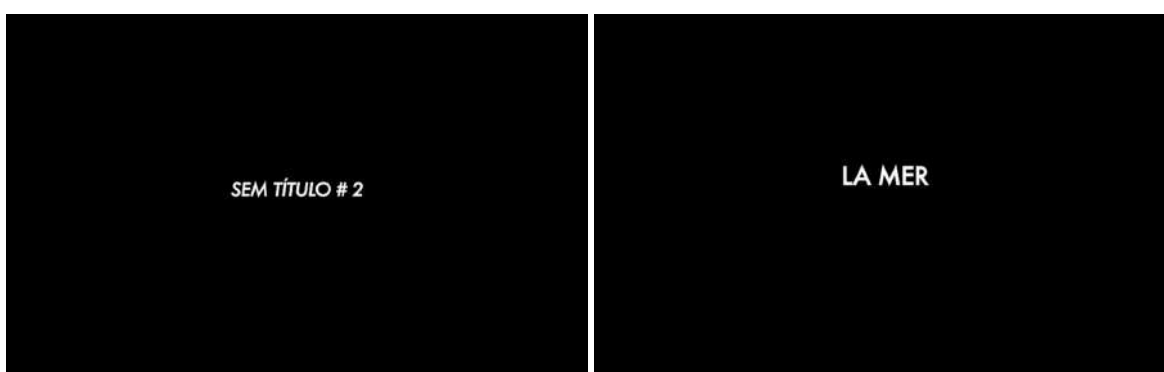
---

<sup>186</sup> Em entrevista a Revista Pesquisa, da FAPESP, Carlos Adriano disse: “Para mim, o que é importante é a materialidade física – que é um documento histórico. Se ele está degradado, se falta pedaço, se ele está truncado, se ele está quebrado... Para mim, o paraíso é encontrar... Quanto mais uma imagem estiver degradada, é melhor. Porque aí eu acho que talvez seja uma coisa do Benjamin, não só a questão da história dos vencidos, mas a ruína. A ruína, para mim, é a melhor metáfora da história. É o que o sobrou, o que chegou até mim hoje é isso. É o que eu tenho para fazer um filme hoje. Eu não tenho a ambição de reconstruir, mas eu como artista, eu me coloco na posição de responder poeticamente aquele universo. *Duas fotografias, eu transformar num filme de dez minutos... Então assim para mim aquilo é um desafio*. Eu não posso conversar com uma pessoa que morreu cem anos atrás, mas com a obra dela eu posso. *E é não só uma forma de ela e, sobretudo, a obra dela se manter viva, mas sobretudo como eu me manter vivo*”. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *Found footage: entre procedimento, gênero e apropriação*. YouTube, 09 de maio de 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/3nDCON3sw-8>>. Acesso em: 12 abr. 2017, [grifo nosso].

céu ou uma pergunta retórica por demais obscura, conjectura-se: “se é que há o que e se nos fosse dado saber”, ou seja, se houvesse algo para se saber e se, de todo modo, fosse concedido, como “dar conta e *canto*” – uma resposta poética – a esse fluxo que parece escoar e que, simbolizado no movimento líquido do esvaziamento, diz da perda?<sup>187</sup>

Em *Diário de Luto*, iniciado no dia seguinte ao da morte de sua mãe, Barthes anotou: “Luto: não um esmagamento, um bloqueio (o que suporia um ‘preenchimento’), mas uma disponibilidade dolorosa: estou *em alerta*, esperando, espiando a vinda de um ‘sentido de vida’”.<sup>188</sup> Com o mesmo sentimento, parece se formar a pergunta que encerra o primeiro bloco de citações. Para o cineasta, elaborar esse filme pode funcionar, então, como um impulso ao “sentido de vida” de que nos fala Barthes. O silêncio que envolvia os versos desde o início dá lugar aos acordes iniciais, suaves e estranhamente serenos de *La mer*, executados pela banda de rock industrial *Nine Inch Nails*. Algo oculto opera em transformação.

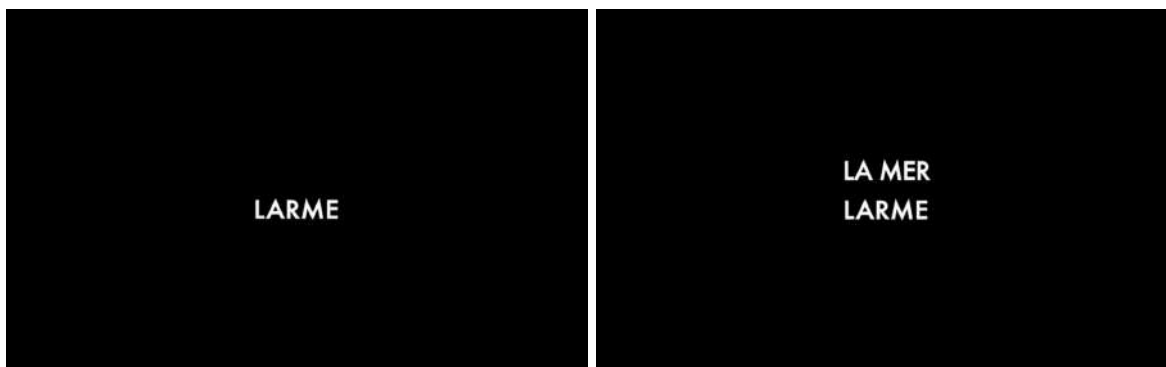
A aparição das cartelas com os sintagmas do título acontece em simultaneidade com a faixa sonora, que começa a ser executada sincronicamente aos estímulos visuais que nos permitem a leitura, ao mesmo tempo em que jogam com a revelação gradual das palavras (fig. 10). Em intervalos regulares, acompanhando a música, alternam-se: SEM TÍTULO # 2, LA MER, LARME e LA MER LARME. Tomados como fragmentos, recortes, *flashes*, por instantes essas palavras soam sozinhas no espaço da tela, como versos harmônicos,<sup>189</sup> independentes. Ao primeiro contato, construímos pequenos títulos que são atualizados, por prolongamentos sintáticos e semânticos, até que o retenhamos na totalidade.



<sup>187</sup> De acordo com Freud, “o luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contêm o mesmo estado de ânimo doloroso [da melancolia], a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto”. FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo. Cosac Naify, 2011, p. 47.

<sup>188</sup> BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 77.

<sup>189</sup> Mário de Andrade definiu o verso harmônico como “feito de palavras soltas, não ligadas”. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 55.



**Figura 10:** Aparição gradual dos sintagmas de *Sem título # 2: la mer larme*.

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

De imediato, frente ao apagamento do título, a música incorpora o som da bateria e ganha um ritmo mais acelerado que convive harmonicamente com os acordes suaves do piano. É quando entramos no segundo bloco de epígrafes, no qual se sucedem poetas que dialogam com a sensibilidade poética de Carlos Adriano: Arthur Rimbaud (traduzido por Augusto de Campos), Stéphane Mallarmé (traduzido por Haroldo de Campos), Paul Valéry, Fernando Pessoa, E.E. Cummings (traduzido por Augusto), Emily Dickinson (também por Augusto), Charles Baudelaire e Algernon Charles Swinburne.

Considerando os recortes que são apresentados, notamos que o mar é abordado sob diversos aspectos que remetem ao constante movimento, ininterrupto e indivisível, ao confluir das águas, ao naufragar (todos esses motivos, pensamos, dizem respeito também à memória em sua poética singular). Abrindo a coleção com Rimbaud, o mar assume uma equivalência sutil com o poema: “então eu mergulhei nas águas do *poema do mar*”.<sup>190</sup> O barco bêbado que se entrega à deriva das águas, está, na verdade, também à deriva, nas palavras do poema. O mar/poema é aqui o “sarcófago de estrelas” e o lugar onde, às vezes, “um afogado afunda lentamente”. O sarcófago remete ao monumento fúnebre, lugar em que o corpo do morto reside, que diz sem meias palavras da finitude, mas este é especial: em vez de um corpo morto, guarda estrelas, um corpo celeste produtor e emissor de energia. Este sarcófago está pleno, portanto, para assumir uma das significações que esta palavra possui: o de um *repositório de recordações*. Retomando o fio da equivalência, *o mar é, portanto, um lugar de lembranças*. Certamente por isso, dado o nosso contexto, um afogado (em lágrimas?) pode, às vezes, afundar-se lentamente, submergir-se (em pensamentos, lembranças) em meio ao que recorda.

Passando por Mallarmé, para quem todo pensamento emite um lance de dados, “mesmo quando lançado em circunstâncias eternas do fundo de um naufrágio”, chegamos a Valéry, que

<sup>190</sup> Grifo nosso.

aponta o mar como recompensa para o pensado (“o mar, o mar sempre recomeçado / oh, recompensa, após o pensado”). Ou seja, para a nossa interpretação, a memória – que se apoia na metáfora do mar – é recompensa para o seu próprio trabalho, ou em outras palavras, após o pensamento que a elabora, que a compõe, a memória estaria (ainda que em processo “sempre recomeçado”) sendo efetivamente estruturada, e, no limite, valendo por si como recompensa ao esforço de se moldar.

Seguindo essa relação, o poema *Olhando o mar, sonho sem ter de quê*, de Fernando Pessoa, reforçaria o panorama que toma a memória em seu aspecto espectral, como uma escritura psíquica que não dispõe de um lugar para sua inscrição: ela é, apenas por si, enquanto processo. “Nada no mar, salvo o ser mar, se vê”, nos diz o poema. *Nada na memória, salvo o ser memória, se vê*, poderíamos pensar. Sua presença só se dá pelo exercício obstinado de fazer uma ausência ganhar consistência, ainda que desprovida de uma fixação material, como escreve Freud sobre o aparelho perceptual em *Nota sobre o “Bloco Mágico”*. No comentário de Jacques Derrida sobre essa “máquina de escrever” *sui generis*, “os traços não produzem, portanto, o espaço da sua inscrição senão dando-se o período da sua desapareição. Desde a origem, no ‘presente’ da sua primeira impressão, são constituídos pela dupla força de repetição e de desapareição, de legibilidade e de ilegibilidade”.<sup>191</sup>

No poema de Pessoa, *a verdade e a fé*, como signos do mundo material, parecem não ser suficientes para instalar o sujeito de volta na realidade concreta. Como que envolvido por poderes encantatórios, absorto em recordações (“Se tive amores? Já não sei se os tive / Quem ontem fui já hoje em mim não vive”), ele aconselha a si próprio a embriaguez – que é, afinal, uma forma de sentir o mar em terra firme – e, embriagado, permanecer no mar dos exercícios da recordação. É no jogo alucinado com a memória, nesse lugar de quase desvario que o “ser revive”, poderíamos completar com a ajuda do poema.

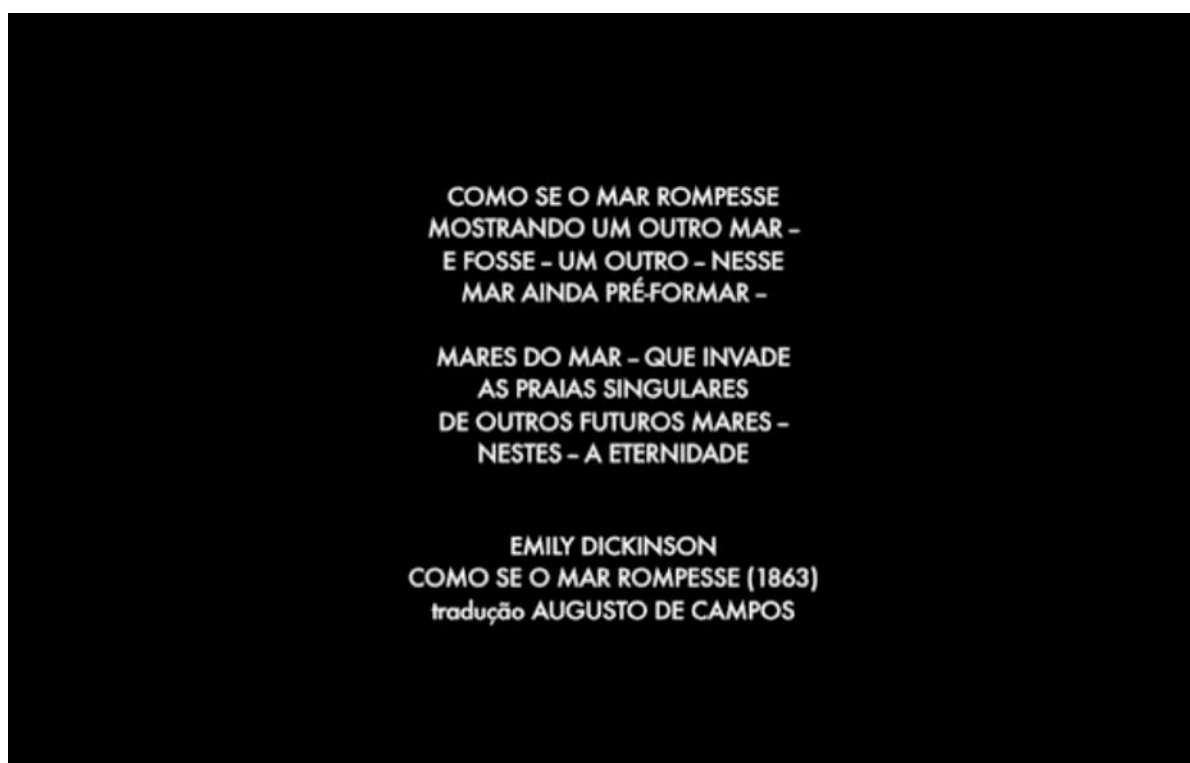
Na sequência, o trecho de E.E. Cummings traz o signo da *assinatura* que nos remete à escrita, como no processo do aparelho psíquico. Mas aqui, de modo completamente diverso da teoria freudiana, a “inscrição”, pelas ondas, seria no próprio mar, num gesto que só a imaginação poética poderia supor. Já Emily Dickinson, em *Como se o mar rompesse*, nos faz imaginar mares que se abrem para outros mares, como uma *mise en abyme* em sua recursividade poética, que nos conduziria à eternidade, uma vez que por esse efeito seria impossível delimitar seu fim (fig. 11). Com a vantagem de colocar em causa a temporalidade para o processo de escritura da memória (concretamente, no poema, com os travessões que inserem o tempo

---

<sup>191</sup> DERRIDA, Jacques. “Freud e a Cena da Escrita”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 331.

intervalar no ritmo de leitura), podemos evocar, *ainda que livremente* com esse texto de Dickinson, a dimensão temporal conferida ao bloco mágico por Derrida:

A temporalidade como espaçamento não será apenas a descontinuidade horizontal na cadeia dos signos, mas *a escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as diversas profundidades das camadas psíquicas, o material temporal tão heterogêneo do próprio trabalho psíquico*. Não encontramos aí nem a continuidade da linha, nem a homogeneidade do volume; mas *a duração e a profundidade diferenciadas de uma cena, o seu espaçamento*.<sup>192</sup>



**Figura 11:** *Frame* do poema *Como se o mar rompesse*, de Emily Dickinson.  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Fechando esse bloco, Baudelaire, com *O homem e o mar*, apontaria para a melancolia patológica do enlutado, para quem o mar/memória testemunha o afundar de lágrimas e ânimos: resignado, mirando no mar/espelho/memória a sua alma, este tenderia a se entregar ao naufrágio, soçobrar em seu intenso sofrimento. Mas com alguma dose de esperança, renovando o *pathos* como novas ondas, a última citação de Algernon Charles Swinburne apresenta “lufadas de vida”: “Nenhuma vida vive para sempre [...] / mesmo o rio mais cansado / singra são e salvo rumo ao mar”. Ao fim e ao cabo, o mar da memória é para onde tudo conflui e para onde, agora, somos conduzidos pelas imagens do primeiro cinema.

<sup>192</sup> DERRIDA, Jacques. “Freud e a Cena da Escrita”, p. 330, [grifo nosso].

### 3.2. Paraísos perdidos, lugares de memória

Quando a sucessão de poemas se interrompe e a música, que vinha num crescendo, silencia, uma tela preta abre a cortina do passado. Brasil, 1897. Os onze planos da onda que bate num píer registrados por Cunha Salles (que depositou a patente no Arquivo Nacional, mas é acusado de não os ter filmado) duram menos de meio segundo de projeção (fig. 12). Um átimo na memória. Quase um abrir e fechar de olhos, que, em desatenção, poderiam não apanhar o ato inaugural do cinema brasileiro. Mas esta primeira imagem é também um retorno à cena original – do método – de reapropriação de arquivos feita por Carlos Adriano, que, cerca de cem anos depois de Cunha Salles, produziu *Remanescências* (1994-1997) partindo das mesmas imagens, retrabalhadas pelas operações do *found footage*. Com uma obviedade surdamente percebida, os três mares dos três filmes (1897, 1994-1997 e 2009-2015) são um só, o profílmico, mas é *como se o mar rompesse, mostrando os outros mares*, acionando assim um movimento original ao do mar propriamente dito: sempre o mesmo e sempre outro.



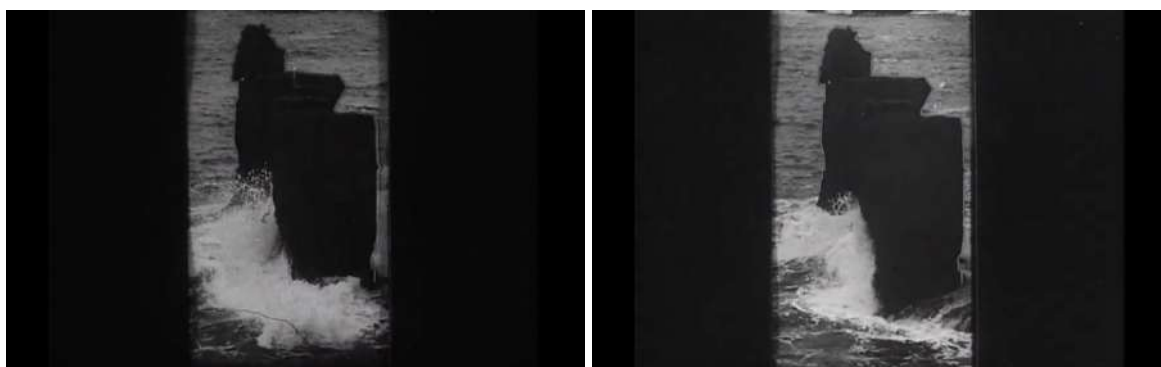
**Figura 12:** *Frame de Sem título* (Cunha Salles, 1897).

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Na sequência, como um hipotético segundo ato para a imagem brasileira, vemos *La vague*, registrado por Étienne-Jules Marey, em 1891, na França (fig. 13). Nas filmagens do



fisiologista (que, com seus estudos visuais, está entre os inventores do cinema), encontramos pontos de semelhança na pequena cena das ondas que, igualmente, batem num píer, em *looping*. Não à toa, Carlos Adriano comenta que, caso comprovassem a “fraude” de Cunha Salles, ele adoraria que o “furto” tivesse sido feito nos arquivos de Marey.<sup>193</sup> Em uma nota, o cineasta destaca que em *Sem título # 2: la mer larme* ele faz essas ondas dialogarem, como veremos mais adiante, quando adentrarmos nos procedimentos usados pela elaboração fílmica. Por ora, seguimos um desejo do filme de apresentação – sem intervenções – da coleção de imagens.



**Figura 13:** Frames de *La vague* (Étienne-Jules Marey, 1891).

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Como um entorpecimento suave, os acordes sinfônicos de *La mer*, executados pela Mantovani Orchestra, começam a soar durante esse desfile das imagens. Envolvendo este primeiro segmento em uma atmosfera onírica, a paisagem sonora é complementar ao sentimento de penetrar em “paraísos perdidos”, lugares de memória. Logo após as imagens de *La vague*, vemos dois homens remando intensamente em um barco e, praticamente como em um truque de Méliès, outra embarcação surge na tela com mais três homens fazendo o mesmo exercício de impulsioná-la. Os dois barcos se mantêm em relativa proximidade. O filme é *Barques sur la mer*, feito por Marey também em 1891, na França (fig. 14). Nele, há algo como um movimento pulsante próprio do *looping*. Certamente relacionado ao estado de conservação, algumas alterações na luminosidade criam, ligeiramente, um efeito próximo ao da flicagem. Também notamos uma pequena turvação em alguns trechos.

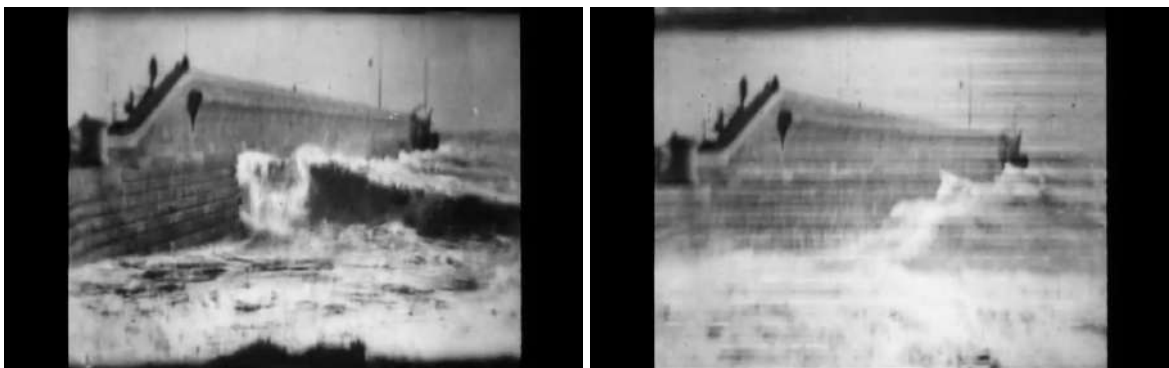
<sup>193</sup> Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 65.



**Figura 14:** *Frames de Barques sur la mer* (Étienne-Jules Marey, 1891).

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Como uma demonstração de intensidade, na imagem que se avizinha ao mar calmo de Marey, uma imensa onda arrasta-se contra um paredão e vem quebrar, monumentalmente, próximo ao ponto em que Birt Acres filma. Intitulado *Rough sea at Dover*, o pequeno filme, de 1895, foi registrado no Reino Unido, em Dover, cidade situada no sudeste da Inglaterra (fig. 15). Como uma pintura com espessas camadas de tinta, momentaneamente podemos perder o mar como referência e ressaltar o valor plástico do fenômeno. Notando as inscrições dos anos no suporte da película, algumas deteriorações por hidrólises, somadas a faixas pronunciadas na horizontal assemelham-se a correntezas involuntárias, do tempo, que vem se gravar no material como uma operação *poético-destrutiva*.



**Figura 15:** *Frames de Rough sea at Dover* (Birt Acres, 1895).

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Ao final deste trecho, reiterando o movimento horizontal que se acentua nas sequências de Acres, o próximo filme surge como uma passagem natural, quase complementar ao fluir da onda desfeita e das linhas que cruzam a tela. Por ser um tanto difusa, não conseguimos saber ao certo a qual registro essa imagem pertence, embora pareça ser um desdobramento da imediatamente anterior. O que vemos é um fluxo de água intenso, que passa na tela da direita

para a esquerda (fig. 16). Ainda que seja causado pela posição ocupada por quem a filmou, a impressão que se tem é de que o “sentido de leitura” está invertido, voltando para trás ao invés de prosseguir.



**Figura 16:** *Frames* de filme não reconhecido claramente.

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Logo depois disso, porém, temos a visão de um barco com três homens de chapéu saindo do porto. Dois deles remam enquanto um está sentado na beirada. Vencendo as primeiras ondas, eles começam a ganhar distância. Ao mesmo tempo, também convivem na imagem duas mulheres, em longos vestidos, que amparam duas crianças em um ponto de observação do mar. Este pequeno quadro de ação contém gestos mínimos; um deles é o da mulher que coloca um dos bebês em uma parte mais elevada do lugar, para que ele veja melhor o desenrolar da partida. Há acenos para os homens e, na sequência, elas parecem que vão deixar o píer. Os homens oscilam, enfrentando o esforço de remar, e uma onda atinge toda a lateral do barco com um movimento brusco. A cena termina. A composição do quadro dispõe todas as figuras humanas, de saída, na porção direita da tela. A embarcação sai de perto do ponto de filmagem e, no decorrer, o equilíbrio das posições recupera-se em alguma medida: os homens partindo, tendem mais à esquerda, enquanto as mulheres, paradas no píer, à direita.

*Barque sortant du port*, registrado pelos Lumière, em 1895, na França, funciona aqui, de certa maneira, como uma alegoria da partida, uma evocação das conhecidas histórias em que os homens vão para o mar e deixam alguém à espera (fig. 17). A cena é simples, como era comum nos registros do primeiro cinema. Com ela, podemos imaginar algo como um número executado em um miniteatro, uma vez que as pessoas provavelmente sabiam que estavam sendo filmadas. De caráter plástico, revelando grandes porções do mar, o efeito ondulatório, encrespado, destaca-se na parte inferior da tela quando o barco já está um pouco distante. Essas

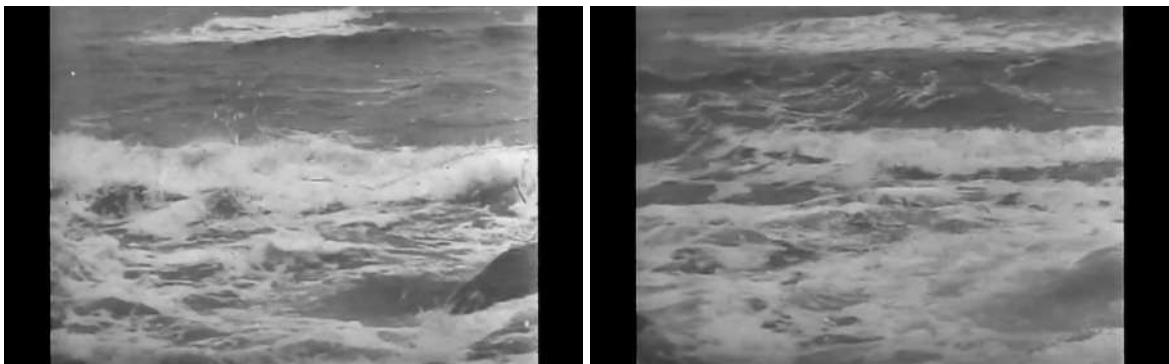
pequenas agitações são observadas por Carlos Adriano, que fará reenquadramentos desse marulhar.



**Figura 17:** *Frames de Barque sortant du port (Lumière, 1895).*

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Como um lampejo que nos lembra o circuito da memória que estamos percorrendo, o trecho de Cunha Salles aparece brevemente e é sucedido por um mar bravio, no Reino Unido. *Rough sea*, registrado por G. A. Bamforth, em 1900, cinco anos depois do pequeno filme de mesmo nome feito por Acres, em Dover, mostra as ondas que se erguem e vem dar em pequenos rochedos (fig. 18). Como colagens rápidas, velozes, do mesmo movimento sobre o que é novo, temos uma visão quase encantatória desse fluir e refluir.



**Figura 18:** *Frames de Rough sea (G. A. Bamforth, 1900).*

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Somos conduzidos, então, para a última imagem da coleção do primeiro cinema. *A storm at sea*, de James H. White e Thomas Edison – filmado do convés de um navio, nos Estados Unidos, em 1900 – divide-se em duas sequências (fig. 19). Inicialmente vemos dois homens perto da amurada da embarcação. As ondas imensas se erguem como muros e a imagem é um tanto aterrorizadora: como o título indica, estamos em uma tempestade em alto mar. Os

companheiros de viagem parecem conversar normalmente, indicar pontos no horizonte que não vislumbramos, até que um deles, o de roupa escura e boina, recebe um jorro violento. Ele sacode as mãos, tentando tirar o excesso de água, enquanto o outro ri um riso zombeteiro. Os dois manifestam uma aparente cumplicidade. Encerrados no oceano, certamente já partilham de intimidade suficiente para este gesto pueril. De volta às suas posições iniciais, o de roupa clara aponta alguma coisa fora do quadro e olha para a câmera. Esta cumplicidade com quem filma também fica patente. Tudo volta ao seu curso natural, como no início. Num segundo segmento, reparamos as perfurações da película e vemos apenas o mar, em sua grandiosidade. Por instantes, uma porção do céu, com algumas nuvens – certamente por um desequilíbrio com o aparelho – e novamente o mar, em sua massa homogênea, que, abrindo mão da referência, poderíamos supor ser uma montanha pelo seu relevo rugoso e sua gigantesca proporção.



**Figura 19:** Frames de *A storm at sea* (James H. White e Thomas Edison, 1900).  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

### 3.3. Retornar é manter vivo

Entrando, aos 6'30", no que poderíamos considerar o grande bloco de complexidade do filme, vemos as imagens de Cunha Salles envolvendo *La vague*, que aparece duplicada, enquanto Charles Trenet entoia os primeiros versos da canção: “La mer qu'on voit danser” [O mar que vemos dançar]. Há uma isomorfia entre o que é visto e o que é escutado. Na sequência imediata, as imagens de Bamforth – que registram o jorro impetuoso do mar – aderem ao significante *golfses* [golfsos], e *clairs* [claros] recai sobre as imagens da grande massa marítima, de *A storm at sea*, que perdura ainda para guardar os ecos entre “reflets d'argent” [reflexos prateados] e “reflets changeants” [reflexos variáveis] numa ressonância imagética percebida no brilho da luz do sol que bate nas águas, em sua volumosa inconstância. É nesse instante que o espectador nota que o filme realiza a sua primeira *volta estranha*, quando algo sai da aparente normalidade no plano sonoro.

Funcionando como uma espécie de remixagem, que interrompe a sequência cronológica da música, a intervenção aqui faz repetir “la mer” (que ainda parece estar em continuidade) e “des reflets changeants”, sendo este trecho, sim, o que representa uma quebra, uma desordem no que estava estabelecido. De fato, o entendimento da mudança incidir no sintagma que traz o significante *changeants* cifra um valor interpretativo que retroage por todo o filme. Sintaticamente ligado ao *mar*, na letra de Trenet, o adjetivo que diz do movimento inconstante também aponta para a estrutura de *Sem título # 2: la mer larme* que será permeada por repetições e diferenças, sendo quase impossível prever-lhe uma direção. O termo identificado com o mar, aqui, reforça que o mar, para além do que poderia ser lido de modo tautológico, é para o filme o motivo poético por excelência – aquele que guia a sua feitura. Mas ainda é, pode-se pensar, a metáfora *mater* da recursividade, daquilo que pode se repetir indefinidas vezes, e que, supostamente, poderíamos conectar ao trabalho da memória.

Já o trabalho poético/mnêmico com as imagens estabelece-se no filme a partir de um significante visual que vem ao campo da nossa percepção com a figura de uma correnteza singular. Enquanto ouvimos o verso “sous la pluie” [sob a chuva] – que mantém uma correspondência exata com a duração do fragmento na tela –, uma intensa corrente mostra-se em sentido contrário à do registro original: o fluxo de água que seguia para a esquerda agora volta-se para a direita. Este caudaloso *retorno*, por sua vez, traz – de modo concreto e sensível – a noção da *diferença* dentro do que seguia seu curso aparentemente normal. Tal código irradia uma recursividade proteiforme nas imagens que, deste ponto em diante, atualiza os trechos do primeiro cinema: *imantando-os de afeto*<sup>194</sup> e conduzindo uma rememoração.

Ao mesmo tempo em que este regime de alterações se instala na tela,<sup>195</sup> a economia sonora também desponta com a articulação de variadas versões de *La mer*.<sup>196</sup> Por alguns momentos, o desenvolvimento da música segue a sua estrutura regular, apenas operando por saltos de um registro sonoro para outro. Nesse intervalo, a mecânica dos entrelaçamentos entre canção e imagem (já notada antes e que se repetirá depois) promove pequenos *flashes de simultaneidade*, que fundem o que é notado nos dois regimes distintos em uma única célula. Quando, por exemplo, ouvimos “blancs moutons” [ovelhas brancas], vemos as espumas das

<sup>194</sup> O termo é usado por Carlos Adriano – no título do artigo *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto* – e diz das operações poéticas do *found footage* que promovem reencantamentos em imagens vindas de outros contextos.

<sup>195</sup> As imagens dos Lumière, por exemplo, já aparecem invertidas da direita para a esquerda.

<sup>196</sup> Nas cartelas finais, o diretor informa que são usadas, na faixa sonora, além da canção original *La mer*, as versões *Beyond the sea*; *De zee*; *El mar* e *Il mare* nas interpretações de Annie Roye, Bing Crosby, Bobby Darin, Caetano Veloso, Chantal Chamberland, Charles Trenet, Django Reinhardt, Françoise Hardy, George Benson, Helen Shapiro, Jacqueline François, James Melton, Juliette Greco, Julio Iglesias, Lize Marke, Mantovani Orchestra, Miguel Bosé, Mirna Rios, Roger Williams e Sérgio Cammariere.

ondas que, inspiradamente, poderiam ser vistas como um rebanho que se desloca em proximidade; ou ainda, na incidência da palavra “infinie” [infinito], um dos homens do navio aponta para a imensidão do *mar infinito* (fig. 20).



**Figura 20:** *Flashes de simultaneidade: blancs moutons e infinie.*

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Outro gesto contíguo (do mesmo homem) tem a brevidade dos *insights*, mas faz vibrar a intensidade da atenção, novamente, pela somatória entre imagem e canção. O movimento é simples: variando um pouco o ângulo da sua mão, ele aponta para alguma coisa nas águas (fig. 21). Mas no plano sonoro, ouvimos a emissão prolongada das vogais de “voyez” [vejam]. Concorrendo para a interpretação da composição, a tensão melódica que se estende nesse trecho indica uma disposição interna de quem canta – a *evidência de um sentimento* – num processo de *passionalização*, segundo os termos do músico e linguista Luiz Tatit:

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.<sup>197</sup>

O amor pelo mar, na letra de Trenet, fica evidente. No entanto, o texto, em si, parece não trazer a consciência da ausência: justo pelo contrário, há algo que parece indicar a presença sensível dos elementos deste cenário. Mas essa celebração, tão vívida e rente à imediatez, revela-se, ao final, também uma reminiscência: o verbo conjugado no verso “la mer *a bercé* mon coeur pour la vie” [o mar embalou/ninou meu coração pela vida] expõe, de modo delicado,

<sup>197</sup> TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 23.

essa “invasão do presente pelo passado”.<sup>198</sup> Sutilmente absorvido pelo filme, o nível psíquico sugerido no arco melódico agrega potência ao exercício da recordação. Junto ao imperativo de *vejam*, o gesto indicativo do homem aponta o vazio para o espectador – não há nada a ser visto no mar, a não ser o mar.<sup>199</sup> Supostamente, portanto, é para a memória – que efetivamente não possui uma inscrição material no aparelho perceptivo – que o filme aponta com esse gesto.



**Figura 21:** Gesto indicativo.  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

A canção e os procedimentos nas imagens prosseguem. A linearidade da música é mantida, mesmo com os recortes das versões. Porém, nessa primeira execução que se conservava integral (excetuando a pequena intervenção do início), o final parece ser impedido, algo fica mais desassossegado nos trechos derradeiros. Quando uma interpretação se encaminha para o encerramento, outra retoma do mesmo ponto. Por duas vezes ouvimos “d’amour / la mer / a bercé mon coeur” [de amor / o mar / embalou meu coração], seguido da partícula “qu’on voit danser” [que vemos dançar] que está, originalmente, no começo da canção. Mesmo incluindo o complemento “pour la vie” [pela vida], a execução não parece encontrar aí seu

<sup>198</sup> Expressão que Maria Rita Kehl atribui a Henri Bergson para dizer da reminiscência, em oposição ao esforço consciente da rememoração, segundo uma diferenciação qualitativa apontada por Walter Benjamin. Cf. KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 150.

<sup>199</sup> Lembramos do verso de Fernando Pessoa presente no poema *Olhando o mar, sonho sem ter de quê*, que figura nas citações da abertura: “nada no mar, salvo o ser mar, se vê”.



arremate. Reiterando passagens do mesmo trecho, há ainda a *colagem* de “infinie” (de outra sequência) logo após “la mer” – criando um novo sintagma. Assim, o discurso fabricado pela faixa sonora parece operar também, por assim dizer, em uma lógica singular da memória. A do amor,<sup>200</sup> como escreveu Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*:

*Dis-cursus* é, originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, “caminhos”, “intrigas”. O amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias.<sup>201</sup>

É quando, então, uma progressiva “cortina”, em negativo, desce sobre os homens no navio, dividindo a tela, horizontalmente, ao meio. Podemos dizer que a primeira execução da música, abarcando um segmento de imagens, se encerra – como num número de um espetáculo. A seguir, a canção retorna desde o início e traz novos parâmetros. Como uma nova onda – renovando os elementos que já nos foram apresentados –, dos 9’03” aos 12’35” percebemos uma organização que, com frequentes desvios, percorre a composição de Charles Trenet. As imagens de Bamforth, logo vistas, são invertidas de cabeça para baixo e duram por quase toda a primeira estrofe, até que a palavra “changeants” [variáveis] seja alcançada, como uma senha, e instale novamente uma correnteza na tela, exatamente no mesmo ponto da canção. Porém, se no primeiro momento era o canto feminino que escandia as sílabas do verso “sous la pluie” [sob a chuva], a voz agora é de um homem. Como uma manifestação sutil da diferença, o gesto nos remete ao trabalho da memória que, seguindo a sua própria natureza, deseja traçar de novo o caminho feito uma vez, mas, invariavelmente, se frustra e encontra a defasagem entre o vivido e o lembrado.

Como num vórtice momentâneo, elementos heterogêneos formam pares no descompasso. Em termos mais concretos, o processo se assemelha ao lúdico jogo da memória, que, na intenção de recompor a unidade inicial, vira as peças e testa, uma a uma, a correspondência perdida. É nesse sentido que notamos algumas recombinações que vão se adensando. Os homens no navio, encerrados no mar das imagens, navegam-no uma vez mais, no plano sonoro, encerrados na duração do sintagma “la mer” que se repete. O mar das imagens

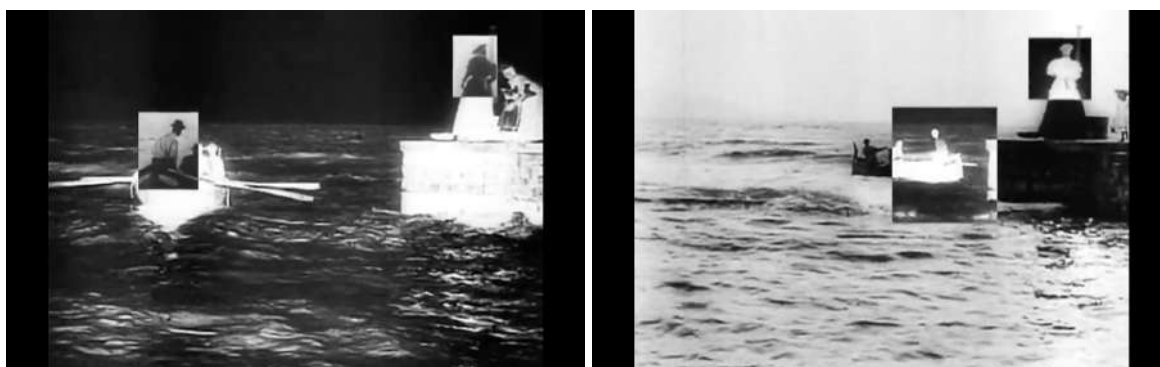
---

<sup>200</sup> No artigo *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, Carlos Adriano sublinha essa relação: “assim como o arqueólogo escava a terra para encontrar fragmentos de fósseis que possam ser recompostos num corpo orgânico e coerente, reparo que a palavra memória contém, como anagrama encapsulado, as letras soltas que, recompostas e então dotadas de sentido, geram a palavra amor”. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, p. 77.

<sup>201</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XVIII.

de *Rough sea at Dover*, invertido, troca de lugar com o céu durante o trecho “au ciel d’été confond” [no céu de verão confunde], logo interrompido. Enigmaticamente sugestivas, as sequências prosseguem. O termo “moutons”, de “ses blancs moutons” [suas brancas ovelhas] coincide com os homens no navio, parcialmente cobertos pelo branco do efeito negativo. Os “anges si purs” [anjos tão puros] acompanham, nas imagens, os mesmos homens que riem da onda que encharca um deles. Os remadores de *Barque sortant du port* surgem junto de “bergère d’azur” [pastor do azul], bucolicamente “conduzindo”, com os remos, as ondas. Assim, é preciso entrever nessas colisões de partículas que o filme promove a configuração de um mecanismo que busca valorizar, concretamente, os lances da memória que constituem o processo rememorativo, propondo lampejos de significações entre as partes que se encontram.

Alguns significantes da canção repetem-se insistentemente, reforçados pelas imagens. Ouvimos “infinie” por quatro vezes, que vão desde a continuidade natural da letra, até os novos sintagmas “mon coeur infinie” [meu coração infinito], “la mer infinie” [o mar infinito] e “chanson d’amour infinie” [canção de amor infinita]. Nos fragmentos visuais, há sequências de Cunha Salles, *La vague* e a imensa massa aquática de *A storm at sea*, colorida em azul. Já a ênfase no significante “voyez” [vejam] presentifica, sensivelmente para os olhos, o que deve ser visto. Começando pelo pequeno píer de *La vague*, o termo passa pelos barcos de *Barques sur la mer* e chega às imagens de *Barque sortant du port*. Nesse filme dos Lumière, as operações de montagem destacam, por vezes, o que merece uma apreciação dentro do quadro. Como pequenas janelas que se abrem para o olhar, a atenção oscila entre os recortes em positivo ou negativo a cada repetição de “voyez” (fig. 22). Para as imagens de Bamforth, o comando dado pela canção opera uma inversão imediata para as ondas que se quebram. Bem como para os homens no navio, que são separados pelo filtro negativo que divide a tela ao meio.



**Figura 22:** Janelas em positivo e negativo.

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Num jogo poético com as imagens do mar, o sintagma “la mer” também se repete, por algumas vezes. Pensando nos versos de Emily Dickinson de *Como se o mar rompesse*, podemos dizer que os mares da canção se abrem para os mares dos filmes, em um processo recursivo que se assemelha ao que é sugerido pelo poema. Os retornos do mar, elaborados pela confluência sonora e visual, produzem ondas de sentido que atualizam, de modo estrutural, o campo das percepções. Demonstrando materialmente o que parece ser o desejo alucinado de reter o presente que se converte em passado a todo instante, as repetições buscariam criar uma temporalidade estendida, a eternidade de um presente que não se afasta. No limite, uma expressão singular da duração bergsoniana, indivisível.

Ocorre, então, uma tela preta de dois segundos que fecha essa parte. O próximo bloco que se inicia prescinde do canto e monta a faixa sonora apenas com versões instrumentais. O pensamento visual se engendra por interpenetrações e propõe uma fluidez entre as imagens. Plasticamente, os fragmentos nos aparecem “desbotados”, lavados por uma transparência espectral, esmaecendo-se em retirada do visível. Esses procedimentos parecem dissolver a tensão do exercício consciente da rememoração. Em alguma medida, nublar o trabalho racional com formas rarefeitas. Em síntese, admitir como eixo condutor um comportamento de matiz onírica, com a duração dos instantes que logo se convertem em outros e que se parecem, momentaneamente, com a “dança atrás dos olhos” das imagens hipnagógicas – aquelas que se formam entre a vigília e o sono –, concedendo, no entanto, uma ínfima durabilidade a estas que, naturalmente, não a possuem.<sup>202</sup>

Os remadores dos Lumière coincidem, no mesmo plano, com as ondas registradas por Bamforth. Em alguns momentos de sincronia exata, a visão é levada a fundir os conteúdos dos planos em um só, fazendo o barco oscilar em outro mar. *Rough sea*, de Bamforth, difusamente, dá lugar ao paredão de *Rough sea at Dover*, que, por seus traçados retilíneos pouco definidos, guarda semelhanças com os contornos de um navio. Seguindo a força indutora desta evocação, os homens de *A storm at sea*, encostados na amurada, aparecem simultaneamente à onda do mar bravio filmado por Acres e à correnteza que segue seu curso original, até chegar à junção com os dois barcos de *Barques sur la mer*, de Marey. Por breves momentos, proporcionados pela ventura da montagem, cada homem corresponde a um barco, numa sobreposição precisa. Do mesmo modo, com a disposição que joga uma cena dentro da outra, estes homens ocupam

---

<sup>202</sup> Apoiando-se nos escritos de Sartre em *O Imaginário*, Annette Michelson escreve que “o hipnagógico é imediato, aparece e desaparece de uma vez, não desvanece nem se perde de vista; ele não está sujeito às leis da percepção – da perspectiva, por exemplo. Ele excita a atenção e a percepção. ‘Vejo algo, mas o que vejo é nada’. Cf. MICHELSON, Annette. “Em direção a Snow”, p. 184.

as mesmas posições das figuras humanas vistas pelas lentes dos Lumière, em *Barques sortant du port*. O homem mais corpulento, de branco, coincide com o lugar visual dos remadores, aqueles que partem; já o outro, com trajas mais escuros, ocupa o mesmo quadrante da tela em que as mulheres e crianças observam o suave afastamento da embarcação.

Os homens saem do campo da visão, restando apenas o mar aberto e a manobra dos remadores. Imediatamente, então, o barco dos Lumière encontra os dois barcos de Marey – que surgem ao mesmo tempo em que a trilha sonora sugere um encantamento mágico, fascinante. A sensação é de um truque de ilusionismo. As miúdas embarcações do século XIX – dobrando tempo e espaço – navegam juntas o mar francês que Carlos Adriano faz ser um só, na montagem, séculos depois. Os barquinhos de *Barques sur la mer* ainda entram em jogo com o píer de *La vague*, ou melhor, com a duplicação que o filme produz, numa re-apresentação poética desses dois registros feitos por Marey, em 1891. Na sequência, a correspondência se dá entre *La vague* e o pequeno píer de Cunha Salles. O fragmento de onze fotogramas que Salles depositou, em 27 de novembro de 1897, no Arquivo Nacional, guarda semelhanças com o filme de Marey e esta relação ganha ênfase por longos segundos – numa duração qualitativa. O gesto comparativo da sobreposição segue o desejo de Carlos Adriano de ressaltar o “possível parentesco” entre ambos, de acordo com a sua hipótese de reapropriação de *La vague* para o caso de Salles não ser o autor dos registros – como questionam alguns historiadores.<sup>203</sup> Conforme defende o diretor, se a possível “fraude” de Salles for uma verdade, “o primeiro filme nacional não foi filmado e sim reapropriado segundo o código *found footage*, como arquivo inaugural”.<sup>204</sup>

É curioso observar também que as imagens deste bloco podem ser facilmente vistas como projeções sobre projeções, num movimento que as confunde e cria uma outra dimensão não-linear por natureza, ao fazer coexistir no mesmo espaço e tempo o que são de origens distintas. Com essa nova temporalidade, tramada em confluências, podemos evocar o bloco mágico freudiano que – de modo mais radical ao que o filme constrói – expõe o processo de rememoração em seus emaranhados, como escreve Lúcia Castello Branco: “após inúmeras inscrições que lhe foram feitas – o que se vê é um amontoado de traços que se confundem, que se interpõem, que não resolvem a indagação: afinal, somos traços de que fatos, de que

<sup>203</sup> Carlos Adriano ressalta que o descrédito certamente é influenciado por Cunha Salles ter sido “prestidigitador, médico, bicheiro e exibidor”, o que poderia configurar – para quem o questiona como o autor – “falta de seriedade ou de credibilidade”, uma vez que o argumento histórico não se baseia no “exame técnico da película (formato da perfuração, divisão de quadro)”, que poderia ser mais preciso quanto às dúvidas em relação ao material. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 64.

<sup>204</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto, p. 65.

memórias, de que percepções?”<sup>205</sup> As interpenetrações fílmicas misturam registros e nos fazem imaginar o desenvolvimento da rememoração a partir das discontinuidades que se desvanecem e, no entanto, guardam a única possibilidade de permanência do vivido. No limite, fica exposto o jogo com os traços, frágeis e ao mesmo tempo implacáveis:

O traço é, no entanto, aquilo que, como marca do corte, da ruptura, permite a ligação, o transporte, a ilusão de continuidade. Entretanto, ao estabelecer a passagem, ele não tem como deixar de marcar o abismo temporal, o vazio, a lacuna – e para isso contribui seu caráter de signo peculiar, de signo que signi-fica sem fazer aparecer.<sup>206</sup>

Ainda nesse sentido é que podemos adensar o pensamento sobre o suave esmaecimento das imagens deste bloco – como rastros que retêm o mínimo do que se viveu, o seu aspecto fantasmático, o verdadeiro apagamento, que, todavia, dá forma a uma operação transformadora: a tessitura de uma recordação, a elaboração de uma lembrança, a escrita de uma nova história que começa *ipso facto* da rememoração (fig. 23).



<sup>205</sup> CASTELLO BRANCO, *A traição de Penélope*, p. 40.

<sup>206</sup> CASTELLO BRANCO, *A traição de Penélope*, p. 40.



**Figura 23:** Interpenetrações visuais.  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

A passagem de uma tela preta de quatro segundos traz junto os acordes iniciais, alegres, de *Beyond the sea*, a adaptação em inglês, de Jack Lawrence, para a música de Charles Trenet. A versão da cantora Helen Shapiro começa ao mesmo tempo em que a enorme massa marítima de *A storm at sea*, colorida em tons avermelhados, ganha a tela. Logo, a interpretação de Shapiro é interrompida por outra versão. As interposições, no entanto, embora sejam recorrentes, tendem a seguir, por assim dizer, a importância “organizadora” desta primeira execução (é ela quem abre e fecha o bloco sonoro). No domínio visual, os registros nos aparecem com novos procedimentos, claramente perceptíveis, como a intensa flicagem que alterna os efeitos positivo e negativo nas imagens de Bamforth; o píer de *La vague* ampliado na parte superior e, por vezes, invertido; os reenquadramentos em pontos variados de *Barques sortant du port*; as reiteradas divisões na tela e inversões das águas de *A storm at sea*. Esses estímulos, um tanto frenéticos para os olhos, fazem duo com as versões musicais, na maior parte das vezes, igualmente agitadas (salvo a versão de James Melton, que logo destacaremos). No geral, o efeito é inquietante para a atenção que já poderia se valer de algumas seguranças para o andamento do filme. O arrastão rítmico – que coloca tudo em causa novamente – nos remete ao comentário de Deleuze sobre a lógica do pensamento, que “é como um vento que nos impele,

uma série de rajadas e de abalos. Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar, como diz Leibniz”.<sup>207</sup>

Pensando a estrutura do filme por blocos, visualizamos duas modulações (com variações) para este conjunto que faz uso exclusivo das versões em inglês. Num primeiro momento, a música segue o seu curso intercalando interpretações, sem propor o que chamamos de *flashes de simultaneidade* (quando a sincronia letra/imagem parece um relâmpago para os nossos sentidos). Os recortes sonoros podem recuar ligeiramente a progressão ou impor suas permanências por repetição, com função enfática, como nos trechos em que a composição declara “we’ll kiss just as before / happy we’ll be beyond the sea” [vamos nos beijar como antes / seremos felizes além do mar] e ouvimos “just as before” por três vezes e “happy we’ll be” por quatro. A composição visual, por sua vez, parece apenas exhibir os procedimentos em suas dinâmicas recombinaórias – com a ressalva de um momento que cria uma ínfima narrativa ao mostrar o golpe das ondas no barco dos remadores e, na sequência, o homem corpulento do navio apontando para o mar, como se estivesse indicando esse acontecimento. Vinculando expressivamente som e imagem, no entanto, destacamos apenas os homens que aparecem juntos durante uma repetição de “just as before” e três versões de “happy we’ll be”.

A interpretação que encapsula os momentos finais desta primeira modulação é do tenor norte-americano James Melton. O canto tenor – identificado, no canto lírico, como a faixa de sons mais aguda que a emissão masculina pode alcançar – confere a esse trecho uma nova energia, que deixa algo da perda amorosa mais conotado (como um pranto desolado das óperas). O registro sonoro, de 1952, originalmente repete o sintagma “never again” [nunca mais] por três vezes. Incorporado ao filme, suas duas últimas repetições coincidem com uma tela preta de oito segundos – o significante visual da ausência. Quando retornamos às imagens, vemos um dos pequenos barcos de Marey (o que leva somente dois homens) com um efeito ralentado que dá ao fragmento o aspecto de fotografia projetada de modo cinematográfico. O mar avermelhado visto na abertura do módulo volta para o encerramento, desta vez, invertido.

Já a segunda modulação começa com um reenquadramento no píer de Cunha Salles e um, digamos, reenquadramento na música, uma vez que ao longo desta sequência todas as operações de construção de novos sintagmas são feitas apenas com a porção final da composição. Além disso, se a letra de Jack Lawrence termina esperançosa, a montagem de Carlos Adriano inverte esse sentido. Os versos sampleados surgem leves (“we’ll meet / just as before” [nós nos encontraremos / como antes]), seguem amenos (“we’ll kiss / beyond the shore”

---

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles. Conversações (1972-1990). Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, p. 118.

[vamos nos beijar / além da costa]), sofrem uma ressignificação quando uma tela preta conota a ausência durante “just as before”, “never again” e “happy we’ll be” para, então, desaguar na montagem pesarosa (“happy we’ll be / never again” [nunca mais / seremos felizes]) e inconsolável (“we’ll meet / never again” [nunca mais / nós nos encontraremos]). Nesta sequência, ainda acompanhamos a formação do verso “just as before / never again” [assim como antes / nunca mais] e mais três repetições de “happy we’ll be / never again”. A função da tela preta como índice da perda fica clara: contamos sua ocorrência por seis vezes quando a música passa pelo sintagma “nunca mais”. Finalizando esta modulação e o bloco das versões exclusivamente em inglês, o mar vermelho invertido, com seu aspecto quase abstrato, aparece novamente (fig. 24). Os acordes do começo, que ora soavam alegres, já podem parar: o *pathos* agora é outro.



**Figura 24:** Mar avermelhado invertido.

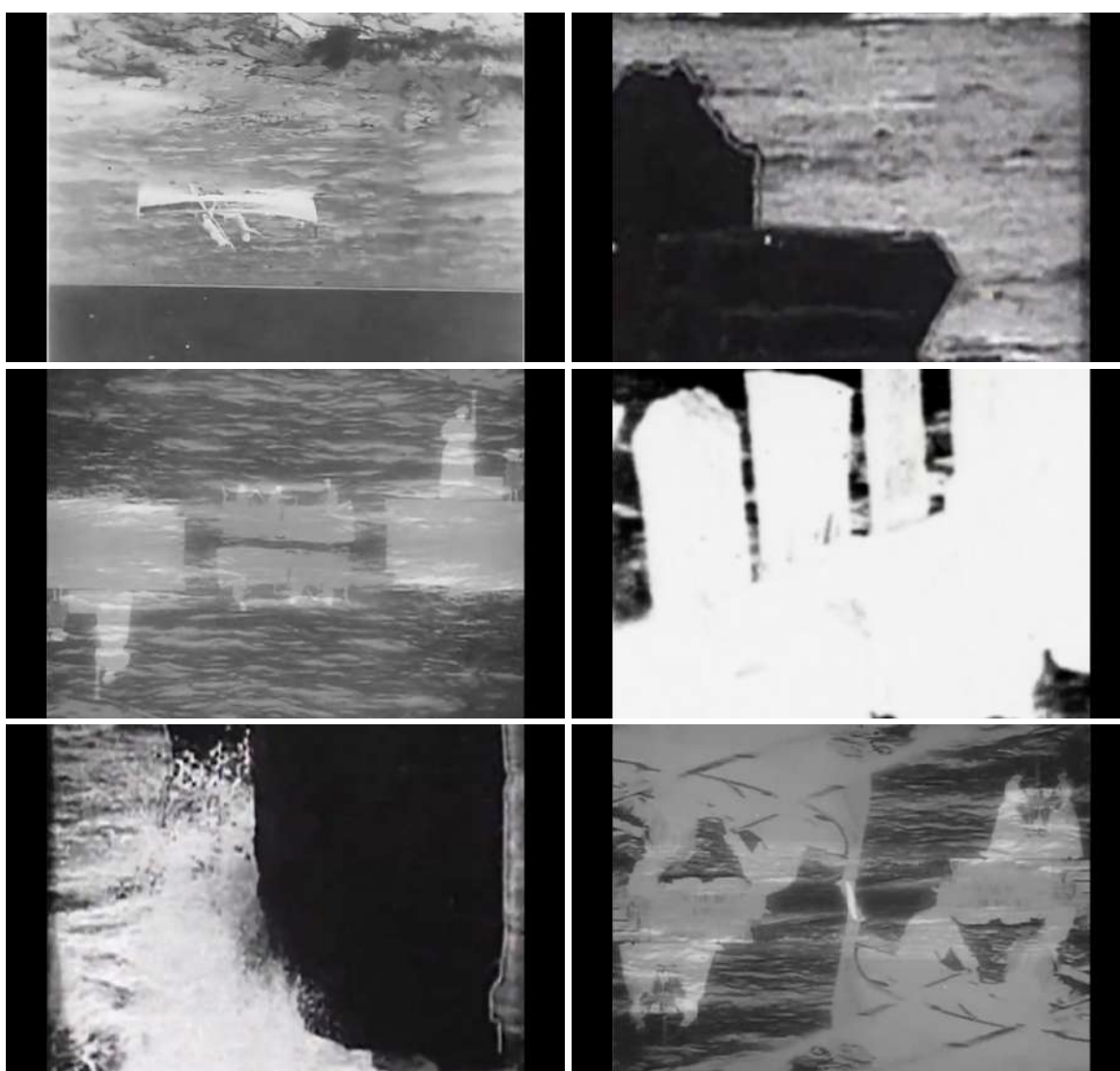
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Como se a consciência da perda, ainda tomada de frenesi, impactasse a energia das imagens, o bloco que se inicia traz versões instrumentais e fragmentos visuais em agitação, numa consonância sinestésica. Por vezes a montagem combina os elementos criando uma só impressão, como se a mesma potência animasse os dois registros. Em rápidas alternâncias, que subtraem ainda mais a duração breve que os trechos possuem, vemos inversões, flicagens, efeito



negativo nas inversões, reenquadramentos e duplicações espelhadas em negativo (fig. 25). Essas passagens efêmeras fulguram diante dos nossos olhos como se reinaugurassem o contato com esses materiais. A tendência ao hipnagógico, desse modo, se manifesta intensamente. Pela “operação de transformação de um conteúdo em outro”, observamos ainda a possível vinculação com o que Freud entende como o trabalho do sonho. Nos termos de Lúcia Castello Branco:

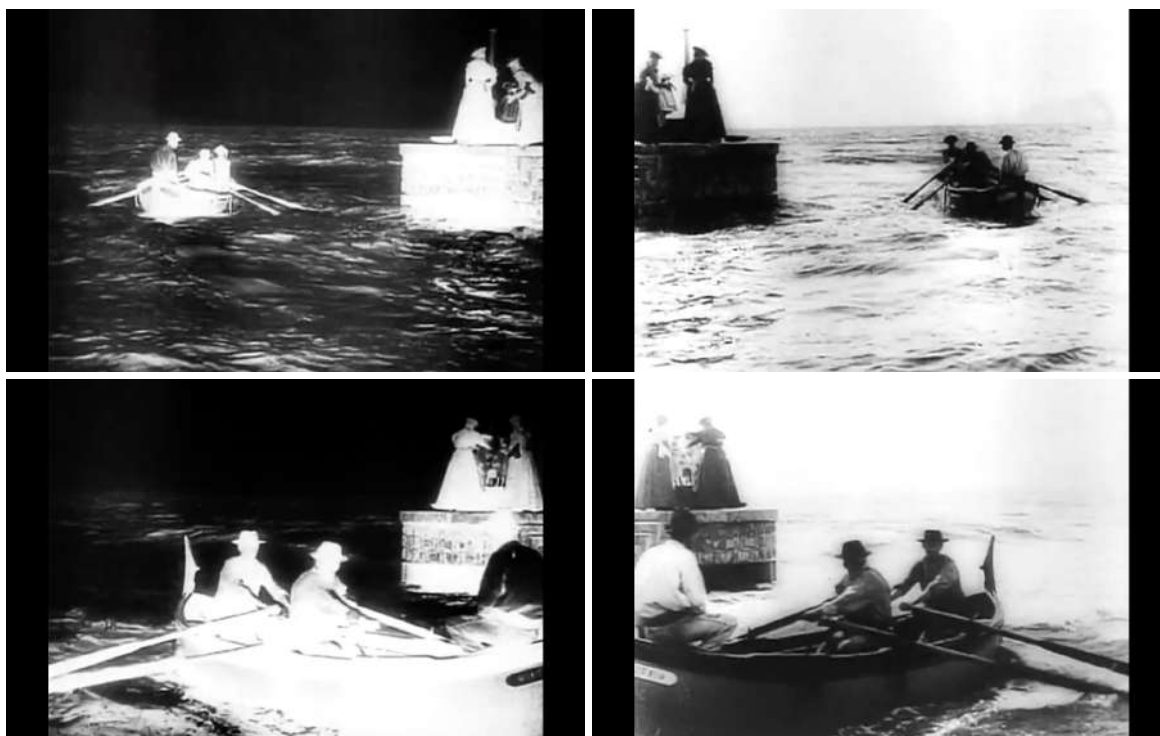
O trabalho do sonho nada mais é, portanto, que uma operação tradutora que, a partir de um mecanismo de deslocamentos e condensações, termina por dar ao sonho uma outra forma, uma outra linguagem, análoga à dos pensamentos oníricos, mas sempre elaborada, sempre segunda.<sup>208</sup>



**Figura 25:** Passagens efêmeras.  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

<sup>208</sup> CASTELLO BRANCO, *A traição de Penélope*, p. 39.

Passando por essas articulações, o filme conduz o espectador para o próximo bloco que pode ser dividido em três modulações – cada uma trazendo um conjunto de versões da canção *La mer* em outras línguas. A primeira, em espanhol, *El mar*, é interpretada exclusivamente pela cantora Mirna Rios. O plano visual conta apenas com as imagens registradas por Bamforth – exploradas em variações que vão desde o espelhamento e coloração esverdeada até inversões e efeitos negativo. Já a segunda modulação propõe procedimentos com as sequências dos homens no navio – em inversões, recortes e total conversão das imagens em negativo – enquanto Lize Marke canta *De zee*, a versão em holandês. A terceira modulação surge na continuidade do trecho da grande massa marítima de *A storm at sea* que fechava o segmento anterior. A versão em italiano, *Il mare*, interpretada por Sergio Cammariere, retorna com os homens filmados do convés. A canção prossegue normalmente até o momento em passa pelo verso “t’ho amato tanto” [eu te amei tanto] e o repete por três vezes. Nesse momento, os homens estão recobertos por um filtro negativo e aparecem brancos, como que apagados. A parte instrumental da composição traz alguns efeitos para a tela como negativo e inversão nas imagens de Bamforth e de *Barques sortant du port*. Substituída por outro recorte instrumental, a sequência é interrompida por telas pretas que trazem, a cada corte, os barcos vistos pelos Lumière em posições e procedimentos diferentes do trecho anterior (fig. 26).



**Figura 26:** Variações em *Barques sortant du port* após as telas pretas.  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Uma tela preta de dois segundos faz a passagem para o próximo bloco, quando, então, forçosamente, o filme tenta fazer valer o que Emil Michel Cioran considera o *dever da lucidez*: “alcançar um desespero *correto*, uma ferocidade apolínea”.<sup>209</sup> A versão de *La mer*, interpretada por Caetano Veloso não apresenta sinais de excitação. A serenidade do plano sonoro dialoga com o campo do visível. Partindo da montagem triplicada do píer de *La vague*, as sequências visuais são regularmente interrompidas por telas pretas. De um modo geral, os registros são apreendidos pela visão no breve desenrolar de um único movimento, que os cortes separam de suas progressões. No entanto, ao invés de criar uma compulsão desassossegada, essas supressões geram um efeito de relaxamento. A atenção oscila entre o fragmento e a tela escura, sendo que esta, estruturalmente, ganha uma duração qualitativa nas inserções. Sem sobressaltos visuais, o suave encadeamento rítmico destas sequências conduz a fruição do espectador na mesma cadência da canção.

Nesse processo, as telas pretas que se interpõem podem se comportar de dois modos: intercalando-se, sem interferência na faixa sonora, ou subtraindo a canção – deixando segundos de silêncio – até que o retorno visual restitua a continuidade da letra ou imponha saltos na progressão musical. Tomando esses momentos como parte da afirmação de um mecanismo mnêmico, nos aproximamos da leitura de Lúcia Castello Branco que pergunta: “o que são as memórias senão um falar exaustivo (à beira do silêncio) sobre o que se perdeu?”<sup>210</sup> Em uma tradução plástica, os registros que compõem o filme retornam, nesse bloco, como constantes *pulsões de claridade*<sup>211</sup> entremeadas de ausências. Essas lacunas, por sua vez, são paradoxalmente preenchidas pelos espectros das lembranças sonoras e visuais, como se estas emanções dos dois regimes concedessem ao espectador a oportunidade de perceber materialmente o processo memorativo, que faz permanecer – sem substrato próprio para essa inscrição – o que, em verdade, não está ali.

O encadeamento prossegue com ligeira alternância entre os fragmentos até que os homens no navio começam a ganhar uma sucessiva presença a cada interrupção visual pela tela preta. O píer registrado por Cunha Salles lampeja e a tela se fecha à escuridão. Na volta, uma fotografia de Bernardo Vorobow preenche o campo do visível. No plano sonoro, ouvimos um rumor de água. A sequência se repete com novas interrupções, a volta dos homens, a fulguração do píer e outra fotografia de Vorobow – desta vez com a superposição das ondas de Bamforth, mas ainda com o ruído de água. Com quase nenhuma variação, a ordenação dada a esses

<sup>209</sup> CIORAN, Emil Michel. *Silogismos da Amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 23.

<sup>210</sup> CASTELLO BRANCO, *A traição de Penélope*, p. 68.

<sup>211</sup> AYALA, Waldir. *Caderno de pintura*. Recife: Cepe, 2014, p. 62.

materiais se desenvolve por mais duas vezes, acompanhada pela versão de Caetano Veloso ainda submetida ao padrão de pequenos cortes. Curiosamente, a persistência dos homens do navio acompanha as fotografias em todas as suas aparições. Na nossa argumentação, esta organização que destaca o trecho registrado pelo filme *A storm at sea*, de White e Edison, estrutura-se de maneira análoga ao processo rememorativo quando este tende a estabilizar-se em um elemento que se afigura como originário (numa hipótese reforçada, aqui, pela proximidade com as importantes fotografias de Vorobow, o companheiro de uma jornada, claramente a figura original que guia a recordação que o filme empreende por transfigurados modos poéticos). Em suma, como escreve César Guimarães em *Imagens da memória: entre o legível e o visível*:

Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia mais e mais. Porém, exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, incapaz de suportar o fracasso fundador de sua busca, a memória procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem.<sup>212</sup>

Por essa via, é inspirador identificar a imagem do navio como o lugar que marca, poeticamente, o esforço inicial de elaboração do vivido. Pensando no conceito de *heterotopias*, definido por Michel Foucault como “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” e opostos às utopias, que são “essencialmente irreais”,<sup>213</sup> observamos como as embarcações conservam – numa reserva semântica – uma distinção afetiva para nossas experiências com o mundo percebido. Dentro dos princípios defendidos por Foucault para a heterotopia, situamos que esta noção “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si incompatíveis” e que ela “se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”,<sup>214</sup> num recorte temporal que o autor chama de *heterocronias*. Assim, não à toa, encontramos neste conceito uma manifestação particularmente movediça, contestatória, “simultaneamente mítica e real”,<sup>215</sup> que se alinha à figuração da memória, em seu jogo de contrários: se a memória é e não é ao mesmo tempo, os lugares heterotópicos também estão e não estão, ao mesmo tempo, no espaço do vivido. Há, portanto, uma suspensão dos rigores lógicos. Essas analogias, contudo, incidem na estrutura do filme

<sup>212</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 21.

<sup>213</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 418.

<sup>214</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 421.

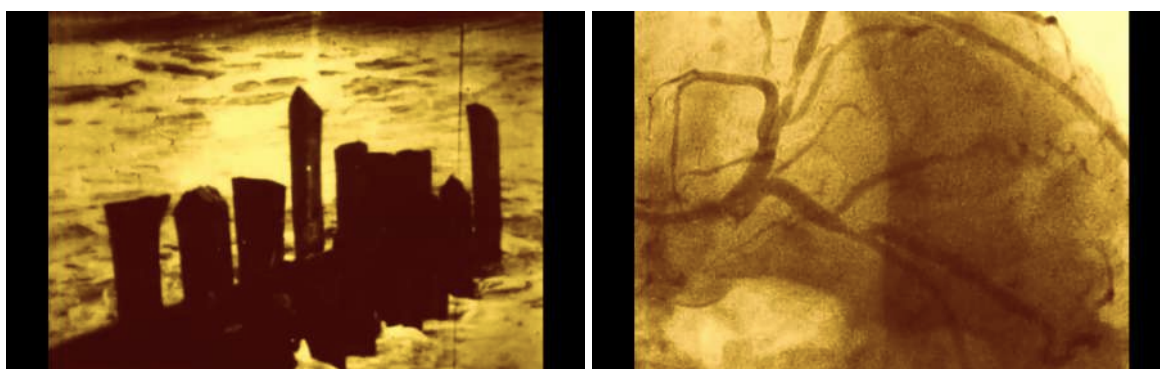
<sup>215</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 419.

com impacto renovado quando consideramos o vínculo, apontado por Foucault, entre as embarcações e a noção das heterotopias:

se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, *um lugar sem lugar, que vive por si mesmo*, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar [...] você compreenderá porque o barco foi para nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico [...] mas a maior reserva de imaginação. *O navio é a heterotopia por excelência.*<sup>216</sup>

Desse modo, se o navio é a heterotopia por excelência, bem como a imagem que demarca o recuo mnêmico no filme, sua insistência no plano visual conduziria a uma figuração do invisível. Seria um curto-circuito (dotado de uma duração) do inapreensível processo da rememoração. No limite, a constituição de uma estrutura a partir do que é simultaneamente presença e ausência, um lugar sem lugar, perda e reencontro.

Ainda nesse bloco, o píer registrado por Cunha Salles surge colorido em tons quentes que fazem rima com as cores do primeiro vídeo do exame de cateterismo de Bernardo (fig. 27). A interpretação de Caetano Veloso se encerra com uma sutil diferença comparada à letra original (“a bercés ma vie” [embalou minha vida]). Após uma tela preta, então, outra fotografia coberta pelo movimento das ondas – que joga com a aparição e submersão do que está na memória – aparece junto ao rumor que logo será interrompido pelo silêncio que nos leva para o último bloco do filme.



**Figura 27:** Rima visual entre as imagens do píer e do cateterismo.

**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

Nessa parte, usando principalmente as interpretações em francês e inglês, Carlos Adriano faz uma remontagem da música com versos bricolados que se tocam em suas

<sup>216</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 424. [grifo nosso].

fronteiras, criando uma nova sintaxe que, por vezes, revela sentidos inesperadamente potentes. O conjunto visual inclui imagens do cateterismo em colorações diferentes, repetições dos trechos da coleção com alterações cromáticas, divisões de tela, inversões, reenquadramentos, efeito negativo, telas pretas, sobreposições nas imagens de Bernardo e fotografias do casal. Esses segmentos da autobiografia do diretor ganham, então, proeminência, denotando mais claramente a configuração afetiva que orienta a feitura do filme. Um fragmento em que Vorobow aparece guardando os óculos, por exemplo, aparece por quatro vezes nesse bloco, intercaladas por outros elementos. Primeiramente ele é justaposto aos trechos difusos de *La vague* e Cunha Salles, numa sequência que transcorre em silêncio, envolvida por duas telas pretas. Na segunda aparição, ao som das águas a escoar, a justaposição se dá com as ondas de *Barques sortant du port* e a grande massa marítima de *A storm at sea*. Já a terceira e a quarta ocasião o conjuga às ondas vistas pelas lentes de Bamforth, com a mesma sonoplastia da vez anterior (fig. 28).<sup>217</sup> O efeito suscitado é de que Bernardo está, materialmente, envolvido pelo *mar da memória*.



**Figura 28:** Bernardo envolvido pelo *mar da memória*.  
**Fonte:** *Sem título # 2: la mer larme*

<sup>217</sup> Na terceira aparição, o fragmento de Bernardo recupera, num lampejo, sua cor original, num gesto pode entrar na nossa percepção como uma ínfima lembrança mais viva, uma vez que as imagens são todas em preto e branco.

Os versos recombinaados reforçam o *pathos* da perda: “happy we’ll be / never again” [nunca mais / seremos felizes], “just as before / never again” [assim como antes / nunca mais], “a bercés mon coeur / never again” [nunca mais / embalou meu coração]. Alguns *flashes de simultaneidade* podem ser apontados nas coincidências do batimento cardíaco dos exames com “never again”, mas também com “chanson d’amour” e “just as before”. Ou ainda com a tela preta durante “never again”, “just as before” e “no more” [não mais]. Finalizando o bloco com a interpretação de Bobby Darin para a versão inglesa, quando ouvimos “so long” [até logo] vemos duas fotografias de Carlos Adriano e Bernardo juntos lampejarem na tela (a primeira justaposta ao píer de Cunha Salles e a segunda à *La vague*), e quando o cantor diz “bye, bye” [tchau, tchau] Bernardo é simultaneamente visto de costas em dois registros – numa fotografia e num trecho de filme projetado sobre ela. Por fim, o último “so long” o faz aparecer muito rapidamente junto à grande onda de *A storm at sea*, logo substituído pelo lampejo final do píer de Salles. Em silêncio, uma fotografia do casal encerra o bloco.

A coda traz os vídeos do exame de cateterismo com a *Canção do mar* interpretada por Amália Rodrigues. O fado que também trata da perda amorosa (embora o caso seja de um abandono) dura por todas as cartelas finais. Ao final desta seção conclusiva, brevemente vemos a imagem de Carlos Adriano e Bernardo Vorobow refletidos em um mutoscópio (equipamento cinematográfico) e, como um último gesto, escutamos Bernardo dizer “encontrei”. Ressignificado após toda a elaboração de *Sem título # 2: la mer larme*, o verbo conjugado nos faz lembrar da feitura poética como um achado para enfrentar a perda, o esquecimento, enfim, as ondas do mar da memória que se abrem à eternidade.

#### 4. SEM TÍTULO # 3: E PARA QUE POETAS EM TEMPO DE POBREZA? — PÃO E VINHO PARA A TERRA SEM PÃO

Viver é defender uma forma.

Hölderlin via Webern

Friedrich Hölderlin, na sétima estrofe da elegia *Pão e vinho*, dedicada ao seu amigo Heinze, pergunta: “e para que poetas em tempo de pobreza?”. Por vezes também traduzido para o português como indignância, esse tempo refere-se “à situação do homem moderno, que perdeu toda e qualquer relação com o sagrado e tem de suportar a ausência dos deuses”, como analisa Françoise Dastur.<sup>218</sup> Nos termos da filósofa:

Ao ler Sófocles, Hölderlin entende, de fato, que só há tragédia propriamente dita quando o deus se retira, quando a aspiração à totalidade não tem mais objeto, e o homem tem de fazer o luto do divino, como diz literalmente, aliás, a palavra alemã para tragédia, *Trauerspiel*, jogo ou espetáculo do luto. É esse luto do divino que constitui a experiência fundamental dos tempos modernos.<sup>219</sup>

Mas diferindo da imensa catástrofe que esse afastamento pode representar, esta separação em que os homens cobertos pela noite da Modernidade residem é também o que guarda a condição do reencontro, “é justamente porque os homens estão separados do ‘todo’ que podem tomar consciência da importância de sua relação com ele”.<sup>220</sup> Como Martin Heidegger expõe em seu ensaio *Para quê poetas?*, “o fulgor da divindade”<sup>221</sup> se apagou na história do mundo e os tempos que se sucedem, desde que os deuses partiram em retirada, são de extrema indignância, tanto que essa ausência já nem é percebida como tal. Vivemos, desse modo, sem fundamentos, no *abismo*, suspensos numa ausência de fundo. Entretanto, segundo Heidegger, “supondo que se encontra ainda reservada uma viragem para este tempo indigente, ela apenas poderá surgir se o mundo virar radicalmente, ou seja, dito de uma forma mais precisa, se ele virar a partir do abismo”.<sup>222</sup>

<sup>218</sup> DASTUR, Françoise. A sofisticada poesia de Hölderlin. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos – IHU*. São Leopoldo, n. 475, p. 38-45, outubro 2015, p. 43. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao475.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

<sup>219</sup> DASTUR, Françoise. A sofisticada poesia de Hölderlin, p. 39-40.

<sup>220</sup> DASTUR, Françoise. A sofisticada poesia de Hölderlin, p. 43.

<sup>221</sup> HEIDEGGER, Martin. “Para quê poetas?” In: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 309. Heidegger aponta que o sacrifício de Cristo, para a experiência histórica de Hölderlin, instaurou o “fim do dia dos deuses”. Como os períodos do dia, a tarde foi se aproximando da noite desde que Hércules, Dionísio e Cristo se ausentaram do mundo. A noite é, portanto, o momento desta ausência.

<sup>222</sup> HEIDEGGER, Martin. “Para quê poetas?”, p. 310.



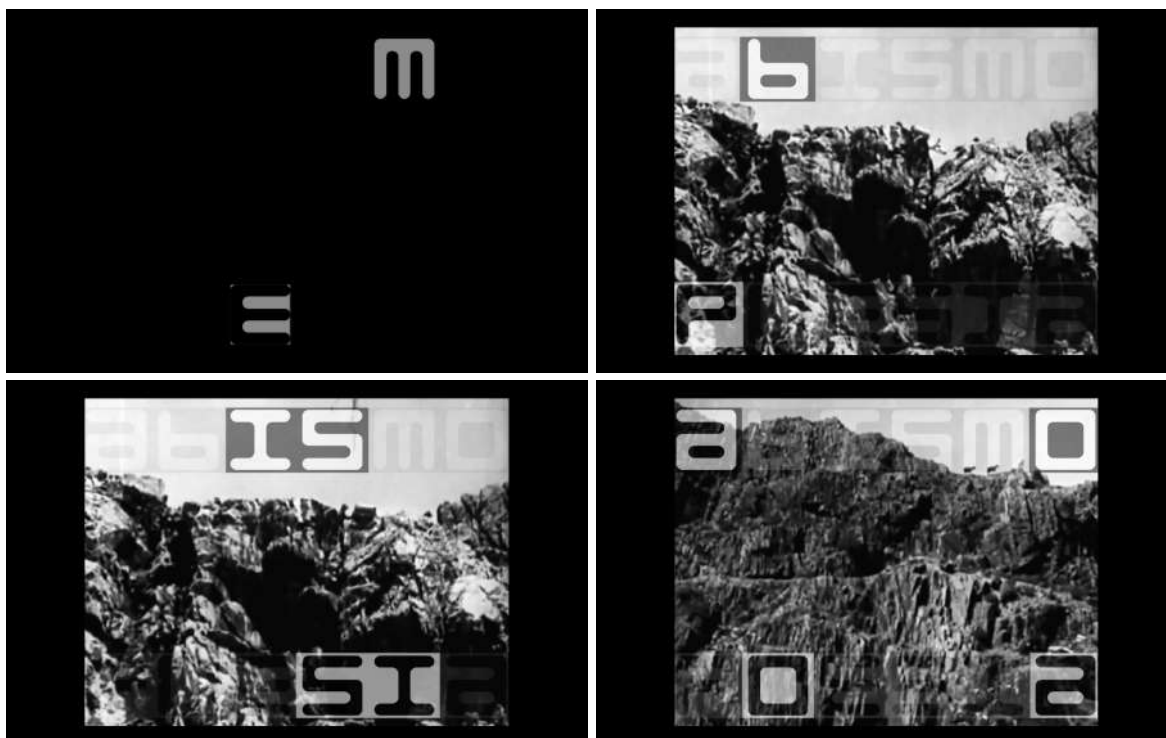
Para Heidegger, o enfrentamento desse abismo do mundo é a circunstância fundamental para a passagem de um estado a outro. Por mais atroz que seja o sofrimento que os mortais passem, a alteração só poderá acontecer quando eles encontrarem sua própria essência – que, já íntima das manifestações da ausência, os conduzirá, antes dos deuses, ao abismo. É nesse lugar que os homens experimentarão os sinais de um elo perdido. Na leitura de Hölderlin, é Dionísio – o deus festivo do vinho – quem oferece esses vestígios aos homens. Aos poetas cabe, então, a persistência no ofício de cantar e cultuar esse deus, prestando atenção aos mínimos traços divinos que podem indicar o caminho da *viragem*. No limite, “é por isso que, no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado. É por isso que a noite do mundo é, no idioma de Hölderlin, a noite divina”.<sup>223</sup> O pensamento poético nos tempos de pobreza deve, portanto, estar próximo da essência da poesia, penetrando nas profundezas do abismo com a lucidez de quem entende essa época e se coloca diante dela animado pelo pensamento crítico e pela sensibilidade criativa.

É nesse sentido que Carlos Adriano – um cinepoeta-crítico – vai construir o terceiro curta-metragem da série *apontamentos para uma autocinebiografia (em regresso)*. Por meio dos procedimentos do *found footage*, o cineasta converte o seu próprio trabalho em um espaço para a reflexão crítica da poesia – com o intento de destacar a dimensão social e política do pensamento poético – diante dos tempos de indigência do mundo. Seu diálogo com o presente é vigoroso. A sua resposta à pergunta feita pela elegia de Hölderlin (incorporada ao título do filme) é de enfrentamento à tragédia sem fim que não cessa de acumular ruínas, desamparo e horror aos nossos pés. Sem negar a pobreza que nos cerca, o diretor busca promover *viragens* nessa ausência de fundamentos que se caracteriza como o abismo dos nossos dias. Como Heidegger aponta, nessa noite da Modernidade, o verdadeiro poeta trabalha a partir da indigência do mundo transformando o seu próprio *fazer* em questões poéticas.

Esse gesto, inclusive, se transfigura em uma engenhosa correspondência visual que Carlos Adriano arquiteta entre os termos *abismo* e *poesia*, tomados a partir da semelhança icônica da tipografia de seus significantes (fig. 29). Para além de perceber sensivelmente que a matéria poética pode ser elaborada a partir do que se configura como o abismo, com esse procedimento visualizamos que, embora um elemento gráfico possa espelhar-se em outro, suas naturezas em dada unidade linguística são distintas e, mesmo que seja possível traçar analogias a partir de suas formas, é preciso um laborioso trabalho de criação para que essa percepção seja efetivada. O trabalho do poeta, no caso, é o que permite a estimulante reconfiguração sígnica.

---

<sup>223</sup> HEIDEGGER, Martin. “Para quê poetas?”, p. 312.



**Figura 29:** Semelhança icônicas de *abismo* e *poesia*.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

Como reverberações desse motivo, o filme traz paralelos que nos mostram sensivelmente a possibilidade das *viragens* que transmudam uma realidade em outra. Operando uma alquimia poética, os desdobramentos afirmam o lugar da arte perante às misérias humanas. No trabalho de reapropriação de arquivos, o diretor escolhe imagens do filme *Las Hurdes: tierra sin pan*, de Luis Buñuel (1933), para dialogarem com poetas que expõem suas considerações sobre a poesia. Numa dobra que alude a um *pequeno milagre*, a esta terra sem pão, filmada por Buñuel, Carlos Adriano concede a intervenção vivificante da leitura de *Pão e vinho*, de Hölderlin. O movimento, de todo modo, não apaga as marcas da escassez – a pobreza está incrustada nas imagens –, mas em alguma medida “extraí do político o estético, e não o contrário, a fim de interrogar o devir e seus espectros”.<sup>224</sup> Por essa via, retira-se do realismo atordoante o suficiente para que uma resposta, na forma fílmica retrabalhada, possa ser pensada diante da repulsa – uma vez que o documentário de Buñuel, como observa Jean-Louis Comolli, “é um filme sem lágrimas”,<sup>225</sup> um filme cujo engajamento é na denúncia da miséria que assolava a região espanhola de Las Hurdes, ao sul de Salamanca. Em *Tierra sin pan*,

<sup>224</sup> Cf. MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/04/1758883-a-poetica-das-imagens-e-do-tempo-do-cineasta-carlos-adriano.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

<sup>225</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “O copião de *Terra sem pão* em Valência”. In: *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 260.

enfaticamente, as escolhas de montagem são no sentido de não “amenizar ou domesticar o espetáculo da miséria”<sup>226</sup>. O comentário em *off*, por exemplo, proferido com frieza, como avalia Comolli, “acrescenta desolação ao conjunto, reforça o sentimento de uma fatalidade inexorável, esforça-se em nos deixar impotentes”.<sup>227</sup> De modo calculado, o cineasta espanhol parece colocar em cena “as nossas faculdades de indiferença e indignação, como que para testar nossos limites”.<sup>228</sup> Assim, se o filme (que chegou a ser proibido pelo governo espanhol) se configura como a indigência *preservada em âmbar* (ainda que esse rigor, como em todos os filmes, também seja resultado de um exercício de *mise-en-scène*),<sup>229</sup> Carlos Adriano encara essas *imagens puras da pobreza do mundo* como uma reserva para a interlocução, que se dá, sensivelmente, no campo do cinema – no lugar da poética das imagens – onde, agora, elas se reconfiguram, em seu valor autônomo, como matéria de poesia.

Ao modo de uma *mise en abyme*, a pergunta da elegia *Pão e vinho* ganha respostas como ondas concêntricas em um lago. Se num primeiro momento o que vemos são os apontamentos que os poetas fazem sobre a função da poesia no mundo, cada um ao seu modo, logo notamos que suas falas acabam por compor o discurso do filme. Reconhecemos, então, o gesto autoral do cineasta para estruturar o seu próprio apontamento enquanto criador – desdobrado nos procedimentos do *found footage*. Mas seguindo esse desenho, *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* responde a pergunta de Hölderlin de um modo ainda mais imanente e crítico ao regime das imagens: sua composição se dá inteiramente por materiais de arquivo retirados do YouTube. Assim, se a plataforma de vídeos espelha o mundo em que vivemos, com banalidades de toda ordem – embora abrigue também preciosidades insuspeitas –, essa proposta do filme atualiza, no nível material, a pergunta do poeta alemão para a hora presente: e para que poetas em tempo de YouTube?<sup>230</sup>

Considerando que “a palavra ‘poesia’, como se sabe, deriva da grega *poiēsis*, que quer dizer ‘feitura’ ou ‘produção’, e ‘poeta’ vem de *poiētēs*, que quer dizer ‘aquele que faz ou produz’”,<sup>231</sup> o cinepoeta desse tempo – consciente da antevisão de Augusto de Campos de que

<sup>226</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “O copião de *Terra sem pão* em Valência”, p. 261.

<sup>227</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “O copião de *Terra sem pão* em Valência”, p. 262.

<sup>228</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “O copião de *Terra sem pão* em Valência”, p. 262.

<sup>229</sup> Cf. COMOLLI, Jean-Louis. “O copião de *Terra sem pão* em Valência”, p. 261.

<sup>230</sup> Esta formulação aparece no título de “Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de YouTube”, artigo de Carlos Adriano e Claudio Marcondes de Castro Filho que parte do filme *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* para abordar questões sobre os estatutos do YouTube em relação à arquivologia. Cf. ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de youtube.

<sup>231</sup> CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*, p. 28.

“tudo existe pra acabar em youtube” –<sup>232</sup> penetra nessa noite do mundo com a disposição quase utópica de criar com as ruínas do contemporâneo, dando concreção à metáfora de retirar do abismo os vestígios dos deuses e transformar o seu próprio *fazer* em questão poética. Resistindo à linguagem imposta – banalizada e empobrecida – e enfatizando seu aporte ético diante de uma Modernidade que insidiosamente captura até mesmo as formas de pensamento (estético, político, social, cultural e econômico), esta obra de Carlos Adriano se abre às possibilidades da inteligência, inventando novos mundos neste mesmo. Insistindo no diálogo.

#### 4.1. Herança verdadeira

Pois a poesia é a minha explicação com o universo,  
a minha convivência com as coisas,  
a minha participação no real,  
o meu encontro com as vozes e as imagens.

Sophia de Mello Breyner Andresen

Configurando-se como o primeiro evento de linguagem do filme, a dedicatória destinada a Bernardo Vorobow simboliza e evoca a dimensão genealógica da *poética da memória* em *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*. A inscrição afetuosa – “para Bernardo, poeta da programação de filmes e arquivos, programador-poeta de cinemateca que em 2016 faria 70 anos” – diz do trabalho do companheiro que selecionava, manejava, combinava e preservava materiais de arquivos com o mesmo rigor de um poeta, do cinéfilo que via o cinema como “um jeito de celebrar a descoberta das maravilhas e suportar a condição misteriosa da vida”, do homem de cinemateca que “acalentava uma curiosidade comovente pelas descobertas das coisas e pela beleza”.<sup>233</sup> Mas ao mesmo tempo em que o filme é consagrado ao programador, a sua estrutura fílmica também o alcança em um contato imanente, por um movimento que une as pontas do fazer cinematográfico e da programação em sua estreita relação poética, criadora, transformadora. Como escreve Carlos Adriano:

Se, para a *Nouvelle Vague*, fazer crítica já era fazer filmes, posso dizer que programar filmes também é fazer filmes; é fazer cinema e fazer história do cinema. [...] A cinefilia é uma condição básica para a crítica de cinema e para a produção do cinema de autor. Uma programação de filmes permite que o espectador (o leitor de imagens e sons) tenha contato e conhecimento com a obra cinematográfica, permite uma

<sup>232</sup> Ah Mallarmé / a poesia resiste / se a TV não te vê / o cibercéu te assiste / em quick time e flv / já pairas sobre os sub / tudo existe / pra acabar em youtube. Cf. CAMPOS, Augusto. “tvgrama 4 erratum”. In: *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 37.

<sup>233</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um cinéfilo amoroso e criador. *Revista Trópico*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>>. Acesso em: 18 abr. 2017.



suprimir três quartos do prazer do poema que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho”.<sup>236</sup> Assim, vamos entrando no filme com os sentidos despertos, percebendo no cinepoema os desdobramentos de uma poética que, ancorada no *found footage*, programa arquivos que elaboram o lugar da poesia na sociedade. Mas como bem observa Olgária Matos, “não se trata nesta fita de citações de filmes e de versos, mas de *détournements*, de desvios, deslocamentos, desfigurações e refigurações”.<sup>237</sup> Em suma, enigmas para a percepção que nos colocam *em relação* com a obra – em constante elaboração das potencialidades que o campo do visível nos emite.

Logo na sequência, o poeta Giuseppe Ungaretti, originalmente entrevistado por Pier Paolo Pasolini, diz que “todos os homens são, ao seu modo, anormais” e que “estão, em certo sentido, em contraste com a natureza”. Essa fala, um tanto indecifrável para os momentos de abertura do filme, converge, em alguma medida, com a declaração de Pasolini que se avizinha: “a primeira língua dos homens é a ação do homem na realidade”. O depoimento (que, aliás, nos aparece retrabalhado em efeito negativo) encontra nas imagens de Buñuel que se seguem uma confirmação da atividade criativa, inquieta, modificadora dos homens diante do mundo – um modo de *contrastar*, provocar, alterar o que é considerado natural, iluminar nossa compreensão para além da experiência imediata dos nossos sentidos que manifestam uma tendência normalizante. Em suma, produzir obras de arte e pensamento que nos fazem, como escreve Merleau-Ponty, “redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer”.<sup>238</sup>

Pasolini, então, declara que “o cinema é a reprodução da linguagem natural da realidade”, ao mesmo tempo em que o filme propõe espelhamentos com o seu rosto que criam uma figura anormal, alterada, por assim dizer, da própria realidade (fig. 30). O sentido do gesto de Carlos Adriano se completa com o depoimento de Joan Brossa, que traz para a discussão a consciência da imaginação como agente *transformador do real*: “o que me interessa é a imaginação, que é o desdobramento da realidade; um poema que parte de uma realidade. Então um poeta trabalha através de sua sensibilidade e dá como resultado uma metamorfose – válida – porque se baseia em uma realidade”. Enquanto ouvimos “um poema que parte de uma realidade”, vemos as imagens de uma mulher com uma criança no colo em *Las Hurdes*; quando o escritor catalão evoca a sensibilidade do poeta, vemos os fragmentos de Cunha Salles,

<sup>236</sup> MALLARMÉ, S. “Poesia e sugestão”. In: GOMES, Álvaro Cardoso. (Org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 98.

<sup>237</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.

<sup>238</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*, 1948, p. 2.

reapropriados em *Remanescências*; e quando fala-se da metamorfose, retornamos aos trechos de Buñuel, quando a câmera percorre o rosto de algumas crianças. Esse gesto – uma demonstração substantiva do próprio filme – mostra-nos o modo como o cinepoeta pode alterar o estabelecido, criar com as ruínas, apresentar *viragens* a partir do abismo – e, ao mesmo passo, fazer das malhas de sua linguagem uma estrutura que dá a ver a própria *feitura*, a sua composição poética.

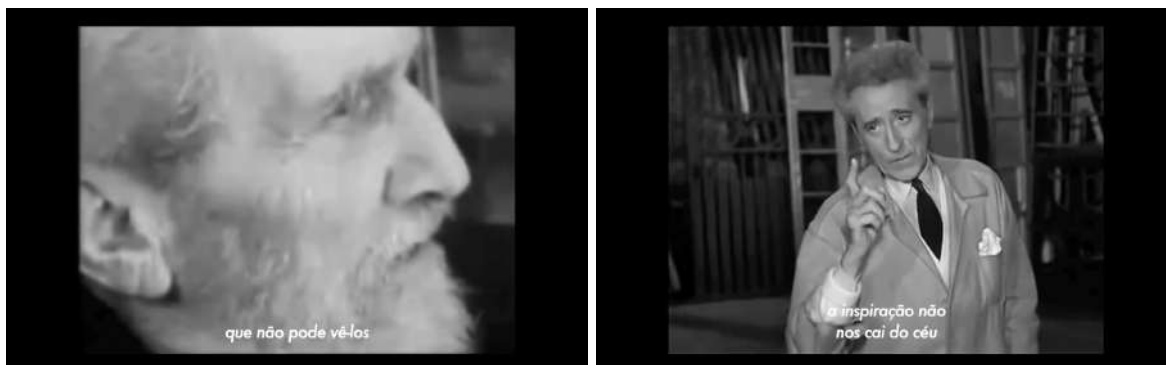


**Figura 30:** Desfigurações e refigurações no rosto de Pasolini.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

A seguir, o rosto de Pound tomado em seu valor icônico, faz a passagem para a fala de Jean Cocteau, retirada do filme *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi* (1960), que versa sobre o entusiasmo criador (fig. 31). Nos termos do poeta francês, “a inspiração não nos cai do céu, a inspiração deveria se chamar expiração. É algo que emerge de nossas profundezas, de nossa noite, e em resumo um poeta tenta dispor esta noite sobre a mesa”. Esse trecho nos remete à noite da Modernidade de que se referia Hölderlin em sua elegia *Pão e vinho*. Nesse sentido, Olgária Matos destaca:

Porque a tragédia grega está definitivamente extinta, os poetas, errantes agora, seguem na “noite sagrada”. [...] A “noite escura da alma” de San Juan de la Cruz está em Cocteau e em todo poeta, sinônimo de desamparo, ausência, mortificação, obscuridade, privação, pobreza, carência, solidão e vazio. Bíblica ou teogônica, a

noite é caos originário: “no começo as trevas cobriam o abismo”. Mas ela é também a noite constelada de poetas, sonhadores e astrólogos. E noite dos místicos, a dos “espaços infinitos” de Pascal e sobretudo a de Orfeu que, na noite dos inferos que julgam os mortos, chamou por Eurídice.<sup>239</sup>



**Figura 31:** Ezra Pound e Jean Cocteau.

**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

De um lado, é possível reconhecer nos gestos filmicos o pensamento de Mallarmé – numa isomorfia que emerge visivelmente em alguns trechos. Quando o poeta diz: “para compreender meu verso, bastaria dizê-lo simplesmente”, imagens de *Las Hurdes*, com uma *beleza intransitiva*, ganham a tela: o chafariz, as inflorescências nas folhagens, os pássaros, os insetos, o voo em dispersão. Mas a proximidade com as Ideias mallarmeanas também se manifesta como rios subterrâneos no terreno de *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*. Se, como escreve Haroldo de Campos, o autor de *Un Coup de Dés* “é um *syntaxier* exímio, um perito em elipses e arabescos, um reversor de ordens”,<sup>240</sup> o trabalho de Carlos Adriano também incorpora o gesto dessa sintaxe quebrada, com a interrupção das declarações, os recuos e avanços nas imagens, a recombinação dos fragmentos; em suma, com a reversão estrutural – gesto que, segundo nossa interpretação, refere-se também às discontinuidades do processo da memória, que imbricado ao fazer poético no filme, configura o todo indiscernível de sua poética.

Com os registros de Mallarmé e *Las Hurdes* sobrepostos, ouvimos a resposta dada pelo escritor sobre o lugar da arte neste mundo de indigências: “a atitude do poeta numa época como essa, em que ele está em greve perante a sociedade, é colocar de lado todos os meios viciados

<sup>239</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.

<sup>240</sup> A esse respeito, Haroldo de Campos diz mais: “Hamlet da sintaxe, suspendendo o discurso num espaço de rupturas, por parênteses e cláusulas hipotéticas, avançando e recuando, por gerúndios e ablativos absolutos, por uma floritura de apostos, até um vértice / vórtice de dúvida indecível: ‘*équation sous un dieu Janus, totale, se prouvant*’”. CAMPOS, Haroldo de. “Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé”. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Org., trad. e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 120.



que podem ser oferecidos a ele, porque tudo que se pode propor a ele é inferior à sua concepção e ao seu trabalho secreto” (fig. 32). Justamente sobre esse trecho da entrevista a Jules Huret, Augusto de Campos observa o engajamento ético do poeta francês que entende radicalmente a natureza de sua obra como um *fim em si*, e não como um *meio*:

É significativo que Mallarmé, para definir seu marginalismo de poeta, tenha ido buscar não uma metáfora aristocrática como a “torre de marfim”, mas uma expressão extraída do vocabulário econômico-social, a palavra “greve”, emblemática da luta de classes. [...] A recusa do poeta em prostituir o seu trabalho e em aceitar passivamente a linguagem “contratual”, imposta, tem uma significação ética que escapa, quase sempre, aos críticos sociologizantes, embora não tenha escapado a Karl Marx, quando afirma: “o escritor deve naturalmente ganhar dinheiro para viver, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro” [...].<sup>241</sup>

É assim que, resistindo às banalidades, cabe ao poeta de nossos tempos a recusa. Mas o que poderia ser superficialmente lido como uma fuga da realidade intensa das coisas, se mostra como um lugar diametralmente oposto ao senso comum. Nessa negativa é que se encontra o passo para a alteração, para que intensamente brilhe algo de novo para o mundo – que diminua o impacto do horror, que nos fortaleça diante das misérias que nos assombram, que proporcione a partilha da beleza e da alegria. A propósito dessa discussão, Mario Faustino escreve:

A um mundo infame, como ainda é o nosso, Rimbaud, que o rejeitava, reagiu rejeitando também a própria poesia. Mallarmé, que o rejeita, reage, refugiando-se na poesia. Em todo um século ninguém é mais poeta; ninguém celebra e personifica mais que ele a dignidade, a nobreza, a divindade da Poesia; ninguém faz tanto da poesia um instrumento, um meio e uma justificação de existir. Ninguém se aproxima tanto quanto ele do Poiêtes, do que faz: seus poemas são atos e são coisas – não apenas celebrações, elogios, louvores ou censuras, ou lamentos. São novas maneiras de ser das palavras e das coisas.<sup>242</sup>

Em certa dimensão, Carlos Adriano é também o cinepoeta da recusa. E esse paralelo não é despropositado. A sua trajetória voltada para a experimentação estética que explora “o potencial revolucionário do cinema como criador de formas e sensações, como instância privilegiada de conhecimento e percepção do mundo” o comprova.<sup>243</sup> A sua autocinebiografia

<sup>241</sup> CAMPOS, Augusto de. “Mallarmé: o poeta em greve”. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*, p. 27.

<sup>242</sup> Faustino destaca que nessa recusa, Mallarmé se dedica a três nobres tarefas: “a de *criticar* (sempre através do fazer poemas, do *fazer*) uma tradição poética, revivendo-a através de um processo seletivo, deixando cair os membros mortos e reproduzindo os realmente vivos; a de criar poemas (palavras-coisas conjugadas, organicamente, em padrões, se não totalmente *novos*, pelo menos renovados), que são, ao mesmo tempo, sedes e correntes de beleza; documentos de autocrítica existencial; e remédios-fortificantes-operações-plásticas para a língua em que são escritos e para a própria linguagem humana; e, finalmente, lançar os fundamentos de *rien ou presque un art*”. FAUSTINO apud CAMPOS, Augusto de. “Mallarmé: o poeta em greve”. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*, p. 25-26.

<sup>243</sup> ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

vai na contramão da produção industrial, feita sob medida para atender as expectativas mais rasteiras de um pensamento conservador. Como reconhecida expressão da vanguarda – com filmes programados em retrospectivas, festivais e importantes museus do mundo como o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque e a Tate Modern, em Londres – o cineasta trabalha a contrapelo da noção de arte como mercadoria, direcionada ao consumo pouco (ou nada) reflexivo. O seu esforço ético e estético é de desenvolver uma linguagem que abra caminhos para a percepção, que resista ao banal e desperte o que há de mais aguçado em nossas inteligências, como ele próprio resume: “mudar o modo de perceber o mundo talvez seja um início para se mudar o mundo ou, pelo menos, o modo de se viver nele”.<sup>244</sup>



**Figura 32:** Mallarmé e *Las Hurdes* sobrepostos.

**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

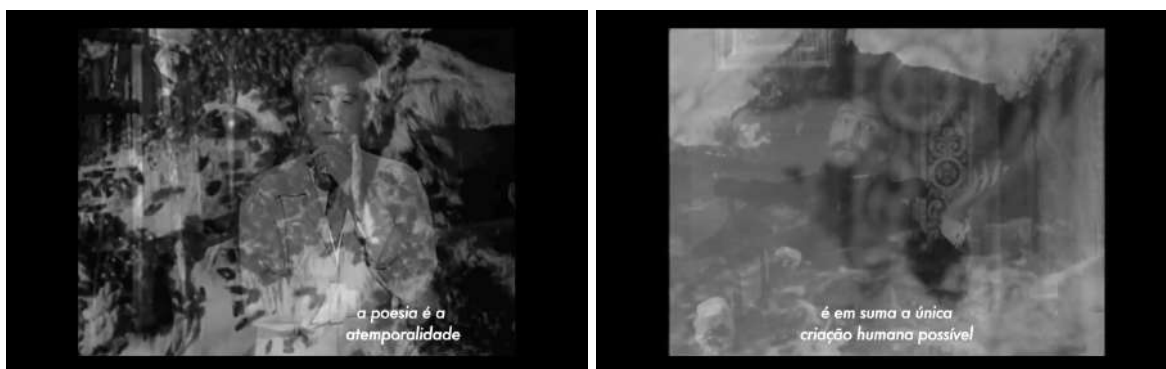
Na sequência do trecho de Mallarmé, o rosto de Pound reaparece com um procedimento de sobreimpressão que cria um aspecto fantasmagórico durante sua fala arrastada. No plano sonoro, ouvimos badaladas de sinos marcando um tempo que “não se encontra” no filme. Já a cena seguinte justapõe Cocteau caminhando com um registro das crianças de *Las Hurdes* entrando por uma porta. Pela composição, o poeta aparece duas vezes e as crianças parecem ser, em alguma medida, emanações dele próprio. A sua fala (“os erros são a verdadeira

<sup>244</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

expressão do indivíduo”), em contiguidade com o que é visto, pode vincular a ingenuidade e a expressão infantil à autenticidade dos pensamentos e ações quando se mostram falhos.

Mallarmé retorna, então, com uma formulação que novamente se insere na maquinaria do filme: “escolher um objeto e extrair dele um estado de alma por uma série de decifrações”. Os fragmentos de *Las Hurdes*, que logo surgem na tela, por exemplo, nos proporcionam, por instantes, o exercício de reinterpretação das imagens retiradas do curso da narrativa de Buñuel. Como na defesa da função poética ancorada em Jakobson, elas assumem o seu papel puramente autônomo, desvinculando-se da mensagem utilitária e figurando em sua livre expressão. O jogo com a ambivalência dos registros visuais, aliás, é um dos tópicos do *found footage* que o aproxima intrinsecamente da natureza de um poema. Assim, a declaração de Mallarmé, inclusive, assume um *valor guia* para o procedimento de reapropriação de arquivos que Carlos Adriano explora desde o seu terceiro trabalho, *Remanescências*.

Entre rearranjos para novas *decifrações*, os fragmentos seguem expondo definições para a poesia. Dizendo duas ou três coisas que sabem sobre ela, os poetas atualizam seus significados nesse novo contexto engendrado pelo cineasta. Cocteau fala de “uma força desconhecida que nos habita e nos manobra”. Pound hesita e responde com a complexidade do tema que não se deixa apreender: “para mim é difícil responder a esta sua questão”. Cocteau retorna trazendo a dimensão temporal para o regime poético: “a poesia é a atemporalidade, ela é inatual”. Mallarmé afirma que ela “é, em suma, a única criação humana possível” (fig. 33).



**Figura 33:** Definições poéticas de Jean Cocteau e Mallarmé.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

Chamando a atenção para o aspecto construído da realidade que está presente tanto nas ações cotidianas quanto nas obras de arte e pensamento como a poesia, Pasolini declara: “Lênin escreveu um grande poema de ação e se expressou em seu poema. Os homens humildes, os homens pobres fazem pequenos poemas de ação, mas todos esses poemas modificam um pouco

a realidade”. Enquanto o cineasta e escritor italiano fala na entrevista, espelhamentos na imagem refiguram o seu rosto; na sequência, são inseridas cenas de seus filmes nos quais ele também atua: *I Racconti di Canterbury* (em que seu personagem lê o livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio) e o próprio *Il Decameron*. Como numa *mise en abyme*, a fala de Pasolini diz do seu trabalho – de real expressão dentro de sua obra – e ainda retroage na obra de Carlos Adriano que vem sendo construída. Nesses desdobramentos recursivos, Olgária Matos reconhece o que ela chama de *ficções heurísticas* – que, na nossa leitura, partilham essencialmente da energia da reapropriação de arquivos feita segundo os procedimentos do *found footage*:

O autor dentro do ator, o filme dentro do filme – como *Santos Dumont* é filme e personagem de Carlos Adriano – são ficções heurísticas que inscrevem o cinema em uma continuidade temporal, sùmula e soma de filiações e fidelidades, a cada vez única e singular em sua repetição, escapando da ilusão de um recomeço absoluto.<sup>245</sup>

Assim também, logo após Joan Brossa (com a sua imagem sobreposta ao correr das águas) dizer que vê “a poesia, ou a arte, sempre como uma aventura aberta”, o fragmento sonoro de Cocteau se reporta ao campo cinematográfico. Para o poeta, “um filme é uma fonte petrificante do pensamento”, ou seja, um lugar que dá vazão às ideias ao mesmo tempo em que as captura na película ou no registro digital. Que consegue cristalizar raciocínios, conhecimento, inteligências. O motivo *petrificante* desta sequência faz rima visual com um muro de pedras e com o ruído de algo a se estilhaçar. O poeta também nos diz que “um filme ressuscita atos mortos e mostra além disso, com o rigor do realismo, os fantasmas da irreabilidade. Enfim, é um admirável veículo de poesia”. Noção a qual a obra torna evidente pela sua significância aberta, capaz de *instalar o novo*, criar-se e recriar-se como na leitura de um poema.

O registro de um barco ancorado paira por alguns instantes na tela. Seu significado latente, em constante remessa, nos dispõe à procura de algo que parece nos escapar totalmente no fragmento, embora estejamos engajados em sua leitura. Lembrando-nos do *estar em relação* – que, na verdade, se manifesta em todo o modo de convivência com as imagens –, a sequência nos remete a uma reflexão sobre o campo do visível. Como escreve Rodrigo Silva:

As imagens são um *enigma* que nos é lançado pela manifestação do visível. Uma imagem é ao mesmo tempo um “objecto” (algo que está aí lançado, diante de nós, oferecendo-se ao olhar) e uma recusa do objecto, uma subtracção à captura objectiva, uma presença que se escapa e se esquiva, uma denegação da apropriação. As imagens são uma deslocação, uma fuga que nos intriga e nos enreda numa trama de reenvios e

<sup>245</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.

associações cuja proliferação involuntária nos assombra, que ilude e desilude tanto quando pacífica e ameaça.<sup>246</sup>

Nesse sentido, destacamos três significantes que emergem do bloco de declarações subsequente: em Cocteau, *segredos*; em Pasolini, *milagre*; e em Mallarmé, *mistério*. Os termos, nas reapropriações de Carlos Adriano, dizem dos objetos do mundo, mas nos servem para dizer também da experiência com o visível. Como uma operação constitutiva para o sujeito pensante das imagens, “só há imagem onde se dá uma separação com o visível, e a imagem é a eclosão dessa separação”.<sup>247</sup> Assim, é sob o signo do distanciamento e da reflexão que a economia visual nos coloca em relação com as imagens e nos dá a vê-las – dispondo as *peças do jogo* visual, de certa maneira, entre segredos, milagres e mistérios. Numa palavra, a imagem é o “operador entre o visível e o invisível”<sup>248</sup> que coloca todas as nossas faculdades em elaboração quando a contemplamos. Dessa maneira, o valor estético da obra está materialmente na obra em si, mas também é construído na relação que se instaura com ela. É nesse sentido que Caetano Veloso observa que os filmes do cinepoeta “fazem do espectador que de fato os vê um artista. E fazem uma diferença na perspectiva crítica de todo o nosso cinema: tudo ganha nova feição se visto do lugar onde Carlos Adriano nos põe”.<sup>249</sup>

Delimitando o campo da experimentação poética, Joan Brossa propõe ao bom poeta “lançar-se ao desconhecido”, ou seja, a buscar as novas ideias, a liberdade inventiva, “sobretudo quando o poeta tem um mundo concreto para dar”. Acompanhando essa fala, a figura de Ungaretti surge sobreposta a de Brossa em certo momento. Na sequência, estabelecendo um diálogo imaginário entre os escritores, Cocteau junta-se a eles e concorda: “eis uma excelente definição de poeta”. No plano sonoro, ouvimos as palmas de uma claqué. Dobrando esta consideração sobre a autocinebiografia do diretor, reconhecemos que todo o seu percurso artístico foi marcado por uma entrega radical a um projeto de invenção e constante renovação da linguagem cinematográfica. Sendo assim, destacamos três instâncias presentes em *Sem título #3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* que reputamos intrinsecamente ligadas ao *mundo concreto do poeta*.

<sup>246</sup> SILVA, Rodrigo. A partilha do visível (pequeno excuro sobre a imagem). *Cadernos PAR*, n.4, p. 113-123. mar. 2011. p. 113. Disponível em: <[https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/406/1/Par4\\_art9.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/406/1/Par4_art9.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2018. [grifo nosso].

<sup>247</sup> SILVA, Rodrigo. A partilha do visível (pequeno excuro sobre a imagem). p. 117.

<sup>248</sup> SILVA, Rodrigo. A partilha do visível (pequeno excuro sobre a imagem). p. 121.

<sup>249</sup> VELOSO, Caetano. Texto-comentário sobre Remanescências (CINEMA+VÍDEO+ARTE : Carlos Adriano). In: *Associação Cultural Videobrasil*. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/obras?titulo=Remanescências+#o618843>>. Acesso em 23 abr. 2018.

Primeiramente apanhamos rastros da *sensibilidade poética* do diretor – formada, sobretudo, segundo o *paideuma* concretista. Entre as declarações, ouvimos Mallarmé dizer que se deve “resgatar tudo” da música, num “ato de justa restituição”. A vinculação entre os registros artísticos, desdobrada na obra do autor de *Un coup de Dés*, diz respeito a relação *estrutural* presente em seu projeto poético – que viria a influenciar diversas gerações de escritores, entre eles o grupo da Poesia Concreta. Como sintetiza, Augusto de Campos:

Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. Esse processo se poderia exprimir pela palavra *estrutura*.<sup>250</sup>

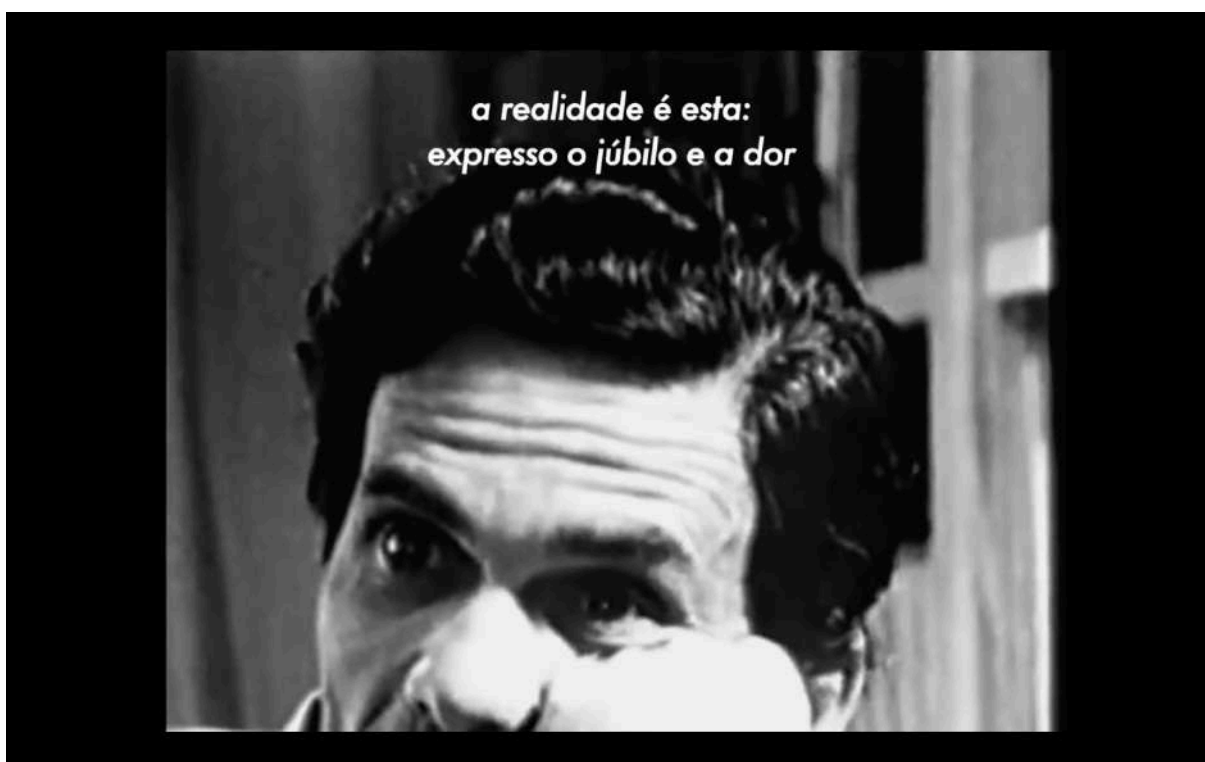
O filme, então, realiza um movimento de inflexão sobre o *pathos da perda* – presente na série *apontamentos para uma autocinebiografia (em regresso)*. De saída, Cocteau nos diz: “e mesmo que o meio de transmissão não exista mais e minha imagem não possa mais ser projetada, em todo caso espero estar diante de você como no estado de fantasma. Mas eu não creio na morte, eu não creio na morte porque a morte é uma das formas da vida”. A fala do poeta se aproxima da leitura de Olgária Matos, para quem o filme se estrutura “enfrentando a finitude de tudo que é temporal, no sentido inverso ao do desaparecimento”.<sup>251</sup> Nesses momentos, enquanto o escritor está falando, outros aparecem apenas escutando, criando, pela edição, um efeito de conversa. A seguir, Ungaretti diz ser “um poeta que começa a transgredir todas as leis fazendo poesia”, e que, agora que é velho, não respeita “nada mais do que as leis da velhice, que infelizmente são *as leis da morte*”. Estas leis, irrepresentáveis, ficam escritas na legenda enquanto a tela se apaga. Por fim, o Mallarmé do filme de Rohmer surge sobreposto ao retrato original do poeta e diz: “para mim, o caso do poeta numa sociedade que não lhe permite viver é o caso de um homem que se isola para esculpir seu próprio túmulo”.

Finalmente, após uma passagem que traz imagens raras do poeta Blaise Cendrars brindando em um bar, Pasolini diz do *amor pela vida*, apesar de todos os pesares: “a realidade é esta: expresso o júbilo e a dor” (fig. 34). Com efeito, o desejo fundante da série de Carlos Adriano está representado por essas palavras. Os cinepoemas de amor, como o próprio diretor nos diz, foram o *insight* para continuar produzindo, para enfrentar a lacuna deixada pelo seu companheiro dentro da sua atividade produtiva. Nesse nível, enquanto ouvimos Pasolini, vemos as suas atuações que parecem contemplar ou confirmar o que está sendo dito. Falando da

<sup>250</sup> CAMPOS, Augusto de. “Mallarmé: o poeta em greve”. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*, p. 23.

<sup>251</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.

expressão da poesia provençal “ab joy” (por júbilo), o poeta e cineasta a aproxima do seu comportamento criativo: “‘júbilo’ no provençal daquele tempo tinha um significado particular de êxtase poético, de exaltação, de arrebatamento poético. Eu escrevo praticamente ‘ab joy’ para além de todas minhas determinações, minhas explicações e definições culturais”. É quando o discurso meta-incorporado pelo filme assume-se como uma verdade íntima para a obra: “o signo que domina toda minha produção é esta espécie de nostalgia da vida, esse senso de exclusão que, contudo, não diminui, mas, sim, aumenta o amor pela vida”.



**Figura 34:** Pasolini: o júbilo e a dor.

**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

#### 4.2. Golpe a golpe, verso a verso

Se num primeiro movimento a estrutura de *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* se volta para o repertório da memória – que, todavia, só nos aparece como algo de segunda ordem, reconfigurado, com intervenções –, aos sete minutos vemos a migração dos sentidos conotados na programação/projeção poética para uma instância que os coloca em processo, numa elaboração análoga ao trabalho mnêmico, com saltos, desvios, associações, rupturas e apagamentos. Promovendo recombinações entre os elementos do filme sobre a canção *Cantares*, de Joan Manuel Serrat a partir do poema de Antonio Machado, o diretor busca

movimentar o campo semântico da pergunta feita na elegia de Hölderlin e respondê-la, tanto quanto possível, com seu trabalho – transfigurando o *fazer* propriamente dito, como defende Heidegger, em questão poética, na mesma medida em que não se mostra indiferente à indigência do mundo.

Atentos a construção que dispõe os fragmentos em significância permanente, tomamos este bloco como um *colidouescapo*, para utilizar uma palavra-valise que Augusto de Campos traz do *Finnegans Wake*, de James Joyce, como título de seu livro-poema. O termo em inglês *collideorscape* desdobra-se, em português, na síntese morfológica de *colido ou escapo*, uma tradução concreta para caleidoscópio. Sendo assim, as primeiras imagens surgem multiplicadas: quatro reproduções do poeta Antonio Machado. A música começa e Federico García Lorca, em raro registro em movimento, ocupa a tela por breves instantes: “todo pasa y todo queda” [tudo passa e tudo permanece]. Na sequência, “cultivados no jardim do amor reencontrado, os planos vivos das rosas rubras”,<sup>252</sup> como nota Olgária Matos, nos aparecem como uma entrada furtiva do presente no filme (fig. 35). Reverberando a canção que diz do *passar*, Lorca passa novamente e dá lugar a Cocteau caminhando sobreposto ao movimento das águas. O poeta joga pedaços de papel ao vento (o seu fazer poético?) e o próximo corte traz refugiados sírios em fuga, vistos em reportagens de televisão. A canção que dizia “pasar haciendo caminos, caminos sobre el mar” [passar fazendo caminhos, caminhos sobre o mar] sintetiza as saídas desesperadas das pessoas que inventam caminhos para se safar. Ora colidindo, ora escapando, os arquivos reapropriados vão ganhando uma energia rítmica similar à expressão do *poetar* na noite da Modernidade: articulando traços da própria experiência, da pobreza que nos cerca e dos vestígios dos deuses.



**Figura 35:** Federico García Lorca e as rosas rubras do presente.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

<sup>252</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.



A imagem de Bernardo surge próxima aos versos “nunca perseguí la gloria” [nunca persegui a glória] tematizando uma analogia entre o programador e a figura do poeta como homens comuns, que não buscam a fama pelos seus feitos, apenas trabalham e constroem suas obras, livres para permanecer ou não na memória das pessoas – seja como uma curadoria na cinemateca, um filme de Buñuel ou um poema de Lorca. Como florações da memória, “los mundos sutiles, ingravidos y gentiles como pompas de jabón [os mundos sutis, leves e delicados como bolhas de sabão], nos trazem o gesto terno de Ungaretti, as imagens de Santos Dumont tomadas de *Santoscópio = Dumontagem*, Pound, Cendrars e Cocteau. Sustentando afetos pessoais nessas figurações, o diretor, no entanto, os envolve com um fino invólucro que os conserva em transparência com o mundo, como bolhas de sabão.

Num paralelo entre imagens, o gesto de Bernardo dobrando as hastes dos óculos se avizinha de Santos Dumont rotacionando um objeto parecido com uma pequena régua ou um nível. Como uma paronomásia visual que junta os fragmentos em uma nova significação, poderíamos pensar no fazer poético como o traço de união que liga o programador e o inventor. Nesses instantes, imantados em torno do significante “volar” [voar], o curador e o aviador surgem sobrepostos com um estudo visual de Marey – captado em cronofotografia – que decupa o movimento de pássaros (fig. 36). Vorobow visto perto da Torre Eiffel nos liga imediatamente ao voo de Santos Dumont que a contornou, em seu dirigível, em 1901. Condensando traços do afeto amoroso com as criações de homens radicalmente devotados às suas utopias, o trecho nos aparece como uma tradução sensível do processo que impulsiona o *fazer* de Carlos Adriano.



**Figura 36:** Sobreposição de Bernardo Vorobow, Santos Dumont e experiências cronofotográficas de Marey.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

Os montes rochosos de *Las Hurdes* e os registros de Maiakovski e Lorca antecedem o momento na canção em que o poema *Proverbios y cantares XXIX*, de Antonio Machado, é falado por Joan Manuel Serrat. Uma serpente cruza o caminho e, enquanto James Joyce aparece por breves instantes, ouvimos “caminante, son tus huellas / el camino y nada más” [caminhante, são tuas pegadas / o caminho e nada mais]. A continuidade dos versos encontra nas imagens dos *hurdanos* – que migram do povoado à procura de emprego no campo de outras regiões ou que procuram algum tipo de adubo nas montanhas – o seu correspondente visual: “caminante, no hay camino, / se hace camino al andar” [caminhante não há caminho, / se faz caminho ao andar]. O poema, tomado em liberdade, também poderia dizer do trabalho da memória, como um caminho que se faz ao caminhar, um “lugar” que só toma forma quando é percorrido e que só existe, enquanto tal, no processo. Seguindo em harmonia com os versos “al andar se hace camino / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se há de volver a pisar” [ao andar se faz caminho / e ao voltar a vista atrás / se vê a senda que nunca / se há de voltar a pisar], enxergamos ainda a dimensão situacional que singulariza o exercício mnêmico *hic et nunc*.

A canção prossegue com uma energia renovada, pulsante. A pessoas de *Las Hurdes*, que marcham em busca da sobrevivência, sobem por íngremes passagens em meio à vegetação que se enche de espinhos e lhes ferem os pés desprovidos de calçados adequados. Uma mudança brusca nos coloca diante dos refugiados sírios, captados pelas câmeras televisivas, passando por um lugar arenoso e difícil de descer. Separados, no tempo, por anos, os registros, no entanto, são tomados em vizinhança no filme, dizendo materialmente que o sofrimento não cessa e que as misérias humanas, infelizmente, apenas se atualizam (fig. 37).



**Figura 37:** *Hurdanos* e refugiados sírios em marcha.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

Na letra de Joan Manuel Serrat, o trecho “golpe a golpe, verso a verso” parece nos dizer que o caminho deve ser construído a cada investida, com ímpeto, mas também com versos – pavimentando, igualmente, a estrada no plano simbólico. Como na proposição de Heidegger a partir de Hölderlin, nos tempos de indigência do mundo, o fazer poético se torna a matéria poética, o caminho que nos conduz aos vestígios divinos. Nessa mesma medida, Carlos Adriano faz do seu cinepoema um metafilme que enfrenta os infortúnios de nossa época. Assim, este segmento da canção, ressignificado pelos fragmentos visuais, ainda parece nos dizer que os versos podem, de algum modo, fazer frente aos *golpes desditosos* – mesmo que de modo desproporcional e em outro registro. Às imagens de uma menina dando, com as mãos, a um bebê, um pouco de água que corre no imundo canal no meio do povoado de Las Hurdes, opõe-se Cocteau caminhando e uma montagem com Maiakovski falando com veemência como se estivesse ensinando seus poemas revolucionários para as crianças hurdanas. “Golpe a golpe, verso a verso”.

Sobreposto ao correr das águas, Bernardo nos aparece caminhando simultaneamente ao trecho sonoro “murió el poeta lejos del hogar” [morreu o poeta longe do lar]. O *pathos* da perda atravessa rapidamente a sequência. Embora também traga a lembrança da dedicatória deste trabalho para o “poeta da programação de filmes e arquivos, programador-poeta de cinemateca”. As flores próximas das criações de abelhas vistas em *Las Hurdes* dão a impressão de dobrar o tempo e se avizinham das rosas vermelhas, num gesto que parece suspender a duração, como no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Alguém diz:  
 “Aqui antigamente houve roseiras” —  
 Então as horas  
 Afastam-se estrangeiras  
 Como se o tempo fosse feito de demoras.<sup>253</sup>

Nesta relação com o tempo, como Olgária Matos observa, “os planos misteriosos do ‘caminhante’ refletido na orla do mar apontam para uma história inaugurada no presente do agora”.<sup>254</sup> As imagens de James Joyce passam brevemente pela tela e logo encontramos Bernardo quando os versos dizem “golpe a golpe” – que, como argumentamos, tanto podem ser os investimentos radicais, com ardor, a que alguém se dedica, quanto os reveses que se enfrentam. O pequeno bloco de fragmentos que se sucede traz registros dos poetas fumando: José Lezama Lima, Maiakovski, Cocteau, Mallarmé e Cendrars. Como na famosa frase de

<sup>253</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Jardim”. In: *Coral e outros poemas*, p. 52.

<sup>254</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.

Mallarmé, que dizia fumar para colocar um pouco de fumaça entre ele o mundo, as cenas envolvem o filme numa certa opacidade semântica: “deveria haver sempre enigma em poesia”.

Um trecho do filme *Schwarze Sünde* (1988), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, também passa pela coleção de fragmentos. A obra filmada nas encostas do vulcão Etna, a 1900 metros de altitude, traz a segunda versão de *Der Tod des Empedokles*, uma das três tentativas incompletas de Hölderlin de escrever uma tragédia que tematizasse a morte do pensador pré-socrático que se suicidou jogando-se no Etna. Após as frustrações, o poeta alemão passou a dedicar-se à poesia lírica e, depois, ao diálogo com as tragédias de Sófocles, podendo, assim, perceber a diferença entre os modernos e os antigos, chegando a reflexão do luto do divino que encontramos na elegia *Pão e vinho*. Como resume Françoise Dastur: “o personagem de Empédocles o permite compreender que a tragédia grega, a qual encenava a *hybris* do herói, sua desmedida e sua aspiração a unir-se imediatamente à totalidade, não se adapta mais ao tempo presente, ao qual corresponde outro tipo de trágico”.<sup>255</sup>

Às imagens da descida caudalosa de um rio em um povoado a caminho de Las Hurdes, colam-se às sobreposições entre uma imensa massa de refugiados em terra e, aparentemente, em um barco: “caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Nas repetições do trecho final, em que Joan Manuel Serrat canta por três vezes “golpe a golpe, verso a verso”, vemos as oposições visuais entre os golpes (uma criança hurdana, os imigrantes sírios, os montes rochosos de Las Hurdes) e os versos (Cocteau, Maiakovski, Bernardo e Carlos Adriano refletidos em um mutoscópio, Cendrars, Ungaretti e, por fim, o sorriso de Bernardo). O pequeno trecho da reflexão do cineasta e seu companheiro nos remete à *imagem-cristal*, como analisada por Deleuze:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou se desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê *no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo.<sup>256</sup>

<sup>255</sup> DASTUR, Françoise. A sofisticada poesia de Hölderlin, p. 39.

<sup>256</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 102.

Nos termos do filósofo, “a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”,<sup>257</sup> e, entre essas imagens, Deleuze reconhece o *espelho* como a estrutura cristalina mais conhecida. Sendo assim, por uma elaboração cinepoética de Carlos Adriano, que funde a memória com os afetos na cisão/suspensão do tempo, essa breve passagem nos conduz à *eternidade*, ao divino que há muito se retirou para outro mundo, ao amor recontrado (fig. 38).



**Figura 38:** Carlos Adriano e Bernardo Vorobow refletidos na imagem de um mutoscópio.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

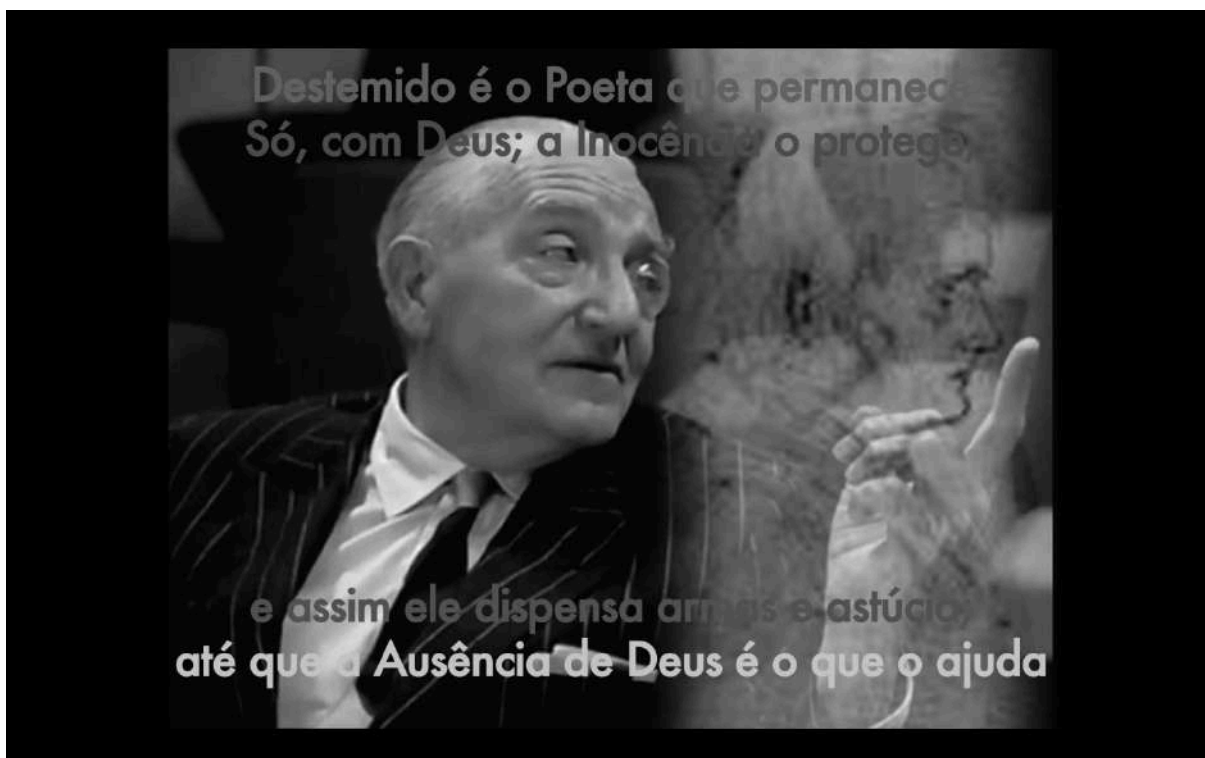
### 4.3. Todo pensamento

Após o encerramento da canção de Joan Manuel Serrat, uma breve tela preta se abre às imagens de Fritz Lang, interpretando a si próprio, no filme *Le mépris* (1963), de Jean-Luc Godard.<sup>258</sup> O trecho reapropriado traz o cineasta austríaco dizendo os versos finais de *Vocação de poeta (Dichterberuf)*, de Hölderlin, que vêm se inscrever na tela, na tradução portuguesa.

<sup>257</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 89.

<sup>258</sup> Relembramos aqui o cruzamento entre este filme de Godard e a dimensão biográfica de Carlos Adriano, no tocante ao seu engajamento com o cinema. Cf. CINEMA+VÍDEO+ARTE: Carlos Adriano. *Site da Associação Cultural Videobrasil*.

Pelos procedimentos do *found footage*, Carlos Adriano dispõe este registro ao lado de um desenho do escritor alemão na velhice, feito por Louise Keller, em 1842. Operando uma articulação entre os poemas, o tempo da ausência do deus “vindouro”, tematizado na elegia *Pão e vinho*,<sup>259</sup> se põe em relação com a *Vocação de poeta*, quando a separação com o divino é o que garante àquele que cria um *benefício* para o seu *fazer* poético (fig. 39).



**Figura 39:** Fritz Lang e a *Vocação do poeta*, de Hölderlin.  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

Formando um bloco entre os poetas que figuram em *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*, a observação de Hölderlin sobre o ofício poético – em seu encontro com a Ausência – manifesta-se claramente em Mallarmé, como analisa Maurice Blanchot, nas transformações a que o poeta foi exposto quando se dedicou, de fato, a escrever:

Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical, à qual Mallarmé fez breve alusão quando disse: “ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada...” (a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte). [...] “Ao sondar o verso”, o poeta entra nesse tempo de desamparo que é o da ausência dos deuses. Fala surpreendente. Quem sonda o verso escapa ao ser como certeza, reencontra os deuses ausentes, vive

<sup>259</sup> Como observa José Paulo Paes, “ao designá-lo pelo epíteto de ‘vindouro’, *Pão e vinho* o vê reinstaurador do divino entre os homens”. Cf. PAES, José Paulo. “O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin”. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 46.

na intimidade dessa ausência, torna-se responsável dela, assume-lhe o risco e sustenta-lhe o favor.<sup>260</sup>

Na sequência, as rosas vermelhas, *intransitivas* como no poema de Gertrude Stein, fazem a passagem para *Toute révolution est un coup de dés* (1977), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. A primeira imagem reapropriada traz um muro onde os últimos revolucionários da Comuna de Paris foram fuzilados; ali está escrito “Aos mortos da Comuna/ maio 1871”. O filme elaborado a partir de *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, faz emergir do poema uma dimensão política, como destaca Pedro Aspahan:

O filme oferece ao espectador uma incursão poética que acontece sobre o túmulo dos revolucionários da Comuna, que jazem anônimos no cemitério de *Père-Lachaise*, duplamente soterrados pela derrota e pelo discurso histórico dominante. Sobre eles, na colina, encontram-se os corpos imóveis da comunidade de amigos dos cineastas que *recitam* o poema de Mallarmé. O passado e o presente se coadunam por uma fina camada geológica. O “cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra” se interrompe por um instante, para que algo do passado possa se fazer presente. Assim, *o cinema vem “explodir o contínuo da história”*, tarefa última do historiador materialista segundo Benjamin, elevando o poema à potência política marxista. “Não conheço outra bomba senão um livro”, dizia Mallarmé, que não só foi contemporâneo da Comuna de Paris e tinha vários amigos anarquistas, como morou no lugar onde se ergueu a última barricada feita pelos *Communards*, como destacou Straub. Não há outra bomba, senão um filme, poderíamos dizer com Straub-Huillet.<sup>261</sup>

Na cena escolhida por Carlos Adriano, Danièle Huillet aparece sobreposta ao muro da homenagem aos mortos e aos fragmentos do p<sup>ier</sup> registrados por Cunha Salles, em 1897 – mesmo ano em que o poema foi escrito. Desdobrando uma intervenção poético-revolucionária na História, como observa Pedro Aspahan, os punhos cerrados de Huillet são “o gesto de resistência, símbolo dos movimentos de esquerda”,<sup>262</sup> “as palavras do poema são ditas pela diretora de modo assertivo, direto, firme, decidido, declamatório, com sua forte presença [...] como quem proclama os princípios de um manifesto estético-político”.<sup>263</sup> Na continuidade, outro trecho de Huillet, agora em *Schwarze Sünde* [Pecado negro], faz rima visual à sua figura em *Toute révolution est un coup de dés* (fig. 40). Intercalando os registros, o diretor reforça para o espectador a relação política entre os poetas e os filmes, como escreve Pedro Aspahan:

<sup>260</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 31.

<sup>261</sup> ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. 2017. 325f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, p. 241. [grifo nosso].

<sup>262</sup> ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*, p. 255.

<sup>263</sup> ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*, p. 257.

Podemos dizer também que o corpo de Huillet faz série com Hölderlin e é retomado na mesma posição, sentado sobre as encostas do Etna, dez anos depois, em *O pecado negro*, mas agora as mãos fazem uma nova coreografia. Inicialmente postas sob o pescoço, como que sustentando a cabeça para a escuta de um dos últimos quartetos de Beethoven, depois elas descem à terra: “Novo Mundo”, e a música se articula. O filme termina com um plano fechado das mãos sobre a terra e a pergunta sobre a presença dos deuses: “Mas onde está ele? Pois ele deve invocar o espírito vivo”. Straub disse em várias entrevistas que Hölderlin representa a *utopia do comunismo*. Essa utopia atravessa a obra dos cineastas e cria uma montagem interna ao associar, por meio do corpo e das mãos de Huillet, a leitura política dos dois poetas, Mallarmé e Hölderlin. O punho cerrado contém também a utopia do comunismo.<sup>264</sup>

Como num curto-circuito, a ideia revolucionária que se desdobra da poesia de Mallarmé e Hölderlin percorre os fragmentos de Straub-Huillet e se apresenta como uma possibilidade para a *viragem* que os poetas – empenhados nessa utópica tarefa – podem realizar, ou como singulariza Hölderlin, são “os únicos com direito de conquista”.<sup>265</sup>



**Figura 40:** Danièle Huillet em *Toute révolution est un coup de dés* (1) e *Schwarze Sünde* (2).  
**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

Na continuidade, Mallarmé nos diz a sua célebre ideia: “o mundo é feito para acabar em um belo livro” e logo vemos o engenho criativo de Carlos Adriano que promove *viragens* com o espelhamento peculiar entre os sintagmas *abismo* e *poesia*, inicialmente sob um fundo preto

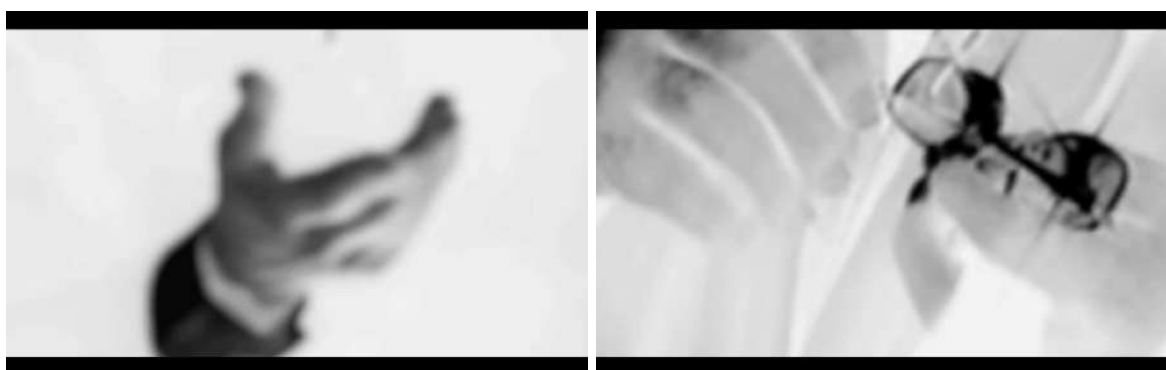
<sup>264</sup> ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*, p. 258.

<sup>265</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. “Aos nossos grandes poetas”. In: *Poemas*, p. 95.



e depois com os montes rochosos de Las Hurdes, demonstrando materialmente nesse seu *fazer* poético o enfrentamento da indigência, tomada como suporte para a alteração.

Em efeito negativo, algumas cenas, que vimos ao longo do filme, retornam em uma aparência espectral, como imagens já distantes da *materialidade viva* que outrora puderam apresentar: o boi que sai por uma porta em *Las Hurdes*, as mãos de Mallarmé explicando seu pensamento, Bernardo dobrando as hastes dos óculos (fig. 41). Como se pertencessem aos registros de um sonho – *manifesto* na elaboração filmica –, esses fragmentos regressam, agora, para sua disposição latente, simbólica e enigmática. No plano sonoro, declarações, igualmente passadas, recaem sobre as imagens em questão. Mallarmé aparece pela última vez e nos diz: “não acha você que é um ato de demência?”. Essa cena, que está na sequência final do filme de Éric Rohmer, fala, na obra original, do grandioso intento poético de *Un Coup de Dés*, mas assume, na reapropriação, uma dimensão sinóptica para o filme e a função do poeta num mundo de indigências.



**Figura 41:** Gestos em efeito negativo.

**Fonte:** *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

A presença do poema de Mallarmé no filme, de algum modo, também cifra o próprio *fazer* poético de Carlos Adriano. Acompanhando uma leitura de Octavio Paz para *Un Coup de Dés*, percebemos semelhanças entre a estrutura dos discursos elaborados pelos autores:

A revolução de *Un coup de Dés* (perdoe o jogo de palavras) é a rotação das frases. O texto em movimento anula os significados anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, se anulam. A e-nunção vira re-nunção. Poema crítico que, através dessa destruição do significado, é uma metáfora da busca do significado. Crítica do discurso poético – por meio do discurso. Porque Mallarmé não renuncia ao discurso: fragmenta-o e, ao confrontar um fragmento com outro, põe em movimento o conjunto. É o que ele chama *constelação*: signos em rotação.<sup>266</sup>

<sup>266</sup> PAZ, Octavio. *Transblanco* / Octavio Paz, Haroldo de Campos. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 101.

De maneira análoga, o diretor de *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?* também se vale do discurso cinematográfico para pôr em marcha uma constelação “de bibliotecas e filmotecas”<sup>267</sup> e trazer uma reflexão neste campo artístico, como ele próprio avalia:

Se o *found footage* é um método de análise do mundo, o YouTube é uma alegoria de estado do mundo. [...] Uma sugestão seria recorrer às formas da arte para encontrar um modo de análise; no caso, a proposta foi tomar o cinema de reapropriação de arquivo (*found footage*) como um método crítico, pertinente à configuração e às exigências do mundo presente. Crítico como um termo aplicado ao ofício e ao exercício da crítica, mas também, como um termo que defina uma posição de espanto e uma situação de crise, mesmo diante de um mundo também em crise, que desafia tanto nossa sobrevivência como nossa compreensão.<sup>268</sup>

Nesse sentido, a busca pelos significados (ou vestígios dos deuses) que possam enfrentar a pobreza da noite da Modernidade é o gesto radical (quase um ato de loucura, como questiona Mallarmé ao final do filme de Rohmer) para alguém “insatisfeito com o *status quo*, alguém curioso por outros caminhos, alguém pesquisando modos alternativos, alguém que preze a descoberta do assombro, alguém faminto de êxtase, alguém movido pelo novo, alguém triste pela miséria”.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano.

<sup>268</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de youtube, p. 188.

<sup>269</sup> ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos compreender o processo de produção de sentidos – a significação – dos filmes da série *apontamentos para uma auto cine biografia (em regresso)* a partir da chave da memória, como um plano de leitura para as diversas entradas que as obras acionam. Com essa estruturação temática, no entanto, não nos limitamos em seguir um caminho rigoroso, forçosamente guiado por uma meta quase impessoal, fechada a novas ligações e revelações. Buscamos, sim, na proximidade com os signos, chegar o mais próximo possível das irradiações filmicas, “mostrar os elétrons pulsando sob o laser” como na radioscopia de um poema de que nos fala Augusto de Campos.<sup>270</sup> Digamos, numa só palavra, que o exercício desenvolvido esteve regido pela *imanência* a cada passo do percurso.

De saída, nos preocupamos com a fundamentação do domínio semiótico em que Carlos Adriano opera. Nesse sentido, começamos com uma revisão atenta das particularidades definidas para as mensagens norteadas pela função poética, o que nos deu a oportunidade de enxergar cintilações de análise, que – como orientações cartográficas de um céu noturno – nos permitiu encontrar uma resplandecente correspondência entre as indicações de Jakobson e os cinepoemas. Derivando disso uma próxima etapa, em direção à matriz cinematográfica a que esta função se correlaciona, apresentamos um panorama do cinema experimental, destacando os princípios criativos que organizam esses trabalhos expressivamente radicais em suas linguagens. Seguindo uma abordagem que se pretendia histórica, passamos pelas vanguardas do início do século XX com a disposição de ganhar terreno sensível para a percepção. Como parte desse pensamento, alcançamos também as produções do cinema experimental *underground*, remontando, igualmente, uma dimensão exploratória do universo criativo desse gênero. Aproximando-nos mais do ambiente formativo do diretor, apresentamos um amplo quadro do cinema estrutural, conferindo à essa linguagem artística a proporção que, de fato, julgamos assumir na obra de Carlos Adriano. Por essa via, desdobramos leituras sobre os *flicker films* e os *found footage films*, sendo estes últimos, sobretudo, o campo de atuação por excelência do cineasta e o que move seus impulsos criativos. Tomando a vertente do experimental no Brasil, reafirmamos a especificidade deste cinema no país, explicitando que as tentativas de uma configuração clara, reconhecendo linhagens verdadeiramente sólidas, não se concretizaram por aqui, sendo antes, portanto, a manifestação do gênio de cada diretor.

---

<sup>270</sup> CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*, p. 76.

Após essa longa exploração, que apontava para direções variadas no domínio das vanguardas – e que, embora necessária, eventualmente, possa ter parecido afastada do enfoque inicial, por sua profusão de referências –, chegamos ao recorte biográfico de Carlos Adriano, quando abordamos, em uma exposição sucinta de sua trajetória, a sua figura como sendo a de um dos principais artistas no país quando se pensa o cinema experimental, e, talvez, o maior representante nacional em matéria de reapropriação de arquivos filmicos segundo os procedimentos do *found footage*. Com a liberdade de definir um lugar para sua pulsão criadora, localizamos o autor entre os trovadores e poetas-críticos, aqueles que propõem, na sua própria poesia, na sua própria obra, uma reflexão crítica sobre si mesma – como nos diz Cage, “a melhor crítica de um poema é um poema”.<sup>271</sup> Notando no seu itinerário esta vinculação essencial com a poesia e um *desejo de memória* – evidente em seu trabalho com materiais raros da cultura brasileira –, fomos reconhecendo, nessa imbricação, a estrutura-chave para considerar o cinema de Carlos Adriano como a materialização de uma elaboração poético-mnêmica.

Prosseguindo por um estudo das modulações da memória, que efetivamente se repartiram nas análises, elegemos a orientação de Lúcia Castello Branco para pensar o trabalho desta faculdade psíquica. Como recurso fundamental para a articulação de um conjunto de autores que se dedicaram ao tema, fomos recuperando o fio de interesse analítico que perpassava essas noções teóricas. Suscitando uma proposição icônica para o cerne da pesquisa – a *poética da memória* –, sugerimos a figura topológica da fita de Moebius, pela qual a reciprocidade entre as elaborações mnêmicas e filmicas encontram sua devida representação; que, em realidade, não distingue interior de exterior e revela sua natureza coesa, dissociável apenas sob o ponto de vista *relativo* da posição de quem a observa. Tendo em mente essa imagem conceitual, partimos para a abordagem dos filmes.

No segundo capítulo, dedicado ao primeiro trabalho da série, *Sem Título # 1: Dance of Leitfossil*, buscamos explicitar os elementos da materialidade filmica que produzem uma apresentação do passado de maneira análoga à própria produção da memória, afirmando uma elaboração e, neste ponto, uma identificação concreta com a semiose mnêmica. Conferimos especial atenção aos materiais e aos modos de aparição, apresentando-os com uma leitura viva, criadora. Vimos a dimensão afetiva que imanta a obra, dentro do processo de luto do cineasta. Abordamos uma correspondência entre a lembrança e o esquecimento na disposição dos fragmentos e na supressão deles pela tela preta, bem como uma inscrição temporal nas variações cromáticas da primeira apresentação da coreografia – do azul de uma aparente normalidade,

---

<sup>271</sup> CAGE apud CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*, p. 16.

passando pelo sépia da nostalgia até o avermelhado da passagem do tempo. Num segundo momento, discorremos sobre a tela preta e suas funções estruturais no cinema, notadamente na matriz experimental, e observamos que ultrapassando o que poderia ser apenas uma ausência de registros, esses momentos propõem, na verdade, um modo potente e obstinado de nos colocar *em relação* com eles. Na parte final da análise, particularizamos a segunda exibição da coreografia, destacando desde o modo de entrada no trecho – com a citação duchampiana que reforça o caráter de *nova apresentação* ao invés de uma re-apresentação, nos moldes mnêmicos que, a rigor, renovadamente, apresenta o passado e não traz dele uma representação petrificada –, até os estimulantes modos de percepção criado pelos espectros de percepções passadas precisamente manifestos a partir da intermitência luminosa da tela preta. Tomando o número de Fred Astaire e Ginger Rogers, derivamos uma transfiguração biográfica dos passos de valsa e sapateado. Por fim, ressaltamos o processo metonímico dos lampejos da figura de Bernardo Vorobow e, com a interseção do conceito da imagem dialética como uma alegoria cinematográfica, vislumbramos o *devoir cinema* no exercício de rememoração.

O terceiro capítulo, com a análise de *Sem título # 2: la mer larme*, intensifica o movimento de leitura imanente, ressaltando a experiência perceptiva da memória em sua diferença e repetição. Neste filme, em que as afinidades com os procedimentos do cinema estrutural ficam mais evidentes, ressaltamos, primeiramente, que as (boas) repetições – que proporcionam os *esquecimentos* – são o que permite, ao processo mnêmico, a sua diferença e, portanto, a sua salvaguarda. Tomando os elementos do título, fomos percorrendo seus meandros para mostrar neles uma sugestão simbólica que cifra, *tout de suite*, a energia que se descortina intensamente na obra. Dispondo, no texto, a afinidade dos poemas que compõem a primeira seção com o particular biográfico do diretor, bem como com o próprio processo da memória, buscamos fundamentar o estudo em proximidade com a riqueza literária presente na escritura fílmica. Seguindo pelos elementos materiais, evidenciamos os fragmentos de filmes do primeiro cinema que compõem o universo das maquinações criativas exploradas pelo cineasta. Entrando propriamente no grande bloco de complexidade da obra, escolhemos acompanhá-la passo a passo para sistematizar os gestos singulares de sua poética. Inspirando-nos, de algum modo, no método de Roland Barthes em *S/Z*, no qual “a leitura de *Sarrasine* [novela de Honoré de Balzac] é uma marcha através do texto, de *lexia* a *lexia* (*lexia* = unidade de leitura), acompanhando seu desenrolar original”,<sup>272</sup> fomos assinalando – no ritmo das imagens e da faixa sonora – os campos semânticos que se descortinavam à nossa percepção. Tratando o filme como

---

<sup>272</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 31.

o poema que de fato é – em sua síntese indecomponível – conservamos este desejo de imanência por todo o percurso de análise.

Por fim, no quarto capítulo, a investigação analítica debruçou-se sobre *Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*, que apresenta um certo esgarçamento nas questões biográficas e mnêmicas – na medida em que elas aparecem de modo mais transfigurado. A primeira etapa para o estudo abordou o que se desenrola do verso da elegia de Hölderlin, que dá nome ao filme. Valendo-nos do pensamento filosófico, entramos na obra, apoiados pela leitura de Françoise Dastur e Martin Heidegger, buscando compreender o papel social do poeta diante da noite da Modernidade, que se afigura para nós como o *abismo* que, embora represente a indigência do mundo, é também o que, inevitavelmente, guarda as possibilidades de *viragem*.

A partir dessa consciência, fomos reconhecendo na elaboração do trabalho de Carlos Adriano uma interlocução criativa que vai se expandindo ao modo de ondas concêntricas. Desdobrando-se na conotação simbólica de reapropriação das imagens do YouTube (como um espelhamento do mundo/abismo em que vivemos, que conserva banalidades, mas também raridades que nos permitiriam pensar uma alternância para um outro estado), além do uso de trechos de *Las Hurdes*, de Buñuel (como o substrato material de pobreza/abismo sobre o qual o cineasta indicará, novamente, a alternância), até a evidência dos poetas, que, com suas falas, trazem o pensamento poético, numa visada objetiva para se estar próximo da essência da poesia, que, como aponta Heidegger, é um caminho substantivo de mudança para os verdadeiros poetas do tempo de pobreza.

A partir da dedicatória e da epígrafe, indicamos no exercício da programação de filmes uma essência para a *poética da memória* deste trabalho que converte em obra o que permanece sob o signo afetivo. Derivando comentários específicos das citações dos fragmentos, buscamos, ao longo da leitura crítica, ligá-los – sempre que possível – à estrutura geral do curta-metragem, remetendo-os à questão-chave. Num segundo momento, observando o movimento de elaboração que a canção impulsiona no filme, notamos que os trechos reorganizados aparecem de uma maneira que nos remete materialmente ao trabalho mnêmico e dispõe, de um modo particular no bloco musical, uma resposta sintética do *fazer* que se transforma em questão poética na mesma medida em que não negligencia a indigência do mundo. Finalmente, na última parte da análise – ainda num gesto imanente –, explicitamos a vinculação política que permeia toda estrutura e que se condensa na poesia de Hölderlin e Mallarmé, vista em dois filmes de Straub-Huillet.

Ressaltamos, durante a pesquisa, uma aproximação com o pensamento acadêmico de Carlos Adriano, uma vez que o cineasta é ao mesmo tempo um pesquisador de cinema, com

diversos escritos sobre o campo. Além disso, enxergamos o texto poético como um elemento de valor fundamental para compreender ou estimular as descobertas. Assim, defendemos nessa pluralidade de registros uma intenção sincera e afetiva de nos pôr em contato com as obras, num gesto que procurou transpor, na escrita, um progressivo diálogo.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia / A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANTUNES, Arnaldo. Poesia x Poesia. *Site do Arnaldo Antunes*, 1993. Disponível em: <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_textos\\_list.php?page=3&id=30](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30)>. Acesso em: 22. jun. 2017.
- AYALA, Walmir. *Caderno de pintura*. Recife: Cepe, 2014.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- BRETON, André. Manifesto do surrealismo. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20A%20nr%20Breton.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2017.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa. 1973.
- CAMPOS, Augusto de. *COLIDOUESCAPO*. São Paulo: Amauta Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. Augusto de. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. Augusto de. *Viva vaia: poesia, 1949-1979*. São Paulo: Duas cidades, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos: poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2013.



\_\_\_\_\_. Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

Carlos Adriano – Cinepoeta. *Site Dom Total (Blog Cultura)*, 2016. Disponível em: <<http://domtotal.com/blogs/carlosavila/1208/2016/06/carlos-adriano-8211-cinepoeta/>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. Antonio. O que é poesia?. *Blog Acontecimentos*, 2010. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/04/o-que-e-poesia.html>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Antonio. *Porventura*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CINEMA+VÍDEO+ARTE: Carlos Adriano. *Site da Associação Cultural Videobrasil*, 2007. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/140238>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

CIORAN, Emil Michel. *Silogismos da Amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DASTUR, Françoise. A sofisticada poesia de Hölderlin. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos – IHU*. São Leopoldo, n. 475, p. 38-45, outubro 2015. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao475.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

\_\_\_\_\_. Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCOREL, Eduardo. Cosmópolis: o poeta traído [Citação de “Estudo do Objeto” de Zbigniew Herbert]. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/cosmopolis-o-poeta-traido/>>. Acesso em 16 set. 2017.

FABRIS, Mariarosaria. Um “mundo novo”: o cinema segundo os futuristas e os modernistas. Disponível em: <[http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a68.pdf](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a68.pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2017.

FERNANDES, Millôr. Poesia é um milésimo do que se publica como poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 01 out. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200017.htm>>. Acesso em 16 set. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo. Cosac Naify, 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. (Org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.

JUNQUEIRA, Ivan. *Essa música*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

MACDONALD, Scott. De repente, uma paixão: Sem Título # 1: Dance of Leitfossil de Carlos Adriano. *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Online)*, v. 4, n. 2, p.1-12, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/363/170>>. Acesso em 12 fev. 2017.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os Poetas-Críticos da Modernidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 2, p. 75-96, out. 1994. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1102>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Org., trad. e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAMMÌ, Lorenzo. Mr. Voador. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 3, novembro. 2009. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/mr-voador/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- MATOS, Olgária. A poética das imagens e do tempo do cineasta Carlos Adriano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/04/1758883-a-poetica-das-imagens-e-do-tempo-do-cineasta-carlos-adriano.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em Defesa do Ritmo*. Trad. de Cícero Oliveira. Belo Horizonte: Chão da Feira. Caderno de Leituras, n. 40, 2015, p. 1-3. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-41-manifesto-em-defesa-do-ritmo/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. São Paulo: Pró-Reitoria de Extensão Universitária da USP, 2013.
- \_\_\_\_\_. Patrícia; DUARTE, Theo (Org). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- \_\_\_\_\_. Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. 2016. 300f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 7, p. 249-255, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49417/53490>>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PAZ, Octavio. *Transblanco* / Octavio Paz, Haroldo de Campos. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. *Revista ECO-Pós*, v. 19, n. 2, p. 14-37, set. 2016. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/4114](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/4114)>. Acesso em: 12 abr. 2017.
- \_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de; CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de youtube. *Revista Ágora*, v. 26, n. 53, p. 171-192,

jul./dez. 2016. Disponível em: <<https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/606>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Deslimite: um filme-entrevista estrelando Augusto de Campos. *Revista Trópico*. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1275,1.shl>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Festejos (e alguns lampejos). *Revista Rocinante*. Disponível em: <<http://cinerocinante.com.br/2018/07/29/2209/>>. Acesso em: 10. out. 2018.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. *Found footage*: entre procedimento, gênero e apropriação. YouTube, 09 de maio de 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/3nDCON3sw-8>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Lítania do Luto. Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/opus/126/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Um cinéfilo amoroso e criador. *Revista Trópico*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs.). *Julio Bressane*: cinepoética. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de; VOROBOW, Bernardo (orgs.). *Peter Kubelka*: a essência do cinema. São Paulo: edições Babushka, 2002.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. *Cineastas do Real*. 21 out. 2015b. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4556491/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. O específico Brasil. *Caderno SESC\_Videobrasil 03*, Associação Cultural Videobrasil, nº3, p.15-25, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/links/596727>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. O homem da câmera-limite. *Site da Folha de São Paulo*, 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/28/mais!/27.html>>. Acesso em: 22. jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont*: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital. 2008. 384f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Ondas de cinemar: Limite, de Mário Peixoto. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 3 - 8, 1º mar. 2008. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2008-março-1310.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Re-missões de Mário de Andrade: o rumor da imagem evasiva. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 12-37, 2015c.

Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/347>>.  
Acesso em: 23 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto. *Revista Visualidades*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 60-80, 2015a. Disponível em:  
<<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40736/20837>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Carlos Adriano Jeronimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas. *Revista Trópico*, 2003. Disponível em:  
<<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

SANTE, Luc. S de Sépia. Trad. Pedro Sette-Câmara. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 44-49, março. 2015.

SILVA, Rodrigo. A partilha do visível (pequeno excursão sobre a imagem). *Cadernos PAR*, n.4, p. 113-123. mar. 2011. Disponível em:  
<[https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/406/1/Par4\\_art9.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/406/1/Par4_art9.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

SPINARDI, Ledusha. *Lua na jaula*. São Paulo: Todavia. 2018.

STEVENS, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TORRES, Junia. (Org.). *Catálogo do 21º Forumdoc – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2017.

VALÉRY, Paul. De Poésie. *Blog Acontecimentos*, 2014. Disponível em:  
<<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2014/05/paul-valery-de-poesie.html>>. Acesso em: 22. jun. 2017.

VELOSO, Caetano. Texto-comentário sobre Remanescências (CINEMA+VÍDEO+ARTE : Carlos Adriano). In: *Associação Cultural Videobrasil*. Disponível em:  
<<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/obras?titulo=Remanescências+#o618843>>. Acesso em 23 abr. 2018.

**FILMOGRAFIA DE CARLOS ADRIANO****1988-1989***Suspens*

(16mm; 13 min).

**1991-1992***A Luz das Palavras*

(16mm; 8 min).

**1994-1997***Remanescências*

(35mm; 18 min).

**1997-1998***A Voz e o Vazio: a vez de Vassourinha*

(35mm; 16 min).

**1999-2002***O Papa da Pulp: R. F. Lucchetti*

(35mm; 15 min).

**2001-2002***Militância*

(35mm; 10 min).

**2002-2003***Um Caffê com o Miécio*

(35mm; 15 min).

**2004-2006***Porviroscópio*

(digital; 31 min 42 seg).

**2004-2007**

*Das Ruínas a Resistência*

(35mm; 13 min).

**2007-2009**

*Santoscópio = Dumontagem*

(35mm 5.1; 14 min 31 seg).

**2007-2010**

*Santos Dumont pré-cineasta?*

(digital; 63 min 05 seg 07 frames).

**2013-2014**

*Sem título # 1: Dance of Leitfossil*

(digital; 5 min 30 seg).

**2009-2015**

*Sem título # 2: la mer larme*

(digital; 31 min 13 frames).

**2015-2016**

*Sem título # 3: e para que Poetas em Tempo de Pobreza?*

(digital; 13 min 35 seg).

**2016**

*Festejo muito Pessoal*

(digital; 8 min 33 seg).

**2017-2018**

*Sem título # 4: Apesar dos Pesares, na Chuva há de Cantares*

(digital; 29 min 18 seg 11 frames).

## MÚSICAS PRESENTES NOS FILMES

### *Desfado*

(Composição de Pedro Da Silva Martins

Interpretação de Ana Moura)

Quer o destino que eu não creia no destino

E o meu fado é nem ter fado nenhum

Cantá-lo bem

sem sequer o ter sentido

Senti-lo como ninguém

mas não ter sentido algum

Ai que tristeza, esta minha alegria

Ai que alegria, esta tão grande tristeza

Esperar que um dia

eu não espere mais um dia

por aquele que nunca vem

e que aqui esteve presente

Ai que saudade que eu tenho de ter saudade

Saudades de ter alguém que aqui está e não existe

Sentir-me triste só por me sentir tão bem

E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste

Ai se eu pudesse não cantar “ai se eu pudesse”

e lamentasse não ter mais nenhum lamento

Talvez ouvisse

no silêncio que fizesse

uma voz que fosse minha

a cantar alguém cá dentro



Ai que desgraça, esta sorte que me assiste  
Ai mas que sorte eu viver tão desgraçada  
Na incerteza  
que nada mais certo existe  
além da grande certeza  
de não estar certa de nada

Ai que saudade que eu tenho de ter saudade  
Saudades de ter alguém que aqui está e não existe  
Sentir-me triste só por me sentir tão bem  
E alegre sentir-me bem só por eu andar tão triste.

### *La mer*

(Composição de Charles Trenet)

La mer  
Qu'on voit danser le long des golfes clairs  
A des reflets d'argent  
La mer  
Des reflets changeants  
Sous la pluie

La mer  
Au ciel d'été confond  
Ses blancs moutons  
Avec les anges si purs  
La mer bergère d'azur  
Infinie

Voyez  
Près des étangs  
Ces grands roseaux mouillés

Voyez  
Ces oiseaux blancs  
Et ces maisons rouillées

La mer  
Les a bercés  
Le long des golfes clairs  
Et d'une chanson d'amour  
La mer  
A bercé mon coeur pour la vie.

***Beyond the sea***

(Adaptação em inglês de Jack Lawrence)

Somewhere beyond the sea  
Somewhere waitin' for me  
My lover stands on golden sands  
And watches the ships that go sailin'

Somewhere beyond the sea  
Somewhere watchin' for me  
If I could fly like birds on high  
Then straight to her arms I'd go sailin'

It's far beyond the stars  
It's near beyond the moon  
I know beyond a doubt  
My heart will lead me there soon

We'll meet beyond the shore  
We'll kiss just as before

Happy we'll be beyond the sea  
And never again I'll go sailin'

I know beyond a doubt  
My heart will lead me there soon  
We'll meet... I know we'll meet... beyond the shore  
We'll kiss just as before

Happy we'll be beyond the sea  
And never again I'll go sailin'

No more sailin'  
So long sailin'  
Bye bye sailin'  
Move on out, captain  
So long, ensign.

### *Cantares*

(Composição de Joan Manuel Serrat, com versos de Antonio Machado)

Todo pasa y todo queda,  
pero lo nuestro es pasar,  
pasar haciendo caminos,  
caminos sobre el mar.

Nunca perseguí la gloria,  
ni dejar en la memoria  
de los hombres mi canción;  
yo amo los mundos sutiles,  
ingrávidos y gentiles,  
como pompas de jabón.

Me gusta verlos pintarse  
de sol y grana, volar  
bajo el cielo azul, temblar  
súbitamente y quebrarse...

Nunca perseguí la gloria.

*Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.*

*Al andar se hace camino  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.*

*Caminante no hay camino  
sino estelas en la mar...*

Hace algún tiempo en ese lugar  
donde hoy los bosques se visten de espinos  
se oyó la voz de un poeta gritar  
“Caminante no hay camino,  
se hace camino al andar...”

Golpe a golpe, verso a verso...

Murió el poeta lejos del hogar.  
Le cubre el polvo de un país vecino.  
Al alejarse le vieron llorar.  
“Caminante no hay camino,  
se hace camino al andar...”

Golpe a golpe, verso a verso...

Cuando el jilguero no puede cantar.

Cuando el poeta es un peregrino,

cuando de nada nos sirve rezar.

“Caminante no hay camino,

se hace camino al andar...”

Golpe a golpe, verso a verso.

