

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

JULIO BRESSANE

AB-Cena

ZAZIE  EDIÇÕES

AB-Cena

2018 © Julio Bressane

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

REVISÃO DE TEXTOS

Eloah Pina

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-18-8

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

JULIO BRESSANE

AB-Cena

ZAZIE EDIÇÕES

Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52	7
Samba em Berlim	10
George Cukor: <i>tourbillon d'hilarité et d'horreur</i>	
<i>autour du gouffre</i>	17
Montagem transatlântica	21
TendaLuz: PeriHélio	24
<i>Os cafajestes</i>	31
Beduíno	44
Sedução da Carne: breve divagação	50

Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52

“Prova para os olhos”: assim os antigos astrônomos árabes chamavam as estrelas muito distantes, de pouco brilho, quase imperceptíveis, no céu.

O detalhe, o significativo detalhe insignificante, o pequeno gesto inconsciente faz vibrar uma força potencializada, que subverte o sentido, o valor, a vida. Na figura do detalhe, na oculta sexualidade do detalhe, detalhe atômico e anatômico, no detalhe que transtorna o todo, reúne-se a explosiva carga de intensidade patética, “pequena verdade onde o céu se reflete”, eis o detalhe, como o sentiu um poeta português...

Aby Warburg, na introdução do *Atlas Mnemosyne*, escreve:

“a criação consciente de uma distância entre você e o mundo é o que constitui o ato fundamental da civilização humana”.

Rua Aperana 52, artifício da imaginação, invenção de uma paisagem, de uma geografia, de uma topologia explorada por fotos e filmes realizados entre 1909 e 2009. Localizada no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, nesta rua deu-se um xadrez de ficções de cerca quinze filmes, filmados no mesmo espaço, no mesmo local, em tempos diferentes. Assim, uma paisagem intemporal e espiritualizada surge em cena inédita.

Aperana, palavra tupi que significa “caminho provisório, falso”, era uma passagem para um bosque, com fontes de água doce, cuja utilização dependia do movimento da maré, pois, com a maré em alta, a água subia até os contrafortes do Penhasco Dois Irmãos, interditando o caminho com curvas, sinuoso, ao pé da pedra, que levava ao bosque.

Somente com a maré em baixa, com o recuo das águas, o caminho de novo surgia, e o passo ao bosque, as frutas e a água, era mais uma vez retomado...

Rua Aperana 52 é um filme que abriga um sonho e um desejo, indício atribuído à biografia, mas que a transcende, a ultrapassa de muito, “biografema”, como escreveu, mais de meio século atrás, um grande escritor, inovador, de língua francesa... A lembrança, no contrapelo do esquecimento, a memória, seus dédalos, o árduo trabalho de memorização, recarregam o clichê com outras pulsões, que movimentam, projetam, impulsionam a montagem das imagens. Impulso aborígene, hereditário, pré-histórico.

Alguma esperança no passado, em um tempo que não é mais o de agora, o cristal de um curto instante

pessoal e do mundo e a potência de uma energia subversiva retomam e retormam com forte carga.

Rua, mirante, penhasco, mar, são, nesses filmes, verdadeiros “engramas”, ou seja, marcas duradouras e fundas no tecido espiritual de uma experiência passional. Jogos de olhares e planos ligados pelo recorte de uma paisagem, de um rincão local. *Rua Aperana 52* escapa ao limite dos filmes porque interroga seu próprio limite, sua própria substância.

Monumento de uma vulcânica alquimia da natureza, o penhasco rochoso do morro Dois Irmãos é o progenitor do Farol de Alexandria, colosso mineral de resistência, de repetição, de orientação, no percurso do homem pelo mundo terrestre e cósmico...

Curiosa formação rochosa, numa montagem natural de dois morros com figuras, uma cônica e outra piramidal, onde os antigos tupinambás celebravam seus rituais de dança, masculina e feminina, associadas aos deuses do Sol Tupá e da Lua Jacy.

Conhecer uma paisagem quer dizer saber lê-la, ouvi-la, escutar uma música, uma música de longa, uma música de muito longa, extremamente longa, longuíssima duração...

Samba em Berlim

Berlim, 1968.

Estamos, Helena Ignez, Paulo Cesar Saraceni e eu, hospedados em um grande hotel durante o Festival de Cinema.

No bar do hotel nos surpreendemos com Orson Welles, cercado por jornalistas. Tomamos conhecimento de que em alguns minutos Welles estaria na sala de conferências para um encontro com a imprensa.

Dirigimos-nos, os três, para lá, apressados, ainda longe de imaginar o que veríamos. Um acontecimento com gosto de uma iniciação!

A sala superlotada do auditório fervilha. Welles entra, surge, passo lento, dirige-se à mesa central. Senta-se, diz algumas palavras em inglês, espera as perguntas, que lhe são dirigidas em diversos idiomas – alemão, italiano, tcheco, búlgaro, francês – e Welles, em franco desconforto, não as compreende. Súbito, com um grito, levanta-se, sai da mesa.

E volta em seguida acompanhado de uma bela jovem indiana trajada de sári verde, um verde profundo de folha de louro: é a tradutora.

Welles, eufórico, berra aos jornalistas: “Perguntem o que quiserem, ela traduz. Sabe mais de dez idiomas!”

Aí começa uma verdadeira aula de *mise-en-scène* e *savoir faire*...

Animado, carnavalesco, ele fala de seu filme, que está a terminar, *Dead reckoning*, com Laurence Harvey e Jeanne Moreau. Faz um elogio a Moreau: “Quem não gostaria de tê-la em um filme?”, pergunta orgulhoso.

Sempre apressados, alguns jornalistas, chocados com a teatralidade, o tom de Welles, começam a se retirar da sala.

Welles adverte, irritado: “Fiquem, as boas piadas começam em breve!”

Com sua voz inconfundível, o cascalhar de sua risada, desafia todos os presentes a simpatizar com ele. Sua treinada voz, instrumento emotivo, faz a *mise-en-scène*.

A voz, desde o início, foi força construtiva, pigmento constante, do estilo de Orson Welles. Voz prenhe de imagem. Alguns gestos expressivos, a modulação de sua gargalhada radiofônica, inflexão combinada com a voz ondulante, de vários tons, patética, sugerem uma imagem, criam a *mise-en-scène* de uma película projetada em um espaço novo.

Espaço inesperado, espaço auricular, onde a cena é escutada, evocada, sugerida, traduzida, representa-

da... Imagem-voz, realidade não visível, que se presente, que se alucina.

Voz-arte, voz-cor, voz-luz, voz-voz.

Em instante de trégua na conferência remexida, um homem, talvez um crítico, não estou certo, propõe a Welles que fique 24 horas em Berlim para lhe conferir um prêmio, um prêmio criado naquele instante!

Welles sorri, agradece, diz, distraidamente, para as paredes:

“Para mim a montagem é o mais importante.”

Logo em seguida, minutos depois, sentença, como uma alternativa às grandes produções, aos grandes elencos:

“Um grande filme pode ser feito dentro de um Volkswagen!”

A coisa continuou...

Welles, em determinado momento do improviso – improviso de uma cena rodada com lente grande angular e profundidade de foco – pergunta ao auditório, dirigindo-se às pessoas que estão à sua frente, qual a nacionalidade de cada um.

Uma gargalhada torrencial, demente, de Welles, jogada sobre o auditório, provoca um pavor e fascínio generalizados. Um zumbido farfalha, de cadeira em cadeira, numa inquietação incomum, exagerada...

Depois de algumas identificações, algumas hesitações e omissões, eu digo que estão ali presentes três brasileiros. Welles então abre um largo sorriso, animado, cantarola *Brasil, Brasil* e reproduz com as mãos o gesto musical de Carmen Miranda.

Helena Ignez e Paulo Cezar Saraceni ensaiam, em resposta, alguns passos de samba.

O velho Welles, que ainda não era velho, vibra, seus olhos faíscam um raio benéfico. Ele fica escarlate de paixão e recorda em breves palavras seus dias de juventude, da invenção do seu cinema no Brasil, das boas lembranças dos antigos carnavais cariocas...

Depois de certa confusão e mau humor, esgazeado, Welles encerra a entrevista-performance.

Na saída, da varanda aberta do prédio, o vemos. Alto com o cabelo pintado de cor laranja, ele nos reconhece, dirige-se com carinho a Helena Ignez, beija-a, aperta a mão de Saraceni e a minha. Contanos que no Brasil, infelizmente, nada deu certo para ele. Lembra-se do “inteligente” Lourival [Fontes] e de Grande Otelo. Quando pronuncia, à sua maneira, o nome de Grande Otelo, parece voar no tempo:

“Se eu fosse rico, teria, o tempo todo, ele a meu lado. Foram os grandes que encontrei no Brasil, outro foi o Jacaré.”

Jacaré [Manoel Olimpio Meira], o jangadeiro genial, que, com alguns companheiros, parte do Ceará em direção ao Rio de Janeiro, em uma jangada. Conclui o périplo, é recebido em festa no Rio de Janeiro, e Welles filma a chegada de sua façanha heroica.

Dias depois de terminar a viagem histórica, morre afogado em uma praia carioca, diante da câmara, durante filmagem que Welles fazia no Rio. Morre no mar, de maneira dramática. Uma grande onda traga, inesperadamente, a jangada com os pescadores, virando-a.

No mar revolto, todos os pescadores são salvos, menos Jacaré, que não sabia nadar, diziam algumas versões da época. Outra versão, menos crível, diz ter sido devorado por um tubarão...

Morre em circunstâncias absurdas, e esse acidente atinge Welles, amaldiçoa sua aventura cinematográfica, interrompe o filme.

Um dos heróis de *It's all true* é sacrificado no mar...

Este seu filme brasileiro é a invenção de uma forma, uma maneira de sentir, de organizar, de compreender, de apreender, de divinizar com a luz, um cosmos local.

Corpo, rosto, dança, música, gesto, toda uma natureza arcaica extraordinária, perdida, representa, interpreta, em película, uma vida atual e inatual, contemporânea e mítica, conhecida e desconhecida, com história e sem história.

Welles com seu sismógrafo alcoolista rompe o espaço, alcança o que não é visível, desvenda com o filme um lugar assombrado, descobre um mundo novo de sobrevivências, pedaços de vida ainda quentes, ainda a sangrar, em um tempo de horror nacional...

Welles nos fala das músicas de carnaval como de um tesouro, de ritmo, de graça, de humor, de poesia, que ouvia repetidas vezes em discos, noites a fio, com pessoas agradáveis, os corpos úmidos, lubrificadas, pelo calor tropical...

Delirando, nas fagulhas de sua memória, diz, mentirosamente, que esqueceu na mala de um táxi os negativos de *It's all true*, naquela época ainda perdidos.

Saraceni menciona *Dom Casmurro*. Welles afirma que Machado de Assis é o gênio da literatura brasileira, que ele conhece alguns de seus livros, e relembra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Ao despedir-se, ri baixinho, nos abraça juntos, os três, como se fossemos os seus velhos conhecidos, daquele antigo Brasil, ali evocados...

Uma turba, como uma tênia, escorre barulhenta e o arrasta, carrega-o, para outro lugar...

Na noite de encerramento do Festival, não sei por que razão, ao chegarmos ao cinema, eu, sem lugar, não entrei na sala. Volto ao hotel, e logo no saguão, sem saber, deslizo por uma porta lateral e vou parar em uma saleta mal iluminada.

Quando então vejo Orson Welles, mais uma vez, a última vez, alguns metros a minha frente, de perfil, sozinho, no escuro. Não me vê, nem olha em minha direção, parece tranquilo e encantado. Passam-se apenas um ou dois minutos, quando uma atriz pega-o pela mão, como a uma criança, leva-o para onde ele será homenageado ou entregará prêmio a alguém.

Com seus largos olhos, infantil e triste, vejo-o caminhar, em contraluz.

O balanço vagaroso do corpo pesado, de um homem de pés chatos.

Com sorriso de bebê deixa-se levar pela mão...

Não o vi mais. Não o esqueci mais.

Terminado o festival fomos os três, Helena, Paulo Cezar e eu, para Paris...

A recomendação, o visor, que o poeta Ezra Pound dá à palavra “crítica” e a sua função (escolha própria de clichês na mesma linguagem) coloca Orson Welles como crítico, inventor, criador extremo da história do cinema

História e geografia do filme. Sua minuciosa micrologia da sobrevivência de formas em fotogramas, sua escolha e recriação de clichês, migração de enquadramentos e angulações em extensão que abrange toda história do cinema, seu cinema do cinema, seu filme de filme, é sem rival.

Foi o maior.

“Dizer menos seria descer, subir mais não há para onde!”, assim vibra a sonora corda de Antonio Vieira...

George Cukor: *tourbillon d'hilarité et d'horreur autour du gouffre*

Os filmes de George Cukor oscilam entre o estabelecido e a surpresa, o resoluto e o imprevisto. Um cinema que atrai e transpassa muitas disciplinas.

Pintura, música, poesia, dança, literatura e ótica acercam-se do filme, renovam o clichê, intensificam o fotograma.

O movimento de sua câmera move o pensamento, a imaginação agita e faz palpitar seu cinema. Cinema capaz de influenciar, de oferecer uma pluralidade de pontos de vista.

A *mise-en-scène* canônica e alguns de seus procedimentos transformam-se, de filme em filme, de fotograma em fotograma, ocorrem pequenas metamorfoses, e com isso inovações são introduzidas. Inovar quer dizer: acentuar traços já existentes.

Hoje vemos que a câmera é protagonista em muitos dos filmes de George Cukor, desde o início, ainda nos anos 1930. “Wit câmera!” como ele diz...

Em *Heller in Pink Tights*, a câmera representa a si mesma na figura de uma carroça-camarim, transporte de uma trupe de teatro ambulante que cruza o *farwest* americano e entranha-se no fundo da memória hereditária da América. Penetração erótica de corpos atraídos por um lugar, pela reconstrução de um lugar destruído...

Um mundo híbrido de fantasmagoria e tempos diversos. A carroça é o símbolo plástico da câmera: janelas, rodas, chassis, bobinas, *traveling*...

A janela da câmera observa as janelas da carroça, e assim elas se multiplicam.

1. fotos das atrizes da trupe são como pequenas janelas que circulam de mão em mão.

2. uma parede onde está pintado o retrato de uma corista deitada e seminua, abre-se uma janela, uma janela secreta, para que se possa ver sem ser visto. Há outras passagens pela pintura, como a da bela Angela Rossini (Sophia Loren) deitada amarrada no dorso de um cavalo negro.

3. o *close-up* de Angela Rossini com suas fotos pessoais estendidas, dispostas abaixo de seus olhos em sequência, são a multiplicação por contiguidade de todas as janelas, de todas as aberturas.

Janelas, infernais, de um aparelho de conquista, de percepção, de confecção de imagem...

É preciso notar um detalhe – que podemos dizer sublime – da cena em que duas atrizes da trupe ambulante observam, da janela da carroça que as conduz, um *cowboy* que as segue e as persegue em solo hostil, íngreme, pedregoso.

No movimento, um olha para o outro, e aí está o detalhe: a montagem singular entre duas janelas que se entreolham, a janela fixa e a janela vibrante, uma e outra, lado a lado, câmara imobilizada e câmara na mão.

Oscilação rítmica, balanço entre uma calma contemplativa e curiosa e uma confusão febril e inquietante: oposição entre dois estados sensíveis e onde os corpos humanos são agentes animados, animados por um demônio, por um teatro deambulatório que os põe em movimento. “I am fascinated with what can be done with cutting”, observa Cukor em uma certa entrevista.

A passagem infernal deste grupo de deserdados, errantes, pelo deserto, é também um extrato de memória. Memória de antigos atores, de rostos, lugares, filmes, representações, paisagens, de sobrevivências de sintomas de desordem temporal, fósseis redivivos...

O drama no deserto nos deixa próximos do que é distante. Os indígenas, os antigos habitantes, em carnaval, queimam as carroças-camarim, vermelhas...

O vermelho domina, predomina e escorre por todos os fotogramas do filme, pelas paredes, pelas roupas, pela plateia do teatro, pelos trapos espalhados no deserto...

Nesta paródia, quase musical, do *western*, todos esses cenários dialogam, criam sentido.

A cidade lamacenta, puritana e brutal estende-se no deserto de pedras e este nas montanhas de gelo.

O amor físico, as posições dos corpos para um coito¹ fornecem o elemento essencial, uma espécie de (in)consciente erótico da imagem, seja qual for o sentido da trama.

Sobre *Heller in Pink Tights*, há ainda uma curiosidade final, última observação:

Um lugar comum dos filmes industriais é o que se chamou convencionalmente de *happy end*.

Em “Heller...”, o *happy end* abriga uma lição filosófica: a lição do esquecimento.

O casal final (Sophia Loren e Anthony Quinn), finalmente unido, é possível somente por terem sido ambos capazes de esquecer.

Esquecer as armadilhas sentimentais do passado, esquecer e esquecer para poder continuar, poder continuar o jogo do destino e da memória...

¹ Devaneio do desejo, o erotismo na posição dos corpos em cena está presente em quase todos os filmes de Cukor, são imagens que merecem e esperam uma interpretação.

Alguns dos títulos: *Romeu e Julieta*; *Camille*; *Philadelphia Story*; *Heller in Pink Tights*; *Let's make Love*; *Double Life*; *Women*; *Les Girls*; *Bhowani Junction*; *Wild is the Wind*; *The Chapman's Report*. As costas de Garbo em “Camille”, seu vestido tumultuado de panos, o dorso nu, o omoplata vertiginoso e expressivo pode ser um exemplo dessas imagens.

Montagem transatlântica

*salta comigo, neste batuque
que esbarra com os astros*

A força, a energia, que escorreu e percorreu a Europa do final do século 19 até pouco depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e produziu todas as vanguardas europeias, encontrou em Portugal, no poeta Fernando Pessoa, um dínamo. Um dinamograma.

Pessoa morreu em 30 de novembro de 1935. Tinha, então, 47 anos. Sua impossibilidade e sua ausência em nossos dias são evidentes. Uma leitura detalhada, filológica, poética, de seus textos iniciou-se no Brasil nos anos 1950, e, ainda na década de 1970, Pessoa aportou no Brasil, transversal, pelo cinema.

Como atravessou o Atlântico o poeta Fernando Pessoa? Essa é uma questão bastante estudada e pesquisada atualmente por especialistas de sua obra. Um sítio de escavação sensível ainda a ser explorado.

O transplante de tecidos, de fios heterodoxos, de sua poesia desloca, *deslimita*, destranca o significante. A sugestão de sua poesia na criação de fotogramas

em película cinematográfica ainda não foi observada, mas deverá ser, pois a coisa do cinema, *Ecce Film*, penetra precocemente o espírito artístico, o espírito artístico de Pessoa.



Ecce Film Lisboa, verdadeira medalha filosófica e iconológica, é a marca do cinema ensaiado por Pessoa. Pessoa faz filmes, experimenta *film arguments*, cria uma espécie de roteiro-i-ching, adentra o filme em seu espírito, vive o filme, faz montagem, onde diversas perspectivas e sujeitos se multiplicam, e assim, cedo, a forma do filme, o ritmo do cinema, estila em sua poesia, mescla-se a ela, habita-a, para sempre, para a vida toda.

Transportada na travessia transatlântica por uma correnteza marinha e por uma correnteza cósmica, a própria escrita de Pessoa altera sua sonoridade, sua estruturação tectônica.

Vozes inesperadas (a dicção dos atores populares brasileiros, como Grande Otelo, José Lewgoy, Othon Bastos, Maria Gladys, Breno Moroni, Lauro Fabiano, Colé, Wilson Grey, Jece Valadão, Fernando Eiras) provocam a metamorfose numa metamorfose.

A montagem, o ritmo, de uma representação renovada, ampliada, alterada, deslocada, pulsa nesta passagem.

A reencarnação, sua distância, em relação ao motivo apropriado, contém uma parte de humor e amor.

Poesia é uma forma privilegiada destinada a ouvidos privilegiados, pensava Pessoa. Como sugerir, em uma montagem de cinema, a eficiência máxima da expressão?

A extravagância destas formas sutis?

Um filme, uma leitura extraeuropeia, transatlântica, do inesgotável Fernando Pessoa, sua complexidade imaginária, sua geografia, sua poesia problemática, exigem montagens capazes de antever a onda espectral e fora do tempo que o determina.

“Toda invenção que introduz uma modificação no espaço é fonte de inquietação e ameaça a uma orientação adquirida”, disse um escritor, pouco conhecido, minoritário, hoje esquecido.

Montagem, espaço do pensamento, da memória e do mito, onde uma forma nova, uma relação nova que reorganiza as imagens entre elas.

O novo insondável, indecifrável, inquietante, começa desvelar...

TendaLuz: PeriHélio

Aquenáton, o faraó monoteísta, construiu uma cidade segundo as orientações cósmicas. O plano de sua cidade obedecia à ordem das estrelas, com a mesma disposição, a mesma forma, e cálculo exato de sua projeção na superfície terrestre. Nesse sentido, três monumentos alinhados espelham a constelação de Orion, sobretudo as três delicadas estrelas visíveis no centro do trapézio luminoso.

A arquitetura do grande templo de Aton, dedicado ao deus Sol, por sua vez, era diferenciada dos templos das dinastias passadas: não havia escuridão nas salas, e sua estrutura ficava ao ar livre, o que permitia a presença dos raios de Aton.

Já a pirâmide é um laboratório de pesquisas religiosas da luz e do tempo. Lugar sagrado de observação e recepção da luz, emitida diretamente do sol, das estrelas, da lua ou mesmo de um corpo celeste brilhador em trânsito interplanetário.

Luz colhida e coada em espaço algébrico privilegiado. Pirâmides, Esfinges, Templos, Portas do Sol, Caracol Astronômico: todos esses cortejos de monumentos sensíveis ao tempo e a luz, são construções de saberes humanos armazenados, projetados e instruídos pela poderosa força arcaica do mistério da luz e da obscuridade.



O Gigante da América, realizado em 1978, foi quem produziu a *TendaLuz*, o objeto penetrável e etéreo criado por Hélio Oiticica, para participar de um momento determinante dentro do ritmo dos fotogramas do filme.

HO criou uma tenda pirâmide para ser colocada em um deserto com chão de areia.

As cenas seriam filmadas dentro e fora da tenda, com dois atores em movimento, Maria Gladys e Jece Valadão. Uma tenda de luz, espaço de prazer, lugar cada vez mais e mais raro, um recanto de fuga para o entusiasmo do amor num carnaval no deserto. Em um ponto extremo e altíssimo de sua vida-criação HO desenha, com régua e cálculo, no papel, *TendaLuz* para o filme *O Gigante da América*.

No deserto das dunas de Cabo Frio, Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, com a presença de HO, erguem a tenda.

O filme rodado em estúdio contou com treze cenários pintados, um a um, por Oscar e Luciano, artistas

de dentro do coágulo espiritual de Oiticica. Juntos criaram uma troca de sinais em diversas latitudes, mais do que correspondência, e algumas similitudes com a *TendaLuz*.

Oscar e Luciano, em trânsito pelo alto espaço estelar de Oiticica, constroem um espaço plástico, fazem uma arte alusiva de formas, formas transtornadas, cenários paródicos, pintados à mão com panos coloridos e populares como *décor*, figurinos de pano de cetim sugestivo ou de chita, desenhos estampados de figuras e deuses de um tempo pré-histórico da América antiga; grandes caixas de cor, corredores penetráveis, grade pintada em tela de pano, contínuo desdobrar de intrincados elementos, motor metafísico de uma energia que vai saltar e irradiar a deslumbrante visão, a aparição da *TendaLuz*.

A tenda surge em uma fuga, fuga que se dá em todo o filme: fuga do tempo, fuga do cenário, fuga dos atores, fuga da luz, fuga do cavalete, fuga da pintura... No deserto, a paisagem da terra estéril concretiza a *TendaLuz*.

No ponto de fuga do filme, em que o filme foge do filme, do estúdio e dos quadros pintados, avança pelo devir com uma carga de energia que o torna perigoso, o personagem do Gigante, após longa caminhada pelas areias de um deserto, provoca uma alucinação cosmográfica em meio ao nada, e vê, sobre a areia, como uma água viva de delicada brancura, uma lasca rupestre do fundo da memória hereditária do mundo, uma pirâmide poderosa e frágil que concentra e

reparte o amor e a luz, pirâmide aberta, sortilégio irresistível do penetrável: *TendaLuz*.

As circunstâncias de uma filmagem são impossíveis de reconstruir, mas, lá de longe, uma antevisão, uma onda futura do inefável, característica da arte divinatória, faz vibrar: o fogo de um incêndio.

TendaLuz foi feita para ser montada com o filme *O Gigante da América*.

Tivemos vários encontros seguidos durante a preparação do filme. Oscar e Luciano fizeram maquetes para todos os cenários. Hélio acompanhou o trabalho, visitou o estúdio em São Cristóvão para ver a dimensão do espaço e dos volumes do cenário, considerou as circunstâncias geográficas no aparecimento da *TendaLuz*.

Montada sobre as areias de uma duna, ao som de uma música de carnaval, o penetrável protagoniza uma cena de amor. Cena de amor carnavalesco imerso na luz, penetrabilidade psíquica e sexual...

Terminada a cena a tenda é então abandonada e incendiada.

O fogo a consome e ela cai.

Mas, inesperadamente, não cai simplesmente a desmoronar, cai a girar em espiral, com a gravidade da sua força de atração universal a apagar lentamente.



Quando realizei em 1971 o filme *Lágrima-Pantera*, filmado no loft-ateliê de Oiticica, na Segunda Aveni-

da, em Nova York, surgiu no céu um raio da futura *TendaLuz*.

Oiticica havia montado em toda extensão de seu loft-ateliê seis ou oito caixas-ninho de madeira, uma sobre a outra, em “dois andares, para morar nelas”, como gostava de dizer.

Em uma caixa-ninho, e só em uma, ele acrescentou uma cortina dupla de náilon em que a luz de uma pequena lâmpada criava reflexos. Filmamos algumas cenas neste espaço especial e notável.

O resultado da cena do *Lágrima-Pantera*, com HO sentado dentro do ninho iluminado tendo à mão um *metaesquema*, contém uma vidência da tenda futura.

TendaLuz organiza, com alguns retângulos seccionados em triângulos, milênios de história e coloca o remoto, o pré-histórico, diante de nós, dentro de nós, e nós dentro dele, em tempos compactados, como uma tábua algébrica que junta tempos e espaços heterogêneos.

Ressurge nesse objeto penetrável a antiga ideia, desde o início, de produzir uma noção canônica, mas em um contexto contemporâneo e inatual. Há nessa pirâmide que forma a *TendaLuz* uma espécie de revolta, de reencarnação. Novos valores, o comportamento como experimentação, uma pirâmide ambiental energética de material perecível, que oferece imediatamente a integralidade do tempo.

O suprassensível exige o devaneio, o despreendimento, a desautomatização.

Figuras geométricas – retângulos e triângulos – são dissimuladas em véus transparentes, onde o branco da luz transforma o antes não visto em visível. Absorção do branco, todas as cores, em táteis nuvens brancas, se despregam da vegetação de triângulos.

Vista do alto, em zênite, dessa perspectiva, vemos na *TendaLuz* uma superfície de triângulos e retângulos interdobrados engenhosamente, remontagem de uma grade elementar aponta para o berço da pintura.

A grade tem uma longa história na pintura, desde os séculos 15 e 16. Era mostrada como o esqueleto armador de uma organização.

A grade é a projeção da própria pintura. A arte moderna tomou a grade não apenas um emblema, mas como um mito.

“Uma escada que leva ao universo”, dizia Mondrian.

A presença da grade na tenda se expande em imagem dialética. Aproxima do agora o que está apartado, distante. A pintura, a cor a superfície do quadro estão presentes como indícios, como aura, enastrado em siderado universo contraditório, no deslimite dele mesmo.

Chamado longínquo de um canto de cisne, evocação da pintura feita em uma obra que já está fora do quadro, mas, ainda assim, relacionada a ele.

HO foi pintor desde seu começo e, em sua grande obra final, 1978, deixou inscrito, numa derradeira

montagem de retângulos, o fonograma das iniciais de seu nome, sua oblíqua assinatura.

Dos penetráveis de HO *TendaLuz* é o ponto da órbita mais próximo do sol, da força desta energia.

Perihélio.

Os cafajestes

Devaneio cultural e interpretação sonhadora de uma das sequências do filme *Os cafajestes*.

A sequência em questão apresenta, em uma praia deserta, o cerco da câmera ao redor do corpo nu de uma mulher, constringida pela violência.

Sobrevivências, fulgurações iconológicas, nesta mesma cena, do aparecimento das Três Graças, do cerco de Tróia, do episódio do sacerdote Laoconte, da Cosmologia Infinitista.



A figura geométrica da cena é o círculo. Forma exemplar do mundo Antigo, do espírito religioso, das ideias filosóficas e figura da sintaxe cinematográfica, símbolo de concentração, curiosidade sem fim, espaço sem saída.

Em seu célebre *Sermão de Nossa Senhora do O*, diz, com o gênio que sempre o acompanhou, Antonio Vieira:

“A eternidade e o desejo são duas coisas tão parecidas que ambas se retratam com a mesma figura. Os egípcios nos seus hieróglifos, e antes deles os caldeus, para representar a eternidade pintaram um O, porque a figura circular não tem princípio nem fim, e isto é eterno. O desejo ainda teve maior pintor. Todos os que desejam, se o afeto rompeu o silêncio do coração e passou à boca, o que pronunciam naturalmente é O!”

Em sua reiterada duração, acena da cercadura obsessiva de *Os cafajestes* une o contemporâneo e a remificação, inesperadamente.

Contemporâneo é o inatual, dizia um escritor. Ao desdobrar e reescrever estas pensadas letras, o filósofo Giorgio Agamben observa:

“O atual e o contemporâneo estranhos, carregados de anacronismos e tempos heterodoxos. Ser contemporâneo é ser aquele que não coincide, não adere ao seu tempo, este anacronismo, esta distância, o torna apto a perceber, compreender, ver as trevas do presente, as sombras íntimas da obscuridade do presente.

A chave do moderno está no imemorial e no pré-histórico. O acesso ao presente é uma via arqueológica.

Contemporâneo é aquele que percebe a obscuridade de seu tempo, não as luzes!”



Os cafajestes, filme realizado por Rui Guerra no Rio de Janeiro em 1961, trabalha uma forma que abraça muitas outras: ruptura e continuidade. Outra maneira de dizer “intervalo e sobrevivência”.

Imaginemos um cinema moderno, entre nós, que coloque fortemente acento nas qualidades e nos problemas do filme, do cinema, como tal. Ideias já elaboradas por outras disciplinas e que hesitavam ainda em chegar ao cinema, sobretudo ao cinema brasileiro.

O aparecimento de *Os cafajestes* deveria obrigatoriamente trazer uma transformação profunda nos termos da crítica, e da crítica feita com filmes.

Quanto à crítica feita com filme, na mesma linguagem, é uma pesquisa que resta por fazer, infelizmente. Filmes posteriores como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O desafio*, *Terra em transe*, *O bandido da luz vermelha* e *O anjo nasceu* deveriam ser examinados como ações e reações de equilíbrio ou desequilíbrio, de estímulo voluntário ou involuntário, para revelar ou ocultar a permanente presença de *Os cafajestes*.

A crítica e sua linguagem escrita não acompanharam o filme. Mesmo que parte dessa fosse favorável, o filme exigia outro conjunto de termos, de conceitos, de conhecimento, para sugerir, reproduzir, as novidades de linguagem, a força, a dificuldade, que o filme trazia.

Uma observação à questão da censura ao filme.

A censura ao filme, sua proibição, o escândalo que ele provoca, revela a importância do filme, e nos faz ver hoje, de maneira exemplar, a estrutura mental, a mentalidade, a obscuridade, de nossa época, nosso mundo social e cultural. O filme foi uma pedrada na boca do mental da época. O costume da época interdito e acusou-o de imoralidade.

Mas, a imoralidade é a imoralidade da época, que decretou seu banimento.

Existe censura física, mental, econômica, ideológica, bancária, burocrática, policial, jornalística, patológica, etc...

Contudo, é cada um de nós que, em irrefreável pulsão genocida, veta, censura, proíbe, interdita, silencia e, às vezes, mata tudo aquilo que assombra e é revelador de seu tempo.



Nas antigas, lendárias e desertas praias de Cabo Frio, uma cena mítica é evocada.

O estranhamento perturbador causado pela violência da cena e pela *mise-en-scène*, do irromper tortuoso do nascimento de Afrodite/Vênus em terra hostil e ingrata, imagem zênite do filme e uma das maiores cenas do cinema que revolve o inconsciente de nossa

história, dá forma ao recalque de uma pulsão escondida em nossa memória.

O mito da Vênus e o mito do Cinema renascem juntos, na mesma imagem, com gesto quase idêntico. Mito fundador do conceito de beleza no Ocidente, a Vênus recriada em solo estrangeiro é uma Vênus que fere os olhos.

Cena de tear mítico, o turbinoso plano-sequência indica um deslizamento tectônico: o tremor do deslocamento discursivo do mito vertido, convertido em fotografias de película de cinema.

Vamos de maneira fragmentada e provisória, ao encontro da cena proibida.

O mito da Vênus, determinante em nossa cultura, vem enleado, encadeado, por alguns episódios: nascimento da deusa na espuma-esperma; o desafio de Éris; o julgamento de Paris; a destruição de Troia; a fuga de Enéas, filho de Afrodite e Anquise; a fundação de Roma por um descendente de Enéas, Rômulo; e, conseqüentemente, a criação da Europa. Afrodite grega se traduz na Vênus romana.

Eis, em poucas linhas, um pequeno trecho do mito:

Levada pelo sopro do apaixonado vento Zéfiro, que tenta seduzi-la, Vênus chega a uma praia inóspita na costa de Chipre. Ao descer da concha, onde deslizava pelo mar e sobre as ondas anadiômenas (com o antigo gesto das mãos, uma a cobrir o seu delicado

sexo e a outra a tocar seus cabelos molhados), dos primeiros passos de seu formoso caminhar brotam flores no solo estéril das areias, de suas delicadas pegadas, nascem pétalas...

As Três Graças, projeção da Vênus, surgem aí como uma modulação musical na joalheria do amor tripartido: Castitas, Voluptas e Pulchritudo.

A sobrevivência dessa cena inicial do mundo ocidental é recombinada e transvalorada, no filme, em uma prodigiosa imagem criadora, uma fórmula emotiva de *pathos*.

Mais ainda: os antecedentes da memória histórico-poética do mito, retorno de gestos sobreviventes após intervalo de longa duração, ressurgem com outro valor e sentido em outro lugar e momento.

Gestos migrantes que vêm de longe estão ali presentes.

Em uma montagem na mesma imagem, ininterrupta e envolvente, em repetição, estão lado a lado acontecimentos de um fundo de memória hereditária, ancestral.

Um turbilhão que surge de uma correnteza profunda aproxima o que está distante, atrai o longínquo. Junta tempos diversos, onde passado e presente se encontram para formar uma imagem. O nascimento cria um efeito entre dois tempos anacrônicos. Cena singular na qual o espectador se desloca mentalmente numa demanda interna da imagem.

O mito transmitido na cena da reencarnação da Vênus está presente em sua materialidade iconológica. A trama da fábula desfila numa parada de sím-

bolos perceptíveis que passam em hélice num voo rasante, um após outro: a escolha da Beleza por Paris ao contemplar a vulva mítica, a passagem do cerco, a invasão, o incêndio, a destruição e a ruína de Troia; o episódio do sacerdote Laoconte, que aconselha aos troianos não aceitar o presente dos gregos, ou seja, o cavalo de madeira inventado por Ulisses, e por isso é estrangulado, sufocado, em uma praia junto com seus filhos, por duas serpentes marinhas monstruosas, Pórcia e Caribeia, enviadas pela deusa Atena-Minerva para socorrer outra deusa, Afrodite-Vênus, a mãe de Enéas.

Há uma renovação na economia de produção de símbolos.

Giro simbólico.



Nota sobre a expressão “giro”:

Girar e rodar são verbos que transpassam toda a história do cinema. Rodar a manivela da antiga câmera manual ou girar uma bobina eram gestos e um modo de dizer usados desde o nascimento do cinema. Dizemos, ainda hoje, por exemplo, “girar uma película”, “rodar um filme”. Sempre girar e rodar. O rolo de negativo acomodado no chassi da câmera, redondo, gira para penetrar no interior dela e se expor à luz.

Girar e rodar em círculos, deambular às voltas, são sintomas do filme, metáforas do cinema.



Nota sobre a Vênus na praia:

A mutabilidade é a porta secreta por onde o universal se investe no particular, escreveu com erudição e delícia profunda, o muito raro, Edgar Wind.

O esplendor evocativo, o sortilégio de contemplação, o corpo nu, a pele tisonada da atriz Norma Benguell, Vênus em metamorfose, projetada em branco e preto, numa vertigem esférica de sombras fantasmas, fascina e amedronta a plateia, o público, a polícia, a sociedade, a administração, os costumes, todo mundo.

Os movimentos de seu corpo, em pé e depois deitada, de frente (quando olha o espectador, pronome pessoal eu ou tu), de perfil (quando olha fora do quadro, pronome pessoal, ele ou ela), e de costas, invertendo as posições como em um palíndromo musical, são uma enunciação intempestiva, verdadeira chamada fosforescente das Três Graças.

Vênus em transe, atormentada, enlaçada pelas linhas dos sulcos dos pneus do carro, marcados, impressos, na areia, que, semelhante a serpentes, raiam em fissuras a sua volta, à volta de seu corpo.

Os sulcos na areia são traços da presença de outra imagem mitológica ligada ao mito da Vênus: Laocoonte. Eles são as serpentes marinhas que sobrevivem aí com outro sentido e mudança energética, de rumo, pois agora são ameaças a Vênus.

Os sulcos, ao seu redor, cercam, enroscam e abafam, ao mesmo tempo, a Deusa do Amor.

Um transe tormentoso configura, diante de nossos olhos, o nascimento de uma Vênus, ressuscitada em pânica reencarnação transatlântica.

Os grãos da película projetam seu corpo revestido pelos grãos de areia, que sugerem uma escultura calcinada e viva desdobrando-se de um mundo para outro, de um tempo para outro, numa dança, numa ciranda funesta de suplício e deslimite.

Ao final do martírio, ao levar as mãos ao céu para implorar clemência, seu gesto de misericórdia vem bruscamente congelado em um fotograma fixo e expressivo. Memória evocativa do sofrimento, limite de tensão extrema, essa imagem cósmica, cíclica, vertigem celeste em caracol, vem interrompida em um fotograma imóvel de um cosmos infinito, como tecido inconcluso de uma experiência da visão que reúne a aparência terrestre ao protótipo eterno.

Nesta sequência, ponto alto do filme, a imagem plasticamente vertiginosa se projeta e realiza um extremo ideal do ver e também do tocar, do tocar o sensível. Vontade de tocar no corpo, na pele do espectro. Erotismo hipnótico, temperado pelo inesperado, pelo pervertido, deixa-se voar a representação, põe-se em evidência o próprio fazer do filme.

A volta permanente de segmentos da massa significativa, o antigo ritmo circular, simbolizado na serpente que morde sua própria cauda, em “crescendo” musical de estranhamento perturbador, reacende,

chama de volta com vigor depois de longo intervalo, o mito fundador da Vênus, eterno retorno fraturado em linhas circulares.



Nota sobre o automóvel:

É preciso prestar atenção à presença do automóvel na criação visual de *Os cafajestes*. O automóvel é um acelerador do tempo, metáfora do mensageiro mitológico, veículo do destino, carro espírita em trânsito na jornada de aproximação e de encontro com o mito.

Antes de ser jogado no mar, o automóvel marca Buick, barbarizado, torna-se um equipamento de filmagem, ao mudar de função, para servir de *traveling*, no cerco, no movimento circular do transe da Vênus reencarnada.

Nesta sequência, a câmera, retirada de seu suporte habitual, fora do lugar, é posicionada em um automóvel. Esse procedimento de mudar o rumo do habitual se alinha dentro de uma fina e essencial tradição do cinema.

Essencial tradição do cinema onde acontece a subversão das posições automatizadas de registro do filme e, conseqüentemente, da narrativa canônica.

A paródia – no sentido de canto paralelo – tem sua linhagem por excelência na forma ruptura/continuidade, forma que respira em cada fotograma do filme.



Que cinema fazíamos naquele ano de 1961?

Quais os hábitos, as regras, as etiquetas da época?

Uma geografia mental daquele momento é necessária para se encontrar condições de avaliar e sentir como atuaram esses agenciadores de formas.

O que temos hoje no cinema e na cultura artística de maneira geral é um pluralismo, porém um pluralismo em um quadro estabelecido, uma só linguagem, um código predeterminado de critérios de valor.

Um pluralismo sem pluralismo, uma teatralização mundana da cultura, cultura dominada e entendida como usura.

Usura e consumição, duas práticas incessantes, que conduziram toda cultura artística ao espetáculo que hoje assistimos do naufrágio do espectador.



Nota sobre a fotografia de Os cafajestes:

Toni Rabatoni, fotógrafo de formação técnica rigorosa, avança contra os entraves da virtuosidade da luz acadêmica, do sistema de iluminação do cinema industrial, inovando-a em admirável combinação de ruptura e continuidade, numa forma complexa e exigente de reconhecimento do passado e de intuição do devir.

Articular um forte e exigente trânsito de câmera, um movimento inovador de câmera e enquadramen-

to, com uma apreensão da luz em condições experimentais, combinado com a prática da lente zoom, lente de difícil utilização, todos estes aspectos todos estes procedimentos importantes desenvolvidos no filme são apenas uma parte do trabalho feito por um verdadeiro mestre.

Fotogramas organizados por luz e enquadramentos inovadores em extraordinária combinação de luz passada, luz presente, luz futura.



Nota final:

Em *Cinema do Cinema*, filme que realizei em 1992, eu arrisquei a hipótese de uma alusão entre a cena que observamos de *Os cafajestes* e uma outra do filme americano, de 1961, *Os desajustados* [The Misfits], de John Huston.

A cena aludida de *Os desajustados* se passa no deserto, onde um velho *cowboy* (C. Gable), em extenuante caçada, sequestra um cavalo selvagem.

Amarrado às cordas do laço e em fúria, o cavalo empina, corcoveia, circula ameaçador em torno do *cowboy*, que, a certa distância e com grande esforço, retém o animal indomado.

Se for possível a hipótese dessa alusão, a cena de *Os cafajestes* é uma devolução explosiva de uma imagem apropriada, reconstruída, do cinema industrial americano.

O fotograma, em outro aparelhamento cultural, revolto e transtornado, produz o efeito de uma acu-

mulação de energia e de uma detonação e uma carga com nova força e nova luz torna sua sobrevivência impregnada de potencialidades de memória cultural, de consciência ainda precária, em verdadeiros oráculos de formas ocultas de um mundo ausente.

São fotogramas em rotação, carregados de sentidos, que revolvem a memória, dão vida à vida, devolvem o cinema ao cinema...

Beduíno

O amor é um sentimento contínuo e permanente. O que muda, infelizmente, são os objetos do amor. Isso talvez aconteça por alguma fraqueza ou mesmo por algum esgotamento dos estímulos. São necessários intensidade e renovação nos estímulos. O amor é permanente e ininterrupto.

Um casal bastante atencioso, dramaturgos de sua própria existência, na qual a arte surge acompanhada de uma singular pretensão metafísica, procura pela coisa mais difícil, através de repetidas e variadas representações, em um cenário de luz crepuscular que mistura esperança e desespero.

O estranho casal busca a coisa mais difícil. A coisa mais difícil é compreender e compreender-se. Compreender o que seja esta breve e extravagante passagem planetária, seus temores, seu fim. A imaginação recupera o tempo vivido, o inverossímil parece ou pode parecer verdadeiro. E consegue ser verdadeiro.

O mundo imaginado é real, a intimidade é experimentada e repartida, e os gestos fortuitos estão à disposição dos sentidos, são sombras do espírito. Como observou e escreveu um grande leitor, “o inconsciente como um forte gestor de potenciais energéticos”.

Na alquimia das impressões, um rastro de memória, frequentado pela alma sensível, aparece em cena nos bastidores de um teatro doméstico, um instante liberto da dura ordem do tempo. Alguma coisa vivida em comum, no passado e no presente, e que seja mais importante e essencial que ambos, é reinterpretada com certa dramaturgia, cuja encenação transporta a energia do amor para além do caráter limitado da consciência individual. As dobras do desejo esticadas até o inacessível da visão interior, as diversas sensações de outro tempo e outro espaço são a liberdade que se espera encontrar a não ser na imaginação. As paixões, que inspiram a eloquência, tumultuam os dois personagens, e, com o espaço transformado pela sensação, as outras sensações também inflexionam.

A energia, o *pathos*, que fabrica cada palavra se espalha com a mesma força pela imagem. Um fotograma introduz uma literatura. A montagem reintroduz o cinema, cinema que pensa o filme como a história de sua realização. O canto paralelo, a paródia, maneira de extrair elementos essenciais de uma narrativa primeira, alcança seu objeto onde esse sobrevive e se desfigura com outro valor, outro significado e, ainda, outro sentido... O silêncio dos animais, a matança diária de milhares de animais, evocada na atitude bi-

zarra de um homem que se deixa devorar até as vísceras, irmanado a um jacaré prisioneiro, é um crisol de onde saem dor, mágoa, luto, que terminam por envenenar o que resta de humanidade.

Criar é um ato contínuo de rememorar. Desde o início, desde o princípio, desde sempre, é o acaso, o acidente, que traz de volta aquele altíssimo momento em que uma invasão de eternidade, de vazio, de música, de interdito, nos domina e nos absorve completamente. Sensações temporais e espaciais colocam à vista uma realidade oculta para além do mundo visível.

A imaginação, a fantasia... mesmo o sonho é um respirar. Sintoma inicial da vida pós-uterina, a respiração fecunda e engendra o ato criador em qualquer arte.

A imagem está pendurada a uma cadeia linguística da qual ela toma emprestado sua articulação. No primeiro diálogo do filme as duas palavras iniciais pronunciadas são: amor humor, o poema de Oswald de Andrade, talvez o mais comprimido e curto poema da língua portuguesa. O título do poema é *Amor*, e o poema tem somente um verso: Humor. A necessidade do humor para a existência foi uma linha de força valiosa da obra de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, o riso é experimentado como vocação libertadora, expressão importante e indissociável do fluxo vital. Objeto de especulação filosófica, o riso é uma forma explícita de *amor fati*, a célebre afirmação do destino. Um filósofo propôs ordenar

os filósofos de acordo com seus risos, principalmente os que ele denominava capazes da “gargalhada de ouro”.

O filme inicia com um plano-sequência de “ab-cenas”, que são cenas ainda em construção. Depois do título “Beduíno”, surge um plano, uma tomada da sugestão etimológica da palavra “beduíno”: a estrada deserta, onde em determinado momento aparece a caminhar um homem.

A origem da palavra é italiana, mas derivada do árabe *badawin*, plural de *badaway*. *Badw* significa deserto; *in* significa habitante, gente, homem. “Beduíno”, então, quer dizer homem do deserto.

Filmes vistos, tidos, ditos, durante muito tempo, como impessoais, hoje devem ser revistos sobre um ângulo quase autobiográfico. Nesta nova autobiografia, o percurso desloca-se do definido, declarado, para o vago, indistinto. O neutro fixa a condição do cinema, de seu exercício, de sua possibilidade. Neutro aí quer dizer “ele mesmo”, “sujeito”.

No prefácio do *Lunário Sentimental*, de 1909, o poeta argentino Leopoldo Lugones escreve:

Está a passar, para nossa sorte, o tempo em que era necessário pedir perdão por escrever versos. Escrevemos tanto que por fim começou a tolerar-se este nosso capricho.²

² LUGONES, Leopoldo. *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Editor Manuel Gleizer, 1909.

Sombras, sombras que hão de ser, *umbrae futurorum*, diz Santo Agostinho.

Suma sideral, todos os astros, todo cosmos, em montagem infinita e permanente, processo mental que consiste em confrontar a expressão sedimentada e a repetição de uma impressão, que dá lugar a uma representação em imagens. Através de um fino fio da prosa em língua portuguesa, toda uma literatura, toda uma rítmica, um vernáculo, uma sintaxe, que mais tarde, pouco depois, será parodiada, com potência de gênio, por Machado de Assis, figura e se configura na cena do movimento de recuo vertical da câmara a subir com a protagonista (a atriz representa a difícil cena do voo da coruja de Atena, solta, equilibrada a alguns metros acima do chão do estúdio) no afastamento e retorno ao ponto inicial, que sugere, evoca e traduz uma antiga neblina, uma lírica no melodrama sentida na beleza sonora da língua, em seus mecanismos estruturais, sua escuta projetada, dramatizada, numa imagem. O êxtase das palavras na confissão de uma fantasia erótica, de uma cópula espírita de gozo, que se renova com a questão “quem somos nós?”.

Ritmado entre cenas breves e longas, vemos girar no carrossel cinematográfico, uma após outra, a representação de batimentos cardíacos: a oficina que se situa dentro de nós e que só entramos em alguns momentos, as “ab-cenas”, o desencontro que os aproxima, o sonho que retorna sempre, a embriaguez, a sala das metamorfoses, a pirâmide americana, o

trem, o brinquedo lúdico, a situação imprevista que nos faz ver a nós mesmos, Antonio Vieira, *o mármore e a murta*, *theater of calamity*, acordes do filme de 1939 *Wuthering Heights*, as sombras que hão de ser, as faíscas, o cego e a mendicância heroica, ver e ouvir, a fonte dos desejos, a credulidade, o chapéu e as moedas de ouro, o corpo-gabinete de curiosidades, os corvos, o pio dos pássaros noturnos, os crocodilos, o luto solidário, as bolas de sabão, o pêndulo de Foucault, a alteração na rotação da Terra, o incêndio, o delírio, *obsessionhos*, a moça enigmática e o rochedo do Eterno Retorno, o artesanato simbólico e doméstico, as obscenidades, a guerra, a máscara e atrás da máscara, a busca dos manuscritos, o toque com a mão na pedra encantada e filosofal de Surley, as *Memórias de um Estrangulador de Louras* que sobrevivem, reaparecem, voltam mais uma vez à vida, transmigram na ciranda da ficção, ciranda que reescreve outra ficção, ficção da ficção, no escorrer contínuo, sequência a sequência, plano a plano, de um cinema silencioso que percorre um rio distante e subterrâneo situado na Lua.

“Tudo acaba, leitor, é um velho truísmo”, escreve Machado de Assis na primeira linha do capítulo 118 (“A mão de Sancha”) do clássico *Dom Casmurro* (1899), e parece prever o mesmo o velho Beduíno e sua amada Surm ao visionarem, na alteração do eixo terrestre, o desastre da quebra vertebral do humano. Desaparecido o silêncio, desaparecida a água, o ar desaparece...

Sedução da Carne: breve divagação

Sedução da carne traduz um pesadelo real, pardacento, em que o continente inteiro com suas florestas, suas nascentes, seu ar, seu solo, tudo devastado, assolado e devorado pelo estratégico negócio da carne, da carne crua dos milhões de animais abatidos todos os dias, nacos enormes de carne a rastejar, serpejante e silenciosa, por todo território. Pesadelo medonho. A carne dos animais, o silêncio dos animais a avitualhar o “progresso”, a corromper a terra, a criar leis, a subornar altos funcionários da administração pública... Carro e carne, duas forças do desastre futuro, operam com força máxima na quadra nacional de situação humana delicada, pois o horroroso vurmo, o pus das chagas veio à tona no naufrágio. Naufrágio da navegação humana onde a sentina desborda depois da forte pancada.

Uma voz feminina evoca e anuncia um novo orbe seráfico. Fala do futuro, de seu futuro como passa-

do, o distante passado do seu futuro. Seu ritmo e seu estar ordenam, desordenam e, em transe, põem a ordem fora da ordem. Émile Benveniste pensou o *rhythmos* grego como “configurações particulares do movimento”,. Trama, bola de fogo vinda de um céu distante, faz sentir o silêncio concentrado da duração. Força crítica desconcertante que altera e desvia completamente o rumo, dirigindo-se para fora do círculo. Chama-se em filosofia “movimento aberrante, momento que vai da sensibilidade ao pensamento exigindo de cada faculdade um esforço de transcendência”.

A memória da beleza e do deslumbre despista a morte: o bosque encantado; as pedras da fortaleza pré-histórica; luz e ar no esplendor; o lago lendário; o filosófico rochedo piramidal; a espuma das ondas; a pescaria à antiga; a larga fila em linha dos pescadores a forcejar a corda da rede do mar, a corda da morte; o augúrio do desaparecimento; o presságio aziago das gotas de sangue esparsas por entre rastros na areia; a onda interrompida que não realiza seu movimento de dobrar-se; o chamado do sino que interrompe seu toque dando fim ao sonho das pegadas antigas. Cada uma dessas cenas aqui ordenadas em sequência marca o ritmo da existência nos lugares indigitados e quase secretos do mundo.

O papagaio, guardião da memória das coisas antigas, que encanta com sua maneira curiosa e irresponsável de falar, é também capaz de ironias áticas para filósofos. No filme, o papagaio está em cena como

companheiro, confessor e depositário das falas e algumas ações da viúva. Uma jarra com água cristalina de fonte nascente resplandece no centro da mesa de trabalho. Em um prato próximo, um largo bife de carne crua participa da cena.

Eis o que diz a viúva, em sua primeira aparição:

Meu nome é Siloé. Na minha vida, a imaginação, a música, a poesia, os meus sonhos, tudo isso é real. Vivi sempre de rédeas soltas. No claro-escuro onde erram as almas. Sou viúva há três anos. Meu marido morreu de repente, durante uma viagem que fazíamos por lugares quase secretos desse mundo, a ouvir e a ver pegadas antigas. Lugares encantados. Luz. Cor. Música. Dança. O canto noturno dos pássaros orientais. Um mundo que me deixava perto de meus maiores sonhos. Dia após dia, noite após noite, o mesmo deleite, o mesmo mistério. Uma fatalidade cerrou toda maravilha. Meu marido morreu em uma formosa manhã enquanto estávamos em uma praia, a caminhar pela areia e pela espuma das ondas, a observar os pássaros, os pescadores, o horizonte, aquilo para nós era um mundo novo... Foi quando... quando me senti sozinha. Olhei para trás e vi seu corpo caído à beira mar. Corri até ele. Estava morto. Morto onde parecia ser o berço de uma nova vida. Morte fulminante. Em uma manhã de sol, de águas limpas, de mar sereno, de temperatura agradável... Sou viúva há três anos.

Isto é o que diz Siloé, viúva há três anos, mulher culta e oculta e tranquila e madura e distante e lunar, que está fora da atmosfera que respiramos. Lê sempre, muitas vezes em voz alta. Falar com um papagaio é transitar por uma via arqueológica e anacrônica que se estende, que percorre uma grande migração cultural e geográfica no espaço e no tempo. Procedimento de longo percurso na escavação da memória, no movimento da memória que trabalha. Falar com o papagaio sugere o exercício ancestral do devir. O papagaio que Humboldt, no século XIX, encontrou na América do Sul, relatava em língua desconhecida estranhas estórias, mitos, costumes de uma tribo de um mundo extinto. Indicavam que o grande acúmulo do fundo da memória ancestral, ditada ao pássaro misterioso, estava nele depositado e guardado. A acústica, a audição, a fala, a memória, de ave tão curiosa, pequeno tesouro de bico curvo e penas coloridas, eram guardiões, testemunhos duradouros, tenazes, de uma cosmologia divina. O pássaro, que os europeus desconheciam, era considerado uma rica ave relacionada ao paraíso terrestre... O papagaio aparece pela primeira vez em um mapa em 1519, no qual o Brasil é chamado “Terra dos papagaios”.

Siloé é o nome de uma fonte de água miraculosa aos pés do monte Sião. Fizeram ali um tanque onde Jesus Cristo mandou um cego de nascença lavar-se, depois de lhe pôr nos olhos um pouco de lodo feito com sua saliva... Ocorreu então o milagre da visão. A

água, sua essência viva, irradiou o espaço que a circun-
tava e a presença sensível do infinito.

Uma enorme fatalidade obriga ao silêncio, à mira-
da anterior. Na quietude das coisas rola, surdamente,
a imanência do devir. Devir, transportado por todos
os fluxos em um vir a ser em abismo, levanta inespere-
radas áreas onde se desenham configurações inusi-
tadas. Novas carnações, encarnações, reencarnações,
uma a uma e todas juntas, são reorquestradas. Apro-
ximar distâncias, Engandina e Kovalam, recortar,
juntar, montar, inventar lugares na imaginação sobe-
rana, das ondas do lago Silvaplana às ondas do Mar
da Arábia, uma ampliação metafísica do invisível, o
luxo da coragem, coragem esta hoje rara, de imaginar
destinos, ângulos diferentes no particular e no con-
junto das coisas.

As imagens iniciais de Engandina e de Kovalam
rememoradas lentamente durante todo filme, lem-
brança que entretecem a trama como agente e rea-
gente formal recorrente na configuração, na vontade
de outro mundo neste mundo.

Sinais da construção de um lugar: vestígios po-
derosos de uma fortaleza romana no alto dos Alpes
suíços, 2.200 metros de altura, à beira do lago Sils-
Maria, em um recanto chamado Chastè. Próximo
às grandes pedras desta ruína, um filósofo desejou,
inutilmente, construir uma pequena morada para
nela viver e morrer. Pouco adiante se acolcheta outro
lago, o Silvaplana. O mesmo filósofo, frequentador
do lugar, vislumbrou seu Zaratustra, Eterno Retor-

no, na atraente pedra de forma piramidal à borda do lago.

Um corte une o rochedo de Surley à praia de Kovalam, – no sul da Índia onde a pesca existe a quatro mil anos, feita pela mesma força viva o mesmo braço o mesmo lanço o mesmo pulso o mesmo ritmo o mesmo cantar. Cultura de milênios, e, junto ao mar, templos de todas as cores, onde são venerados deuses antigos, além, a floresta de coqueiros em cujas palmas piam diversos pássaros inquietos entre a abóboda do céu e o mar lendário...

Lugares encantados, paisagem-filosofia, a floresta sempre além, a luz nos altos ramos dos pinheiros seculares, pelo qual se coa um sol frio. As ruínas da grandeza do passado, o reflexo das nuvens e das montanhas no espelho do lago, a espuma das ondas, o entardecer nos rostos trabalhados pelo tempo, um longínquo coro de vozes disperso pela praia, os corvos à beira mar, são momentos de filosofia para além do texto filosófico. Lugares encantados.

Rememorar dolorosamente uma passagem da vida, da vida de alguém onde a imaginação e a música eram realidade, evocar uma passagem encantada como nos melhores sonhos, mas onde uma desgraça do destino vai cerrar toda maravilha. A morte inesperada, onde tudo indicava ser o berço da vida, de uma nova vida, produz um tremor que abala todo corpo sensível. A região de luz que alimenta a sensibilidade peregrina é invadida por dissimulada névoa que a obscurece...

Noite velha, noite antiga, o som distante das ondas do mar, o canto noturno das aves de Kovalam. A música do canto dos pássaros ressoa na noite oriental. Siloé sonha. Sonha com o anelado pássaro, da cor da noite, com seu manto de plumas, a acossá-la, a tocar nos seus lábios, a avivar uma extremada sensibilidade oral, tal como no famoso sonho de Leonardo da Vinci. Picus, o pássaro mitológico, antigo deus destronado por Júpiter, que possui como atributo de sua antiga divindade uma misteriosa folha, um talismã cujo condão maravilhoso quebra todas as resistências. Abre a caverna de Vênus.

Amor ao pássaro, ao canto, ao escuro da plumagem, ao mesmo fantasma amoroso que percorre os séculos. Um intenso ponto do desejo domina o corpo de Siloé; sua mais recôndita membrana reage sensível ao toque da plumagem. Desperta as nervuras íntimas, ecoa nas fibras que se comunicam aos músculos, o fluxo dos sentidos tão logo a delicada pluma desliza por sua pele, lisa como seda, doce como ópio. Siloé, em um impulso loquaz, arrisca-se ao dizer:

pluma perfeita no movimentar entre os lábios e o pequeno órgão erétil. A encoberta membrana, num suave impulso ascensional, se descobre e sai, surge inteira, com a carícia continuada. Gozo forte, de narcótico, sideral, delícia de delicadeza e doçura. Conhecimento, experiência, onde o homem é comumente um ignorante e um grosseirão.

Siloé, a resistente Siloé, a delicada escritora cuja filosofia verdadeira consiste na reminiscência, na alegria de nadar pela memória, leitora apaixonada das curiosidades verbais de ontem, de hoje, de amanhã, da vida inteira, em meio aos escombros, impõe a si com grande tenacidade. Contudo, sozinha em luta desigual, sua firmeza sucumbe ao poderoso invasor, ao pesado domínio, à bruteza alucinada da carne devoradora. A carne crua assalta, encobre, afoga.

Sempre presente na cena, o grande bife, imóvel até então, começa a se mover. Aproxima-se da viúva. Principia a segui-la, no banheiro, na escada, na rua, no quintal, no estúdio, por toda parte. Persegue-a de perto, passo a passo, seguidamente, até avançar sobre ela e atacá-la. Siloé, paralisada, desviada de seu ponto, sofre esse ataque fustigado. A carne ronda seu corpo, entra por suas vestes e a invade, por dentro e por fora, cobrindo-a de chagas a carne sobrenatural...

O plano-sequência final do ataque da carne à bela Siloé, aturdida no momento que a carne crua brota colada a seu corpo já enfeitado, é uma imagem alusiva. Alude à foto-montagem de ectoplasmas feita na sessão do dia 5 de janeiro de 1913, no círculo espírita francês da médium Marthe Bèraud. São fotos manipuladas, sobreimpressas umas às outras, que poeticamente fraudavam um ectoplasma. Sobre a foto da médium em transe era decalcada outra foto, esta de uma substância informe, uma gosma espessa a irromper pelo corpo, falsificando, criando a ilusão duradoura de um ectoplasma.

Semelhante a um trasgo, a víscera, a tripa fria da carne dos açougues, encosta no corpo vivo de Siloé, gruda nele. E afunda, à semelhança de certas cidades fabulosas cobertas pelas águas após cataclismo catastrófico. O esmagamento é lento e completo. Eu em estilhas a sufocar no repasto da escuridão...

JULIO BRESSANE, cineasta, nascido no Rio de Janeiro em
13 de fevereiro de 1946.