

Poéticas de passagem: das cartas arquivadas para o impresso e o audiovisual

Elisabete Alfeld¹

Resumo

A proposta deste artigo é apresentar sinteticamente os traços caracterizadores do arquivo para, em seguida, tecer algumas considerações sobre a sua potencialidade e apropriação nos diferentes suportes e arranjos. O estudo compreende a seguinte passagem: do *Acervo Tempo Glauber* para a publicação *Cartas ao mundo* (Ivana Bentes, 1997) e a realização dos filmes *De Glauber para Jirges* (André Ristum, 2005) e *Carta para Glauber* (Gregory Baltz, 2022). Em cada momento-passagem-travessia, os formatos ressignificam as cartas, apresentando leituras singulares. O traço comum é a “assinatura” glauberiana que se faz presente no caráter ensaístico de cada obra e o gesto anárquico autoral nos diversos momentos da apropriação do material de arquivo.

Palavras-chave: Poéticas de passagem. Filme-carta. Gestos autorais. Caráter ensaístico. Glauber Rocha.

Abstract

The purpose of this article is to synthetically present the characterizing aspects of the archive and make some considerations about its potential and appropriation in different supports and arrangements. The study comprises the following passage: from the *Tempo Glauber Collection* to the publication of *Cartas ao mundo* (Ivana Bentes, 1997) and the films *De Glauber para Jirges* (André Ristum, 2005) and *Carta para Glauber* (Gregory Baltz, 2022). At each moment-passage-crossing, the formats give new meaning to the letters, presenting unique readings. The common aspects are the Glauberian “signature” that is present in the essayistic character of each work and the anarchic authorial gesture in the different moments of the appropriation of the archive.

Keywords: Poetics in passing. Letter-film. Authorial gestures. Essayistic character. Glauber Rocha.

1 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG-LCL), nos Cursos de Graduação em Letras e Comunicação e Multimeios. Contato: ealfeld@pucsp.br

Apresentação: a gramática² do arquivo

O arquivo remete à *arkê*³ no sentido físico, histórico ou ontológico, isto é, ao originário, afirma Derrida (2001). Ele acrescenta que os arcontes foram seus primeiros guardiães, responsáveis pela segurança física do depósito, do suporte e do poder da interpretação. Explica ainda que, a essa função arcôntica topo-monológica, somam-se as funções de unificação, identificação e classificação, de onde procede o princípio arcôntico do arquivo, o “princípio de consignação.”⁴ Além desse aspecto, associa-se ao arquivo o caráter de retomada do passado – um desejo de memória. No entanto, Derrida adverte: “o arquivo não é a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior, porque o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”⁵

Foucault (2018) nomeia arquivo como “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”⁶. Nessa concepção, o arquivo é o que faz com que as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma multiplicidade amorfa, linear e sem rupturas e, por fim, não desapareçam ao simples acaso dos acidentes externos. O arquivo é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que ele se dá define, desde o primeiro momento, *o sistema da sua enunciabilidade*: “o que diferencia os discursos na sua existência múltipla e os especifica na sua duração própria.”⁷

Entre a tradição e o esquecimento, conforme explica Foucault, são estabelecidas as regras de uma prática que permite aos enunciados, ao mesmo tempo e regularmente, sua subsistência e alteração: “*É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*”.⁸ Também, ressalta a impossibilidade da descrição exaustiva do arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização, porque na sua totalidade “o arquivo não é descritível; e é incontornável na sua atualidade”⁹, daí seu caráter fragmentário. A análise do arquivo, conforme

2 Propomos com esse título uma síntese de algumas das considerações apresentadas por Derrida, Foucault, Agamben, Didi-Huberman e Seligmann-Silva para contextualizar o conceito de arquivo.

3 “Arkê designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Esse nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada - princípio monológico.” DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.11. Destaques do autor.

4 Ibidem, p. 14.

5 Ibidem, p. 22.

6 FOUCAULT, M. “O enunciado e o arquivo”, in: **A arqueologia do saber**. Trad. Miguel Serres Pereira. Lisboa: Edições 70, 2018, p.178.

7 Ibidem, p. 179, destaque do autor.

8 Ibidem, destaques do autor.

9 Ibidem.

Foucault, “é o contorno do tempo que rodeia o nosso presente, que se lhe sobre-põe e o indica na sua alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita.”¹⁰ Importante destacar no pensamento de Foucault que o termo arqueologia incorpora o arquivo e as práticas investigativas não no sentido de uma escavação ou busca de um começo e, sim, como descrição que interroga o já dito, a sua função enunciativa “que nele exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo, do qual releva. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo.”¹¹

Agamben retoma Foucault e explica arquivo como conjunto das regras que definem os eventos de discurso, situando-o entre a *langue* – como sistema de construção das frases possíveis, ou seja, das possibilidades de dizer – e o *corpus* que reúne o conjunto do já dito das palavras pronunciadas ou escritas. Numa acepção geral, define o arquivo como “a massa do não-semântico, inscrita em cada discurso, significante como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra.”¹² Explica, ainda, que entre a memória obsessiva da tradição que conhece apenas o já dito e o esquecimento, o arquivo “é o não dito ou o dizível escrito em cada dito pelo fato de ter sido enunciado, o fragmento de memória que se esquece toda vez ao ato de dizer eu.”¹³ A discussão de Agamben caminha no sentido de pensar o arquivo “não só no plano da linguagem e do discurso em ato, mas também no da língua como potência de dizer.”¹⁴

Didi-Huberman traz para a caracterização do arquivo a sua natureza lacunar – “o arquivo [...] é constantemente uma falta – e até por vezes, a impotência de não saber o que fazer dele.”¹⁵ Outro traço é a história em construção, a história repensada do acontecimento e, por último, o efeito de real que nos fornece o “esboço vivo da interpretação a reconstruir.”¹⁶ Adverte-nos que o arquivo não é reflexo nem prova do acontecimento, isto porque o conhecimento que decorre da prática arquivística realiza-se “mediante recortes incessantes, mediante uma *montagem* cruzada com outros arquivos.”¹⁷

O arquivo, em uma perspectiva geral, configura-se como uma prática de rememoração, arquivagem memorialística conservadora de autorias e não-lugar do sujeito. Nesse espaço, a tomada da palavra sempre será realizada pelo outro, para dar voz ao que está silenciado. Esse outro, nomeado de arquivista, é aquele que

10 Ibidem, p. 180.

11 Ibidem, p. 181.

12 AGAMBEN, G. “O arquivo e o testemunho”, in: **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 145.

13 Ibidem.

14 Ibidem, p. 146.

15 DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v.2, n.4, 2012, p. 144.

16 Ibidem, p. 144-145.

17 Ibidem.

deixa sua marca no emaranhado de discursos e outras espécies de documentos: o “arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro.”¹⁸ É a partir desse lugar do futuro, do lugar do morto, que “deixando de falar, ele [o arquivo] faz falar, não respondendo nunca senão para se calar, não se calando senão para deixar a palavra ao paciente, o tempo de transferir, de interpretar, de trabalhar”.¹⁹ Conforme Derrida, todo arquivo se dá a ler e não é possível ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, uma herança dada, senão inscrevendo-se nele, abrindo-o e enriquecendo-o.

Diante da síntese dessas considerações, propomos que a análise do arquivo deverá “buscar aquilo que nele se anarquiva”²⁰; ou seja, caminhar na contramão da arquivonomia monológica, subvertendo a lógica arquivística por meio de uma ação estético-política. Isso significa “ir além do porteiro do arquivo, do arconte, e se apropriar criativamente, recolecionando as informações do arquivo.”²¹ Tendo em vista os objetos de nosso estudo, vamos partir do conceito de anarquivamento, proposto por Seligmann-Silva, que consiste em embaralhar os arquivos, pôr em questão as fronteiras, abalar os poderes, revelar segredos e reverter dicotomias. Segundo Seligmann-Silva, “a palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica.”²² Os demais conceitos apresentados nesta breve apresentação serão retomados à medida que nos ajudarem a melhor caracterizar as práticas anarquivísticas.

Desarquivando memórias: o livro-quase-arquivo e a escrita ensaística

Ivana Bentes, com *Cartas ao mundo*,²³ torna-se uma anarquivista. A sua organização da publicação das cartas escritas e recebidas por Glauber Rocha é A manifestação de uma leitura e de um ponto de vista crítico-reflexivo do material e do contexto das correspondências. Ivana Bentes desarquiva²⁴, inventariando para remontar uma história-vida cuja intencionalidade foi trazer Glauber Rocha para a contemporaneidade. Entre a imensa produção, a opção pelas cartas, que resultou na publicação de *Cartas ao mundo* é a (re)criação e a disposição de um livro-acervo revelador do sujeito-(anar)quivador, contaminado pelo local do armazena-

18 Ibidem, p. 88.

19 Ibidem, p. 81.

20 Ibidem, p. 118.

21 SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Revista Poiésis, n.24, 2014, p. 55.

22 Ibidem, p. 38.

23 BENTES, I. **O devorador de mitos**. Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

24 Desarquivar é ir na contramão de arquivos monológicos; segue o sentido de anarquivar, isto é, de romper com as fronteiras entre o público e o privado.

mento dos documentos. Ela relata: “quando entrei pela primeira vez naquele cômodo abafado, abarrotado de papéis, pastas e objetos pessoais, o *Acervo Tempo Glauber*, num casarão de Botafogo, a sensação foi a de estar violando a tumba de um faraó.”²⁵. *Cartas ao mundo* é também contaminado pela singularidade do próprio acervo: um só corpo, nas palavras de Bentes, composto com “os filmes, os textos publicados e inéditos, com as entrevistas, desenhos, poemas, romances, *storyboards* rascunhos, promissórias, receitas médicas, bilhetes, grafismos, contratos... tudo se relaciona no fantástico palimpsesto.”²⁶

Com a leitura das cartas a autora enfatiza a importância da descoberta não apenas do Glauber teórico e pensador do cinema, mas também do Glauber da “escrita depressiva-eufórica,” situada num “delírio produtivo”.²⁷ O acesso às cartas foi graças ao material preservado, por Lúcia Rocha, mãe de Glauber, tornada “primeira arquivista”, curadora e guardiã da obra do filho²⁸ que, movida pelo afeto e pelo desejo de conservação, arquiva contra o esquecimento: “Mantenho firme meu objetivo, pois acompanhei a perseverança de Glauber em seguir seu caminho e isso me serve de escudo contra o desespero de não ser compreendida”.²⁹ Completa dizendo sobre a sua intenção: “Eu gostaria de ver o *Tempo Glauber* como uma conquista do povo brasileiro, mas ele é ainda apenas um foco de resistência.”

Do espaço familiar ao público *Tempo Glauber*³⁰ constitui o arquivo no seu sentido restrito – depósito de documentos diversos que habitam o lugar privilegiado no cruzamento entre topo-nomologia; cumpre a função arcaica que garante a reunião, o abrigo, e a preservação dos documentos. O princípio arcôntico do arquivo – de consignação – do já dito para legar à memória futura foi realizado, nesse primeiro momento, por Lucia Rocha. *Tempo Glauber*, a casa do Bairro do Botafogo, recupera o lugar onde “os documentos se de-moravam”³¹. *Cartas ao mundo* publiciza o que estava institucionalizado, domiciliarmente, para um alcance de maior visibilidade e mobilidade, representando a passagem do espaço geográfico para o espaço da página impressa. Ivana Bentes constrói essa passagem anarquicamente, transitando entre a diversidade do material arquivado, entre memória e esquecimento, entre o dito e o que ficou por dizer, entre a monumentalidade e a surpresa do conteúdo do material. Ivana Bentes revela a potencialidade do arquivo: ao desarquivar–anarquivando, deixou-se apreender pelo próprio arquivo, construindo ressignificações.

25 Ibidem, p. 12.

26 Ibidem, p. 9.

27 Expressões utilizadas por Bentes, op. cit. p.12 18.

28 Ibidem, p.11.

29 Ibidem, p.8.

30 *Tempo Glauber* reúne o acervo glauberiano, inicialmente numa casa do bairro do Botafogo no Rio de Janeiro. Parte da obra está na Cinemateca da Bahia e parte no Instituto Moreira Salles. Cf. <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-assunto-e-cinema-cinema-cinema/>>.

31 DERRIDA, ibidem, p.13.

A opção de Ivana Bentes pelas cartas resultou na inventiva-montagem dessa espécie outra de arquivo, o ‘livro-arquivo’ que, com sua leitura palimpséstica dos escritos de Glauber e das muitas vozes e sussurros “ouvidos”, foi delineando uma poética metodológica questionadora do acervo com ações anarquizadoras capazes de reolecionar as ruínas, intervindo criticamente na análise dos materiais. Conforme, Salles (2010)³², a convivência com documentos de processos de criação se aproxima de uma intrincada trama direcionadora do estudo do material consultado. Tais aspectos são notórios na formulação dos critérios estabelecidos na seleção das cartas para compor a publicação: “Tomei como critério na seleção dessas correspondências sua intensidade e relevância na composição de uma “via”, vida, glauberiana”³³. Glauber, “sujeito do discurso, sujeito do desejo, ator no processo político e econômico [...] surge nessas cartas como sujeito plural e personagem conceitual.”³⁴ A enumeração de tais traços revela a autoria de quem desarquiva na produção de enunciados como acontecimentos singulares.

A seguinte passagem é ilustrativa: “Impressiona o número de cartas em que estipula para si, para o remetente ou para o grupo de amigos um programa ou projeto coletivo, uma série de tarefas, obras de filmes a serem realizados.” Ainda, diz, o tom é impositivo e cúmplice, dizendo o que fazer, como e porque fazer. “Uma espécie de reforma agrária-estética-cinematográfica, distribuindo regiões do Brasil, roteiros e temas possíveis entre os cineastas, num desejo de mapear estética e politicamente o país.”³⁵

Uma das intervenções significativas ao passar para o impresso foi que, além de romper com o senso comum do caráter estático e fixo do arquivo, coloca em movimento as cartas no ‘livro-arquivo’, para dar voz ao que está silenciado. Com a publicação, Ivana Bentes se autocoloca em cena, propondo o roteiro que elabora para a leitura das cartas realizando a singular mediação com seu leitor (e o leitor das cartas). O texto introdutório³⁶ cumpre essa função: “Pelas cartas, é possível traçar um caminho e uma biografia objetivos (a ilusão de recobrir a vida pela escrita) e ao mesmo tempo partilhar experiências difíceis de definir: angústias, sentimentos, projetos, estados eufóricos ou depressivos, pensamentos lúcidos e estratégias, como se a carta em questão tivesse acabado de chegar e fôssemos nós, o destinatário deste mundo em convulsão.”³⁷ O “e fôssemos nós, o destinatário” além de incluir o leitor é indicial da subjetividade da marca autoral. Ivana Bentes escreve o texto introdutório *sobre* e *com* as cartas dialogicamente: “Ao nos defrontarmos com seus escritos, mais de quinhentas cartas, roteiros, poemas, ensaios, entrevistas, textos conceituais e confessionais, surge a pergunta decisiva,

32 SALLES, C. A. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

33 Ibidem, p. 11.

34 Ibidem, p.9.

35 Ibidem, p. 19.

36 Os títulos de cada parte são significativos e reforçam o procedimento anarquizador crítico-reflexivo de Ivana Bentes na seleção, apresentação e edição do arquivo Tempo Glauber. Para exemplificar, citamos alguns deles: *O devorador de mitos*; *Montagem e morte*; *Transe, crença e povo*; *Teatro teórico*.

37 BENTES, ibidem, p.12.

onde termina sua “obra” e até que ponto essa produção textual, de uma exuberância barroca, se integra a toda uma vida marcada pelo cinema?”³⁸ Para responder, Ivana Bentes foi na contramão do gesto da arquivologia monológica.

Diante da estética do acúmulo e de metonímias glauberianas, há o desarquivamento que compõe a publicação de *Cartas ao mundo*. O fascínio perante o material foi provocativo da curadoria das cartas e de sua leitura crítico-reflexiva, na seleção de momentos da vida particular e pública. O livro está organizado por décadas, dos anos 1950 aos 1980. Nesta disposição, apresenta-se mais que eventos para compor uma biografia: as cartas formam uma teia de temas e ideias que se cruzam, palavras de Ivana Bentes. Ela também relata que a sensação da leitura das cartas foi como “entrar no meio de um acontecimento, de um drama, romance, filme, peça de teatro, no cerne de uma vida”.³⁹ Este depoimento e os demais destacados são norteadores da escrita de Ivana Bentes no texto introdutório que, por apresentar uma escrita ensaística, vai além de uma apresentação ou uma simples nota da organizadora.

É uma escrita que revela o pensamento glauberiano, destacando seu olhar provocativo sobre a sua própria produção, que desestabilizou paradigmas e instituiu o diálogo do cinema com a literatura, com as demais artes e com o contexto político ideológico da produção artística e do momento histórico. Trata-se de um exercício de experimentação estética presente na cinematografia e nos manifestos glauberianos. É essa escrita ensaística que entretetece a correspondência-vida-atuação profissional de Glauber Rocha e auxilia na compreensão dos vários momentos glauberianos, que qualificam a publicação para além de uma seleção-reunião das cartas, para compor a edição da obra. Com os comentários-intervenções de Bentes – pontuais, precisos, elucidativos e reflexivos – somos lançados no ‘furacão glauberiano’: vemos os momentos de exílio; as crises de identidade; o “Glauber-Prometeu”; o “Glauber dos duplos”; o Glauber que se apropria do verso-epitáfio ultrarromântico – “Quando eu morrer escreva no Jornal da Bahia que, como Álvares de Azevedo, foi poeta/sonhou/ e amou na vida”.⁴⁰

Para organizar *Cartas ao mundo* – o ‘livro-arquivo’ – desterritorializa para reterritorializar, apropriando-se inventivamente do arquivo para realizar a “recomposição de um território engajado num processo desterritorializante”⁴¹. A curadoria de Bentes, fundamentada no viés teórico-crítico, institui a autoria pensada nas marcas de subjetivação e na mediação estabelecida, ao desprender-se da linguagem arquivística classificatória, hierarquizante e monológica para explorar as potencialidades inusitadas das correspondências. Nesse processo, fica evidente como a escrita ensaística reconfigurou o percurso-vida glauberiana nos comentários que antecedem a apresentação de trechos das cartas, presentes na introdução do livro, ressignificando memorialisticamente “o devorador de mitos”. Ela

38 Ibidem, p.9.

39 Ibidem, p. 12.

40 Ibidem, p. 21.

41 GUATTARI, F.; RONILK, S. Notas descartáveis sobre alguns conceitos, in: **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2010, p. 323.

afirma que “Glauber poderia dizer: Eu sou todos os nomes da história. Dyonizyo, Krysto, Napoleão, Corisco, Che, Fidel, Godard, Jango, Eisenstein, Orson Wells, Paulo Martins, Lampião, Antônio das mortes. Esses personagens aparecem nos filmes, nos textos, nas cartas como figuras conceituais, duplos e máscaras.”⁴²

A poética anárquica direcionou a curadoria de Ivana Bentes na desmontagem do arquivo e na remontagem, para a publicação de um ‘livro-quase-arquivo’, na recomposição de uma história (des)ordenando a lógica do arquivo, “a fim de devir, isto é para criar algo novo.”⁴³ São esses traços que a qualificam, pois abrem espaço para o imaginário e para novas (des/re) montagens de outros gestos anarquizadores. A importância da curadoria de Ivana Bentes com *Cartas ao Mundo* está no resgate da poética glauberiana – a estetyca anarquizante e anarquizadora – presente em sua cinematografia, livros, artigos etc.

Encenação de si ou lembranças do presente viv(id)o

Diz Foucault⁴⁴ que escrever é fazer aparecer o próprio rosto junto ao outro. Singularidade de uma escrita que coloca, imaginariamente, emissor e destinatário face a face na página-encontro. O diálogo é imaginado para driblar uma dupla ausência – do emissor e do receptor. A ausência torna-se presença-palavra, um quase-corpo que traz as marcas vivas do emissor e do receptor: “Mãe/Recebeu minha última carta? Estou esperando Paloma. Lembranças a meu pai. Beijos. Glauber”⁴⁵. A estrutura da escrita epistolar – data, vocativo, assunto, despedida – produz na página a interação entre esses quase-corpos, trapaceando com a linguagem, uma vez que há uma encenação do sujeito emissor, ao corresponder-se com o receptor. Essa encenação de si, cujo texto é o cotidiano, recolhe sentimentos, experiências, aventuras etc., e é uma tentativa de recuperar o presente *no* presente, pela dramatização realizada na escrita. Interessa contar – encenar linguisticamente – o que se passa com esse eu-narrador-ator metonimicamente (de/re)composto diante de seu leitor, um destinatário sempre nomeado. A travessia para o outro transforma tudo em presente – presente da escrita e da leitura.

A carta retira o sujeito do cotidiano e coloca-o num não-lugar (ainda que o local apareça referenciado no cabeçalho), é a página que metaforiza esse lugar sem lugar. O escrito informa uma data, a mão que escreve ‘perambula’ por um espaço-tempo múltiplo, rememorando acontecimentos dispersos quase no instante de seu acontecer. Essa escrita de si é reveladora de um modo de ser do sujeito ao sabor das emoções do momento, dos acontecimentos alegres e tristes, principal-

42 BENTES, *ibidem*, p. 23.

43 DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 215.

44 FOUCAULT, M. A escrita de si, in: **O que é um autor?** Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª ed. 2002. Lisboa: Passagens, p. 129-160, p. 130.

45 ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 354.

mente, da vida “ao vivo”. Essa escrita de si diz sobre um presente com “as interferências da alma e do corpo.”⁴⁶ O corpo e os dias, quando performatizados na escrita das cartas, criam outra sintaxe: com as rasuras e os vazios do pensamento, com o rompimento da sequência narrativa resultante das elipses espaço-temporais e, por “colocar-se a si mesmo sob o olhar do outro”.⁴⁷ Nesse processo, busca estreitar os limites entre o mundo da experiência e o mundo do imaginário. Nesse limiar, o contar é provisório porque, muitas vezes dependente da correspondência do outro. Nessa ação, ela enreda histórias inacabadas, alicerçadas em seu devir.

A rede tecida com as muitas histórias escritas a cada dia serve para escapar da saudade e do silêncio, cada dia/carta sempre diz alguma coisa: o dia escrito é um dia guardado, “uma forma de viver duas vezes. Proteção do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.”⁴⁸ Glauber diz transformando o cotidiano em matéria de fabulação, expondo a instância narrativa e tramando um modo de contar desse sujeito–discurso, produto de um efeito de linguagem que escreve no tempo da escrita descontínua e não-linear, para criar efeitos de presença (presença de ausências ou, ainda, ausência de presenças): “Dear Fabiano, [...] pegue tudo, meu: livros, roupas, coisas escritas (tem uns artigos que não posso perder), que estão nas pastas dentro das gavetas e meta dentro da mala de couro. [...] um dia nos reencontramos, dá um abraço feroz no Afonso e no Naná. muito obrigado, *ciao*, Glauber.”⁴⁹ O trecho é de uma das cartas de Glauber Rocha escrita para Fabiano Canosa, enviada de Barcelona, em 1971. Ela ilustra um dos muitos momentos de Glauber: os livros e as coisas escritas que não podem se perder. Um fragmento que muito diz daquele que foi um dos principais cineastas da cinematografia nacional. O Glauber das cartas é o sujeito do presente das emoções, das críticas e das reflexões:

Estou integrado/dissolvido no sentimento do mundo, como diria Drummond, localizando certas raízes afetivas, buscando de dentro pra fora a grama do jardim, misturando rosinhas e helenas em novos horizontes, desfazendo a literatura em busca do objeto, entrando na exaltação metafísica e distinguindo entre a razão e inconsciente, que começo esta carta [...]minha educação política, como num personagem de Stendhal que virasse Rimbaud [...].*⁵⁰

Neste trecho, carta endereçada a Cacá Diegues em 1971, o sujeito da escrita deixa-se contaminar por personagens; escreve no fluxo dos sentimentos, das referências políticas, literárias e cinematográficas que são convocadas para construir o

46 FOUCAULT, 2002, p.153.

47 Ibidem, p.157.

48 Ibidem.

49 ROCHA, ibidem, p. 399.

* Referência a Rosa Maria Penna e Helena Ignez, duas mulheres de Glauber (esta observação está no original)

50 ROCHA, ibidem, p. 415.

panorama da década. Glauber, cineasta comprometido com seu tempo, lutava por um cinema de autor – cinema de revolução como ele caracterizava: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”⁵¹: “sangrenta, messiânica, mítica, apocalíptica e decisiva para a crise política do século 20.”⁵² Para Glauber o cineasta-autor tem como proposta a criação de mundos próprios compromissados com o momento histórico, político e social. Em suas palavras: cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade. O “cinema de autor é um cinema livre! Esta liberdade, fundamentalmente, é intelectual.”⁵³ A “liberdade do ritmo do palpitar do coração liberta o cineasta das regras da montagem na conquista de novo tempo interior que, de dentro para fora, determina um estilo de *mise-en-scène* e se define.”⁵⁴ Glauber pretendia um cinema ‘brazyleyro’: “Heuztoria de uma geração de intelectuais (a minha) – dilacerada pelo cruel processo nacional. [...] Para chegar a ser novo – o kynema precisa romper com as estruturas da kyneztyka dominante. [...]”⁵⁵ Nas cartas, nos livros e nos filmes dizer o que é revolução fabulando com a própria forma de dizer – revela o estilo inconfundível de Glauber Rocha: “O novo filme é uma aventura que não sei em que vai dar...terra do sol, terra em transe, a idade da terra...nenhuma flor, apenas horror, nesse jardim fecundado pelo sangue das cabeças cortadas... [...]Tudo vale a pena quando a alma não é pequena.”⁵⁶

Essa escrita irreverente (des)orienta a sintaxe presente nas cartas e nos artigos – a revolução é uma *eztetyka* –, qualificador da cinematografia glauberiana alicerçada nos manifestos *Eztetyka da fome*⁵⁷ (1965) e *Eztetyka do sonho*⁵⁸ (1971). Cinematografia e ensaios críticos inventariados por essa delirante *eztetyka*. O cinema novo – *Kynema Novo* – “é a síntese da literatura, do teatro, da música, da pintura e da política brasileira a partir das rupturas de 1922 que impuseram aos intelectuais e artistas o repensar teórico e a prática revolucionária.”⁵⁹ No Glauber das cartas, vida afetiva e vida pública estão entretecidas e tramam a história-enredo presente nas correspondências reunidas no “livro-quase-arquivo”. O legado glauberiano – *Cartas ao mundo* – revela a qualidade de um modo de ser: colocar-se sob olhar do outro, o leitor que tem, diante de si um, acervo a ser desvendado.

51 BERNADET, J. **O autor no cinema**: a política dos autores: Franca, Brasil – anos 1950 e 1960. Colaboração de Francis Vogner dos Reis. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 171.

52 ROCHA, *ibid.*, p.410,411.

53 ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.62.

54 *Ibidem*, p.63.

55 *Ibidem*, p. 35,36.

56 ROCHA, *op.cit.*, 1997, carta escrita para Caça Diegues, Paris, junho de 1973. p.457,458.

57 ROCHA, *op. cit.*, 2004. p.63.

58 *Ibidem*, p.248.

59 *Ibidem*, p.285.

Da carta escrita para o audiovisual: o formato filme–carta

O formato filme-carta é singular: é a carta ouvida e vista, escrita com os elementos da linguagem cinematográfica. Narrada em primeira pessoa, promove o contato íntimo com seu interlocutor, conectado pela *voice over* que mascara um encontro afetivo e coloca esse espectador em uma espécie de voyeurismo autorizado, uma vez que intenciona compartilhar subjetividades. É um modo de fazer cinema, cujo argumento é a carta, que serve de fio condutor da narrativa fílmica. “Escrever com a imagem e o som” provoca “o encontro entre o realizador e o mundo, entre vida e arte, entre cinema e fotografia, entre diário e carta.”⁶⁰ O filme-carta, conforme essas características, é uma produção limiar, situada entre as formas documentárias, a ficcional e o experimental. Estar entre ou ser um filme de “passagem”, pelas diversas modalidades de linguagem, coloca em evidência seu caráter ensaístico.

O estar entre revela também a vertente de um cinema expandido, que passeia pelos gêneros sem deixar-se apreender em uma categoria: é o cinema híbrido em constante trânsito. O traço fundante desse cinema é estar entre as imagens, entre meios e linguagens, entre os procedimentos de montagem e edição criativos do audiovisual. A dimensão ensaística do filme-carta está no modo da construção da narrativa, que revela o cineasta na sua relação com o mundo, expressando sempre um ponto de vista crítico-reflexivo.

Carta da Sibéria, de Chris Marker (1957), é um exemplo característico de filme-carta com teor ensaístico. A abertura do filme, em tela preta, é realizada com os ruídos de uma máquina de escrever, enquanto entram os créditos iniciais. O título é apresentado nas primeiras imagens da paisagem siberiana, ao som do canto-cororal característico da região. A *voice over* sobreposta ao canto-cororal inicia a narração: “Eu vos escrevo de um país distante, seu nome é Sibéria”:



Fig. 1. Fragmentos da cena de abertura.

A cena de abertura evidencia a autoria e a subjetividade do relato; a personalização de um modo de olhar e de editar o objeto. Nesse modo de apresentação, a cumplicidade imediata com o espectador está estabelecida. O espectador muda

60 MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. Filmes-carta: por uma (outra) estética do encontro, in: **Filmes Carta**: por uma estética do encontro. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013, p. 8.

de categoria e passa a ser o destinatário principal dessa correspondência: ouvir a carta *escrita* com a câmera, contando uma história cujos índices colocados na cena de abertura trazem um tom exótico. O procedimento da construção narrativa é realizado com diversas materialidades: filmagens *in loco*, cenas de arquivo, fotografias, animação, anúncio publicitário etc: é a experiência da viagem realizada pelo cineasta que conta sobre o mundo siberiano no momento da filmagem. O “Eu vos escrevo” sugere o ato da escrita simultâneo ao da realização fílmica.

É a partir dessas considerações que vamos abordar a criação do filme-carta nos curtas *De Glauber para Jirges*⁶¹ e *Carta para Glauber*⁶². Em ambos, as cartas provêm de emissores não diegéticos, assim como os destinatários, porque apesar de nomeados e estarem em cena, constituem-se como uma das estratégias ensaísticas da *mise en scène*.

Em *De Glauber para Jirges* a carta informa seu destinatário no próprio título do filme, pela locução em *voice over* realizada pelo diretor: “Querido Jirges, /Escrevo-lhe nessa segunda-feira preparando-me para ir à missa na Candelária pela alma de Jango. É uma tristeza [...]. Com sua morte acaba-se um ciclo. Ficamos nós, a geração janista sem pai. [...]”⁶³. Esse procedimento deixa à mostra a construção ficcional da narrativa. A *mise en scène* promove o encontro inusitado de duas personalidades marcantes de nosso cinema – Glauber e Jirges –, aproximando-os espaço-temporalmente: Glauber, no Brasil, e Jirges, na Itália. A narrativa do filme resgata um tempo, a década de 1970, e a amizade entre Glauber e Jirges. A enenação ficcionaliza o encontro:



Fig. 2. Glauber Rocha (Milhen Cortaz); Jirges Rastun (Nicola Siri).

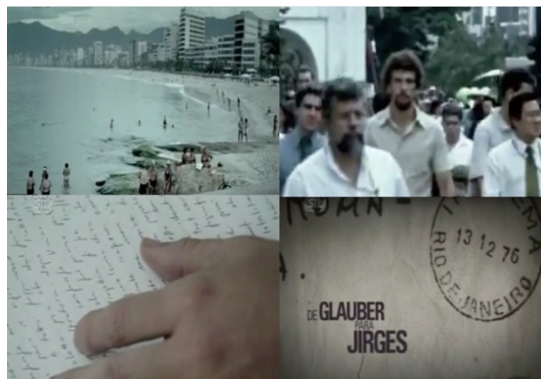


Fig. 3. Colagem com fragmentos de cenas do filme⁶⁴

61 Cf. <<https://www.gullane.com.br/projetos/de-glauber-para-jirges/>>.

62 Cf. <<http://etudoverdade.com.br/br/filme/49663-Carta-para-Glauber>>.

63 Trecho da locução do filme *De Glauber para Jirges*.

64 Cf. <<https://www.gullane.com.br/projetos/de-glauber-para-jirges/>>.

Para reinventar a carta audiovisualmente, destacamos algumas estratégias: o relato em primeira pessoa reforça a subjetividade da escrita oralizada; as formas de tratamento (local, data, saudação e despedida) são índices da escrita epistolar, que migram para a carta “escrita” em cena; a apropriação de trechos das cartas reais e das imagens de arquivo cenarizam o passeio do protagonista pela cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro. Durante esse passeio, a montagem organiza memórias, textos, e imagens orientada pela narração, procedimento que sugere a continuidade da escrita da carta simultânea à exibição das imagens.

Em *Carta para Glauber*, a identificação do destinatário está também no título. Nesse filme, há um prólogo que contextualiza o envio da carta, em 24 de março de 1964, e relata que Gustavo Dahal, o emissor da carta, chega ao Rio de Janeiro. Glauber Rocha, depois de uma viagem à Itália, está exibindo *Deus e o diabo na Terra do Sol* em festivais na Europa. Também informa que em 1º de abril de 1964 ocorreu o golpe militar no Brasil e, depois de cinco dias, Dahal escreve a Glauber: “Glaubiru, Glaubiru/ Barbarizou, barbarizou. Que agitação, que confusão.”⁶⁵ A carta, na íntegra, é o argumento do filme: a escrita audiovisual dessa carta é realizada com a leitura, trechos de cenas e trilhas dos filmes de Glauber Rocha:



Fig. 4. Colagem de fragmentos de cenas do filme *Carta para Glauber*

A narração é de Catarina Dahl e, em muitos momentos, essa narração é composta com a sobreposição de falas/diálogos das cenas dos filmes glauberianos. A disposição das imagens e da trilha sonora cria uma narrativa paralela que a montagem torna simultâneas: a duração do filme equivale à narração da carta. Conforme os créditos finais vão aparecendo na tela, fotos pessoais são exibidas, mobilizando a memória histórica afetiva.

65 A carta na íntegra está em *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 236-238.

Na carta lida em cena, entre os vários assuntos, destacamos o paralelo que Dahal estabelece entre *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol* – “É evidente que gostando de *Barra* como eu gosto, nada para mim seria surpresa, enquanto aqueles que não compreenderam *Barra* agora querem se redimir. [...]. Acho que você já conseguiu dois terços do que quer. Com mais um você estoura e o sertão vira mar e o mar, sertão.”⁶⁶ Outro assunto é falar sobre o golpe: “O golpe que a direita queria dar há dez anos, finalmente deu. [...]. A impressão geral que se tem é que a esquerda subestimava a força da direita e superestimava seu poder sindical e sua cobertura militar.”⁶⁷ A finalização da carta-filme é num tom bem pessoal e afetivo: “Sinto tua falta, muito, mas deve ter sido melhor assim. Escreva pra gente, duas linhas pra dizer como vão as coisas. [...] Abraço, longínquo como sempre, do teu/Gustavo.”⁶⁸

De Glauber para Jirges e *Carta para Glauber* são filmes-carta que encenam a escrita de si. No entanto, a situação-cinema traz a especificidade das cartas fílmicas serem resultantes de uma edição e, portanto, de pontos de vista subjetivos de seus realizadores. Então, esse mostrar-se é construído ficcionalmente, ao mesmo tempo em que estabelece vínculos com a realidade vivida por meio dos vídeos caseiros e das fotos familiares.

O produto audiovisual é uma releitura que incorpora a apropriação de material de arquivo além das cartas (fotos, filmes, trechos de filmes caseiros etc.). Nesta vertente, os filmes são caracterizados como cinema de apropriação, uma vez que utilizam como estratégia de composição da imagem os procedimentos típicos dos filmes *found footage*:⁶⁹

*Found footage e ensaio são dois termos que costumam aparecer unidos, embora o primeiro designe tanto uma técnica (a apropriação) com uma classe de textos – os construídos com material alheio. Evidentemente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (ou, pelo menos, analítica), pois propõe o ‘voltar a olhar’ que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, modificando, assim, seu caráter literal de representação; por isso consideramos o cinema de compilação como uma fonte de recursos do cine-ensaio.*⁷⁰

São esses procedimentos de apropriação, de desconstrução e de reconstituição de materiais que retomam a prática anarquivadora, conforme explicado anteriormente. Os filmes citados desarquivam com novos olhares, objetivando a ressignificação das imagens apropriadas e dispostas em novos arranjos. É a prática da

66 Trecho do filme *Carta para Glauber*, op.cit.

67 Ibidem.

68 Ibidem.

69 WEINRICHTER, A. L. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme ensaio, in: TEIXEIRA, F.E. (org). **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 80.

70 Ibidem, p. 80.

remontagem dos elementos previamente dissociados de seu lugar de origem para uma “recomposição estrutural.”⁷¹

As considerações apresentadas nos possibilitaram apontar algumas das estratégias presentes nas poéticas de passagem das cartas arquivadas para o impresso e o audiovisual. O traço comum às obras é a assinatura glauberiana, que se faz presente no viés ensaístico de cada obra e no gesto anárquico autoral nos diversos momentos da apropriação do material de arquivo. A passagem das cartas escritas para a publicação impressa e para o audiovisual ilustra a afirmação de Derrida: “o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro”.⁷²

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **O arquivo e o testemunho**. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, 139-169.

BENTES, I (Org.). **O devorador de mitos**. Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.9-76.

BERNADET, J-C. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960**. Colaboração de Francis Vogner dos Reis. São Paulo: Edições SESC, 2018.

DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. de Peter Pelbart. São Paulo. 2017.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v.2, n.4, 2012, p.206-219.

DIDI-HUBERMAM, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagem-arquivo ou imagem-aparência**. Imagens apesar de tudo. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 119-154.

FOUCAULT, M. O enunciado e o arquivo. **A arqueologia do saber**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2018, p.117-181.

FOUCAULT, M. A escrita de si. **O que é um autor?** Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª ed. 2002. Lisboa: Passagens, p. 129-160.

71 DIDI-HUBERMAM, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 132

72 DERRIDA, *ibidem*, p. 88.

GUATTARI, F.; RONILK, S. Notas descartáveis sobre alguns conceitos, in: **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2010, p. 317-323.

LINS, C. Breves observações sobre filmes em forma de carta: Chris Marker e Robert Kramer, in: **Filmes-carta**: por uma estética do encontro. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013, p. 13-17.

MEDEIROS, R. M. O. **Filmes-carta**: por uma (outra) estética do encontro. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALLES, C. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. **Sobre o anarquivamento** – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Revista Poiésis, n.24, 2014, p. 35-58.

WEINRICHTER, A. L. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme ensaio, in: TEIXEIRA, F.E. (org). **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 42-90.