

SALAGRUMO 33



Índice

CRONICA: Domingo, por Antonio Prata, traducción de Paloma Vidal

**ENSAYO: Memória afetiva e imagens da ditadura, por Patrícia Furtado
Mendes Machado**

RESEÑA: No coração do mundo, de Denilson Lopes, por Erly Vieira Jr.

POESÍA: Cinco poetas de Fortaleza

CRONICA

Domingo

Antonio Prata

(traducción Paloma Vidal)

Cuando sonó el teléfono, mi mujer previó: “Seguro que es Fabrício” — y era. No me llama todos los domingos mi amigo, pero casi, y siempre a la misma hora: a la nohecita, cuando el fin de semana va diciendo adiós y los días útiles van tomando, solapadamente, cada uno de nuestros pensamientos.

Aunque lo disimuló bien, me di cuenta de que mi amor se molestó con el llamado. No es que no le guste Fabrício, lo quiere mucho, pero habíamos planeado pedir comida árabe, prender el calefactor, ver una película — y Fabrício, en sus llamados dominicales, invariablemente me propone: “¡Date una vuelta, pibe, nos tomamos una cervezas!”.

Cuando era más joven me parecía muy raro que la gente contara el domingo como primer día de la semana. Me llevó treinta años entender que tenían razón: la noche de domingo es la base de lanzamiento de la semana. Es la largada que, bien dada (tabule, calefactor, video, la lectura de esos artículos infinitos en los suplementos culturales), te da la disposición para enfrentar la larga carrera con obstáculos que empezará la mañana siguiente. Mi amigo lo sabe, y es justamente por entender la importancia de la noche de domingo en el equilibrio general de las cosas que se angustia ni bien se pone el sol, y me llama. Quizás algunas cervezas nos hagan ignorar ese cañón existencial: el lunes nos ladra en la cara, la brisa del sábado aún nos pega en la espalda; adelante, libros por escribir, la duda de si diremos algo relevante o solo repetiremos viejas tonterías, las preocupaciones con la guita y un evento al cual no se debe faltar; atrás, la adolescencia aún fresca, las promesas de nunca volverse un boludo, cambiar los sueños por el crédito; quizás incluso, más lejos aún, el recuerdo innato de otras épocas, en que andábamos a caballo, usábamos espadas en vez del Word 7 for Windows y daba lo mismo si era martes de madrugada o sábado a las nueve menos diez.

A veces voy a lo de Fabrício. Nos tomamos unas cervezas y nos entusiasmos. Hablamos bien de nuestros amores y mal de nuestros trabajos. Me lee un poema que acabó de escribir, le hablo de un capítulo que estoy empezando. Recordamos historias de nuestros

ídolos literarios. Nos parecen tan aguerridos. Entonces, ya de madrugada, nos ponemos melancólicos. ¿Estaremos haciendo lo que hay que hacer? ¿No deberíamos ir en la dirección contraria, dejar de lado la vida freelancer y abrazar una existencia globetrotter, escribir una novela, qué sé yo, en Macedonia? Después de eso hay un silencio. Uno de nosotros dice: “Pibe, me tengo que ir a dormir, mañana tengo un día jodido”, y nos despedimos, porque al día siguiente es lunes, y como si no bastase, estaremos los dos con resaca, contestando mails y enviando facturas.

Antonio Prata (1977) es escritor. Escribe los miércoles en el suplemento "Cotidiano" de la *Folha de São Paulo*. Fue uno de los 16 participantes del proyecto Amores Expressos y pasó un mes en Shangai para escribir una novela. “Domingo” es una de las crónicas del libro *Meio intelectual, meio de esquerda* (Editora 34, 2010).

ENSAYO

Memória afetiva e imagens da ditadura

Patrícia Furtado Mendes Machado

Memória afetiva e imagens da ditadura: passagens possíveis

“As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos”^[1]. A partir dessa dura e lúcida constatação, Jeanne Marie Gagnebin coloca a importância de acolher e elaborar as memórias indomáveis, em vez de lutar inutilmente contra elas. Gestos que estão em jogo em dois documentários brasileiros contemporâneos em que as diretoras apostam em uma memória pessoal e familiar para incitar lembranças do exílio, das prisões, das torturas, dos assassinatos e de gerações afetadas pelas mudanças drásticas provocadas pela ditadura militar brasileira. *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro e *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat abordam questões públicas e coletivas a partir de um viés intimista, sob a perspectiva de quem teve a vida atravessada de forma direta pela repressão. Os dois filmes colocam questões que norteiam esse trabalho: qual a potência de uma memória afetiva, uma memória encarnada naquele que sofre a dor e o luto, quando compartilhada através do cinema? Quais as estratégias usadas nos filmes para suscitar essa *memória do afeto*?

É a partir dessa noção de memória afetiva que queremos pensar documentários pessoais, cujas vidas dos personagens tratadas na tela são diretamente afetadas por um duro período histórico como a ditadura militar. Em “O que é filosofia?”, Deleuze aponta para o objetivo da arte de extrair o percepto das percepções comuns, cotidianas, de um objeto e estados banais de um sujeito que percebe, e extrair os afectos das afecções, como passagem de um estado a outro. O afecto, nesse sentido, seria da ordem do transitório, aquilo que ajuda a constituir um bloco de sensações que vai além dos sentimentos e transborda “a força daqueles que são atravessados por eles” (Deleuze, 1992: 213)

A partir dessa noção das passagens afetivas, queremos investigar quais os traços, as linhas, os restos em meio ao vazio deixados pelo passado que nos permitem pensar o presente.

Como, ao convocar lembranças, promover uma passagem do íntimo para o coletivo e compartilhar o que se conserva de potente e transformador de uma memória comum? Em *O diário de uma busca* Flávia Castro parte de uma busca pessoal e investiga a morte do pai, um ex-guerrilheiro que viveu o exílio e morreu misteriosamente depois do retorno ao Brasil . Em *Uma longa viagem*, de Lucia Murat (presa e torturada na ditadura), o tempo perdido se atualiza através das suas lembranças e de seu irmão Heitor. Enquanto ela permanece na prisão no Rio de Janeiro, pelo envolvimento com a luta política, seu irmão traça uma trajetória libertária, hippie e temerária pelo mundo. Os dois documentários se organizam a partir de métodos narrativos similares, como a leitura de cartas, a narração em primeira pessoa, a montagem de imagens de arquivos públicos e privados, as imagens dos lugares por onde as cineastas e os personagens dos filmes passaram durante suas viagens e fugas. O filme de Lucia Murat conta ainda com a encenação pelo ator Caio Blat da escrita e da leitura das cartas trocadas entre Heitor e sua mãe. A cineasta recusa o naturalismo e retoma procedimentos da performance para criar sequências com o ator em diferentes cenários.

Interessa, a partir do que as imagens e narrativas dos dois filmes oferecem, investigar quais as estratégias usadas para suscitar uma memória afetiva, aberta a passagens, encontros e desencontros entre pessoas, lugares e objetos. Qual a potência de uma memória que atua nos corpos de quem teve a vida atravessada direta ou indiretamente pela repressão quando implicada no espaço e tempo dos filmes? Como produzir o encontro de uma memória íntima e de uma memória comum colocando em jogo emoções e sensações, levando em conta suas durações e intensidades?

Queremos pensar em procedimentos que evidenciam essa memória afetiva em jogo nos dois documentários: a encenação/reencenação performáticas e o uso de planos fixos e poéticos articulados na narrativa. De que modo essas estratégias usadas nos filmes podem relacionar, ligar vestígios, produzir novos encontros entre corpos, objetos, imagens e, acima de tudo, abrir os vazios para a passagem dos afetos? Quais marcas das passagens e fluxos do tempo são deixadas em objetos usados e lugares frequentados pelos personagens e como essas marcas são recuperadas pelo cinema? Como pensar nos elos afetivos que se formam com a procura e articulação desses traços deixados pelo passado no presente?

Afetos entre corpos performáticos

Em 1973, os artistas plásticos experimentais e vanguardistas Luciano Figueiredo e Oscar Ramos filmam com uma câmera super-8 o poeta Chacal realizando performances nas ruas de Londres, onde viviam naquele momento. O poeta que pertencia ao movimento marginal dança, interage com objetos e monumentos em praças, em frente a castelos, diante de um cartaz de uma exposição de arte pop e brinca com cenários onde são projetadas imagens de paisagens brasileiras. Podemos dizer que o filme *Ok vc KO* é uma espécie de poema visual e de contestação política. Filmar em super-8 como forma de contestação era uma prática comum entre poetas e artistas da contracultura dos anos 70 (JR MACHADO, 2011) [2]. O registro, pela câmera leve e amadora, de um ato performático rompia com o comportamento indicado pelo conservadorismo em voga no Brasil sob a ditadura e promovia o diálogo do corpo que grita por libertação.

Em certo momento do filme, a câmera se detém em um enorme pedaço de papel, pendurado na vertical, onde é projetada a imagem de uma paisagem brasileira, que ocupa a tela. O espectador é então surpreendido por Chacal que surge em um rompante, dá um grande salto, e rasga a imagem. O movimento, carregado de leveza, contém uma força única. É como se o corpo simulasse a travessia de uma fronteira imaginária imposta a tantos brasileiros que naquele momento vivem no exílio voluntário ou involuntário. O poeta literalmente rasga a imagem e deixa em seu lugar um enorme buraco, uma passagem possível a partir dali.

Esse mesmo gesto é imitado e reencenado pelo ator Caio Blat em *Uma longa viagem* como parte de um dos mais importantes procedimentos do filme: a encenação da leitura de cartas enviadas por Heitor, irmão de Lucia Murat, para a mãe durante os anos que passou fora do Brasil. Apesar do ponto de partida do documentário ser a morte de Miguel, o irmão mais velho da cineasta, a narrativa embarca em uma viagem autobiográfica rumo aos anos 70 e aos conflitos, deslocamentos e experiências de uma geração que sofreu as consequências diretas ou indiretas da repressão. Embarca especialmente nas viagens de Heitor.

No mesmo período em que artistas, militantes e guerrilheiros políticos deixavam o Brasil, Heitor foi mandado à capital inglesa pelos pais, que temiam que o filho se envolvesse com movimentos de partidos da esquerda (assim como acontecera com sua irmã). A fuga se transforma em uma infundável procura de liberdade, entendida aqui na maneira mais simples

do termo, sem ideais políticos nem pudores. As drogas são usadas como força motora dessa busca. Nas cartas enviadas ao Brasil em vários momentos da sua jornada, Heitor conta experiências vividas nos lugares por onde passa, sempre inusitadas. Nas conversas com Lucia, relembrando o passado, revela que muitas vezes trataram-se de situações temerárias.

Ao longo do filme, o ator Caio Blat simula o gesto da escrita e leitura das cartas, interage, imita ações de personagens reais que foram filmados no passado e cujas imagens ficaram registradas em arquivos fílmicos. Esses arquivos em super 8 reúnem imagens de diversos espaços e temporalidades, já que são registros feitos por amigos e conhecidos da cineasta em épocas e lugares diferentes. Entre essas imagens recuperadas para o documentário, chamam a nossa atenção os fragmentos do filme *Ok vc KO*, especialmente pela maneira como são projetados no corpo e no cenário onde o ator atua. As performances, nessa medida, misturam essas camadas de cores, tempos e espaços diferentes. Em certo momento, o poeta Chacal, em frente a um castelo, coloca as mãos sobre os olhos e gira o corpo, como se estivesse à procura de algo. Em *Uma longa viagem*, Caio Blat brinca com a imagem repetindo o mesmo gesto do poeta, como se ambos estivessem juntos nessa procura de algo, que não sabemos quem ou o do que se trata.

Se nas duas imagens os atores em cena realizam performances para a câmera, há diferenças fundamentais entre elas que devemos ressaltar. A começar pelo espaço onde são filmadas. No primeiro caso, o ato performático é registrado em ambientes abertos da cidade de Londres, com luz natural, sujeito às efemérides e ao acaso. No segundo, é evidente a artificialização do espaço da performance. A arquitetura teatral, a presença do ator e o enquadramento frontal da câmera aludem diretamente a um palco. O jogo de luzes e sombras, os efeitos produzidos pela projeção das imagens e, por fim, uma trilha-sonora envolvente na montagem enfatizam um anti-naturalismo e um apelo ficcional em um filme documental. Essa é a maneira de produzir certa tensão entre o que é autêntico ou encenado, o que é vida e o que é performance, o que é documentário e o que é ficção. Esse jogo, colocando a crença em questão, valoriza uma dimensão reflexiva aberta pela própria memória. Até que ponto interessa distinguir o que é fato do que é invenção? Até que ponto é possível fazer essa distinção quando a memória está em questão?

A própria repetição de um gesto deve ser problematizada quando partimos do pressuposto de que a memória não se refere a recuperação ou reconstrução de um passado,

mas sim a uma reinvenção a partir dos vestígios deixados. No filme, entendemos como vestígio a imagem de arquivo que guarda o gesto de Chacal rompendo a tela. Esse traço do passado é reinventado quando reencenado por Caio Blat. A imagem original não é exibida no filme e o espectador que não a conhece não é informado que se trata de uma reencenação. O que não faria diferença, já que o que interessa na cena é a força e a intensidade do gesto como aquele que carrega as sensações que se conservam e atravessam os tempos.

É por isso que esse momento do filme de Lucia Murat nos leva a perguntar: quando um gesto é reencenado as sensações produzidas por ele carregam consigo o mesmo sentido? Qual o sentido que produz esse mesmo gesto quando atravessa temporalidades? Embora fossem brasileiros, contemporâneos e vivessem no mesmo lugar durante a mesma época, os dois jovens (Heitor e Chacal) pareciam não compartilhar de uma mesma intenção naquele momento histórico. Chacal, quando atua em *Ok vc KO*, faz parte de um movimento artístico de contracultura. Por outro lado, Heitor não estabeleceu nenhum laço com esses movimentos. É evidente que os modos de se vestir, o cabelo comprido, a irreverência e as viagens motivadas pelas drogas da época podiam ser semelhantes. Lúcia poderia imaginar o próprio irmão como o poeta Chacal nas ruas de Londres? É por isso que Caio Blat, quando atua representando Heitor, repete o gesto do poeta?

Se aceitarmos essa proposição, teríamos que entender a reencenação como uma simples ilustração de uma situação do passado. No entanto, queremos ir além e pensar nessas imagens performáticas, que se desenrolam no palco diante de uma câmera de cinema, como transformadoras. Para tanto, solicitamos aqui a imbricação dos conceitos de performance e de afeto, como proposta por Elena Del Rio (1998), para analisar os gestos que permitem a personagens, atores e ao próprio filme produzir um deslocamento ou a passagem de um estado a outro. Nesse movimento, a performance produziria o advento do novo. Embora o gesto seja reencenado, no filme de Lucia Murat o tempo, o espaço, o corpo e as imagens afetadas são outras. A própria montagem relaciona o gesto imitado a outras imagens, sons e a um novo contexto. Em ambos os casos estamos falando “de corpos que exibem sua capacidade de existência, sua possibilidade de ação” (1998: 6). Mas se em *Ok vc KO* a ideia de exibição de um pensamento e de uma constestação política são colocadas como sentido de urgência, apostamos que o novo sentido em jogo em *Uma longa viagem* é a solicitação de uma memória mais solta, desprendida, afetiva. O gesto reencenado seria como vestígio de

uma passado que conserva as sensações de uma necessidade de liberdade a qualquer custo. O buraco deixado na tela é justamente o vazio que permite a passagem de sensações que carregam com elas possibilidades de transformação, de criação, de devir. Desse modo, propomos pensar a reencenação do gesto como uma tentativa de remeter a um traço, a uma lembrança que não se esgota em si mas que permite aberturas para inventar o presente.

Quando pensa em imagens afetivas performativas, Elena Del Rio defende a ideia de imagens que guardam potencialidades, que desestabilizam a narrativa. Sua proposta é entender de que maneira os movimentos do corpo e gestos no cinema “são capazes de transformar formas estáticas e conceitos típicos do paradigma representacional em forças e conceitos que exibem a potência transformadora e expansiva” (1998: 6). As performances de Caio Blat em *Uma longa viagem* nos ajudam a pensar na potência fabuladora das imagens que fogem de uma representação. É interessante a maneira pela qual passado e presente são articulados em um mesmo plano em que o ator brinca com as imagens de arquivo. Em um dado momento, essas imagens são projetadas na tela e a sombra do ator se mistura a elas. Caio participa de uma conversa entre ingleses engravatados do mercado financeiro e, com um gesto de irreverência, dá um peteleco na orelha de um deles. Nessa possibilidade de interação com as imagens projetadas, o corpo do ator se movimenta, se desloca, afeta e é afetado pelos objetos, paisagens e pessoas filmados em um outro tempo, em um outro espaço. Ainda na década de 90, quando busca definir o campo do documentário em sua diferença com o cinema de ficção, o teórico Bill Nichols pensa no modo performativo como uma de suas categorias possíveis. Para Nichols, filmes com o caráter performativo enfatizam suas dimensões subjetivas e afetivas e dão ênfase a experiência e a memória, se afastando de um relato objetivo. A representação de um mundo histórico seria dada por “intermédio de uma carga afetiva aplicada ao filme” (1997:171). Nichols entende que filmes performáticos procuram “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (1997:171). Apesar da abertura para se pensar na possibilidade de relação entre o íntimo e o público, o pessoal e o coletivo, a proposta do pesquisador americano ainda está muito ancorada na ideia de uma subjetividade social fechada. Quando pensamos em imagens performáticas e afetivas, queremos ampliar a proposta de Nichols para pensar em subjetividades que se compõem e decompõem, se agregam e desagregam, se fragmentam para se religarem.

Essas subjetividades que, num primeiro momento, precisam se desconstruir para sobreviver são a questão de Suely Rolnik quando trata justamente do exílio em tempos de ditadura brasileira. Para proteger o corpo em vias de desagregação (corpos que sofreram a tortura, que foram expulsos de seu país), os militantes, hippies e tropicalistas exilados procuravam em um primeiro momento “perder a memória da dor, da humilhação, do golpe quase mortal que sofreu seu desejo” (1989:165). Para sobreviver, a estratégia encontrada foi apagar as pistas do passado, exilar-se no tempo e no espaço para atualizar um campo de afetos. Só depois do silêncio, da distância e do passar do tempo, teria sido possível construir pontes e estabelecer vínculos com as antigas lembranças do próprio país. Rolnik fala ainda de uma desconstrução da linguagem materna, de uma urgência de se desligar dessa linguagem para só depois, vagarosamente, recuperar o que restou e reelaborar o que havia sido perdido.

No caso de Heitor, que viveu uma espécie de exílio voluntário, a fuga poderia ser atribuída ao desejo de escapar da dor, da realidade da sua família e seu país. Contudo, pode também ser entendida como um movimento de milhares de jovens daquela geração que atravessavam fronteiras sob efeitos de alucinógenos, andavam por lugares exóticos e por vezes ameaçadores (como o Paquistão em guerra), e procuravam desenfreadamente a liberdade. Embora um fio tivesse sido mantido constantemente com a mãe, porque as cartas nunca deixaram de ser enviadas, nos depoimentos de Heitor as palavras escapam quando o assunto é a prisão de Lúcia. Ele chega a confessar em uma carta para a mãe que tenta escrever para irmã, mas não consegue. Faltam-lhe palavras para enfrentar o sofrimento? Se a linguagem, nesse sentido, se desconstrói, como essa fragmentação aparece nas imagens do filme?

A performance da encenação das cartas, quando realizadas no documentário, materializam justamente esses sujeitos e desejos desagregados. Nas imagens em super-8, rostos e corpos fragmentados ocupam e chegam a extrapolar os limites da tela. O próprio corpo do ator se fragmenta na medida em que se mescla a imagens de outros lugares, pessoas, objetos. Podemos chamar essas imagens fragmentadas de imagens afetivas performáticas? Acreditamos que sim, na medida em que evocam a passagem de sensações variadas por esses corpos. Impotência, medo, desejo são algumas dessas sensações que se apresentam em pedaços que são religados no filme e se oferecem ao espectador como um tecido com costuras

evidentes ou mesmo um corpo cheio de cicatrizes. O espectador pode ainda experimentar essas sensações de outras maneiras e ampliar os afetos que essas imagens contêm. Estamos falando de intensidades de afetos que percorrem as imagens, que são acrescentados em várias camadas e que, em níveis diversos, permitem a passagem do que é íntimo para o público, do que seria da ordem do privado para o político. Se pensarmos ainda nos termos de Rancière (2005), o político não é justamente a repartilha e a reorganização do sensível? Pensamos aqui no recolhimento desses filmes que são fragmentos do passado, nos seus recortes e misturas durante as projeções e as performances como novos modos de ver e de partilhar esses vestígios carregados de afetos.

Em *Que bom te ver viva* (1989) Lucia Murat já havia recorrido ao procedimento de misturar a encenação de uma atriz com registros documentais de personagens reais. No filme, ex-militantes contam o que passaram na prisão, como foram torturadas e como sobreviveram ao período de terror. Os testemunhos são gravados em um enquadramento semelhante a de um retrato 3x4 e o dia a dia das mulheres, incluindo momentos de privacidade ao lado das famílias, são captados com luz natural, para parecerem o mais natural possível. Por outro lado, em meio a esses depoimentos, a atriz Irene Ravache encena o cotidiano de uma personagem imaginária que teria sido torturada. Em planos rígidos, com uma luz teatral, o monólogo da atriz deixa clara a condição de quem foi partido, estraçalhado, apesar de sobreviver a tortura. “Quem sobreviveu não é humano, igual o torturador”, afirma.

Lucia não aparece no filme, mas é inevitável pensar que o seu testemunho está sendo dado ali junto ao das outras mulheres. Ex-militante do MR-8, a cineasta viveu dois meses na clandestinidade, foi presa, torturada e reconhecida oficialmente como presa política por três anos e meio. Sua comunicação com o mundo se dava por visitas de parentes, que a princípio só eram permitidas uma vez por mês, assim como por cartas censuradas. *Que bom te ver viva* foi um dos primeiros filmes realizados no Brasil depois da abertura que trata da luta armada e traz depoimentos das mulheres vítimas de choques elétricos, a tortura com bichos e até a violência sexual na prisão, cometida pelos repressores.

Esses temas que até hoje são tratados como tabus e pouco discutidos no Brasil, em outros países da América do Sul que também viveram ditaduras militares foram exaustivamente colocados através da Justiça e das artes, principalmente pela literatura. Como bem coloca Beatriz Sarlo, “quando acabaram as ditaduras da América Latina, lembrar foi

uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruído pela violência do Estado” (2007:45). Essas memórias eram convocadas em forma de testemunhos das vítimas que sobreviveram através de relatos autobiográficos. Sarlo faz uma crítica a esse excesso de narrativas do eu, especialmente na Argentina, e chama de “guinada subjetiva” a aposta nos testemunhos como forma de restituir a confiança na primeira pessoa que narra sua vida privada, afetiva e política, com o intuito de “conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007:19). Sua intenção é apontar os riscos que envolvem essa dimensão subjetiva quando procura dar conta de reconstituir o passado, preencher suas lacunas e produzir discursos totalizantes.

Se os discursos da memória histórica, nos campos da cultura, da arte e do audiovisual aparecem como um fenômeno global, a dificuldade de operar com a defasagem entre a memória e a história, entre passado e imagens do passado, ainda persiste e é, sem dúvida, um dos nós de qualquer política da memória. No entanto, acreditamos que a questão do testemunho não se esgota. Apostamos ainda nos modos de se fazer, de inventar, de mostrar e de solicitar o espectador. A comparação entre os dois filmes de Lucia Murat, principalmente no que tange a questão da performance afetiva, nos ajuda a pensar essas diferenças.

Apesar da semelhança em relação ao procedimento da encenação, que é usado em ambos os filmes, há diferenças evidentes entre a potência que eles adquirem a partir do meio como são realizados. Em *Que bom te ver viva* a encenação da atriz pode até remeter a uma experiência pessoal da cineasta (o que é apenas uma sugestão), mas a princípio se trata de uma relato ficcional. No entanto, essa dimensão fabuladora perde potência na medida em que é a fala que ocupa o espaço primordial. Interessa naquele momento, que ainda é um tempo de urgência para falar o que não havia sido dito, a narração das vítimas. Os testemunhos ocupam espaço central no filme. Ao contrário das falas das personagens reais, que gaguejam e silenciam, a fluência da fala da atriz não oferece espaços, vazios. Importa o que é dito e não como está sendo dito.

Por outro lado, em *Uma longa viagem* as formas de dizer e de mostrar liberam os espaços, fragmentam as imagens e possibilitam a passagem desses afetos que o passado coloca em jogo. Dessa vez, Lúcia narra o filme com uma voz seca e dura, conta parte da sua experiência e divide pensamentos. Por vezes, de uma maneira tão rígida que nos remete à fala da militante política e nos provoca um certo distanciamento. No entanto, ao contrário da

dureza da narração, as encenações performáticas liberam sensações presas ou perdidas. Os fragmentos de imagens cortadas e depois costuradas quando reorganizadas no plano no filme mostram as cicatrizes e falhas deixadas pelo passado. Na esteira de Deleuze, acreditamos que é através dessas imagens incompletas que puxam outras imagens infinitamente (a própria ideia de imagem-afecção), que estaria a possibilidade de afetar e ser afetado, enfim, de liberar afetos.

São essas imagens fragmentadas, corpos despedaçados e falas cortadas por silêncios que tensionam a narrativa e nos ajudam a pensar em uma reinvenção do testemunho. Essa tentativa de reinventar o testemunho foi feita por Sylvie Rollet^[3] a partir da análise de um filme sobre tortura e genocídio. Rollet chama a atenção para o fato de que o testemunho costuma ser pensado como falas, fotografias e filmes dotados de autoridade sobre o passado. No entanto, o documentário *S21* (2003), de Rith Pahn, teria se constituído como um “filme-testemunho” justamente porque nele o testemunho não trata de uma representação do passado lembrado por vítimas e algozes, mas sim em uma reencenação do evento por esses mesmos personagens, pela apresentação de algo que não existia antes do filme, mas que se consolida nessa performance. Entre a reencenação de gestos e as fabulações do ator em *Uma longa viagem* podemos pensar nesse testemunho potente que se afasta de uma ideia de representação do que passou para apostar na transformação do presente na medida em que tensiona a crença e a dimensão reflexiva e solicita uma memória de afetos.

Imagens afetivas, imagens compartilhadas

Assim como *Uma longa viagem*, *Diário de uma busca* é um filme que se organiza a partir de eventos, espaços e pessoas do passado que une três irmãos. O que estaria em jogo no documentário, a princípio, seria investigar alguns mistérios em torno da morte do ex-guerrilheiro Celso Castro, pai de Flávia, Joca e Maria, bem mais nova e filha de um segundo casamento. Nos anos 80, Celso teria invadido a casa de um alemão (um possível ex-oficial nazista) e cometido suicídio, depois de assassinar o parceiro de crime e ex-companheiro de guerrilha, numa tentativa de assalto frustrada. Essa é a versão oficial da história, contraditória, cheia de falhas, que não se resolve no final da investigação feita pela cineasta quando realiza o filme. No entanto, *Diário de uma busca* vai se constituindo para além das

tentativas de descobrir o que aconteceu no dia da morte de Celso. Outras camadas são tecidas em uma trama de memórias que se transformam na força propulsora para descobertas afetivas sobre o pai e sobre a própria infância, e para o retorno a lugares percorridos pela família durante os anos de exílio.

Apesar de terem como mote as relações familiares servindo como elos que vão religar lembranças e reelaborar o passado diretamente afetado pela ditadura militar e a repressão dos anos 60/70, os dois filmes partem de uma diferença fundamental: tratam de histórias de duas gerações com seus hábitos, crenças e experiências bem característicos e peculiares. Lúcia, Heitor e Miguel tiveram uma infância tranquila e tradicional no seio da classe média carioca e só na juventude, na década de 60, começaram a viver as consequências da necessidade de se tomar partido, de se colocar de algum lado diante de decisões políticas que se relacionavam diretamente com suas vidas privadas.

Quais as ideias que mobilizaram essa geração? Beatriz Sarlo chama a atenção para a importância da ideologia para os jovens daquele tempo, especialmente na América Latina: “o clima da época não se definia apenas por afinidades pragmáticas ou identificações afetivas. As ideologias, longe de declinar, apareciam como sistemas fortes que organizavam experiências e subjetividades” (2007:62). Participar das passeatas, entrar para a militância, se tornar hippie, fugir do país eram algumas das opções de jovens que dificilmente tinham como escapar da interferência do autoritarismo do regime militar em seu direito de liberdade. De todo modo, os caminhos traçados por eles foram escolhas que cabiam àquele tempo.

Flávia, Joca e Maria pertencem a geração dos filhos dos militantes que enfrentaram a repressão. Especialmente os dois irmãos mais velhos viveram diretamente o exílio, a clandestinidade e acompanharam a militância de adultos que agiam e viviam de modo estranho para o entendimento de uma criança. Como compreender que não é possível frequentar a escola? Como aceitar que é preciso ficar preso, dentro de um apartamento pequeno com vista para a parede de um outro prédio, enquanto outras crianças brincam do lado de fora? Como não se sentir culpada por, em um momento de desatenção, chamar o pai pelo nome verdadeiro e colocar em risco a segurança de todos em volta?

Como já apontamos antes, essa geração de filhos da ditadura foi o foco das análises de Beatriz Sarlo sobre o crescimento dos testemunhos e das narrativas de si no contexto latino americano pós-ditatorial. Na literatura e no cinema, a pesquisadora argentina identificou uma

série de relatos em primeira pessoa, em sua maioria de filhos que buscavam memórias dos seus pais desaparecidos. Esses livros e filmes, segundo Sarlo, teriam seu sentido político esvaziado justamente porque “preferem postergar a dimensão mais especificamente política da história, para recuperar e privilegiar uma dimensão mais ligada ao humano, ao cotidiano, ao mais pessoal” (2007:105) da história dos personagens. Na contramão da proposta da pesquisadora, queremos pensar aqui na potência do cotidiano e do pessoal através dos aspectos éticos, estéticos e políticos suscitados pela memória afetiva e impressos no documentário. De que maneira *Diário de uma busca* faz com que as imagens e as lembranças que remetem ao cotidiano ganhem caráter mais abrangente e permitam a passagem para uma memória comum?

Quando pensa na maneira pelo qual a imagem pode desencadear uma experiência sensorial e afetiva, Deleuze (1983) leva em conta o trabalho sobre a sua materialidade sensível, como a luz, enquadramentos, movimentos de câmera, duração dos planos, elementos da cena. Partimos dessa proposta para pensar, em especial, alguns planos que chamam a nossa atenção em meio às várias camadas do filme. Trata-se de planos fixos onde espaços e objetos carregados de afetos e lembranças dos tempos do exílio são filmados por Flávia Castro. Ao longo do filme, as imagens desses lugares são intercaladas na montagem a depoimentos, imagens de arquivo e leitura de 7 cartas de Celso enviadas a parentes ao desde quando saiu do Brasil. Quando as cartas são lidas, os planos com imagens de cidades e estradas ganham movimento. Quando Flávia relembra as sensações mais íntimas da infância, os planos se imobilizam e registram a passagem do vento, de pequenas formigas e, acima de tudo, do tempo.

Aos cinco anos de idade, Flávia viveu a ausência dos pais, que fugiram de Porto Alegre, cidade onde moravam. Celso, já envolvido com a militância e a guerrilha, foi preso e torturado e decidiu que tinha que partir. Assim que liberado da prisão, juntou as malas correndo e, junto com a mãe de Flávia, fugiu para o Chile. Os filhos ficaram no Brasil aos cuidados das tias. Na doce narração em *off* do documentário, a cineasta descreve o que lembra do momento em que os pais arrumavam as malas: “ Faço perguntas, mas não entendo porque viajam de repente, no dia do aniversário do pai. Ninguém viaja no dia do aniversário. O silêncio dele me irrita e revelo então a lista de presentes que ele não ganhará, já que não

vai estar conosco”. A sensação de abandono descrita é materializada na cena, filmada em Porto Alegre, do cotidiano da cidade em um dia de chuva.

No plano fixo, o tom acinzentado das nuvens carregadas toma conta do ambiente e ganha ênfase na medida em que se mistura ao cinza do concreto do chão e dos prédios que cercam o pequeno parque de uma praça. A câmera se detém na imagem de um escorrega vazio, enquanto ao fundo transeuntes passam com os guarda-chuvas abertos, seguindo suas rotinas. Normalmente invisível quando desocupado, sem as crianças que são o foco dos olhares quando pulam e gritam em suas brincadeiras, o brinquedo se torna personagem e expressa tristeza, isolamento e solidão.

Há no filme mais brinquedos vazios que são o destaque desses planos filmados em outras cidades e lugares em que a cineasta viveu. De Porto Alegre, ela e o irmão partiram para morar no Chile, Argentina, Bélgica e França com os pais, que continuavam a viver de maneira perigosa, participando de movimentos políticos e se preparando para a guerrilha. No documentário, o balanço e o escorrega vazios remetem aos anos de uma infância diferente das outras. Em suas lembranças, narradas em *off*, a cineasta expressa momentos de dor e incompreensão, como aqueles em que não podia ir à escola, ou ainda em que era preciso fugir ou se despedir de quem partiria para sempre.

Contudo, uma dessas imagens de brinquedos vazios, a de uma mesa de totó no Nozicômio na Argentina, expressam lembranças que são de outra ordem. Flávia diz: “- Nós estávamos sempre mais ou menos com fome, com frio, soltos, sem escola, profundamente unidos e livres entre os muros que nos rodeavam”. Ali era o lugar de descoberta e alegria, onde se reuniram várias crianças que viveram exiladas e tiveram pela primeira vez a chance de compartilhar experiências semelhantes, como o cotidiano de reuniões dos adultos, que eram simuladas em brincadeiras entre elas. O filme sugere que, nesse lugar, foi possível estabelecer laços de amizade e compartilhar afetos.

Retomamos a partir desses planos a seguinte pergunta: de que maneira esse procedimento de investir na poética e na delicadeza de imagens em planos fixos e demorados convoca uma memória afetiva? Entendemos que esses são momentos que permitem uma percepção afetiva de um espaço-tempo que não é do da investigação, da busca pelas informações ainda não reveladas sobre a morte do pai. Trata-se de uma outra camada do filme, onde a cineasta se coloca de forma pessoal porém reflexiva. Esses brinquedos vazios

são como traços do passado. Em meio ao silêncio, essas paisagens e objetos solicitam o espectador. Cada um deles funciona como uma espécie de imagem-vestígio, ou seja, como marca das vidas que os atravessaram.

Nesse sentido, podemos pensar em especial na presença forte e importante das casas que, da mesma maneira, são filmadas em planos fixos. Ainda no início do filme, a fotografia do flamboyant no quintal lembra a casa da família em Porto Alegre antes de tudo acontecer. O espaço onde todos se reuniam e “ria-se muito” é a última lembrança dos momentos de paz. Uma certa tensão é provocada quando a fotografia da árvore carregada de flores rosas é relacionada na montagem com um plano que contém detalhes de uma foto em preto e branco dos parentes reunidos. O ritmo sereno das duas imagens é interrompido quando, à segunda fotografia, é articulada abruptamente a gravação em *off* de uma pronúncia no rádio que anunciava o Ato Institucional n 5. Era o fim dos momentos de tranquilidade.

A partir daí, as casas onde Flávia morou vão servir como os rastros a serem seguidos em suas viagens para a realização do filme. A cineasta adota como dispositivo o gesto de percorrer essas casas, filmá-las na atualidade, entrevistar os moradores e investigar o que elas trazem de sensações e experiências relacionadas ao tempo que passou. Ao analisar o cinema de Ozu, e propor os termos para uma estética do cotidiano, Denilson Lopes sugere que “a casa, como a sensação de pertencimento, é uma série de passagens, fluxos, momentos” (2012:96). Nada mais pertinente para pensar nas casas chilenas, no apartamento argentino, na embaixada da Argentina, no Nozocômio. Para aquelas crianças que, de certa forma, viviam uma vida errante e secreta, desterritorializada, a casa é lugar de passagem que, paradoxalmente, traz alguma sensação de pertencimento. É o que sugerem as imagens do filme.

Em um plano fixo, que mostra a frente da primeira casa que Flávia morou no Chile, ela descreve o que o lugar representava pra ela: “pra mim uma casa é um incessante vai e vem de amigos e algumas situações estranhas”. Presa naquele espaço do qual raramente saía, ela não conseguia entender porque o pai conversava com outro homem cujo rosto não podia ver, impedido por um lençol que havia sido colocado entre eles. A menina percorria os dois lados do lençol olhando e propondo uma reconciliação. No apartamento de Buenos Aires, as regras eram ainda mais rígidas e incompreensíveis. “Difícil é explicar para os outros porque

eu não vou à escola, porque isso nem eu entendo direito”. Mesmo a casa chilena na qual não pode entrar, porque os donos não permitem, é filmada do lado de fora. Enquanto ouvimos uma nova gravação de rádio, dessa vez anunciando o golpe chileno, a câmera se demora em imagens de laranjas caídas no chão em um quintal quase vazio. São momentos de mais despedidas: do amigo do pai, Nelson, que desaparece depois de levado pela polícia, e da única amiga para qual ela deve um segredo. É o segredo a ligação que resta, a última chance de se sentir pertencendo àquele lugar.

Mesmo nessas casas, cercadas de muros e proteção, há passagens possíveis para os afetos. As portas e janelas, espécies de entre-lugares, ganham destaque nas imagens do filme. Especialmente no apartamento de Buenos Aires, a janela ocupa o centro da tela. Nela, bonequinhos do exército simulam as brincadeiras de crianças que escutavam em seu cotidiano relatos de preparação para combates e guerrilhas. O cotidiano dos adultos virava referência para as brincadeiras das crianças. Até os desenhos, pendurados no muro da casa chilena, representavam grandes passeatas, além dos líderes revolucionários Che Guevara e Fidel.

Podemos relacionar as imagens poéticas dessas paredes, rodeadas de roupas que balançam no varal, com a ideia de intimidade proposta por Denilson Lopes, que está no “compartilhamento de um momento, de uma imagem, de uma visão” (2012:96). É a essa noção de uma imagem que pode ser compartilhada, experimentada, que nos remete o que chamamos de imagem afetiva. Imagem, nesse caso, convocada pela memória. Como então podemos pensar nessa intimidade compartilhada para além de uma experiência pessoal quando falamos de *Diário de uma busca*?

Acreditamos que é justamente nessas imagens e falas sobre o cotidiano e os deslocamentos de uma família exilada, e ainda politicamente engajada, que é colocado em questão algo que não havia sido tratado pelo cinema brasileiro: a trajetória, os desafios, os medos, as perdas e os ganhos de vidas vividas no exílio no contexto da ditadura militar. Duas gerações foram fortemente marcadas por esses acontecimentos: a dos militantes e a dos seus filhos. Acreditamos que elaborar, compreender e, acima de tudo, compartilhar esse passado é uma tarefa política que encontra no cinema um grande aliado.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro, 34, 1992.
- _____. **Cinema 1: Imagem Movimento**. Editions Minuit, 1983
- _____. **Cinema 2: Imagem Tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Percepto, Afecto e Conceito** in O que é a filosofia? Rio de Janeiro, 34, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **O preço de uma reconciliação extorquida**. IN: TELLES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). O que resta da ditadura. São Paulo: Boitempo, 2010
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo. Paisagens transculturais**. Rio de Janeiro, Rocco, 2012
- MASSUMI, Brian. **The Authonomy of Affect**, Cultural Critique, 31, 1995.
- NICHOLLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005
- RANCIERE, J. **A partilha do sensível. Ética e política**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005
- RIO, Elena del Rio. **Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance**. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras: Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

Bibliografia eletrônica

- JR MACHADO, Rubens. Cidade e cinema: duas histórias a contrapelo nos anos 70. IN: III Seminario Internacional Políticas de la Memoria 2011. http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf Acessado em julho de 2012
- ROLLET, Sylvie. **L'art-témoin de S 21 : À l'épreuve de la catastrophe génocidaire, construire une mémoire partagée**. IN: Intermedialité: Histoire et théories des arts, de letters e de techniques. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/accompagner/pdfs/e3_rollet_3.pdf Acessado em julho 2011

Filmografia

Diário de uma busca (2011), de Flávia Castro

Ok vc KO (1973), de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos http://www.youtube.com/watch?v=zQ8DnZddt64&feature=player_embedded

Que bom te ver viva, de Lucia Murat

Uma longa viagem (2011), de Lucia Murat

S21 (2003), de Rith Pahn

Patrícia Machado é doutoranda da Escola de Comunicação da UFRJ (bolsista CAPES) e se dedica a pesquisa sobre documentário, imagens de arquivo e ditadura militar. Faz parte do grupo de pesquisa coordenado pela pesquisadora Consuelo Lins, que trata de Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual contemporânea.

[1] Em palestra na série de debates “Ditadura, Democracia e Resistência para quem?”, em 2010 <http://debatesdequem.wordpress.com/> Acesso em maio 2012

[2] Essa informação é fornecida pelo pesquisador Rubens Machado Junior, que estudou o uso da câmera super 8 nos anos 70. Ver aqui JR MACHADO, Rubens. Cidade e cinema: duas histórias a contrapelo nos anos 70. IN: III Seminario Internacional Políticas de la Memoria 2011. http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf Acessado em julho de 2012

[3] ROLLET, Sylvie. **L'art-témoignage de S 21 : À l'épreuve de la catastrophe génocidaire, construire une mémoire partagée.** IN: Intermedialité: Histoire et théories des arts, de lettres et de techniques. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/accompagner/pdfs/e3_rollet_3.pdf. Acessado em julho 2011

RESENHA

Sobre No coração do mundo, de Denilson Lopes

Erly Vieira Jr.

Em seu livro anterior, *A delicadeza* (Ed. UnB, Finatec, 2007), Denilson Lopes propunha uma investigação estética do cinema, televisão, literatura e música a partir da dimensão cotidiana, buscando ir além do paradigma dos Estudos Culturais, tão onipresente no campo teórico dos anos 80 e 90, invocando questões como a do sublime no banal e a relação entre paisagens (num sentido bem expandido do termo), afetos e narrativas.

Tais categorias são retomadas de forma ampliada em seu novo livro, *No coração do mundo* (Rocco, 2012), que reúne dez ensaios, produzidos a partir de dois grandes projetos de pesquisa que o autor empreendeu nos últimos anos: “Paisagens Transculturais do Cinema Contemporâneo” e “Encenações do comum”. Nesses ensaios, parte-se de um contexto global, em que a ideia de estado-nação já não responde diversas das questões que lhe são inerentes, para lançar um olhar transversal sobre um contexto intenso de trocas e hibridismos culturais, que vai se traduzir em diversas experiências estéticas deste início de século.

O próprio cinema que se produz nos mais diversos rincões do planeta já há muito se afastara da proposta de um *tercer cinemarevolucionário*: outros são os engajamentos que se fazem em nossos dias, tão marcados por um cosmopolitismo assumidamente transcultural – traduzido num desejo de “estar no mundo sem deixar de estar no local”, nas palavras do próprio autor. Daí a necessidade de se ir para além das marcas nacionais e continentais, num diálogo intenso com a ideia de “comunidades de sentimento transnacionais” proposta por Arjun Appadurai: o “coração do mundo”, seria, portanto, esse entre-lugar (apropriando-se do termo cunhado por Silvano Santiago), assumidamente pós-utópico, e é a partir dele que Denilson Lopes irá lançar um olhar atento, intruso e inquieto acerca do cotidiano e das paisagens (visuais, sonoras, afetivas, identitárias) que o atravessam – seja nos filmes de Wong Kar-Wai, Pedro Costa, Walter Salles e Hou Hsiao-Hsien, entre tantos outros.

E, para isso, faz-se necessário voltar o olhar para o comum, numa época em que a falência dos grandes projetos e utopias da modernidade não pode ter no luto e na nostalgia as únicas possibilidades de existência. Aqui, o interesse por esse “estar no mundo” se traduz numa investigação acerca do comum como dimensão construída no cotidiano, sem grandes estardalhaços (de novo, a “delicadeza”), à medida em que vivemos. Para isso, Denilson tanto retoma personagens comuns, sem maiores qualidades, que tanto marcam uma literatura (Flaubert, Autran Dourado, Melville) quanto um cinema (Ozu, Bresson) modernos, bem como conceitos como o “neutro” barthesiano para repensar o estatuto que homens e mulheres comuns assumem no protagonismo das narrativas audiovisuais da contemporaneidade.

Este enfoque microscópico encontra-se em forte sintonia com uma *affective turn* que tem caracterizado parte da investigação das ciências humanas desde a década passada. E é a opção por ele que permite, por exemplo, compreender como o cinema de Claire Denis e Abderrahmane Sissako abordam os tensionamentos entre o fluxo migratório global e as incompatibilidades culturais de se iniciar uma nova vida no estrangeiro, no ensaio “Para além da diáspora”. Ou ainda perceber como o que o autor denomina “efeito Ozu” desdobra-se no cinema contemporâneo e dialoga inclusive com uma predileção minimalista e pós-dramática em diversos campos artísticos. Em seus mapeamentos, que fazem do comum como potência um forte fio condutor, Denilson prefere, em lugar das usuais genealogias, elencar constelações: aproximando obras e autores aparentemente tão distintos em suas linguagens e pontos de vista, como por exemplo Esmir Filho, Tsai Ming-Liang e os irmãos Dardenne, ele nos evidencia conexões intensas e por vezes surpreendentes.

Isso se torna evidente nos dois últimos ensaios do livro, “Desaparição e fantasmas” e “Só vou voltar quando eu me encontrar”. O primeiro trata de um sutil entrelaçamento decorrente da sobrevivência às grandes perdas, sintetizado de maneira contundente na afirmação: “O desejo de desaparecer é menos uma fuga da dor e mais uma ânsia por leveza, por ser outro.” Nele, a Stella Manhattan de Silviano Santiago e a Dulce Veiga de Caio Fernando de Abreu aproximam-se intensamente dos personagens de Shinji Aoyama, Hirokazu Kore-Eda e Tsai Ming Liang e da poesia de Paulo Leminski, ainda que antes seus mundos nos parecessem inconciliáveis – e Denilson nos aponta que talvez a leveza no efêmero seja uma “modesta alegria”, um antídoto eficaz para a melancolia, a nostalgia e seus “fantasmas que não nos deixam”. Já o texto seguinte propõe corajosamente repensar a

nostalgia para além da concepção proposta por Jameson, que a reduz a um mero desejo de pastiche pós-moderno. Ao pensá-la como uma figura da desapareição, agregada a uma certa doçura e a sentimentos delicados, Lopes nos apresenta uma outra possibilidade: a nostalgia como instância libertadora “que nos preenche de afeto, que traz beleza ao presente, nos faz viver e até mesmo lidar com a rotina do trabalho e da casa, que nos faz seres amorosos e estéticos, em trânsito pelo mundo, pela vida” (LOPES, 2012: 206). Possibilidade que nos traz o tempo todo de volta ao mundo, no qual, aliás, sempre estivemos – e isso, dentro do espírito proposto pelo livro de Denilson Lopes, significa também empreender, incessante e incansavelmente, o trajeto de volta pra casa.

Erly Vieira Jr. é cineasta, escritor e Doutor em Comunicação pela UFRL. Ensina no Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES

POESÍA

Cinco poetas de Fortaleza

júlia studart

manoel ricardo de lima

Eduardo Jorge

Carlos Augusto Lima

Virna Teixeira

geografias aéreas da rua joaquim nabuco 1545

a Guga de Castro

mar

aceito a palavra, mas
é vaga. a vida é aguda
perigosa difícil e
não sei até quando
esta rua é uma descida
pro mar

ao contrário, na
contramão, só alguém
completamente
tonto poderia subir
com a certeza de
encontrar uma
passagem

diante de *'uma das
cancelas do mundo'*
e de uma *'comunidade
pequena mas
corajosa'*

porque falo de
asilo. porque arrisco
um beijo

júlia studart

sertão

não há diabo, deus
ou arre-égua, só as
zonas cortadas da
avenida escura

como escura é
toda a cidade em
guerra
*'assombrando o
mundo como a mais
avançada de todas as
estações experimentais'*

– estamos sempre

na moda ou aqui não
se vive muito bem –

a avenida vem do
parque até o muro, mas
antes do muro é possível
virar à direita, antes do
fim é possível polir
o deserto e não ficar
imune

manoel ricardo de lima

Imigrar, imitar

A criança recebeu a tarefa, a de elaborar uma língua com verbos no tempo presente; ela logo pensou que essa língua nasceria morta, minada pela própria ideia original. Mesmo assim, a paciência da espera lhe dá uma atenção particular, a de sair de sua língua para prestar atenção na água que está engarrafada ao seu lado. Ela observou que rir ou chorar em outro idioma pode ter outro som, outro ritmo e que a língua se desfaz em mímica. A mímica do imigrante, uma dúvida entre *vez* ou *voz*, persiste em qual impressão sairia do fundo da garrafa de água sobre a mesa. Marcas involuntárias não se sabe se limpas na primeira oportunidade. O que diria um pato nesta hora? Que recado daria ele para a criança, se imitado por alguém com mais de trinta anos. Explicar: *ah!* ou *quá!* Alguém lhe explica um rinoceronte apenas pelo seu som em outro país. E que ele pode existir tanto no som dos corvos quanto em uma peça de teatro. Se antes, no seu país, um pombo pousava na janela, aqui, pousa um imigrante na mesa, em trajes escuros, para almoçar sua salada ao som de tratores. Afinal, hoje os jardins se dividem nos que estão fechados e nos que estão escritos. Na noite anterior, a mímica era

mais fácil: *spaguetti*. Ela viu a imitação nos agradecimentos e na preferência por tons escuros. Nada de imitar um pato no momento corrente. Tampouco rinoceronte. A língua encontrava seu ápice em uma mastigação silenciosa. Ele parte de modo mecânico e a criança percebe o trajeto dos tratores como máquinas paquidérmicas que agora falam a sua língua de doze anos.

Eduardo Jorge

esta manhã. uma manhã. um impedimento. tudo em resumo é querer fazer as coisas enormes. nenhum agrimensor saberia, daqui para ali. este ponto que começa a ponto de você entrar em casa, saia balonada, salto, fita em laço no pescoço. não sei se *dry martine* ou se te pego para dançar. se coloco este verso aqui. aqui. você repete. você tem medo que eu vá. você me diz: sarah. mas pode chamar clora ou ella. estarei bonito, camisa de mangas e perfumado. meu cheiro de super-herói americano ou prova de resistência. homem de ferro que se corrói todo à luz dos teus bilhetes segredados, copiados com carbono. cópias que você guarda nos fichários de papelão, ordem alfabética de amores, um arquivo de aço e senha segredada. mas também possuo algo de guardar. e tudo o que tenho é este pedaço do teu amor que trago no bolso, vinte centavos e uma caneta bic. e uma remington 1959 que ganhei ao entrar no curso de engenharia. a engenharia perdida. ninguém sonha coisas claras, superfícies ou copos d'água. ninguém. e desta feita, ainda moro numa cidade pequena, bordada de ruas estreitas e um gosto duvidoso por camionetes. e ainda planejo estratégias de como ocupar teu corpo e a mobília deste quarto, deste quarto de mundo, sofás marrons, papéis de parede com vista para o mar, o mar e seu deus mais fundo. no mês de abril você volta, eu sei que volta. e trará as compras, cada coisa em seu compartimento, sua dispensa, coisas guardadas, afetos, rancores e jóias penhoradas. mas tudo será nosso: uma medalha de nossa senhora da conceição, seis lotes de areia, um pingente, apólices vencidas, uma lata de patê de ganso que veio na cesta do último natal. aqui em san maarten o aeroporto margeia a praia da maho.

esticado na areia, posso ver alguém que enrijece os olhos fechados e as mãos postas antes dos trens de pouso tocarem a pista. com o vento, retornarei ao pó. de onde vim.

Carlos Augusto Lima

emoção estética fila do kaos jack drácula punks east London nada é real possível sentido da metamorfose consciente à deriva *soirée* cíclica boxe clandestino arena contraditória corredores impensáveis sem luvas cinema verité cores vibram cassavetes cidade súbita câmera exposta à luz do dia

Virna Teixeira

Júlia Vasconcelos Studart é poeta, doutora em Teoria Literária [UFSC / UNLisboa]. Publicou, entre outros, *Wittgenstein & Will Eisner - se numa cidade suas formas de vida*; *Marcoaurélio!* [com a artista visual Milena Travassos] e *Arquivo Debilitado – o gesto de Evandro Affonso Ferreira*. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado a partir do trabalho de Nuno Ramos entre literatura, artes visuais e política [UNICAMP/FAPESP].

Manoel Ricardo de Lima é poeta e professor de literatura na UNIRIO. Publicou, entre outros, *Falas Inacabadas* [com a artista visual Elida Tessler]; *Quando todos os acidentes acontecem*; *Entre Percurso e Vanguarda – alguma poesia de P. Leminski*; *Fazer, Lugar – a poesia de Ruy Belo*; *As Mãos e Jogo de Varetas*.

Eduardo Jorge (1978) é autor de *San Pedro* (2004), *Espaçaria* (2007), *Caderno do estudante de luz* (2008), *Pa, pum* (com Lucila Vilela, 2011) e *Cave* (2013). Vive entre o litoral e o rio.

Carlos Augusto Lima (1973). Publicou “OBJETOS” (Alpharrábio, 2002), *vinte e sete de janeiro* (Lumme, 2008), “Manual de Acrobacias n.1” (Editora da Casa, 2009), *O Livro da Espera* (Alpharrábio, 2011), “Três poemas do lugar (La Barca, 2011). Atualmente, é doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC), onde desenvolve pesquisa sobre as idéias de Vergonha e Testemunho nas narrativas de Antônio Lobo Antunes e J.M. Coetzee. Aprendeu a nadar há pouco tempo e promete dominar a bicicleta até a próxima década.

Virna Teixeira publicou 3 livros de poesia: *Visita* (2000) e *Distância* (2005), pela 7 Letras, e *Trânsitos* (2009), pela Lumme Editor, além de alguns títulos de tradução de poesia escocesa.