Anagrama Revista beta

AURA E FANTASMAGORIA: INSCRIÇÃO SUBJETIVA EM DOIS CURTAS-METRAGENS DE COMPILAÇÃO

Lucas Manuel Mazuquieri Reis[1]

Resumo

Este artigo propõe uma abordagem do cinema de compilação pela ótica da inscrição subjetiva. Para tanto, parte-se de uma problematização da noção de arquivo e da utilização deste como forma de articulação histórica no filme de compilação. Para matizar a relação entre o filme de compilação e a memória afetiva realiza-se o estudo de caso de dois curta-metragens brasileiros de compilação, *Inconfissões* (Ana Galizia, 2017) e *Sem título #1: Dance of Leitfossil* (Carlos Adriano, 2014), em que os cineastas que utilizam o arquivo recuperado como forma de lidar com a morte de um familiar, marcando subjetivamente a re-enunciação.

Palauras-chaue: *Filme de compilação; Arquivo; Memória; Autorretrato; Inscrição subjetiva.*

INTRODUÇÃO

A emergência do Pós-estruturalismo e dos questionamentos acerca da origem do saber, especialmente após Foucault[2], colocaram a questão do arquivo no centro do debate acadêmico desde a década de 1960. A colocação mais corrosiva acerca dessa problemática

---

[1] Graduando do curso de Comunicação Social - Midialogia na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: reis.lucas3@gmail.com.

[2] Revel aponta que "Da *História da Loucura* à *Arqueologia do Saber*, o arquivo representa (...) o conjunto dos discursos efetivamente pronunciados numa época dada e que continuam a existir através da história. Fazer a arqueologia dessa massa documentária é buscar compreender as suas regras, suas práticas, suas condições e seu funcionamento. Para Foucault, isso implica, antes de tudo, um trabalho de recuperação do *arquivo geral* da época escolhida, isto é, de todos os traço discursivos susceptíveis de permitir a reconstituição do conjunto das regras que, num momento dado, definem ao mesmo tempo os limite e as formas da dizibilidade, da conservação, da memória, da reativação e da apropriação" (REVEL, 2005, p. 18-19).

foi feita por Jacques Derrida (2001) no ensaio *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, produto de uma conferência dada por ele em 1994: Rompendo com a noção clássica de arquivo como um "conjunto de documentos estabelecidos como positividades" (BIRMAN, 2008), o filósofo aponta para o caráter lacunar do arquivo, o seu esquecimento (*mal de arquivo*), como intrínseco a sua existência, pois mantém a virtualidade do arquivo, sua constante capacidade de atualização. Logo, o esquecimento se coloca como elemento essencial para a construção da memória.

Derrida (2001) também compreende que, como local de origem do saber, o arquivo é também local de poder, e que aqueles que o gerem (que ele nomeia de *arcontes*, seguindo a tradição grega) não são apenas responsáveis por sua segurança física, mas também lhes cabe uma competência hermenêutica, posto que o ato de selecionar o que pode ou não ser guardado é também ato de interpretação.

Na contemporaneidade, frente ao surgimento dos bancos de dados online, o interesse no tema se tornou ainda mais forte pois, como demarca Elsaesser:

> O ressurgimento da arte da memória anda de mãos dadas com a ascensão do conceito de arquivo, em si mesmo uma reflexão a respeito da importância dos bancos de dados, das redes, do movimento estocástico e do acesso aleatório. É o arquivo que se tornou o locus do poder e da agência: consiste tanto no emblema quanto na contraforça da memória da máquina; é tanto avatar da história quanto seu herdeiro. Hoje em dia, o arquivo molda nossa percepção do passado de modo mais decisivo que a história, pois ele sempre nos permite revisitar e, assim, reescrever o passado, para engendrar a engenharia reversa de nosso presente, criando um futuro diferente como resultado do arquivo (ELSAESSER, 2018, p. 53).

Esta possibilidade de reescritura através do arquivo é uma das possíveis justificativas para o aumento da produção dos chamados *filmes de compilação* (ou *filmes de arquivo*), e também para o aumento de pesquisas acadêmicas sobre o tema. E justamente pelo caráter de questionamento dos locais de saber que circunda a discussão sobre o arquivo, é recorrente, nos estudos sobre o cinema de compilação, o argumento de que o ato de retomada das imagens se assemelha a ato do historiador benjaminiano, que escova a história a contrapelo, buscando salvar das ruínas as narrativas dos vencidos apagadas, barbaramente, dos documentos oficiais da cultura (BENJAMIN, 2013).

Pensar as imagens de arquivo pelo seu valor documental é uma tendência crítica recorrente desde as primeiras teorizações sobre o cinema de compilação[3]: quando re-interpretadas em um novo enunciado (o fílmico) as imagens arquivísticas têm a capacidade de ajudar a compreender pormenores da História e da sociedade dando-lhes corpo pela imagem. Tal qual a memória, o filme de compilação está nesse limiar entre a lembrança e a história. Essa forma de interpretação está presente nas leituras de Duccini (2017) sobre a renitência de imagens no cinema de compilação brasileiro contemporâneo e nas de Odin (1995), Lins e Blank (2015) sobre a reapropriação dos filmes de família.

Esse artigo se propõe matizar essa noção do valor documental do cinema de arquivo, estudando o caso de dois documentários contemporâneos de compilação: *Inconfissões* (Ana Galizia, 2017) e *Sem Título #1: Dance of Leitfossil* (Carlos Adriano, 2014). Estes serão colocados em contato com as elaborações de *autorretrato* feitas por Bellour (1995), de *cinema em primeira pessoa* feita por Rascaroli (2009) e *imagem-cristal* (DELEUZE, 2011) para que se possa salientar a subjetividade que os marca.

Argumenta-se aqui que, antes de utilizar o arquivo como corporização da história, essas duas obras buscam, de formas diferentes, utilizar do exercício da compilação para lidar com questões pessoais dos cineastas, que marcam seus filmes com uma inscrição subjetiva ao imprimir em sua forma a experiência subjetiva do autor.

TATEANDO FRAGMENTOS, ENUNCIANDO AURAS: *INCONFISSÕES*

Luiz Roberto Galizia - diretor teatral brasileiro que criou junto de Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro um dos mais importante grupos teatrais da década de 1970, o Teatro do Ornitorrinco (FERNANDES, 2000) – encerra assim seu único livro de poesia, *Vorazcidade*:

> (...) vai ressurgindo
> como aura magnífica, num facho de luzes
> multicores, enérgico e vital. E, com efeito,
> sobrevive. Alça vôo. Sobe (GALIZIA, 1982, p. 59).

Ana Galizia, sobrinha do autor do poema, emprega essa porção do texto na cartela de encerramento de seu curta *Inconfissões*. A colocação dessa passagem ao final do filme

[3] Em *Films beget films,* provavelmente a primeira teorização do filme de compilação como tal, Jay Leyda (1964) estuda a reapropriação de cinejornais com fins de crítica política.

sintetiza o mote de obra: uma tentativa de fazer ressurgir a figura de Luis, dando-lhe uma segunda vida pelo reemprego de imagens. No entanto, como afirma o poema, essa segunda vida é essencialmente *aurática,* pois se constrói formalmente em torno de um *princípio de distância*, configurando-se como "o próprio efeito dialético saído dessa tensão entre o longínquo e o próximo" (DUBOIS, 2012, p. 311).

À primeira vista, distância se encontra num princípio formal: *Inconfissões* é um filme de compilação, cujas imagens são, em sua maioria, fotografias. Em sua leitura sobre as relações entre a noção benjaminiana de aura e a fotografia como aparelho psíquico, Dubois aponta que:

> De todas as artes da imagem, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanação física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão *intimamente* ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto *separado*. Tanto mais separado como perdido (DUBOIS, 2012, p. 311-312).

Para além dessa distância inerente à imagem técnica, há também uma distância histórica, que vem do fato de a realizadora nunca ter conhecido o tio pessoalmente, posto que ele morreu antes do nascimento de Ana, ou seja, sempre foi um objeto temporalmente distanciado dela. Todas as informações que a realizadora teve sobre Luis Roberto foram obtidas através das conversas familiares, que não mencionavam o motivo de sua morte precoce, e do arquivo oficial gestado por seu pai e seu avô, que, como arcontes, enfocavam nos feitos artísticos de Luis[4].

O filme foi construído com base em um arquivo *pessoal* de Luis Roberto que, como afirma a voz da diretora dentro do filme, foi encontrado na casa de uma tia. Ao invés de partir do arquivo oficial, que foi construído pela família visando a glorificar os feitos artísticos do diretor teatral, o filme busca uma abordagem mais intimista de sua história, como aponta o próprio título: *Inconfissões*, pela perspectiva de um olhar interior[5] retornar ao que não foi contado, ao que pôde ser transmitido.

---

[4] Esses dados biográficos podem ser encontrados em duas entrevistas: *Ana Galizia diretora de "Inconfissões" em Debate (Mostra de Tiradentes)* (2018) e *Inconfissões* (2018)

[5] O título do filme remete diretamente às *Confissões* de Santo Agostinho, que Ricoeur (2007) aponta como sendo o momento inaugural da construção do olhar interior para a memória individual na cultura do ocidente.

Assim, o filme se configura como uma forma de Ana Galizia tatear a história do tio com base nas imagens produzidas por ele, se inserindo numa tradição de filmes *found footage*, por resgatar os fragmentos da história de Luis Roberto Galizia que foram esquecidos (ou apagados) do arquivo oficial, criando uma nova narrativa com base neles. Porém, a narrativa criada é declaradamente pessoal, seguindo não a ordem cronológica dos acontecimentos da vida de Luis, mas sim a coerência de um novo "sistema de lembranças, retomadas" (BELLOUR, 1997: 331) por sua sobrinha, de forma que o cinema é utilizado por Ana como forma de agenciar a sua subjetividade em fricção com o mundo, posto que sua subjetividade deriva pela história do tio para refletir no próprio processo de criação da diretora, de modo que se associa à noção de *autorretrato audiovisual* colocada por Bellour (1997).

Se a prática do *found footage* costuma se ancorar no valor documental dos materiais para atestar o rastro testemunhal de determinados eventos (DUCCINI, 2017, p. 120), o ato de tatear a História é matizado aqui pela perspectiva subjetiva da realizadora: a vida e as relações de Luiz Roberto Galizia não são utilizadas pela sua sobrinha como mero exemplo metonímico da crise maior na qual se inserem; na verdade, a experiência geral compartilhada historicamente é utilizada por ela para preencher as lacunas das lembranças familiares e compor uma narrativa que a ajude a compreender a existência do tio que nunca pôde conhecer.

Essa abordagem íntima já se mostra clara desde o prólogo: algumas fotografias (paisagens da cidade de São Paulo nos anos 1970, um casal idoso, um casal de meia idade, uma criança, um gato, os recintos de uma casa) seguidas de vários pequenos trechos de uma gravação em super-8 de cenas familiares (retratando os mesmos objetos das fotografias e Luis ao fundo), que culmina na imagem do próprio Luis Roberto filmando a si mesmo através do espelho [Figura 1], sobre a qual se imprime o título.

Figura 1 - Luis se filma através do espelho sob o título de abertura

Enquanto as fotografias são sonorizadas por ruídos urbanos indistintos, o trechos de vídeos são montados verticalmente com a narração de um laudo psiquiátrico de Luiz em voz rugosa, que some no momento em que ele levanta a câmera e se olha no espelho. Se o prólogo introduz o cotidiano familiar dos Galízia (que seria referente ao arquivo oficial) de forma mais fria (pela indistinção do som ou pela prosa tecnicista do laudo), ele se move, nesse último plano, em direção ao que o curta realmente visa criar: uma perspectiva externa sobre Luis partindo de sua autorrepresentação, que, ao ressurgir, problematiza a voz externa do arquivo oficial que impõe autoridade sobre sua imagem.

Algo similar acontece na sequência da apresentação do Grupo do Ornitorrinco: ao som d'*A Balada de Mack Navalha* (traduzida pelo próprio Luis) a câmera super-8 passeia pelos bastidores do teatro, em seguida surgem as fotografias das apresentações do grupo de *O ornitorrinco canta Brecht e Weil* e *Mahagonny songspiel*. O que até então seria uma apresentação tradicional da obra do artista (compilação e sobreposição de momentos chaves de sua carreira, intercalados com os bastidores de seu trabalho) é quebrada pela apresentação de fotos superexpostas, em que o Luis é borrado até se tornar imagem abstrata [Figura 2], enquanto o som se torna um ruído sintético. Com efeito empático (CHION, 2011), a sobreposição do áudio espectral às fotografias borradas adiciona a estas uma qualidade fantasmática, como que introduzindo a morte do tio com antecedência.

Figura 2 - Sobre-exposição fantasmática nas fotografias de Luis.

Essas duas primeiras sequências apontam para uma tensão entre arquivo oficial e arquivo recuperado: partem de uma visão externa (oficial) sobre a vida de Luís para uma perspectiva formalmente subvertida (seja pelo olhar pela câmera, seja pela abstração). Após se libertar da história oficial pela subversão, o curta constrói uma narrativa fora daquela, criando-se em torno de cartas trocadas por Luis entre sua família, seus amigos e seus amantes, cada uma delas lida por uma voz diferente. Esse processo de heteroglossia (LUPTON, 2011) se recusa a dar uma voz única a Luis, reafirmando, pela pluralização, o fato de ele não ter uma existência fixa na mente da realizadora.

A primeira é uma breve carta do amante Zeca, que se despede antes da viagem de Luis para os Estados Unidos e sente por não poder vê-lo no aeroporto porque sabe que "os Galízias estarão todos lá". Tributária a esta última frase é a imagem que surge acompanhando a segunda carta - onde Luis narra para seus familiares sua chegada à universidade de Berkley, onde faria seu mestrado: uma fotografia de Luis no aeroporto com a família.

Em contraposição à fixidez soturna das imagens da vida em família no Brasil (e até das imagens no teatro), a chegada de Luis a San Francisco é introduzida de forma enérgica: a montagem se torna mais acelerada, sincronizada ao ritmo *disco* de *It Only Takes a Minute*, misturando trechos curtos de vídeos e se detendo por menos tempo em cada fotografia. Surgem tonalidades mais fortes nas vestimentas, imagens mais explícitas de práticas sexuais desviantes e a paisagem humana (antes composta exclusivamente por pessoas brancas) se torna etnicamente diversificada, o que se pode associar ao "*facho de luzes multicores, enérgico e vital"* mencionado na epígrafe. Essa mudança brusca na forma da montagem reflete uma mudança na forma com a qual Luis lida com a sua vida pessoal (especialmente sua sexualidade), no espaço afastado dos Galízias, que é reafirmada na inserção de várias fotos tiradas por ele durante o ato sexual.

Esse estado idílico será rompido por uma carta de Peter, um amigo (e talvez amante), que narra o surgimento de manchas em seu corpo (presumivelmente sarcomas de

Kaposi) e as histórias de amigos que não resistiram. Pela primeira vez no curta se trata da temática da AIDS, ainda que sem nomeá-la, o que justifica o retorno do ruído fantasmático que, na fotografias, já preconizava o destino de Luis.

A última carta do filme é a única na qual uma voz se repete. Perto de seu retorno para o Brasil, Luis narra para sua mãe um sonho simbólico de sua infelicidade de ter que abandonar a liberdade adquirida no exterior. A voz que recita o texto é a mesma que narra o laudo médico na abertura do filme, apontando que o retorno de Luis para casa significa também um retorno ao ambiente familiar opressivo, onde sua personalidade é tida como patologia. É última vez que uma citação verbal de Luis surge no filme.

A despedida dessa vida é apresentada através de uma série de imagens de um evento teatral no campo, onde se vê a placa "*This show never ends"* [*"Este show nunca termina"*] e uma figura encapuzada de costas [Figura 3] (novamente um augúrio da morte de Luis, pois a se assemelha à tradição da representação da morte como *Grim reaper*). A viagem de retorno se simboliza por duas fotografias em preto-e-branco de túneis [Figura 4], caminhos a serem percorridos para retornar, marcados pela ausência de cor e de vida.

Figura 3 - O augúrio de morte no campo

Figura 4 - As veredas do retorno

Segue-se a apresentação de duas fotografias [Figura 5] de Luis de volta ao Brasil. No único comentário direto sobre uma imagem feito no curta, Ana Galizia descreve, com sua própria voz, primeiro os detalhes do que vê nas fotografias: onde o tio está, que ele carrega uma sacola, que estava acompanhado etc. Em seguida, dá os detalhes dos quais foi informada por uma outra pessoa que não é identificada: o que havia na sacola de papel pardo que ele carrega na foto, o que ele fez de jantar com as compras naquela noite, o que ele e o companheiro fizeram após o jantar. Seu conhecimento, porém, é limitado: após terminar a descrição dos detalhes que lhe foram repassados ela diz: "mais que isso, não sei se ele me diria". Em seguida, anuncia que o tio morreria três meses depois, "quando pouco se falava sobre a AIDS no Brasil" e que trinta anos depois encontraria algumas de suas coisas na casa de uma tia (fechando o ciclo da representação ao falar sobre o início da concepção do próprio curta).

Figura 5 - As duas fotografias analisadas pela voz da cineasta.

A voz de Ana adere aqui a uma *ética modesta* (RAMOS, 2008): a cineasta, enquanto sujeito, diminui o campo de abrangência do discurso ao reconhecer o limite das informações que lhe foram dadas e por fim fala de si mesma antes de tentar elaborar uma asserção, sutil, sobre o mundo em seu comentário sobre a situação informacional do Brasil em relação a AIDS.

Porém, o curta recusa a colocar a morte como limite temporal do fluxo de memórias, ao invés de terminar nesse ponto ele retorna, em sua última sequência, às imagens da vida de Luis em San Francisco, se encerrando com três fotografias em que Luis se autorrepresenta, capturando-se através do espelho um encontro sexual com outro homem [Figura 6]. Após a própria Ana confessar seu encontro com o arquivo não-oficial (deixando implícito o ato de re-enunciação), o domínio da imagem retorna, novamente, para Luis Roberto, criando simetria com a abertura do curta, na qual ele se filma em frente ao espelho [Figura 2].

Figura 6 - Autorrepresentação do ato sexual fragmentado através do espelho

A grande diferença entre a imagem introdutória e as imagens de encerramento não está apenas no teor sexual livre do fim que se contrapõe ao teor familiar opressivo do início. Seu ponto nevrálgico está em sua fragmentação plástica (o espelho fragmenta a cena representada em outros sobre-enquadramentos) e rítmica (as fotografias são re-enquadradas pela montagem). O reflexo fragmentado sintetiza, ao mesmo tempo, o fim da unidade ilusória do sujeito e o estilhaçamento estético que decorre dela.

No autorretrato, um indivíduo se fragmenta para difratar sua subjetividade sobre o outro, utilizando essa técnica de alteridade como forma de reflexão e autorrepresentação (BELLOUR, 1997). É nesta chave que opera *Inconfissões*: é uma narrativa criada por Ana para compreender a ausência de seu tio e representar a distância irrecuperável entre eles; para tanto, ela se projeta sobre a figura desse outro através das inferências que faz sobre a imagens produzidas por e sobre ele.

Essa marca da distância na inflexão sobre o outro é reafirmada na fragmentação estética do curta: seja pelas suas lacunas narrativas, pelas inversões cronológicas que realiza, pela heteroglossia das vozes que lêem as cartas ou, no fim, pela (de)composição plástica e rítmica das imagens que o encerram. Como sugere a epígrafe que fecha o filme, Luis Roberto Galizia ressurge *como aura magnífica*, distante e inatingível, para a sobrinha que, por sua vez, transmite essa aura para a re-enunciação.

FANTASMAGORIAS IMANENTES: *SEM TÍTULO #1: DANCE OF LEITFOSSIL*

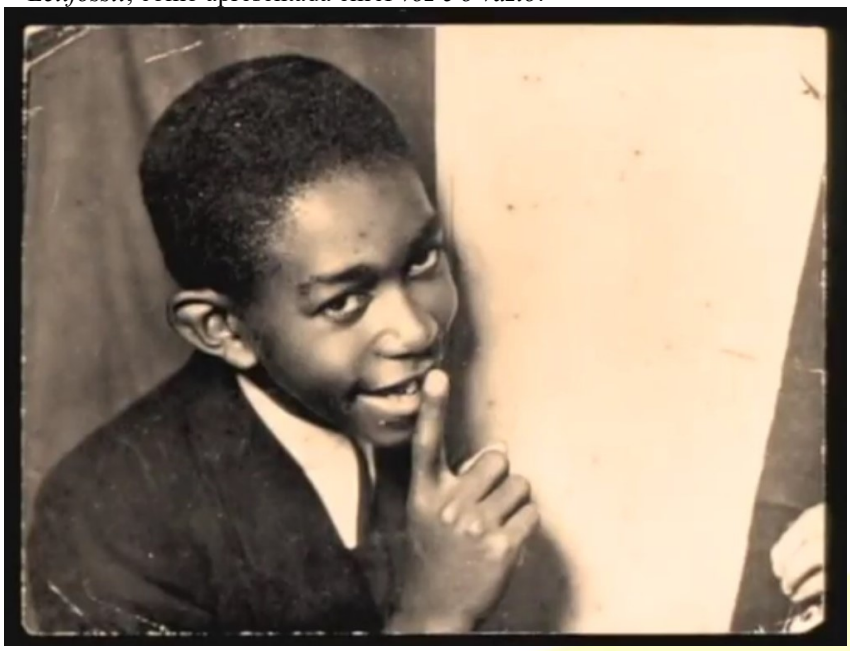
Carlos Adriano é um dos principais nomes do cinema de compilação contemporâneo no Brasil. A maior parte de sua obra, marcada pela pesquisa extensa dentro de arquivos, foi dominada menos por tentativas de inscrição subjetiva do que pela abordagem de questões mais abrangentes, sendo interessado pela arqueologia cinematográfica, "pelo pré-cinema, pelos filmes inacabados e pelos materiais de memória cultural" (MATTOS, 2018, p. 503).

Após a morte de seu parceiro de longa data, Bernardo Vaborow, o cineasta começou a desenvolver a série de curtas-metragens *Apontamentos para uma AutoCineBiografia (em Regresso)*, uma reavaliação de sua vida pessoal. O primeiro curta dessa série, *Sem título #1: Dance of Leitfossil* é composto apenas de cinco materiais: uma fotografia, um trecho de um filme musical dos anos 1930, um trecho de vídeo (aparentemente) caseiro, cartelas de texto, a tela preta e a canção *Desfado*, de Ana Moura. O filme se constrói com base na intercalação e sobreposição desses materiais, exprimindo pela montagem o processo de pensamento do diretor.

A morte e a memória assombram *Dance of Leitfossil* desde o primeiro plano do filme: uma *travelling* diagonal sobre a fotografia de um jovem negro que cobre os lábios com um dedo [Figura 7], o início do fado[6] que sonoriza o filme é sincronizado com o início desse movimento de câmera. À primeira vista, a qualidade patética do gesto que pede silêncio aponta para um sentimento acerca do qual não há a capacidade de expressão verbal.

[6] Em sua leitura sobre o filme, MacDonald aponta que "O título 'Desfado' sintetiza a complexa mistura: o fado é o cancioneiro tradicional português, geralmente melancólico e pesaroso; e 'des' é o prefixo que indica o negativo; sendo assim, um não-fado, um in-fado" (2015, p. 6).

Figura 7 - Versão integral da fotografia de Vassourinha que abre *Leitfossil*, como apresentada em *A voz e o vazio*.



Uma análise mais ampla da obra de Carlos Adriano aponta que a imagem é marcada pela melancolia, visto que a fotografia introduz o vazio da morte em outro curta do diretor *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. Como colocado por Mariana Duccini, o filme de 1998:

> resgata do anonimato o sambista paulistano Mário de Almeyda Ramos, o Vassourinha, morto aos 19 anos em 1942. Com material imagético exíguo (que reúne, entretanto, algumas fotografias, registros médicos ou trabalhistas e recortes de jornal que já indiciava o prematuro sucesso do artista), é a voz de Vassourinha que faz as vezes de fio condutor da narrativa, cujo ritmo é reverberado pelo trabalho imagético (DUCCINI, 2017, p.120-121)

A coleta desse material imagético foi feita em conjunto com o próprio Vaborow, que é creditado na pesquisa, ao lado de Adriano, nas cartelas finais do filme. A morte de Vassourinha, que serve como ponto de virada formal para o curta, é introduzida pela mesma imagem que abre *Leitfossil*.

Como colocado por Christa Blümlinger (2013), toda enunciação em segundo grau de uma imagem arquivo remete ao enunciado original no qual a imagem se inseria. Traçando-se uma relação entre o enunciado original (ou semi-original[7]) da imagem, pode

[7] É importante ressaltar aqui que o contexto original da *fotografia* que abre *Leitfossil* não é o filme de 1998, mas o arquivo do qual ela veio e de onde foi resgatada pela pesquisa. Tendo isso em vista, seria possível propor que, enquanto a utilização da foto de Vassourinha em *A voz e o vazio* constitui uma enunciação em

se dizer que esse plano traz o significado que produziu em um filme como prelúdio temático ao outro. Logo, a inserção desse plano denota, por intertextualidade, que *Leitfossil* tratará tanto da temática da morte quanto do próprio passado de Carlos Adriano junto de Vaborow.

Uma análise do movimento de câmera coloca questões mais complexas em torno da imagem: em ambos os filmes, o movimento sobe do canto inferior direito (onde está o gesto do dedo sobre os lábios) para o canto superior esquerdo (onde estão os olhos de Vassourinha), de modo que a câmera desloca o gesto para o olhar, carregando o vazio simbolizado por aquele para a visão indicada por este: no filme de 1998, o movimento traz o vazio do caráter lacunar da História (e do arquivo)[8] para o olhar do espectador; no filme de 2014, o movimento traz o vazio deixado pela morte de Vaborow para a forma de Carlos Adriano ver o cinema, especialmente considerando que a figura daquele está essencialmente atrelada ao cinema, posto que foi por anos organizador do Departamento de Difusão e Divulgação da Cinemateca Brasileira.

A experiência pessoal de Adriano é representada na estrutura do filme: após a fotografia, é introduzido o trecho final de um número de dança do musical *Ritmo Louco* (*Swing Time*, George Stevens, 1936), sincronizado ao som de *Desfado*. Primeiramente, cerca de 1 minuto de dança num plano ininterrupto, tingido de azul, seguido de uma pausa de 5 segundos no meio do plano, seguida do plano do musical, retomado ligeiramente depois, e tingido de sépia. A isso se segue um longo período de tela preta, que é interrompido pela imagem de Vaborow (também em sépia), retirada de outro filme de Adriano[9], que surge ao comando da música ("que aqui está") e desaparece do mesmo modo ("e não existe"). Após outro breve período de tela preta, o plano ininterrupto da dança reaparece, mais curto, e retomado a partir do terço final de sua duração. Nota-se que o surgimento da figura de Vaborow interfere na percepção espaço-temporal do filme. Isso se tornará mais evidente na segunda metade do curta, onde a aparição da figura do morto (por vezes sobreposta ao plano de *Ritmo Louco*), faz com que o plano da dança seja

segundo grau, o plano apresentado no filme de 2015 se constitui de uma enunciação *em terceiro grau*, ou seja, re-enuncia o re-enunciado, trazendo em si marcas tanto do enunciado do filme de 1998 quanto do arquivo de onde a fotografia veio.

[8] Como Duccini aponta, "é ao redor dos vazios (o desaparecimento prematuro de Vassourinha, a escassez de imagens do artista, o véu de desconhecimento que recai sobre sua vida e sua obra) que o filme [*A voz e o vazio*] se constrói. O caráter lacunar da narrativa reflete uma coerência ético estética com a própria dimensão do *found footage*: aquilo que se (re)encontra é também aquilo que pôde sobreviver à destruição" (2017: 121).

[9] MacDonald (2015) aponta que esse mesmo plano fora empregado no filme *Santos Dumont: Pré-Cineasta*. Isso corrobora com a tese de que o filme trata do passado de Adriano.

apresentado recortado em outros planos mais rápidos e montado fora de sua cronologia original, incluindo algumas repetições dentro da mesma sequência.

Dyer (2002) define o musical como sendo o gênero, dentro da cadeia do entretenimento, mais impulsionado por um utopianismo. Para ele, os números musicais consistem na satisfação do desejo de fuga dos problemas da realidade. O que *Leitfossil* parece apontar pela montagem é uma frustração dessa qualidade utópica pelo surgimento da figura do ente querido que foi perdido, que irrompe traumaticamente na memória, perturbando a estrutura do filme.

Próximo à definição de *cinema em primeira pessoa* (RASCAROLI, 2009), *Leitfossil* se constitui, portanto, de uma tentativa do diretor de expor sua sensibilidade através do uso do meio, expressando sua afetividade e seu processo de pensamento pelo meio fílmico, ao representar, através da montagem picotada do plano de *Ritmo Louco*, a impossibilidade de fruição total do cinema que a morte do parceiro lhe deixou.

A ocorrência de planos no qual a figura de Vaborow se sobrepõe como fantasmagoria a *Ritmo Louco* [Figura 8; Figura 9] são o exemplo mais claro disso: duas consciências espaço-temporais distintas se condensam em uma mesma imagem-cristal (DELEUZE, 2013) que age também como imagem mental do pensamento de Adriano, que, imanente, "corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que não para de se propagar e a imagem de um pensamento que não para de fazer proliferar por toda parte uma pura consciência de direito" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 67)

Figura 8 - Vaborow como fantasmagoria observando a dança.

Figura 9 - Coexistência heterotópica e heterocrônica na imagem-cristal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se *Sem Título #1: Dance of Leitfossil* e *Inconfissões* diferem formalmente entre si, as suas intenções temáticas estão em conluio: utilizar o meio fílmico como forma de representar a relação do autor com a ausência de um familiar morto.

Inconfissões se configura como um estudo sobre os efeitos da *distância* e a necessidade de criação de uma narrativa pessoal para supri-la. Porém, como toda narrativa pessoal baseada na memória, essa narrativa é não teleológica, e sim "da ordem do descontínuo, da justaposição anacrônica, da montagem" (BEAUJOUR *apud* BELLOUR, 1997, p. 331). Essa narrativa só poderia ser feita com base no arquivo, posto que ele se torna a materialização simbólica do ausente (e da ausência).

Já *Dance of Leitfossil* opera na chave da *proximidade* que o diretor tem com seu objeto (e com o impacto que o mesmo teve em sua vida). Logo, o curta explora as mazelas da perda como trauma disruptor da percepção da realidade. Nesse caso, o cinema é utilizado como máquina do pensamento, posto que o meio fílmico comunica a impossibilidade de fruição, utilizando-se, para tanto, da imagem-cristal para expôr a convivência entre duas imagens heterocrônicas e heterotópicas na mente do cineasta.

O produto de um filme construído pela proximidade se torna, então, a expressão pelo meio da subjetividade. O produto do filme construído pela distância se torna uma reflexão sobre o processo de construção da narrativa. Ainda que de formas diferentes, ambos os filmes são definidos diretamente por uma inscrição subjetiva que não necessariamente se reporta ao contexto histórico no qual os filmes se inserem, apesar de poderem dialogar com ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOUR, Raymond. "Auto-retratos". In: BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: cinema, foto, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BIRMAN, Joel. "Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud". **Natureza Humana**, São Paulo, v. 10, n. 1, jun. 2008, p. 105-128. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em 24/11/2018.

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main**: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.

CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.

DUCCINI, Mariana. "Imagens renitentes, sentidos insurgentes: processos de compilação no documentário brasileiro contemporâneo". In: SUPPIA, Alfredo; GUIMARÃES, Pedro M.; DUCCINI, Mariana (Orgs.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais:** perspectivas contemporâneas (vol. 2). Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2017.

DYER, Richard. "Entertainment and utopia". In: DYER, Richard. **Only Entertainment**. Routledge: London, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais**: anos 70. Campinas: UNICAMP, 2000.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Vorazcidade**. São Paulo: Edição do autor, 1982.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. "Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo". **Significação**, São Paulo, v. 39, n. 37, jan/jun. 2002, pp. 52-74.

LEYDA, Jay. **Films beget films**: a study of the compilation film. Nova York: Hill and Wang, 1964.

LUPTON, Catherine. "Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film". In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Orgs.). **Der Essay film**: Ästhetik und aktualität. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

MACDONALD, Scott. "De repente, uma paixão: Sem Título #1: Dance of Leitfossil de Carlos Adriano". **Rebeca**. [S.I.], v. 4, n.2, jul./dez. 2015, pp. 1-12. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/363>. Acessado em: 16/04/2017.

MATTOS, Carlos Alberto. "Documentário contemporâneo (2001-2016)". In: SCHVARZMAN, Sheila; RAMOS, Fernão Pessoa. (Orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro** (vol. 2). São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

ODIN, R. (Org.). **Le film de famille**: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

RASCAROLI, Laura. "First-person filmmaking". In: RASCAROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. Nova York: Wallflower Press, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo o documentário?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

FILMES

A VOZ e o vazio: a vez de Vassourinha. Carlos Adriano, Brasil, 1998 (17 min.).

INCONFISSÕES. Ana Galizia. Brasil, Departamento de Cinema e Vídeo – UFF, 2017 (22 min.).

RITMO Louco. George Stevens [s.i.], Rko Radio Pictures, 1936. (103 min.).

SEM Título #1: Dance of Leitfossil. Carlos Adriano, Brasil, 2014. (5 min.). Série Para uma AutoCineBiografia (em Regresso).

VÍDEOS

"Ana Galizia diretora de "Inconfissões" em Debate (Mostra de Tiradentes)". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGdBaqmqo88>. Acessado em: 24/11/2018.

“Inconfissões”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxsK9pGciQc>. Acessado em: 24/11/2018.