



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Museu de caras Cozarinsky

André Piazero Zacchi

Florianópolis

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Museu de caras Cozarinsky

André Piazero Zacchi

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de Doutor em
Literatura. Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zacchi, André Piazero
Museu de caras Cozarinsky / André Piazero Zacchi ;
orientador, Raúl Antelo, 2021.
262 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Edgardo Cozarinsky. 3. Cinema. 4.
Afetos. 5. Caras. I. Antelo, Raúl. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

André Piazero Zacchi
Museu de caras Cozarinsky

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. David Oubiña, Dr.
Instituição UBA – Universidad de Buenos Aires

Profª. Luz Maria Luisa Rodriguez, Dra.
Instituição UFSC

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.
Instituição UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Raúl Antelo, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2021

Resumo

Pretendo nesta tese, a partir de alguns filmes de Edgardo Cozarinsky, me dedicar aos primeiros- planos e ver o quanto excedem os vínculos narrativos. Quero mostrar que esses planos são caras, ou seja, palcos de afetos, acontecimentos que nunca se atualizam completamente. Esses afetos, que são a coleção ou o museu de caras, têm a capacidade de se conectar não mais com uma imagem que os determine, mas com outras caras, numa série afetiva. O espectador é convidado a participar da série, sem necessariamente se identificar com o personagem ou com a narração, porque aqueles afetos mobilizam os seus. Além dos primeiros- planos, cada fragmento da tese é uma faceta, uma cara desse Cozarinsky que vai sendo apropriado e transformado, e que se exhibe tanto no fragmento quanto num hipotético mosaico que as partes compõem.

Abstract

The aim of this study, based on Edgardo Cozarinsky's films selected for this thesis, is to focus on their close-ups and investigate how they might exceed narrative links. The purpose is to demonstrate how such plans are particular, that is to say: affection stages, events never completely updated. These affects, a collection from the faces museum, are capable of connecting not to an image determining them, but to other faces, within a series of affection. Spectators are invited to take part, without identifying themselves with the character or narration, given that affections are what mobilize their own. Along with the close-ups, each thesis fragment presents a feature of Cozarinsky: a name constantly appropriated and transformed, making himself visible both through the fragment and within a hypothetical mosaic composed by the parts.

Lista de Figuras

Figura 1 - Manuseando cópia do dossiê das atividades comunistas de Chaplin	68
Figura 2 - Mãos rasgando o referido dossiê	69
Figura 3 - <i>La guerre d'un seul homme</i> (1982)	138
Figura 4 - <i>La guerre d'un seul homme</i> (1982)	138
Figura 5 - <i>La guerre d'un seul homme</i> (1982)	139
Figura 6 - <i>La guerre d'un seul homme</i> (1982)	139
Figura 7 - <i>La guerre d'un seul homme</i> (1982)	140
Figura 8 - Christian Zacharias enquadrado pela câmera e pela tampa do piano	195
Figura 9 - Fotografia de Cozarinsky, feita por Guillermo Vilela	201
Figura 10 - Verso da fotografia de Cozarinsky	202
Figura 11- Menino dentro do trem, de costas, enquadrado pela janela	215
Figura 12 - Plano inicial de <i>Carta a un padre</i> (2013)	224
Figura 13 - Miron iluminado com vela.....	225
Figura 14 - Miron e vela.....	225
Figura 15 - El gaucho Pires	228
Figura 16 - Marta Muchnick.....	232
Figura 17 - José Espinosa	232
Figura 18 - Mãos na terra	234

Sumário

Introdução.....	9
Museu de caras Cozarinsky	13
Conclusão	235
Referências	238
Anexo	255

Introdução

O texto que entrego agora ao leitor tem a pretensão de ser uma tese. Para tanto, proponho uma hipótese, qual seja, de que Cozarinsky nomeia um museu de caras. Que hipótese estranha, admira-se o leitor. Eu faço coro e me admiro também. Espero que um tanto desse estranhamento se dilua na leitura das numerosas páginas que seguem. Não me orgulho de sua extensão, mas foi a que julguei necessária para expor meus desejos, preocupações e intuições em torno de alguns filmes e textos daquele que chamarei de meu Cozarinsky.

Tentei escrever um texto que pudesse abdicar de introdução, para evitar antecipar descobrimentos da escrita que teria o prazer em compartilhar a cada etapa com o leitor. Mas percebi uma necessidade acadêmica de introduzir, de falar da hipótese, dos pontos de partida, das escolhas, dos métodos. É o que procuro desde as primeiras linhas: desenhar a hipótese, circunscrevê-la e, ao mesmo tempo, ir comentando os filmes, as cenas, os movimentos, os textos, as teorias, até que, com a análise de algumas cenas de *Carta a un padre* (2013), cheguemos ao final.

Optei pelos fragmentos, para tentar escapar de uma *forma-tese*, com três ou quatro partes, em que umas apresentam, outras teorizam, outras desenvolvem ou concluem. Assim, os escrevi quase totalmente na ordem que apresento. Como disse, eles vão desenvolvendo a hipótese e, ao mesmo tempo, participando dela. Os primeiros fragmentos descrevem a vinda de Cozarinsky a Florianópolis em junho de 2010, sua conferência (que filmei, transcrevi e apresento em anexo), os filmes que vimos. A partir daí, trato de uma relação muito pessoal com seus textos, com um filme que imaginei fazer, com o trabalho de conclusão da graduação em cinema. Também é pessoal, e eu tento exhibir, nesses primeiros fragmentos, minha leitura de textos assinados por Cozarinsky, para encontrar neles a encenação de uma aproximação afetiva do narrador com seus objetos.

Cozarinsky estreava, naquele 2010, *Apuntes para una biografía imaginaria*. Trouxe uma cópia e fizemos uma exibição na universidade. Confesso que fiquei intrigado com os rostos que permaneciam na tela por longos minutos, silenciosos, e o espectador estava diante de uma intensificação dos afetos nesses rostos, enquanto ouvia um tema “circular” de Ulises Conti chamado *Luz de un cuerpo*. Aqueles rostos não tinham qualquer relação diegética com outras imagens do filme. Ainda assim, me tocavam, mobilizavam afetos meus, e a partir dessas emoções busquei hipóteses e conceitos para explicar o espectador endividado que me tornava.

Passei também a perceber que não era somente *Apuntes*, mas outros filmes também mobilizavam e extravasavam afetos, que não apenas me tocavam como despertavam em mim o desejo de filmar, de escrever, de tentar de alguma forma fazê-los circular.

Nos filmes, aquela aproximação se dava através de uma profusão de primeiros-planos, associada ao narrador em primeira pessoa. E foi Deleuze quem me ensinou a chamar de rosto, ou de imagem-afecção, um primeiro-plano. Com isso eu já tinha um pressuposto: o primeiro-plano é um rosto, que é palco de expressão de afetos. Mas aí caberia ver se nessas montagens que me tocaram, assinadas por um Cozarinsky, havia mesmo primeiros-planos, não apenas pelo requisito formal de enquadramento, mas seguindo o pressuposto de Deleuze; verificar se esses planos se abstraem de suas coordenadas espaço-temporais, se eles deixavam de se prestar às individualizações imediatas, para se tornar uma imagem-afecção. Com a resposta afirmativa, a partir de minha análise, a hipótese começava a se desenhar. Cozarinsky põe em cena rostos, mas não são necessariamente planos **de** rostos, são aqueles planos que assumem uma rostidade, conforme se verá adiante. E, aos poucos, fui percebendo que “rosto” não era a palavra mais adequada para essas imagens-afecção pois ainda permanecia um laço muito estreito entre o rosto e um “eu” profundo (que estaria por detrás, de quem seria a expressão etc.). Por isso comecei a investigar se *cara* poderia ser um significante mais amável(filo) para a lógica que eu acabara de montar para ler meu Cozarinsky. Percebi então que também Borges, Mário de Andrade e toda uma produção de imaginário latino-americana apostavam em *cara* como um significante capaz de dar conta do referido “palco de afetos” sem necessariamente psicologizar ou “expressar” uma intimidade.

Foi assim que começou o projeto de pesquisa: analisando os primeiros-planos em filmes de Cozarinsky, perguntando-me de que modo eles expressavam afetos e como esses afetos se atualizavam em outras imagens do filme ou, em outros casos, permaneciam em suspenso, abertos, demandantes de relação. Meu Cozarinsky era então um encenador de caras. Os enquadramentos (profusão de primeiros-planos), a opção pelo uso do narrador, a fragmentação na montagem, a colagem de imagens de arquivo e pedaços de outros filmes do diretor são procedimentos que apontam para um resto na imagem, para uma sobra que permitirá fazer outras montagens de sentido. E essas montagens são, como iremos ver, modos de ler as frestas da história, seus vazios (em um sentido produtivo), possíveis anedotas que atravessam o discurso histórico hegemônico e questionam sua monumentalidade. Mas se há resto é porque alguma força impele as imagens para zonas em que não é mais o movimento que as atualiza e encadeia. Ao contrário, as imagens são colocadas em uma situação na qual a demanda por

montagem é intensa, mas de outra ordem, e o sentido se abre para além do movimento de progressão narrativa. Uma cara, ou primeiro-plano, já não se prestando a individualizar, comunicar ou socializar, serve ainda para ligar a percepção à ação – uma das tarefas da afecção no circuito sensório-motor de Deleuze (e Bergson). Mas, quando o afeto não se resolve em uma imagem-ação, quando ele não encarna na imagem que o determina, podemos chamar esse afeto de “fantasma” e perceber que ele deixa abertas as portas da montagem. Podem entrar outros afetos em série, ele pode se ligar não mais narrativamente às outras imagens, mas afetivamente. Mesmo o espectador é chamado para colocar seus afetos em série com o extravasamento de afecção que a cara traz consigo.

Assim, com tantos fragmentos, pretendo desenhar uma cara de Cozarinsky nesta tese, partindo de cada pequeno afeto mobilizado, como um mosaico, uma composição. A certa altura direi:

São pequenos afetos meus, cruzamentos de textos assinados por Cozarinsky com as leituras que sigo armando. A cada um desses afetos chamarei de caras. De Cozarinsky, com Cozarinsky, em Cozarinsky. A coleção dessas caras formam uma grande cara que é tão digna ou completa quanto cada um de seus fragmentos. Por isso ela não seria propriamente a cara ou o rosto de Edgardo Cozarinsky nem necessariamente “o verdadeiro rosto do meu Cozarinsky”. A pesquisa quer tornar possível desenhar uma imagem em primeiro-plano, um rosto que não tenha vinculação com um tempo específico – não pretendo mostrar o rosto de alguém que viveu ou realizou esta ou aquela ação nem mesmo o rosto daquele que assinou os textos. É uma cara, uma imagem, uma construção de pensamento, montagem. A cara formada pelas caras é somente mais uma cara da coleção, por isso, meu Cozarinsky.

Quero também que as caras, os pequenos fragmentos que compõem esse desenho maior, esse museu apresentem o afeto que me parece estar assombrando-as: a transmissibilidade. Como se fossem cartões-postais. Uma cara que tem por características (qualidades e potências) a aproximação afetiva e a transmissão.

E o museu? Bem, o museu é outra história. Parto do fato de que Cozarinsky publicou um *Museo del chisme*, e que a fofoca se assemelha ao primeiro-plano. A fofoca, a confidência, a anedota são todos modos de aproximação afetiva semelhantes às caras, pois apostam no pequeno, no detalhe inédito, no contingente, em oposição aos grandes fatos e personagens da história, desestabilizando sua monumentalidade. Aí a força de sua política. O museu assumirá, então, o sentido de “coleção”. Uma coleção que não se esgota em seus itens, mas que aponta a um resto constitutivo. No cinema, em vez de um museu de fofocas, um museu de caras.

O percurso ainda passará por precursores de Cozarinsky, escolhidos ou tácitos, por uma cena bonearense do começo do século XX que teve o cinematógrafo como um dos importantes

conceitos para lidar com uma nova onda de modernidade. Passará pelo Borges eleito e pelo Borges obliterado, pelas heranças colaterais, tudo sempre relacionado aos filmes que escolhi, especialmente os primeiros-planos que constituem as caras desse museu.

Uma última questão, que se insinua na tese muito cedo, é a questão do exílio, do cinema e do judeu: questão que um museu de caras Cozarinsky responde, a seu modo, construindo uma montagem que assume o exílio/asilo da existência e encontra um modo particular de seguir filmando, seguir montando, seguir exibindo caras nesse museu com vistas a passar afetos adiante.

Museu de caras Cozarinsky

1.

Eu cursava uma graduação tardia em cinema quando fui convidado para jantar com Edgardo Cozarinsky, em agosto de 2010. Ele vinha a Florianópolis a convite da Universidade Federal de Santa Catarina que, ao completar 50 anos de fundação, realizava uma série de conferências comemorativas, todas dedicadas ao “Pensamento do séc. XXI”.¹ O jantar era o encerramento de um ciclo de filmes de Cozarinsky, assistidos depois das aulas da tarde, com comentários de convidados. O último filme a que assistimos, logo antes do jantar, foi literalmente trazido na mala e havia sido lançado naquele mesmo ano: *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010). Após a exibição, o diretor comentou algumas escolhas, respondeu questões e convidou os presentes para a conferência que se realizaria no dia seguinte.

No jantar ele se mostrou amigável com meu espanhol sofrível, sedutor ao falar dos gostos musicais, elogiou a comida e o casal que animava o ambiente com “voz e violão”. Eu havia levado a filmadora e pedi autorização para gravar algumas imagens. Ele não apenas permitiu como aceitou atuar. A primeira cena, instantaneamente rascunhada, se daria no intervalo dos músicos, usando a deficiente iluminação do palco improvisado. Nela, eu propunha que o personagem saísse de uma porta lateral ao palco para aparecer, desavisadamente, na luz, concentrado na leitura de um livro que trazia à sua frente, um pouco abaixo do rosto. O personagem-leitor então, num gesto espontâneo de ajeitar o ângulo de leitura, subiria os braços, e o livro tomaria sua frente para que, também espontaneamente, se revelasse o título do romance. Ação frustrada descoberta na montagem: a luz era insuficiente, e o gesto assumiu um sentido completamente ausente no roteiro: o personagem parecia usar o livro para esconder o seu rosto.

À primeira vista, esconder-se não é um expediente de Cozarinsky. Em nenhum momento daquele encontro se recusou a falar da sua vida, dos seus livros, das imagens que amava. É autor de tantos ensaios redigidos em primeira pessoa, sugerindo uma relação entre esse eu narrador e os temas que aborda. São também tantos os filmes em que um narrador, homônimo a Cozarinsky, empreende uma busca pessoal que se coloca de início... Mas essa cena

¹ O ciclo teve como convidados: Emanuele Coccia, Liliane Meffre (pesquisadora, editora de Carl Einstein), Edgardo Cozarinsky, Alan Pauls, Chris Dunn.

privada ainda me dirige: que rosto é esse em que eu deposito interesse e que a leitura esconde? O que se mostra nele são os traços de um personagem?

Percebo hoje que Edgardo Cozarinsky nomeia uma constelação de ensaios, contos, críticas, romances, filmes e personagens que, vistos da minha posição, desenha uma cara. Destaco alguns pontos, traço contornos, procuro montar uma coleção de fragmentos que são, também, pequenas caras que, como num mosaico, tomam parte no desenho maior. A contingência de uma cara do meu Cozarinsky. Cara que, naquilo que exhibe, traz consigo a amarração de uma trama subterrânea que permanece velada mas não deixa de despejar suas forças.

...

No dia seguinte à conferência, almoçamos com professores e amigos na *Ponta das Caranhas*,² restaurante à beira da Lagoa da Conceição. Edgardo aceitou participar novamente das filmagens propostas no calor da hora: dessa vez leria trechos do seu *Lejos de Donde*, romance de 2009, selecionados por Felipe. Propôs que, diante da câmera, no momento em que parasse de ler, sua cabeça fizesse um movimento de pescoço como se olhasse da esquerda para a direita, numa referência ao movimento panorâmico que executa a filmadora. A câmera e o filme poderiam assumir esse olhar e esse movimento, cortando a imagem que mostra o protagonista da cena para, numa operação de *raccord*, fazer com que o espectador visse através da câmera o que estaria vendo o personagem. Entretanto, optamos por deixá-la fixa, filmando o rosto em ação. A cabeça fazia o movimento de ampliar o ângulo de percepção de uma paisagem inacessível ao espectador. Além disso, a câmera enquadrava alguém que olhava para um espaço fora de quadro, que percebia esse espaço inacessível. Esse olhar não era tocado por nenhum objeto específico, quero dizer, não detinha a sua “panorâmica” em algum objeto, ao contrário, perdia-se na paisagem. Um outro detalhe de enquadramento cinéfilo: escolhemos que esse rosto ocupasse a parte inferior direita do quadro, tendo uma ampla paisagem de céu e lagoa ao fundo, simulando alguns enquadramentos de *A paixão de Joana D’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, especialmente aqueles em que o rosto da protagonista ocupa os cantos do quadro, deixando grandes espaços vazios.

² Podemos imaginar que cara está em Caranha, ainda que a etimologia nos contrarie, encontrando o étimo no tupi: tupi akara'ãya no sentido de peixe da família dos lutjanídeos', de aka'ra no sentido de 'peixe' + ãya no sentido de 'dente'. (acp. de ict) ; cp. acaraaia; ver acara- ou acará- e -anha; f.hist. sXVII guaraanha. CARANHA. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss* da língua portuguesa. [S.l.]: Objetiva, 2001.

...

Fiz meus esforços para passar o maior tempo possível com Edgardo; estava seduzido pela conferência da noite anterior, pelos filmes que havíamos visto, pela disposição à conversa, pela erudição e pelo trato afetivo demonstrado tantas vezes em um tempo tão reduzido. Filmei-o sem autorização durante o almoço, num *close* em seu rosto. Mantive essas imagens guardadas num arquivo pessoal, só retornei a vê-las muito tempo depois e ainda me pergunto: o que eu pesquisava ali, naquele rosto, pescado num *zoom*? (Diferente do *travelling* no qual a câmera se aproxima do objeto, o *zoom* dá a impressão de que o objeto é “trazido” para perto do olhar pelo movimento de duas lentes.) A resposta que consigo ensaiar é que eu buscava traços de identificação, de semelhança: queria ser seu filho, seu herdeiro, seu amigo. Queria escrever, filmar, conversar, palestrar do jeito que ele fazia. Insinuei-me na tarefa de levá-lo ao hotel após o almoço. Raúl me acompanhou. Edgardo surpreendeu-nos na saída com um pedido: viajaria no dia seguinte, mas gostaria, antes de partir, de visitar uma praia. Não tinha grandes exigências, preferia ir a um lugar menos urbanizado e com água fria. Tenho desse dia outra memória feliz: já na praia da Joaquina, Edgardo tira os sapatos, dobra a calça até quase os joelhos, dobra as mangas da camisa e parte em direção ao mar. Com as mãos, refresca a cara, diverte-se com as ondas e, por alguns minutos, aquele mar talvez tenha lhe trazido à memória e ao corpo sua criança, aquela que eu efetivamente via diante de mim.

2.

Logo depois da conferência eu quis fazer um filme sobre Cozarinsky motivado por sua vinda a Florianópolis. Queria usar o filme para investigar minha relação com as marcas de tudo o que me tocara, aqueles contatos tão breves, efêmeros e intensos. Claro que não eram apenas as conversas, as conferências, a erudição filtrada por um pudor generoso. Eu me via particularmente impressionado pelos filmes, pela relação direta desses filmes com um pensamento que, na falta de melhor adjetivo, eu chamaria de literário. Digo literário porque, na maior parte das exibições daquela semana, apesar da sedução do visível, um texto falado sustentava o argumento, fazia uma possível narrativa progredir, invocava e caracterizava personagens, demandando ou autorizando imagens. Filmes que tornavam presentes a letra de um discurso falado e sua força. Por outro lado, fiquei admirado com os rostos filmados que se demoravam na tela, em longuíssimos planos, no filme *Apuntes para una biografía imaginaria*

(2010), enquanto soava a música *Luz de un cuerpo*, de Ulises Conti.^{3,4} Uma mistura de beleza e melancolia nesses quadros que, dado o tempo que o filme lhes concedia, ganhavam cargas afetivas. Digo afetivas e não emotivas, porque gosto da ideia de que esses planos afetam, mas o movimento decorrente desses afetos não está lá senão em germe.⁵ No filme, a duração temporal, cronológica, se estende enquanto um mesmo rosto está enquadrado obsessivamente, e os afetos se multiplicam. O rosto perde a relação direta com as demais imagens do filme, desconecta-se da possível biografia que o título prometia. Essa era a minha impressão imediata, que por muito tempo assombrou o estudante de cinema. Que imagens eram essas? De quem eram esses rostos? Quais as suas consequências para a montagem? Quais as relações com o rosto de Cozarinsky que, neste filme, aparece apenas de lado, dentro de um táxi, por alguns segundos, sem ser mencionado como tal? Quem era o biografado, enfim?

Volto ao filme que eu queria fazer. Meu plano era usar as imagens e os sons que já havia captado com meu personagem Cozarinsky e acrescentar outros tantos que me ajudassem a compor um retrato que, sabia de antemão, impossível ou decididamente parcial. Eram muitos filmes diferentes entre si, muitas áreas de interesse e duas delas infinitas: cinema e literatura. Também me interessava fugir do culto ao autor e da autoridade decorrente disso. Não queria seguir as pistas deixadas por Cozarinsky em cima da mesa, no texto de sua conferência: “sou herdeiro de Borges, leitor de Kafka, gosto do cinema de Chris Marker, faço algo que poderia chamar de ensaio no cinema, sou fascinado por tudo o que não tem objetivo definido, acho a pureza um conceito insustentável e criminoso.” (Relembro que o nome da conferência na UFSC era *Elogio da Contaminação*).⁶ Antes, preferia usar essas pistas para fazê-las dizer outra coisa, distinta daquela que o autor declaradamente pretendia. Partindo dessa impossibilidade de um retrato fiel aos seus gostos e do desejo de fazê-lo de um jeito muito particular, decidi usar outros atores que interpretassem esse Cozarinsky mutante. O filme se chamaria *Pontas de uma biografia em viagem*. Um retrato em que o retratado quase não aparece. Que esse retrato, composto de uma ausência central, fosse um possível elemento biográfico, era uma realização pessoal: levantar a bandeira (gesto estudantil, mas que diz muito de nossos percursos) de que biografia é imagem e texto, que é trabalho da linguagem ou, no caso do cinema, trabalho da

³ CONTI, Ulises. *Los paseantes*. Paris, Marseille, Buenos Aires: Metamusica, 2007.

⁴ Na primeira aparição de uma referência, ela será escrita integralmente na nota de rodapé. Nas demais, será apenas referida com autor, ano e página.

⁵ Na emoção, como o nome sugere, é o movimento que mostra o afeto que lhe deu causa. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34, 2016.

⁶ Entre tantas outras pistas que estão, por exemplo, no texto da conferência, que está na seção de Anexos.

imagem (sonora inclusive) sobre o Mesmo.⁷ Que ela busque elementos em algum lugar, lugar que poderíamos chamar de vida, de história, ou seja, que a biografia se alimente de alguns outros textos, é um recrutamento de forças. O importante nesse tipo de projeto é que o resultado da busca seja a substituição do objeto (a vida de fulano) por uma imagem que tomará o seu lugar. A biografia é, para mim, o texto ficcional que busca conferir historicidade ao seu objeto.

A parte do título do filme que menciona “viagem” deriva da intuição de que Cozarinsky tinha uma particular forma de vida em Florianópolis. Depois iria à Grécia, pelo que havia dito, e lá estabeleceria outras relações, pessoais sem dúvida, tanto com pessoas quanto com objetos, com paisagens, com o lugar. E, contingencialmente, seria outro lá. É lugar-comum nas suas biografias dizer que, tendo nascido em Buenos Aires, exilou-se voluntariamente em Paris. Muitos de seus textos falam de suas viagens. Seus filmes assumem a parcialidade do local onde são filmados.⁸ Eu queria aproveitar esse trânsito para justificar a multiplicidade de caras que ele assumiria, primeiro fisicamente, porque planejava usar diferentes atores para fazerem o mesmo papel. Também queria que essa metamorfose fosse um elemento de condução do filme: a labilidade de um “eu” ligado à localização, ao lugar para o qual viaja ou se encontra.

...

Em uma das cenas de *Pontas de uma biografia em viagem*, um homem calvo está deitado no divã, sugerindo um *set* psicanalítico. A câmera adota o ponto de vista do suposto analista. O som é dominado pela mesma voz masculina dizendo frases sobrepostas como: “*um colega meu de infância... quando fiz o mestrado na França... trabalhando como jornalista em Buenos Aires... de cinema, eu digo, de cinema... me pediu emprestado o cachecol que minha mãe havia bordado com uma lã encomendada da Rússia... vieram da Rússia... são imagens desse filme visto na adolescência... a minha convivência com os livros... saí sem me despedir do hotel onde vivi por 5 anos... entrevistando Polanski foi que me dei conta... acabei fazendo o filme, a pedido da cinemateca francesa... quis me afastar dele não por falta de amor, mas talvez por não reconhecer mais quem eu fui ou quem eu desejava ser... no festival de cinema do Rio de*

⁷ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Tradução: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006b; NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. *Outra travessia*, n. 22, 2º semestre de 2016. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela.

⁸ Um bom exemplo é *Chaplin Today: Limelight* (2003) filme de Cozarinsky para TV, que fala do exílio de Chaplin, sua expulsão dos EUA, a recepção na Inglaterra e a nova residência na Suíça, tudo visto ou pensado a partir de Roma. Ou *Domenico Scarlatti à Seville* (1990), que tem como suporte o fato, explorado por Christian Zacharias, de que muitas composições de Domenico Scarlatti estão atravessadas pelo lugar (costumes, musicalidade, culinária, povo, bem como fatores inomináveis), Sevilha. E por isso o filme é rodado também em Sevilha e por isso se multiplica: Christian Zacharias à Seville, Edgardo Cozarinsky à Seville.

Janeiro...”. Enquanto se ouvem essas vozes, a câmera, ainda adotando o papel de “subjetiva” do analista, faz um movimento lateral e “olha” através da janela. Começa então um lento *travelling out* afastando-se da janela. Esse novo ângulo adotado pelo movimento lateral, combinado com o movimento em que se afasta da janela, revelaria o rosto do homem no divã. Mas, quando enquadrado, o divã está vazio e, no lugar do analista (um falso *raccord*, porque a câmera simulava a subjetiva desse analista), está sentada uma criança que desenha algo com o formato de um rosto, uma forma oval, sem olhos, boca ou nariz, completamente vazio no centro. Então passa a fazer traços que partem do contorno oval em direção às margens do papel, como se desenhasse os raios de um sol. Não se vê bem o que a criança está desenhando, pois a câmera está longe e não se aproxima. Corte e *close-up* no rosto da criança que, ainda lidando com o desenho, ouve um chamado, possivelmente da mãe, em castelhano. Olha para o lugar de onde aparentemente vem a voz da mãe e larga o desenho. A câmera está próxima e mantém o enquadramento fixo, embora a criança suba o olhar do desenho para o ponto de onde vem a voz. O personagem sai de quadro. A câmera faz um movimento de pescoço (*tilt down*) e revela o desenho largado na prancheta, acompanhado de gizes de cera. Vê-se a forma de um rosto sem qualquer preenchimento, com traços que partem de seu contorno, mas que têm pontas. São setas, vetores como os de um movimento centrífugo, setas apontando para fora de um rosto sem traços de expressão.

Meu filme queria dar um rosto a Cozarinsky, um rosto que assumisse a marca de sua presença em Florianópolis, mas que também, na esteira de seu *Apuntes*, pudesse ser uma crítica à biografia feita de eventos significativos, de conquistas capitalizáveis, de datas formalmente importantes como o nascimento, a formatura, o lançamento de um livro, a defesa de doutorado, o casamento, o nascimento do primeiro filho, o prêmio de um festival de cinema, a morte. Contra o argumento de que algo essencial permanece nos eventos de uma vida, de que a biografia deveria se debruçar sobre esse tanto imutável, eu responderia, na época do filme, e ainda me mantenho fiel a esse pensamento, ou talvez mais fiel a um gosto, que tal espécie de biografia faz muito pouco, talvez elabore um retrato a ser esquecido, apagado na mesma medida em que se estabiliza no culto à personalidade. Queria que o filme fosse uma tentativa de biografia construída por cenas afetivas e por imagens transitórias, frágeis, breves. Imagens que aos poucos vão preenchendo aquele contorno vazio até que apareça um rosto. Mas que aquelas setas trabalhem, que seja um rosto em fuga do centro, abrindo espaço para que outras imagens conjurem outros afetos que, assim sucessivamente, seriam expostos e expulsos do centro. A

soma dessas imagens poderia, se desejar o espectador, dar a ver um rosto. Mas seria um exercício de pensamento: um mosaico afetivo tomado a partir de um ponto de vista.

3.

Em 2012 escrevi um ensaio sobre Cozarinsky para concluir o curso de graduação em cinema.⁹ No dia da apresentação mostrei algumas imagens de sua vinda a Florianópolis que integrariam a montagem de um filme nunca realizado. Até hoje tomo tempo das sessões de análise para elaborar porque boicoto certas realizações, provavelmente as mais pessoais. Resistiu em mim por todos esses anos o desejo de compor um rosto de Cozarinsky a partir de muitos fragmentos: de seus filmes, de leituras que fiz, de pensamentos que a ele associo.

O ensaio de 2012 girava em torno de dois eixos. O primeiro se utiliza do argumento do “cinema como necromancia” que Cozarinsky sustenta no ensaio dedicado a Guillermo Cabrera Infante,¹⁰ sendo a mesa de montagem uma outra versão das mesas de invocação de espíritos (*turning tables*). O cinema poderia ser o lugar para fazer fantasmas aparecerem. Mas, em vez de inventariar os fantasmas que seus filmes despertavam – o que poderia ser esperado de um estudante de cinema –, busquei em sua literatura os espectros que me ajudariam a montar um método de leitura do presente. Dediquei-me especialmente a dois livros, *Vodu Urbano* (1985) e *El pase del testigo* (2000), lendo neles um gesto de ubiquidade, típico da magia vodu. Na época escrevi:

Nesse sentido, o boneco vodu é híbrido, nele se operam a semelhança por analogia e aquela por afinidade, ainda que possamos dizer que a analogia é a menos importante. Talvez o formato humanoide, quem sabe um ou outro traço físico. Mas a semelhança que permite a magia é outra, dá-se pela construção de afinidades. (...) Se o cinema é um boneco vodu, e o boneco é uma prótese em que se encontra a imagem, o cinema enquanto prótese de percepção é uma forma de ubiquidade. Pelo ritual, construímos afinidades e podemos sentir, à maneira vodu, aqui e lá, aqui na imagem e lá na imagem. Por isso (pela proeminência da afinidade) é que são necessárias partes relacionadas à vida da pessoa, como sangue e cabelos, para que o feitiço funcione, para que o boneco co-incida. Esse é o movimento do feitiço, ter um boneco aqui e atingir a pessoa lá.

Edgardo parece utilizar-se desse princípio vodu para revertê-lo em seu favor: se eu estou aqui mas quero conseguir me sentir lá, faço-me boneco, construo-me no texto, na imagem, e posso ser ubíquo. Posso estar aqui e lá, posso viajar no espaço. Mas seu boneco é elaborado, complexo, ele pode viajar também no

⁹ ZACCHI, André Piazero. Necromancia Cozarinsky. 2012. 40 f. *Trabalho de Conclusão de Curso* (TCC), Graduação em Cinema, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

¹⁰ COZARINSKY, Edgardo. *Cinematógrafos*. Buenos Aires: BAFICI, 2010b, p. 13.

tempo. Quer dizer, Edgardo pode ir ter com fantasmas, seus mortos afins, mas quem faz a viagem é o boneco vodu: o narrador, a imagem, a escritura. A viagem só pode ser sentimental porque a semelhança se faz por afinidade, é construída pelos afetos.

Sentimental Journey é, por referência ao romance de Lawrence Sterne, o título do conto que abre o livro *Vodu Urbano*. Nele o protagonista, já vivendo há anos em Paris, encontra a passagem de volta a Buenos Aires, evidentemente vencida, necessária na época do ingresso para realizar os trâmites de uma imigração que se fingia provisória. Decide queimar o bilhete. O gesto toma ares de um imprevisto ritual que lhe traz a memória da Buenos Aires natal. Sem nenhuma quebra, passagem, ou viagem (apenas sai para uns tragos no *Tabac* da esquina), começa a interagir com antigos amigos e figuras conhecidas de Buenos Aires, vivendo aventuras fugazes e mutantes, como num sonho. O protagonista viaja, ele é o vodu de Cozarinsky, pois compartilha com o autor traços biográficos e, na viagem, desenterra certos fantasmas que o assombram, que lhe comovem. E Cozarinsky, por esse compartilhamento, é mais um fantasma na mesa. Ao buscar fantasmas, o detetive se viu no espelho, notou que também ele é espectral.

A segunda parte do ensaio tratava do nome, Cozarinsky, no centro de uma galáxia literária em torno da qual, já confessei aqui, desejava orbitar. No excerto abaixo se confirmam os quereres que se insinuavam no filme, depois na monografia, agora na tese: preenchimento e esvaziamento do centro, nomeado, e a relação desse nome com uma cara.

A primeira decorrência de se usar a alegoria da galáxia para se pensar um autor é a de associá-lo à imagem do centro gravitacional, ou seja, dar um nome para o centro e construir em torno dele essas órbitas de textos que estabelecem com ele tal jogo de forças. O nome do autor é jogado ali como esse centro aglutinador. Os textos de sua autoria, em órbitas mais próximas, dizem bastante desse centro, e a cada novo texto muda-se o centro, estabelece-se uma nova função. Porque se o nome do autor sobrevive enquanto função, a função aqui é particularmente esta: criar um conjunto discursivo. Cada texto é uma novidade na órbita, mexe com a relação de atração e repulsão entre os pontos envolvidos. Isso seria pensar um sistema colocando o autor no centro, vislumbrar uma função discursiva e averiguar de que forma essa relação entre textos e sua função se dá. Mas um autor e seus textos não estão isolados num sistema, fazem parte de uma galáxia de textos precursores e sucessores, bem como tantos outros colaterais.

Se a galáxia tem um destino, se ela se transforma no tempo, é pelo acúmulo de massa no centro. O excesso de massa implica em excesso de gravidade que atrai a própria massa para si, criando um buraco negro. O centro de muitas galáxias é um buraco negro. Quais as relações que estabeleceríamos com um nome de autor? A princípio, duas atitudes opostas. A primeira, que quero evitar, é a de se atribuir tanta força ao nome do autor que tudo caiba dentro dele sem que se transforme. O autor passa a ser um todo fechado, que se abre apenas para que os textos caiam num mesmo buraco. Até os textos díspares daquela organização discursiva seriam tidos como exceções a confirmar a

regra. A segunda atitude é a de que o nome de autor, embora funcione articulando textos em torno de si, festeja a cada texto uma mudança de identidade. Cada novo texto adicionado à órbita é uma nova possibilidade de montagem, logo, uma nova possibilidade de forma para a galáxia pela força com que se insere. O buraco negro é então a analogia do esvaziamento, da relação entre o autor e a morte, da tensão estabelecida entre trazer o nome para o estudo, como se fosse possível o todo, e ao mesmo tempo retirar o nome do centro, esforço ambivalente de identidade e apagamento.

Percebo que, tanto no filme quanto no ensaio, busco a afinidade do personagem principal com seus objetos, que poderíamos chamar de proximidade afetiva, e um nome de autor, central, mas sempre contingente. Será que foi isto que persegui nos escritos de Edgardo Cozarinsky, uma afinidade afetiva? Mas seríamos, ambos, tocados pelos mesmos afetos? Acho mais provável que uma escrita que se relaciona afetivamente com seus objetos e coloca essa relação em destaque aproxime o leitor tanto dos objetos quanto dos afetos, de modo a aceitá-los como seus. O leitor que sou engaja-se de tal forma na aventura dos personagens que não conseguiria, imagino, não tomar como sua a emoção do narrador, habilmente trabalhada em sedutores gestos de contenção e extravasamento.

Também pareceu sintomático que num curso de cinema, destacou a banca avaliadora, eu me recusasse a falar de seus filmes, concentrando-me nas imagens literárias. A escolha não me custou a aprovação, ao contrário, meu argumento teve acolhida. Mas comecei lentamente a perceber que no cinema assinado por Cozarinsky havia certas propriedades da montagem, escolhas de enquadramentos, uso específico da música e da voz narradora que realizavam uma costura afetiva semelhante àquela dos textos. Eram filmes que fabricavam afetos e os expunham, tendo por guia, ou mestre de cerimônias, o narrador. O narrador faz as perguntas e busca respostas, escolhe os personagens que expõe, pensa sobre a relação dos personagens com o argumento que a montagem sustenta, pode chegar ou não a conclusões. Filmes que me cativam por seu percurso pessoal, do narrador, percurso que procura aproximar aquilo que o toca, que lhe é afim, e também aquilo que toca, que se lhe avizinha, tornando-se contíguo a seu objeto, expondo os afetos para dar tratamento às hipóteses levantadas.

4.

Primeiro-plano é um nome do enquadramento que aproxima o filme e o espectador de seu objeto (ou o torna grande, como defendia Eisenstein).¹¹ Nele mudam-se as escalas sugeridas

¹¹ Eisenstein discorda dessa generalização. Em seu longo ensaio *La historia del gran plano a traves de la historia del arte* diz preferir nomeá-lo de grande-plano: “Entre la concepción del montaje de Griffith y la de nuestra cinematografía existe el mismo abismo que entre nuestros sistemas sociales e ideología. Empero, el panorama de

pelo plano geral. Se cinco crianças estão brincando na praia e, depois do corte, vemos enquadrado apenas o rosto de uma delas, esse rosto é nominalmente maior que as cinco crianças, ocupa mais espaço na tela. Essa aproximação tem outras consequências: a criança que, no exemplo, tem o rosto em primeiro-plano destaca-se das demais, aparentemente o filme se aproximará dela, e o plano é o indicativo de uma escolha. Mas o primeiro-plano é também chamado de plano de detalhe, pois nele as coisas são aproximadas, o que permite vê-las melhor ou dar-lhes o destaque necessário para a progressão narrativa. Há funções teoricamente atribuídas ao primeiro-plano, e normalmente dependentes do que se quer de um filme: contar uma história, expor um argumento, montar um poema etc. Mas, para além das funções que, pela sua historicidade, podem sempre variar, há uma força pulsante no primeiro-plano, que é a de expressar afetos. Foi Deleuze quem associou o primeiro-plano ao afeto e ao rosto, porque é nele que a imagem ganha rostidade,¹² é no primeiro-plano que aparece um afeto puro, abstraído do espaço e do tempo, abstraído da individuação. (Sem dúvida essa associação é dotada de historicidade. Não imagino que o primeiro-plano fará essas abstrações e será o lugar da expressão de afetos indefinidamente.) O movimento do pensamento de Deleuze é perspicaz. Uma escolha formal, o primeiro-plano, o leva a pensar no isolamento do afeto, na referida abstração da individualidade e do meio que atualizaria essa afecção. Mas aí opera uma dobra: somente quando os afetos são abstraídos do espaço, do tempo e da individuação é que temos um primeiro-plano, já independente do enquadramento, suplantando o requisito formal.

Para saber se meu Cozarinsky é um cineasta dos afetos, coube-me investigar primeiramente se em seus filmes havia um uso significativo de primeiros-planos. Junto a isso, ver como esse enquadramento que, a princípio, aproxima os objetos, dominava a montagem: se conseguia fazer o todo do filme orbitar em torno dessa aproximação. Ainda, ver se o primeiro-plano apenas executava uma função narrativa ou se ele se excedia em possibilidades, para além

esta diferenciación alcanzará un máximo de sutileza y claridad si observamos la diferencia conceptual existente entre nosotros y Griffith respecto de otra innovación cinematográfica debida a éste. Nos referimos al ‘primer plano’, o como decimos nosotros ‘gran plano’. Esta diferencia de principios comienza ya en la propia denominación. Nosotros decimos: objeto o rostro filmado en ‘gran plano’ o sea grande. Los americanos dicen cerca (que corresponde a la traducción literal del término close up). Los americanos se refieren a las condiciones físicas de la visión. Nosotros nos referimos al lado cualitativo del fenómeno, relacionado con su significación (de la misma manera que hablamos de ‘gran talento’ o sea, uno que sobresale de la línea general, o de grandes caracteres que indefectiblemente se utilizan para destacar lo más importante o significativo. Para los americanos el término se relaciona con la visión. Para nosotros con la valoración de lo visto.” EISENSTEIN, Serguei. *Cinematismo*. Tradução e notas de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982, p. 78.

¹² A relação entre o primeiro-plano, o afeto e o rosto serão exploradas adiante. Ver também “Ano zero: rostidade”, em DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 03. Tradução do texto em questão por Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 28.

desta. À medida que avançava nos filmes, percebia a simplicidade e a evidência desse pressuposto, confirmando a intuição que já desenvolvera com relação aos textos.

Sim, nos filmes há muitos primeiros-planos e eles normalmente não estão relacionados a uma causa ou a um efeito que apareça na banda visual, antes são apresentados para compor com a narração falada que, em cada filme a seu modo, sustenta um argumento e seu desenvolvimento. Em *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), não apenas nos rostos que se demoram na tela, mas em cada *apunte* há uma série de primeiros-planos, como aqueles do rosto de *Ho Chi Minh*, das bonecas e dos livros na feira de Saigon, dos quadros de navegação em Nantes, do rosto do homem que dança com uma companheira fantasma, do par de tênis pendurado na rede elétrica. Em *La guerre d'un seul homme* (1982), mesmo feito apenas a partir de imagens de arquivo, temos primeiros-planos das unhas em que é passado um esmalte feito à base de película derretida; detalhes de vestuário feito de cabelos; rostos animados pela guerra, mas especialmente alguns rostos que o filme congela por poucos segundos, olhando para alguma coisa fora do quadro. Nesse caso, o primeiro-plano combinado com a paralização do movimento chama atenção do espectador, mostrando que ali há algo para ser visto com mais vagar.¹³ Em *BulevardS du crépuscule* (1992), o rosto de Maria Falconetti como atriz de teatro, seu rosto como Joana D'Arc no filme de Dreyer, os cartazes das peças que encenou em Buenos Aires, o anúncio de jornal sobre a festa de liberação de Paris com a fotografia do próprio narrador, criança, participando da comemoração, imagens *still* do rosto de Robert Le Vigan em filmes de que havia participado, vários entrevistados vistos em primeiro-plano, a placa da *Rue Buenos Ayres* aos pés da Torre Eiffel. Em *Fantômes de Tanger* (1998), os primeiros-planos alternados do escritor e do menino, sugerindo que suas histórias estão sempre se cruzando. Em *Carta a un padre* (2013), as fotografias de família, os cartões-postais que o pai trouxe de viagem, a adaga com inscrições japonesas, as mãos do cineasta entrando na terra, os entrevistados em Villa Clara que, no momento em que são enquadrados, param de falar e, sobre seus rostos, quietos, prossegue o áudio de suas respostas; as pedrinhas no túmulo do avô do narrador, a própria carta que dá título ao filme, escrita pelo avô ao pai. Tudo em primeiro-plano. Proximidade reforçada pelo narrador que filtra o argumento a partir de impressões pessoais. É ele quem conduz o fluxo ensaístico, fazendo-se perguntas e procurando respostas. As imagens em primeiro-plano compõem o ensaio, mas não se encadeiam em um movimento de *raccord*, não tramam uma possível narração imagética. Raramente há um personagem agindo em cena e

¹³ Voltarei à questão dos primeiros-planos congelados em *La guerre d'un seul homme*, sublinhando o caráter indicial ao mesmo tempo que intransitivo.

tampouco a articulação de tomadas reproduz um movimento. O que faz o movimento é a voz, trata-se de um movimento de pensamento, e as imagens são montadas para dialogar com a verve de um relato oralizado.

5.

Voltando aos textos escritos, escolhi quatro breves trabalhos de Cozarinsky para estabelecer uma relação entre o narrador e sua retórica de aproximação afetiva. Em entrevistas, em novos livros publicados, em textos para revistas, geralmente encontro uma combinação desses elementos. Revi os filmes e comecei a notar, em maior ou menor grau, que também apresentavam uma certa “aproximação afetiva do objeto”. Convido o leitor a aceitar essas aspas e a expressão por elas contornada, ainda que repleta de ideias preconcebidas que, por generosidade, aceitamos na linguagem coloquial, mas que não sobrevivem ao cuidado de uma análise de seus termos. Se aceitamos que alguém se aproxima de um objeto, reproduzimos o preconceito de uma ciência na qual um sujeito cognoscente e autônomo olha para um objeto, totalmente apartado de si e colocado à sua frente, e se aproxima desse objeto com um método pré-definido. Esquecemos, nessa abordagem, que o objeto nos escolhe, ou antes já estava em nós. Que nos afastamos dele para travar uma relação de conhecimento, talvez, mas que esse conhecimento somente poderá existir se houver relação, encontro, toque, afeto, memória, narração e transformação de ambos. Um objeto que nos olha, que demanda aproximação, que nos pinça o olhar.¹⁴ E a partir daí sobrevém uma relação que, se existe, só pode ser afetiva. Então, a aproximação aos textos de Cozarinsky me era necessariamente afetiva, embora eu não soubesse precisar sua natureza, mas havia algo mais. Eu percebia uma relação desses afetos com um pensamento do texto, uma habilidade sintática e um jogo retórico. Não sei se seu canto seduz a todos, sem dúvidas encantou o jovem que fui naquele ano de 2010. Os anos de pesquisa, o aborrecimento inevitável decorrente do convívio forçado com esses textos, as novas publicações do autor, que confirmavam hipóteses e frustravam outras, são elementos que contribuíram para o meu distanciamento. Talvez conhecendo melhor sua escrita e sua *mise en scène*, resultados do percurso e do trabalho, eu me afaste o suficiente do meu Cozarinsky para desenhar sua cara. Parece-me que, no embate com alguns de seus textos, na relação que estabeleço com eles, posso coletar alguns traços para compor esse rosto mosaico. A primeira relação, talvez a mais repetida pelo leitor que hoje sou, seja uma identificação com o narrador,

¹⁴ BARTHES, R. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

que escreve geralmente em primeira pessoa, ficcionaliza uma aproximação amorosa com seus objetos, faz dessa relação uma mônada afetiva e a entrega ao leitor.

Vejamos, por exemplo, o início do texto *Lubitsch como outsider*:

No puedo sino sentir afecto por un cineasta que murió de un infarto una tarde de 1947, en Hollywood, mientras hacía el amor con una jovencita después de haber almorzado copiosamente. Tenía 58 años.

Pero quisiera también entender por qué Lubitsch es un cineasta al que me mantengo inalterablemente fiel.¹⁵

Eu, narrador, sinto afeto por alguém, e nesse caso por um cineasta conhecido, Lubitsch. Esse afeto se dá, inicialmente, por um acontecimento anedótico, pessoal, trágico e sorrateiramente feliz. Em segundo lugar (no segundo parágrafo), seus filmes também me importam, pois, enquanto cineasta, a ele me “mantenho inalteradamente fiel”. Há, nesse pequeno trecho, dois sentimentos expressados pelo narrador, o primeiro mais vago, “sentir afeto”, que no senso comum se assemelha a “ter carinho”, que parece ser o caso aqui, e o segundo, um pouco mais específico, a inalterável fidelidade. Temos então um narrador que diz “eu”, que assinará o texto como Edgardo Cozarinsky, que coloca no início de um texto sobre Lubitsch sua relação sentimental com o homem e com a obra. Por outro lado, é muito sedutora a escolha da escritura como persurso para compreender a relação. O narrador gostaria de entender sua fidelidade ao cineasta e se propõe a fazê-lo no decorrer do texto que segue, convidando o leitor a acompanhá-lo. O afeto parece ter essa virtualidade pulsante. O que afeta Cozarinsky e o leva a escrever, usando um narrador que se dedica aos encontros afetivos, acaba tocando um leitor que, como elo nessa corrente, recebe e passa algo adiante. Mas o que importa é onde colocamos o acento: se é na coisa transmitida ou se é na própria transmissibilidade como coisa. Quero defender que, nos textos que li de Cozarinsky, o narrador se debruça sobre um objeto, mas o que me torna um leitor endividado é o convite a escrever, a passar adiante essa centelha do literário que está no gesto de afetar-se e afetar, de ser um elo nessa corrente que, transmitindo o que quer que seja, passa adiante esse convite, responde ao chamado. *El Violín de Rothschild*¹⁶ é um ensaio em que o narrador (em primeira pessoa) fala desses caminhos misteriosos da transmissão, escolhendo começar por Tchecov, passando por Shostakovitch, Fleischmann, voltando a Shostakovitch, chegando aos poucos intérpretes dessa ópera de mesmo título, que são os elos de uma corrente na qual o narrador se inclui. Cozarinsky ouve uma versão da ópera num sábado de manhã na rádio francesa, é tocado de alguma forma e decide investigar,

¹⁵ Cozarinsky, 2010b, p. 25.

¹⁶ COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

e a pesquisa o conduz a realizar um filme que trabalha o conto, a ópera e uma possível ficção que torna legível e visível os caminhos dessa tortuosa transmissibilidade. Nos três parágrafos finais do ensaio, o narrador confere valor a essa corrente de transmissão, minimizando a importância ontológica do objeto transmitido. Sugere assim uma lógica do testemunho que aposta suas fichas na passagem, no relato que a anima e lhe dá corpo, no trabalho que cada elo da corrente performa, obliterando a demanda pela verdade do que se passou.

En francés, la palabra “testigo” (témoin) también designa al objeto cilíndrico, metálico, que se van pasando los corredores de esas competencias donde cada uno debe recorrer sólo parte del trayecto; en el límite, lo espera el corredor que para poder continuar recibe ese “testigo” de manos de quien ya cumplió el tramo que le estaba asignado. De allí la expresión “pasar el testigo” (passage du témoin).

En cierto momento creí entender que el tema real de mi búsqueda eran los inciertos, a menudo invisibles caminos de la transmisión; que tal vez el maestro había recibido de su alumno muerto más aún de lo que le había dado. Fue entonces cuando supe que quería hacer un fil alrededor de la ópera y su historia, un film que a través de lo sabido y lo documentado se acercara en puntas de pie a lo no dicho, a esa entraña, tácita o desconocida, lo único que importa en las relaciones humanas.

El 13 de agosto de 1996 vi a ese filme en la enorme pantalla de la Piazza Grande de Locarno y lo escuché por los catorce altoparlantes que la rodeaban. Esa noche supe que había "pasado el testigo". A quien no sé, tal vez a muchos, tal vez a una sola persona, pero en ningún momento he puesto en duda que la cadena no se ha interrumpido.¹⁷

...

No ensaio *Espacios de no-saber: sobre el cine de Chris Marker*,¹⁸ Cozarinsky inicia lendo uma fina ironia do *Essai sur la peinture* (1765) de Diderot, pois: “cuestionaba, fingiendo que la describía, que la aceptaba como un hecho, la dicotomía entonces practicada entre pintura de género y pintura histórica”. A conclusão de Diderot de que a linha demarcatória entre os dois tipos de pintura estava bem traçada e era bem aceita não o impede de dizer que ambas exigem as mesmas técnicas, a mesma imaginação e poesia, certa imitação da natureza e dos detalhes observados, questionando assim a própria distinção apresentada nas linhas anteriores. Diderot descreve a dicotomia como um fato para, na linguagem, trair a certeza que sustenta ou que está fingindo (é o verbo que escolhe Cozarinsky) sustentar. Também a distinção entre documentário e ficção, que ocupou durante muito tempo a crítica especializada de cinema, foi uma renovação daquela dicotomia, acrescenta Cozarinsky. Uma possível linha demarcatória entre o que se

¹⁷ Cozarinsky, 2000b, p. 85-86.

¹⁸ Cozarinsky, 2010b, p. 31.

acreditou serem dois tipos de cinema, aduz, ou é mal pensada ou é fingida. E assim, chega no ponto: “Por haber cuestionado en una época en que nadie lo hacía, los films de Chris Marker han barajado los naipes con inteligencia y humor”.¹⁹ O ensaio de Cozarinsky elabora seu argumento elogiando a astúcia de Diderot, que tem como espelho a inteligência e o humor de Chris Marker. Em poucas frases valoriza esse trabalho que brinca com as categorias para torná-las provisórias. Elogia Diderot para elogiar com redobrada ênfase o cinema de Marker e tenta seduzir o leitor para que veja com os seus olhos:

La de Marker es una mirada enciclopédica en el sentido del siglo XVIII: no el de un conocimiento adquirido, formalizado y transmitido sino el de un instrumento para modificar nuestra percepción del mundo. Marker posa esa mirada sobre hechos e ideas, primero para catalogarlos, luego, sacudiendo un principio de orden, para modificar todo efecto de reconocimiento, para deslizarse hacia un descubrimiento.²⁰

Então o “descobrimento”, aquilo a que a armação retórica do texto confere muito valor, é o resultado do processo de separação e mistura, da montagem inteligente que praticava Diderot, que pratica Marker e que o ensaísta insiste em perceber e evidenciar. Se reconhece é porque já conhecia, ou seja, coloca-se na mesma linhagem. O pequeno ensaio de Cozarinsky, não por acaso, termina com “Una nota personal”. Nela, conta como ficou impressionado com a cena de *Lettre de Sibérie*, na qual três comentários diferentes sobre o mesmo esquete, repetido três vezes, têm a capacidade de multiplicar as possíveis leituras de uma imagem. O que acrescenta de pessoal é que precisou de muitos anos para se dar conta da força dessa impressão. Na ocasião da montagem de seu *Puntos Suspensivos* (1972), quando estava sobrepondo um comentário em inglês e outro em espanhol – ambos lidos em um tom usado na época em reportagens – a “imágenes banales de Buenos Aires”, um visitante esporádico na sala de montagem afirma: “Por mí, podría ser Siberia...”.²¹ Foi o momento em que percebeu a ação subterrânea da memória em manter consigo a montagem de *Lettre de Sibérie*: estava repetindo o procedimento. Depois, continuando sua nota pessoal, diz que, para a montagem de *Le Violon de Rothschild* (1996), escolhe uma cena da ópera Boris Godunov, de Mussorgsky, retirada de uma filmagem da encenação de Vera Stroeva, de 1952. Na referida cena aparece o Yorudivy

²⁰ Cozarinsky, 2010b, p. 32.

²¹ David Oubiña descreve a cena (do filme) em *El silencio y sus bordes*: são imagens de Buenos Aires em 16mm com um tom testemunhal. Sobre elas uma voz que elabora reflexões sobre a cidade de Calcutá, em espanhol impostado, ao modo dos travelogues, que se sobrepõe à mesma narração em um inglês hindu. Oubiña vê na sequência um “funcionamento bifronte” pois marca tanto o experimento radical de *Puntos suspensivos* quanto a *mise en conversation* de materiais distintos da obra posterior. OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 241-243.

(santo louco), com o objetivo de que essas imagens “comentem” o texto lido, no qual explica o pacto de não agressão germano-soviético. Nesse momento:

el rostro de mi interlocutor se ilumina con una sonrisa divertida: “ya lo hizo Marker en *Le Tombeau d’Alexandre...*”. Pasado el primer momento de abatimiento, decido no renunciar a mi idea pero también elijo no ver ese film hasta que el mío esté hecho. Escribo esas líneas el 1º de mayo de 1996. La mezcla de sonido de *Le Violon de Rothschild* terminó hace tres semanas y dentro de pocos días saldrá del laboratorio la primera copia del film. Será el momento de permitirme ver ese film de Marker que para mí sigue inédito.²²

A nota pessoal também tem seu jogo retórico. Primeiro o irônico procedimento formal de montagem de Chris Marker em *Lettre de Sibérie* (1958) que, mesmo inconscientemente, Cozarinsky re-encena em seu filme. Parece que está afirmando: recebi algo de Marker naquele filme e, mesmo sem saber, passo adiante. Sou um herdeiro, aparentemente tácito, desse gesto que acabei de descrever e elogiar. Mas no segundo caso dá um passo adiante no desejo de ter a própria imagem aderida à de Chris Marker: se *Le Tombeau d’Alexandre* não foi visto anteriormente, não há esquecimento e memória individuais possíveis, mas o narrador compartilharia com Marker um pensamento de cinema, um modo de colocar imagens em relação.

...

Cozarinsky comenta *Sommaren med Monika* (*Mônica e o desejo*, 1953) na pequena crítica de apenas quatro parágrafos, intitulada *La mirada de Harriet*.²³ No primeiro bloco conta que o filme estreou em Buenos Aires em 1957, que havia uma “bergmanomania” local, mas sobretudo “recuerdo menos mi sorpresa adolescente que un primer plano de Harriet Andersson, su inolvidable protagonista. Es una toma que he vuelto a ver, para verificar la impresión recordada”.²⁴ O texto foi publicado pela primeira vez em 2005 (na seção Fan do suplemento Radar – *página 12*), ou seja, quase 50 anos depois de ter visto o filme, o narrador decide ocupar-se daquilo que lembra, um primeiro-plano de Harriet (note-se que ele não diz Mônica, pois, aqui, transforma a atriz em personagem do seu relato) que o havia impressionado quando adolescente, e se propõe a rever o plano. No segundo parágrafo descreve um pouco do argumento do filme e a referida sequência da seguinte maneira: “Ella sonrío e, imprevistamente, vuelve la mirada a la cámara y la sostiene no sé cuantos segundos, que parecen interminables”.²⁵

²² Cozarinsky, 2010b, p. 35.

²³ Cozarinsky, 2010b, p. 60.

²⁴ Cozarinsky, 2010b, p. 60.

²⁵ Cozarinsky, 2010b, p. 61.

O terceiro parágrafo conta de outras duas vezes, posteriores, em que um diretor fez o personagem olhar para a câmera: Fellini em *Noites de Cabíria* (1957) e Truffaut em *Os incompreendidos* (1959). Mas usariam esse efeito no plano final do filme, como um “envío” ao espectador.²⁶ Bergman teria mais audácia ao colocá-lo no meio do filme e fazer do plano uma suspensão da narração que logo seria retomada. Então o quarto parágrafo, no qual dá a resposta pessoal após rever a cena:

Me pregunto qué revelación tuve al ver por primera vez ese largo primer plano. No lo razoné en aquel momento como ahora intento hacerlo en el párrafo anterior. Se me ocurre que sentí la mirada de Harriet Andersson como dirigida a mí y solamente a mí. No sé si ese tipo de sensación es recuperable para el paladar estragado del espectador muy ocasional en que me he convertido. Acaso lo que hoy me emociona es sencillamente que esa toma me devuelve al joven que la vio en un cine de la calle Corrientes al 1300 que se llamaba Libertador y hoy está convertido en playa de estacionamiento.²⁷

Que tipo de afetos causa em mim esse pequeno texto? Por que esse parágrafo final me é tão sedutor? Eu arriscaria dizer, seguindo a ordem da leitura, primeiramente, que o narrador olha para a própria escritura e pensa sobre ela. Em segundo lugar ele dota seu personagem adolescente de uma sensibilidade *naif*, ao receber exclusivamente um olhar que era dirigido a qualquer espectador na sala de cinema. Ainda, como uma terceira jogada, ele menospreza seu gosto atual, se diz incapaz dessas sensibilidades, separando tragicamente o espectador que é do espectador que foi. Quarto, o gesto caprichoso da memória do Cozarinsky narrador. Não é o primeiro-plano do filme que o emociona novamente, mas, através dele, lembrar-se do menino Cozarinsky que viu o filme. Quem lhe olha pelos olhos de Harriet não é a atriz nem a personagem Monica, mas um fantasma: o jovem que um dia foi, que foi tocado por uma cena. O motivo desse afeto permanece soterrado nos calabouços da memória, irrecuperável. Através da memória, o velho, incapaz de se lembrar da causa, emociona-se por se lembrar de que já foi um jovem capaz de se emocionar com um primeiro-plano. O estacionamento/cinema espelha a relação velho/moço, redobrando o desgaste de um tempo capitalizado com certa dose de lamento, como se dissesse: há 50 anos eu era como uma sala de cinema na qual jovens podiam se emocionar com planos de Bergman; hoje, vazio de imaginação como um parque de estacionamento, mal consigo me lembrar do que via na tela.

²⁶ Cozarinsky, 2010b, p. 61.

²⁷ Cozarinsky, 2010b, p. 61.

...

Mesmo assim, analisados, reduzidos a operações retóricas e narrativas, os textos de Cozarinsky mantêm sua sedução, embora eu tenha perdido parcela da ingenuidade da primeira leitura, na qual comprava inadvertidamente os argumentos, colecionando os prazeres de dividir com o narrador esses afetos, de ser levado por um enredo que geralmente premiava minha fidelidade. Entretanto, o que a análise deles também me diz é que a operação de memória e o tempo como afeto são transmissíveis. Não se trata de saber se alguém que viu o filme teve ou não a mesma sensação, e se essa sensação persiste na segunda vez. O caso pessoal do narrador se torna indeterminado porque pulsa nele o voo anacrônico, a viagem no tempo e a relação entre dois “personagens de si”. O leitor tem também as suas memórias pessoais, tem aqueles “eus” de outrora, personagens que gostaria de lembrar ou mesmo reviver. Ou, se ainda é tão jovem que não pensa na criança que foi, talvez pense naquilo que, no futuro, o “velho de si” teria para lembrar. Será que estou investindo certo na construção de um imaginário? De que lembrará o velho que serei? O grau de afeto que cada um aporta a esses intervalos temporais é um elemento inaparente, mas que participa da leitura pela força de interpelação que o texto opera. Na cena de um filme, na leitura de um parágrafo, Cozarinsky parece despertar fantasmas produzidos pela própria constituição do tempo: a presença do passado em cada contingência presente. Talvez, intuo, seja uma força do primeiro-plano, despertar afetos que se descolam de causas e efeitos, que se ligarão a outros afetos, numa série de transbordamentos.

...

O texto que reproduzo abaixo foi publicado em junho de 2017, um ano e meio depois de iniciar minha pesquisa de doutorado. No projeto de pesquisa, propunha uma análise de primeiros- planos em filmes de Cozarinsky, perguntando-me de que modo eles davam a ver afetos e como esses afetos permaneciam em suspenso, abertos, demandantes de relação. Procurava uma *mise en scène* dos afetos que Cozarinsky praticava também no cinema. Então descubro, por ocasião da morte de Juan Goytisolo, o referido texto: um obituário, escrito por Edgardo Cozarinsky. Nele releio alguns pressupostos já elaborados no projeto: a aproximação afetiva, nesse caso pela descrição de encontros anedóticos do narrador com o homenageado. No texto, a partir desses encontros, a oportunidade de encaixar elogios à sua postura política e manifestar gratidão pela dádiva intelectual.

Juan Goytisolo: Un recuerdo personal

Edgardo Cozarinsky

Fue Juan Goytisolo quien me enseñó, en París, hacia fines de los años 70 del siglo pasado, a leer en Américo Castro todos los indicios de que Cervantes era “cristiano nuevo”, es decir converso, a reconocer en el Quijote las huellas no solo de un origen judío sino de su simpatía por todos los expulsados de la península en 1492. *España en su historia*, el libro de Castro que Goytisolo me hizo leer, “le explicará por qué murió solo, aislado del mundo académico, no reconocido en España”.

De Goytisolo yo había leído en Buenos Aires, sin mucho entusiasmo, dos novelas de su primera época, la del realismo social, y cuando me instalé en París adquirí un imagen falsa del personaje: intelectual antifranquista de lujo, asesor de Gallimard. Ignoraba que Juan estaba viviendo por esos mismos años una radical transformación de su militancia ya no meramente política sino histórica y cultural contra la España hegemónica surgida de la Reconquista, de la que Franco no era sino el último, tardío avatar.

Lo conocí a través de Monique Lange, su esposa, secretaria de Gallimard, amiga de Jean Genet, escritora de *nouvelles*, relatos ceñidos a la más clásica tradición francesa del análisis de sentimientos, aliviados por una fuerte dosis de autoironía. Fue ella la que dio (en *Les cabines de bain*) con la fórmula más seca para explicar la aceptación de la homosexualidad latente por parte de su marido: “ha resuelto sexualmente sus problemas políticos, manteniendo relaciones con hombres no educados en el sentimiento cristiano de culpa”.

Pero de esto solo me enteraría por comentarios del mundillo literario. La conversación con Juan en mis ocasionales visitas al 33 de la rue Poissonnière sobrevolaba toda intimidad. Me ilustró sobre una tradición de “heterodoxos españoles” más allá de los historiados por Menéndez Pelayo; me desengañó, por ejemplo, de que Blanco White, a pesar de su nombre, no era un personaje de ficción sino un escritor y teólogo católico español del siglo XIX que eligió el protestantismo. Su noción de heterodoxia llegaba hasta Cernuda.

Pero solo pude medir la audacia de su disidencia cuando leí tardíamente *Reivindicación del conde don Julián*, novela de 1970 que había debido editar en México para eludir la censura. Su héroe es el traidor que, según la leyenda, para vengarse del ultraje de su hija por un rey visigodo, permite la entrada a la península de los primeros invasores árabes. Por ese entonces Juan se había embarcado en un desmenuzamiento de las formas narrativas y del lenguaje del realismo español que habían acatado sus primeras novelas. *Makbara* (2002) iba a señalar el punto extremo de esta disolución de los límites convenidos entre poesía y novela.

Poco más tarde supe que se había instalado definitivamente en Marrakesh. Hablaba el árabe coloquial magrebí y se mimetizó con la vida cotidiana de la ciudad, lejos del espíritu cosmopolita que décadas atrás reinaba en la “zona internacional” de Tánger y cierto turismo mundano intentó reimplantar en Marrakesh, alrededor de la plaza Djema-el-Fnaa, con sus narradores ciegos y encantadores de serpientes.

Juan, en cambio, viajó a Sarajevo en 1993. En la ciudad devastada por la “purificación étnica” de Bosnia por Serbia, bajo francotiradores apostados en todos los techos, fue un gesto de solidaridad con la herencia multicultural que se pretendía borrar; entre otras tropelías, las tropas serbias habían reducido a cenizas una de las bibliotecas más antiguas y ricas de los Balcanes. “A poco de llegar a Sarajevo, al Sarajevo asediado y convertido en un campo de

concentración de invisibles alambradas, la comparación con nuestra guerra civil y el cerco y bombardeo de Madrid se impone como una realidad insoslayable” (Cuaderno de Sarajevo).

Solo volvería a cruzarme con él en un *Hay Festival*, en Segovia, a principios de este siglo. Nunca olvido, le dije, que fue su intervención lo que decidí que Jorge Herralde publicara mi Vudú urbano en 1985. Desde luego, no recordaba el episodio, o por modestia fingió haberlo olvidado; en cambio, aunque por comprensible higiene intelectual no leía ninguna novedad, estaba al tanto de que yo había estado publicando “encarnizadamente” (recuerdo su palabra) a partir de una edad en que otros se llaman a reposo.

En 2015 le fue otorgado el premio Cervantes. Su discurso de aceptación fue el más breve, apenas diez minutos, en la historia del premio. A los 84 años, con voz inesperadamente potente, Goytisolo pidió “volver a Cervantes y asumir la locura de su personaje como una forma superior de cordura, tal es la lección del Quijote. Al hacerlo no nos evadimos de la realidad incua que nos rodea. Asentamos al revés los pies en ella. Los contaminados por nuestro primer escritor no nos resignamos a la injusticia”.

La Hispanidad ofendida por la traición de Goytisolo a sus principios históricos se manifestó en los días siguientes a su muerte. El País creyó necesario publicar las miserias del final de la vida del escritor, recubiertas por un almíbar de elogio moral. Menos hipócrita, El Mundo ventiló intimidades que no asustan a nadie pero intentaban ensuciar al hombre.

Prefiero recordar a Juan por su sonrisa generosa y su afabilidad. También, como él mismo se vio reflejado en miradas ajenas: “Castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, nesrani en Marruecos y moro en todas partes, no tardaría en volverme a consecuencia de mi nomadeo y viajes en ese raro espécimen de escritor no reivindicado por nadie, ajeno y reacto a agrupaciones y categorías” (Señas de identidad, 1966).²⁸

Juan Goytisolo ensinou Cozarinsky a perceber indícios nos textos que lia. A entender que Américo Castro não foi reconhecido na Espanha, que morreu sozinho e isolado do mundo acadêmico pela ousadia na leitura do Quixote. Esse fato espelha a rejeição que o próprio Goytisolo sofreria e que é tema do final do texto de Cozarinsky. Assim, no final do primeiro parágrafo já temos quatro personagens narradores que se sobrepõem, em camadas. O primeiro assina o texto em que a abordagem pessoal figura no título, narrador em primeira pessoa, de nome Cozarinsky, que descreve a lição que recebeu do segundo, Goytisolo, aquele que propõe a leitura e que ensina a ler, narrador para Cozarinsky da rejeição sofrida pelo terceiro, Castro, que, em *España en su historia*, analisa o Quixote (obra) e percebe uma origem judaica em Cervantes e, especialmente, traços de simpatia a todos os exilados da Península Ibérica em 1492. Está estabelecida uma linhagem: Cervantes, judeu “convertido”, simpático aos exilados, antipático a uma Espanha hegemônica, fato percebido por Castro, que teve sua perspicácia percebida por Goytisolo que a passa a Cozarinsky, judeu, argentino, contrário às hegemônias.

²⁸ COZARINSKY, E. Juan Goytisolo: un recuerdo personal. Revista ñ Literatura. *Clarín*, 21 de junho de 2017.

No segundo parágrafo, mais anedótico, o narrador conta que leu dois romances de Goytisolo, mas que eram de uma fase de realismo social. Conta que em Paris tinha uma imagem falsa do personagem (que Goytisolo se afigurava pra ele) pois ignorava sua verdadeira militância contra tal Espanha hegemônica. De quem o texto está falando mesmo? De Cozarinsky, herdeiro dessa postura de resistência à dominação espanhola, cultural especialmente, ou de Goytisolo e de suas características a serem destacadas no obituário? A resposta mais honesta me parece ser: dos dois. O texto fala de um, do falecido, mas a partir de coisas que conduziram sua relação pessoal, intelectual com o narrador. É como se o narrador precisasse de uma relação pessoal e de uma anedota para justificar a aproximação inusitada que faz de seu objeto. Assim também é o terceiro parágrafo, que revela outro traço comum a Goytisolo, a homossexualidade, mas que necessita de uma narradora que a revele de modo irônico. Cozarinsky escolhe a esposa do homenageado, explica que ela era especialista em escrever textos de análises de sentimentos com boas doses de auto-ironia (*nouvelles*), faz com que ela diga uma frase espirituosa e se afasta: “Pero de esto solo me enteraría por comentarios del mundillo literario”. Ou seja, Cozarinsky só sabe dessa anedota através de fofocas do mundinho literário daquela Paris que compartilhavam. É digno de nota que, nos parágrafos seguintes, os aspectos da vida e da obra do homenageado estão filtrados pela relação com o eu-narrador: “solo pude medir la audacia de su disidencia cuando leí tardíamente”; “más tarde supe que se había instalado definitivamente en Marrakech”; “solo volvería a cruzarme con él en un *Hay Festival*”; “prefiero recordar a Juan por su sonrisa...”.

Duas consequências, pelo menos. Primeira: é como se o leitor só pudesse acessar Juan Goytisolo através do olhar de Cozarinsky, como se suas características fossem apenas aquelas que o narrador vê. E então temos um Goytisolo indireto, narrado, parcial, o Goytisolo de Cozarinsky. Segunda: um Cozarinsky se dá a ver nesse texto: de algum modo constrói em Goytisolo um outro de si e se exhibe, primeiro na relação que teve com o homenageado, o que me parece menos importante, mas depois se exhibe – seja como herdeiro, seja como identificado – num sistema de trocas que nos faz tomar um pelos elogios que ele mesmo faz ao outro.

6.

Apuntes para una biografía imaginaria (2010) foi o filme que encerrou o ciclo dedicado a Cozarinsky na última semana de junho de 2010 em Florianópolis, ficção de origem desta tese. Se começo pelo título, já temos muito material. *Apuntes* são apontamentos, notas. Notas costumam ser parciais, efêmeras e, mesmo quando bem elaboradas, trazem consigo a marca do

“não todo”. Incompletude, “trabalho em andamento” que também se exhibe na preposição do título: não são notas “de uma biografia”, mas “para uma biografia”. O título, assim, nos promete um texto biográfico ainda incipiente, fragmentário, apontado mas ainda não realizado. Promessa de fragmento que se torna evidente na montagem que divide o filme em esquetes independentes. E, por fim, não há *persona* biografada. Não são notas para uma biografia de Edgardo Cozarinsky, ainda que o espectador possa intuir que esse seja o objetivo. O que ele vê são fragmentos cinematográficos independentes e incompletos que, para tornarem palpável a promessa do título, demandam exercícios de memória e da imaginação.²⁹

No total são quinze *apuntes* apresentados da mesma maneira: um título em branco sobre o fundo negro; as imagens constituindo, no fragmento, uma certa unidade sonora e temática e, então, para finalizar, a imagem de pequenas ondulações na água de um rio. E assim começa o *apunte* seguinte: título, sequência de imagens, plano do rio. Há poucas alterações nesse modelo formal de apresentação, mas os fragmentos são muito diferentes entre si. O primeiro *apunte*, que abre o filme, chama-se: *Saigon, 1975 – três tarjetas postales*. Nele, sobre imagens de rua, tomadas por uma câmera amadora que assume o olhar de um turista e que se detém nos retratos de *Ho Chi Minh* espalhados pela cidade de Saigon, ouvimos a leitura de três diferentes textos curtos, como cartões-postais. O primeiro deles, em inglês, lido por um homem (os ruídos não me permitiram entender o que dizia); o segundo é um carta, lida por uma mulher, em francês: ela se despede de seu companheiro amado afirmando ter conseguido um visto para partir como doméstica dos cônsules franceses, já que a fronteira está fechada. Um terceiro texto, o terceiro cartão-postal evocado no título, é lido em inglês mas o som logo é sobreposto pela voz de Cozarinsky, traduzindo-o ao castelhano: um soldado conta carinhosamente à sua mãe como é linda a cidade de Saigon à noite (há um certo paradoxo no afeto manifestado por um soldado

²⁹ Eisenstein também escrevera suas “notas para”. No seu caso não se trata de um gesto biográfico, mas *Notas para uma história geral do cinema*. Naoum Kleimann, Alexandre Trochine e Nina Dymchits foram chamados para selecionar um material que já conheciam e que havia ficado inédito entre essas notas, escritas entre 1947 e o início de 1948, sob encomenda da Academia de ciências da URSS. Na época da encomenda, o objetivo estatal era fazer um volume com a História do Cinema Soviético, mas Eisenstein, segundo Kleimann, logo entendeu ser necessário um percurso que tomasse uma maior extensão temporal e geográfica (a cultura mundial), levando em conta arte, ciência e técnica, e relacionando-as com as leis da percepção humana. Cito abaixo as observações de Kleiman sobre o título. “Et c’est précisément cette approche duelle du cinéma, objective et subjective, historique et dialectique, anthropologique et phénoménologique – non seulement en tant qu’art, mais en tant que moyen d’appréhender le monde – qui constitue, me semble-t-il, le sens de l’épithète qu’il acole au mot ‘histoire’ dans le titre./ En d’autres termes l’épithète ‘generale’ ne renvoie pas au ‘ciné-centrisme’ du jeune Eisenstein, ni à sa fascination des années 1930 pour la ‘totalité’ cinématographique (cf. l’article ‘Fierté’) et moins encore à un totalitarisme idéologique que certains critiques peu perspicaces lui attribuent aujourd’hui./ ‘Général’, dans ce contexte, est à comprendre comme signifiant: ‘sous tous les aspects’.” KLEIMAN, Naoum. “Do touch classics!” In: EISENSTEIN, S. *Notes pour une histoire générale du cinéma*. Edition établie par Naoum Kleiman et Antonio Somaini. Traduit du Russe de Catherine Perrel. Paris: Afrihc (Association française de recherche sur l’histoire du cinéma), 2013, p. 9-10.

invasor). Para que se note a distância entre os *apuntes*, escolho o sexto, que se chama *Souvenir de Bayreuth* e usa imagens de arquivo da ocasião em que Hitler foi a essa cidade alemã para assistir à encenação de *Os mestres cantores de Nuremberg*, de Wagner. Sobre as imagens da peça e da presença de Hitler no teatro, ouvimos em *voice over* a leitura do bilhete de uma jovem criança aos seus pais, que se mostra entusiasmada com o passeio da escola ao festival de teatro, ansiosa para assistir à referida peça, ainda mais com a possível presença do *Führer*. Na décima nota, também muito distinta das demais, intitulada *Último Viaje*, as imagens são tomadas a partir de um táxi em movimento em Buenos Aires. Vemos algumas vezes o passageiro (Cozarinsky), vemos o trânsito engarrafado, alguns monumentos da cidade, tudo a partir de uma câmera instável posicionada dentro do veículo. O texto que se ouve em *voice over* toca diretamente a questão da biografia, relacionando a morte com um momento em que a vida é escrita ou montada retrospectivamente. O narrador se pergunta: o que cativaria um espectador diante de um filme realizado com as imagens de uma vida? Seus momentos decisivos, principais? Ou antes os pedaços soltos, fragmentos incompletos? Tanto a pergunta quanto a resposta estão ensaiadas pela voz (de Cozarinsky, ainda que não anunciada como tal) que ouvimos dizendo as mesmas frases dos parágrafos finais de *Días de 1937*, de seu primeiro livro, *La novia de Odessa*.

Para algunas mitologías la muerte no es un acontecimiento súbito, el tránsito abrupto de un instante en que aún hay vida a otro en que ya no la hay. La representa más bien un viaje, simbólico, que puede entenderse como un despojamiento y un aprendizaje.

Es posible imaginar que durante ese tránsito subsisten, islas a la deriva en un mar nocturno, fragmentos de conciencia, recursos, voces e imágenes de la existencia que se apaga, transitorio bagaje al que el viajero se aferra por un tiempo breve, impreciso, que nuestros instrumentos no saben medir.

Nada sugiere que en esas islas perduren los momentos que el viajero hubiese considerado decisivos en su vida: tal vez solo se adhiera a ellas la resaca de un naufragio. De esas ruinas que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas sería vano esperar el retrato de un individuo que desaparece. Tal vez su condición de añicos, de desechos, es lo que cautivaría la atención del improbable espectador que a ellos pudiese asomarse: fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas que ya nunca podrá completarse.³⁰

Insisto. Os três *apuntes* citados são muito diferentes entre si, tanto no suporte de captação da imagem (super-8, imagens de arquivo, vídeo), na banda sonora, nos sentidos que articulam, no eixo temático que sugerem. O filme é uma vontade de biografia feita desses rejeitos, desses fragmentos, dessas peças isoladas de um quebra-cabeças que, como diz o texto

³⁰ COZARINSKY, E. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 71.

acima, nunca se completará. Entretanto, os 15 apuntes para essa biografia imaginária têm em comum o fato de apontarem para algo que não está nem nas cenas nem nos textos lidos. Tomemos novamente o primeiro *apunte*. Imagens de Saigon, pessoas nas ruas em movimento intenso, mercado de ambulantes (tendas, panos estendidos sobre os quais estão expostas mercadorias). A câmera encontra entre essas imagens fotos do rosto de *Ho Chi Minh* e se demora nelas. Também encontra sua imagem, gigante, no alto de um monumento. Depois o filme corta para uma cena que parece ser de subúrbio ou de interior rural na qual um vietnamita, com seu chapéu característico, confecciona tijolos de barro, artesanalmente, sobre um chão do mesmo material. Então, volta para o comércio de rua, e a câmera se detém numa estante de livros usados. A narração nos faz ver essas imagens de modo peculiar, pois enquanto as vemos, lê as três cartas citadas anteriormente. O título do fragmento também nos remete ao ano em que termina a guerra do Vietnã, com a queda de Saigon. Em nenhum momento sobre essas imagens ouvimos alguma explicação sobre a guerra, sobre vencidos, vencedores, deportados, mortos; nada sobre o líder *Ho Chi Minh* e a sobrevivência de sua efígie (seria a vontade dos vencedores? Seriam gestos de resistência de um povo que ainda homenageia seu líder derrotado?). Ouvimos cartas, muito pessoais, descrevendo uma situação particular (“*fugirei como empregada dos cônsules franceses*”; ou: “*mamãe, estou a serviço, nem sempre consigo sair, mas quando consigo vejo que a cidade é linda*”). Tampouco temos uma explicação sobre a origem e os autores dessas cartas ou cartões postais. São pessoas que tentaram fugir de Saigon? São mesmo de um soldado ocupante? Quem assina esses textos? São cartões-postais mesmo? Foram escritos naquele 1975 referido pelo título?

Os fragmentos, então, tão diferentes, teriam em comum o fato de apontarem para algo que não está evidente nas imagens mas que aos poucos se insinua e, pelo fato de não ser mostrado, vai ganhando relevância. Notas para quê? – pergunta-se o espectador. Para uma biografia que está à margem da imagem, mas que coordena a montagem.

Por isso, gostaria de me deter em outros quatro *apuntes* que no filme recebem o título de *Luz de un cuerpo*. São planos que enquadram rostos durante longos minutos, rodados para a ocasião do filme, também destoando dos demais, que são imagens de arquivos. Há pouca ou nenhuma variação do enquadramento, geralmente são primeiros-planos (em um caso trata-se de um plano americano), e sempre diante da câmera está um rosto anônimo. Esse enquadramento longo e obsessivo forma um bloco de intensidade afetiva. Caem lágrimas desses rostos, sugerindo que há algo que lhes afeta. Choram, mas, além de chorar, são rostos que mantêm um olhar vago, fixado em um ponto sem interesse ou, em outros casos, o olhar titubeia

para lá e pra cá, como se esses personagens pudessem se dedicar àquilo que imaginam, e que provavelmente lhes toca. Não se fixam num objeto no extracampo que, contíguo à imagem, somente eles têm acesso. A causa do afeto vem de outro espaço e de outro tempo: das imagens da memória. Os rostos são enquadrados e, sem dizer qualquer palavra, sem qualquer legenda que os identifique, sem relação com os outros capítulos do filme ou com alguma narração, permanecem em cena. Nesses momentos, ouve-se a música de Ulises Conti, pré-existente ao filme, também intitulada *Luz de un cuerpo*, num motivo que se repete, numa circularidade que quase envolve o rosto que vemos. O ponto que destaco aqui é que os afetos são expostos nesses rostos sem que a sua causa ganhe uma representação imagética e sem que se solucionem numa consequência, numa ação. Não sabemos bem que afetos são esses (tristeza, melancolia, alegria contida, nostalgia, saudade, realização, desafio, há tantos possíveis...) porque estão ali abstraídos de relações que os determinem. Apenas vemos rostos trazidos ao primeiro-plano que se demoram num afeto sem representação. Alguma coisa intensifica o *pathos* que acomete o rosto em cena, vemos essa intensidade, mas a causa estaria extra-filme (não será conhecida, não é e nem será apresentada). Esses *apuntes* sob o título de *Luz de un cuerpo*, insisto, não têm qualquer relação com um extracampo espacial: aqueles personagens não participam de outros momentos do filme, e seus olhares não ampliam o espaço, antes forçam um enquadramento centrípeto, um quadro que a princípio se fecha sobre o próprio afeto. Embora fechados pelo enquadramento, os olhares desses personagens em primeiro-plano apontam para um extracampo radical que invoca o passado, ou seja, enxertam o *tempo* no filme. De certa forma nos dizem que o suporte do imaginário não é um catálogo ou um museu, mas o tempo. É no tempo que as imagens sobrevivem, que elas retornam à vista. Foi em *A imagem-tempo* que Deleuze disse, invocando Bergson, que a imagem, submetida ao reconhecimento atento (aquele incentivado pelo afrouxamento de vínculos motores) “não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma imagem-lembrança que ela suscita”.³¹

Voltando a esses rostos e seus afetos sem atualização, eu gostaria de afirmar que são afetos-fantasmas que assombram as imagens, fantasmas que não fazem parte de uma hipotética diegese ou de um argumento narrativo. Escolho chamar de fantasma esse afeto expresso nos rostos porque, enquanto não encontra a imagem que com ele se conecta, acaba por assombrar todo o filme querendo lugar, pedindo montagem. Esta é uma potência do primeiro-plano, da imagem-afecção que mereça esse título: produzir fantasmas. Mas, numa montagem que se

³¹ DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 61.

pretende transparente,³² alguns fantasmas se realizam na ação de maneira tão contundente, veloz e vinculada ao movimento que o espectador não tem condições de percebê-los como tais. Já na montagem sem prolongamento motor (aquela a que o espectador dedica um reconhecimento atento), como no caso de *Apuntes...*, os fantasmas se despertam e se dispersam, dirigindo a cada imagem sua interpelação. Esses fantasmas dizem a nós, espectadores, que na imagem, além do movimento, há um passado, memória ou lembrança, que dela participa. Seja pela própria característica do afeto, que busca sua determinação em outra imagem que será vista ao mesmo tempo que a sua assombração (a que vemos e o seu fantasma); seja porque cada imagem (na qual fazemos o exercício de leitura de interromper os vínculos) se liga potencialmente a muitas outras – ela co-incide. É um componente quantitativo da fantasmagoria do afeto. O primeiro-plano produz afetos-fantasmas. Muitas vezes por pouco tempo ou circunscritos à clausura diegética. Logo encontrarão a imagem que os encarne. Mas, se não a encontram, permanecem fantasmas e esgarçam um jogo anacrônico: já faz muito tempo que o afeto ganhou expressão em uma cara, mas até agora não se individualizou, não se determinou num movimento. E o fantasma segue sendo potência de movimento, a ser invocado num presente (futuro) que dele necessitar. Mas o afeto (fantasma), sendo encavalgamento de tempos, faz coincidir no filme as lembranças que suscita.

Afetos atribuíveis ao biografado, montados em série disjuntiva. A biografia não é, assim, construída por cenas fortes, históricas, representativas, mas pelo olhar vago para um extracampo que não está no espaço contíguo, por um olhar que quer se descolar do que vê e acessar a imaginação, ter uma visão. O rosto do biografado, recusado ao espectador, aqui aparece nos rostos que, pelo olhar vago, trazem à cena memória, imaginação e tempo. Rosto que também se intui pelo desejo depositado nesses 15 “apuntes”, pelas direções às quais apontam, pelas opções da montagem de fragmentos como notas para uma biografia. A biografia aparece à margem, naquela vida que está fora de campo e conjura as escolhas de sua montagem. Essas imagens dão a ver um pensamento: de que não há biografia que prescindia da memória e que não há memória sem desejo e retorno. E assim, o texto biográfico é pontual, é parcial, é histórico (não do acúmulo do historicismo mas da contingência da historicidade). Partindo de imagens que lhe são caras, de fragmentos de filmagens antigas suas, mas entremeadas por cada

³² Ismail Xavier argumenta pela diferença entre montagem transparente e montagem opaca, sendo que na primeira as imagens estão conectadas de modo a esconder o corte e a própria montagem do espectador, para que sua atenção se vincule ao movimento representado e não ao fato de que há cortes entre as tomadas. Quando o corte é evidente, quando a ação sofre interrupções e o espectador percebe a montagem, tratar-se-ia de opacidade na montagem. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

“Luz de un cuerpo”, as notas se afastam do personagem Cozarinsky como possível biografado e se multiplicam em conexões virtuais que podem engajar qualquer um nesse papel. Um afeto-fantasma que assombra a montagem, demandando realização. Mas esse resto de virtualidade que a montagem indiretamente invoca nos remete no filme à contingência do acontecimento que rege uma vida e sua grafia. Sergio Wolf vai nessa linha da tensão entre o que se exhibe e o que se esconde ao comentar brevemente *Apuntes*, que se chamou por um tempo “work in progress”. Cito-o pela mobilização do afeto que Wolf encena na linguagem:

Las pequeñas historias que crecen en los márgenes de la Gran Historia fueron menos el tema que el tono que sobrevoló las películas – y los cuentos, y los ensayos, y las novelas- de Edgardo Cozarinsky. Pero aún así, siempre había una dimensión novelesca, un flujo de vidas y destinos y pasiones y convicciones cruzados e interferidos. Su *Work in progress* de 2010 es, en ese sentido, tanto una continuidad como la apertura de un nuevo rumbo, ya que la microscopía de estas historias – filmadas, encontradas, citadas, amorosas, dolorosas, secretas- no tienen ni la más remota pretención de iluminar ninguna totalidad. Son parte de una búsqueda – esa hermana siamesa del azar- que va en zigzag y encuentra y abandona, echa una luz tenue y se esfuma, dejándonos siempre con la gratificante sensación de que tras esos bellos y conmovedores textos, tras esas poderosas y desconocidas imágenes hay más, mucho más. En estos tiempos donde el cine se define por el exceso, este *Work in progress...* produce un efecto extraordinario: su sobriedad es tan discreta y confesional que nos recuerda que el cine no es el rumor del mundo, sino que está hecho de – o mejor que es – el murmullo de los seres humanos.³³

O filme, a julgar pelo texto, encantou também a Sergio, que destila elogios. Mas se me demoro em seu argumento, pergunto-me: por que Cozarinsky encena essa busca que encontra e abandona? Por que nos deixa (diz Sérgio) com a “gratificante” sensação de que por detrás das imagens “hay más, mucho más”? O que Cozarinsky ou, antes, seu texto, esconde? Percebo que *Apuntes para una biografía imaginaria* é também um filme em que a biografia se ausenta. Que, ao exhibir notas, apenas notas, ao negar a imagem ou o nome do biografado, ao fazer incursões muito breves em imagens afetivas mas logo sair delas, ao colocar esses rostos em cena sem nenhuma ligação com nenhuma outra imagem do filme, o filme evidencia uma capacidade de esconder, evidencia um pudor do biografado em mostrar-se. Fico com a impressão de que quem assina a autobiografia escolhe uma montagem fragmentada e elogiosa ao fragmento porque com isso consegue invocar uma multiplicidade de imagens, enfraquecendo aquelas que apontassem diretamente para um personagem aglutinador dessas escolhas. Os fantasmas proliferam, enxertam tempo na imagem, mas também desviam a atenção. O tom confessional não adere a

³³ WOLF, Sergio. *Work in progress. Doc's Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010, p. 102. Acesso em: 13 jul. 2021.
Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>

um sujeito, não faz sujeito, e a sobriedade e a discrição, apontadas por Sergio, trabalham também para esconder ou pelo menos controlar a exposição do personagem biografado.

7.

Partindo dessas cenas de *Apuntes para una biografía imaginaria*, volto ao fato de que foi Gilles Deleuze quem sobrepôs os três termos como sinônimos: primeiro-plano, rosto e imagem-afecção. O primeiro-plano seria o enquadramento adequado para expressar um afeto. O rosto de um personagem é a superfície na qual vemos a sua afecção, mas essa afecção ainda é o rosto “de alguém”. Na sobreposição que propõe Deleuze, o primeiro-plano só pode efetivamente receber esse nome e se intercambiar com o rosto, à medida que se des-individualiza, que se abstrai de coordenadas espaço-temporais, quando não é mais um rosto “de alguém”, mas a expressão de um afeto, um afeto puro ou purificado. O rosto seria essa depuração. Podemos ver em *plano geral* uma situação, uma paisagem, uma causa. Podemos também ver em *planos médios* as ações, reações, interferências na paisagem ou nas situações, estados resultantes. Entretanto, o que vemos em primeiro-plano recebe, pelo enquadramento, o contorno que o transforma num meio, num palco próprio para expressar afetos, abstraídos dos personagens. Deleuze propõe chamar esse palco de rosto.

A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...
Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção — ao mesmo tempo um tipo de imagens e um componente de todas as imagens. Mas não é só isto. Em que sentido é o primeiro plano inteiramente idêntico a imagem-afecção? E por que seria o rosto idêntico ao primeiro plano, já que este parece operar apenas uma ampliação do rosto e também de muitas outras coisas? E como poderíamos destacar, do rosto ampliado, pólos capazes de nos guiar na análise da imagem-afecção?

Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois pólos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida.

A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de

recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto. Como o primeiro plano do relógio. Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção.³⁴

Deleuze não esconde que toma esses conceitos diretamente de *Matéria e memória*. Bergson ali nos diz, já nas primeiras páginas, que é preciso pensar o conhecimento a partir de dois eixos que não se excluem: o primeiro é que tudo é imagem, e as imagens dessa totalidade se relacionam entre si de modo a-centrado, livre, em todas as suas caras³⁵ e através de todas as suas partes. E nós também somos imagens, esse é o segundo eixo. Para Bergson o homem é tanto uma imagem dentre as demais quanto uma imagem especial. Especial porque, além da reação a todas as imagens do mundo, em todas as suas caras e suas partes, ele também reage de forma atrasada, mediata. A percepção da imagem pelo homem conjuga estímulos e movimentos até chegar àquilo que ele chama de “centro de indeterminação”, que seria o cérebro, ou alguma parte desse. É nesse tipo de relação que se dá o conhecimento: quando, interagindo com uma imagem, eu reajo a ela de forma atrasada. O atraso se dá porque o estímulo que essa imagem exerceu sobre mim, digamos, sobre meus olhos, ou minhas mãos, ou um dos meus órgãos de sentido-percepção, esse estímulo, repito, não recebe resposta imediata. Ele segue uma cadeia de impulsos através de meu corpo até chegar ao meu cérebro, que também é imagem, mas uma imagem que é centro de indeterminação, de onde sai um impulso à ação. Essa ação, diferente da reação imediata, teve de percorrer um circuito: recebi o estímulo, fui afetado, esse afeto demandou uma ação. Essa tal imagem especial, que Bergson associa ao cérebro, seleciona como será a reação ao afeto recebido. O instante da afecção é aquele no qual tudo pode acontecer, por isso ele ocorre num centro de indeterminação, e da seleção operada pelo cérebro surge um impulso à ação. A afecção é uma tendência motriz, como nos diz Deleuze citando Bergson,

³⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 114-115.

³⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 34.

tendência para a ação que atualizará aquele afeto ainda indeterminado. Assim é também a imagem-afecção: uma tendência para a ação.

Pensemos agora num encadeamento sensório-motor das imagens num filme, que seguiria uma lógica semelhante àquela do conhecimento proposta por Bergson: o personagem percebe, (se) afeta e age, e assim sucessivamente. O filme pode apresentar situações no plano geral, sem individualizar um personagem, mas quando enfim o apresenta como sujeito de afetos, faz com que todo aquele universo se curve em torno dele. Imagino uma hipotética sequência na praia: em plano geral vemos a areia, alguns banhistas, crianças brincando, gaivotas, um dia de sol, o azul do mar. A imagem enquadra algo mais de perto, recorta um pouco o plano. Vê-se uma cadeira de praia sob um guarda-sol, ao lado dela uma bolsa sobre a qual repousa um livro aberto e os óculos de grau. A cadeira está vazia, mas à sua frente brinca uma criança pequena. Vemos então uma mulher saindo do mar, inicialmente em *plano americano* mas posteriormente em *primeiro-plano*. Nesse *primeiro-plano* a personagem abre um sorriso. O que temos aqui? Toda uma apresentação de universo aparentemente sem centro, uma praia em que todas as imagens se relacionam entre si. Depois vemos que há imagens mais específicas que desenharam um mundo, que já começam a coagular em torno de um personagem ainda ausente. Mas, ao vermos a mulher em *primeiro-plano*, é como se todas as imagens se encurvassem em torno dela: aquela cadeira, aquele livro e os óculos, a bolsa, a criança e mesmo a praia, as gaivotas e o dia de sol ganham uma conexão, um encadeamento, uma tênue causalidade. Mas ainda temos algo em suspenso, o afeto. O sorriso no seu rosto exprime um afeto de alegria, ou de satisfação, ou até de ironia talvez, e nos perguntamos o que lhe havia dado causa. Temos suposições: um gesto específico de seu filho brincando, a chegada de alguém, a própria satisfação de estar na praia como lugar de descanso, ou uma imagem que desconhecemos mas que irrompe na memória dessa mulher. O afeto é uma tendência, é uma demanda da ação posterior que lhe dê determinação. Então, há também possíveis ações que determinariam aquele afeto do sorriso que aparece num rosto: a mulher pode acenar para uma amiga que passa, pode mover-se em direção ao filho que lhe mostra seus castelos de areia, pode conversar com um homem, seu ex-marido que, obsessivo, a persegue e usa o filho em comum para se aproximar... Há infinitas conjunções virtuais na *imagem-afecção*, a *imagem-ação* pode atualizar algumas delas. Mas enquanto imagem desse instante de indecidibilidade, o primeiro-plano ou a imagem-afecção mostra-nos um afeto puro, uma mescla de qualidade e potência ainda não atualizada.

...

No exemplo acima tentei seguir a linha de raciocínio Deleuze em *A imagem-movimento* a partir da citação que sobrepõe rosto, imagem-afecção e primeiro-plano. Voltando à linha – e se a sigo é menos para defender sua aplicação do que para propor um reencontro, pois, cada vez que me relaciono com Bergson ou com Deleuze, tenho uma sensação de acolhimento, de me sentir avançando em regiões árduas ou terrenos pantanosos, acompanhado de amigos. É pelo prazer de reviver essa amizade que sigo. Assim, a afecção: alguns órgãos do meu corpo perderam sua mobilidade global, perderam a capacidade de agir para se tornarem órgãos de (quase exclusiva) recepção. Um rosto se move menos que uma perna, mas tem maior capacidade receptiva. Como não age, *tende para a ação*, e essa tendência aparece em micro-movimentos. Um afeto, então, está constituído pela qualidade que um rosto exprime e pela tendência que aparece em uma série micro-movimentos, ou melhor, tendência que pode ser percebida nessa série.

Um rosto, para Deleuze, comportaria sempre esses dois polos: ele é uma unidade refletora, imobilizada, na qual vemos as qualidades, e ao mesmo tempo contém micro-movimentos que se intensificam, potências de uma nova qualidade. Por isso ele usa o exemplo do relógio: uma superfície refletora, contornada, o palco a que me referi, um dos polos, e no outro polo os ponteiros que executam movimentos que tendem para uma nova qualidade a ser refletida. São 23h55min, a menina corre para a carruagem, são 23h59min, ela ainda desce as escadas e deixa um sapato para trás, é 0h e a carruagem vira abóbora. Em três imagens o relógio lida com seus dois polos: de ser uma superfície na qual se inscrevem as horas e que, pela montagem, têm o afeto da urgência, pois os movimentos dos ponteiros vão mostrando um crescente, uma tendência. Podemos ligar esse afeto (a hora como qualidade e a tendência para a meia-noite) com causas e consequências: sabíamos pelo discurso da fada-madrinha que pontualmente à meia-noite o encanto seria desfeito, ela voltaria a ser borralheira, a carruagem viraria abóbora. Mas um relógio em primeiro-plano não nos fala de princesas ou abóboras, exprime um afeto (é tarde..., é urgente...) abstraído de suas determinações. A sobreposição que Deleuze enuncia entre rosto, primeiro-plano e imagem afecção é um ponto de partida para a pesquisa: fazer uma cara de Cozarinsky que seja um mosaico de afetos, de *primeiros-planos*, uma coleção de caras.

Em uma montagem na qual as imagens se encadeiam para representar o tempo através do movimento, naquela montagem que Deleuze chamou de imagem-movimento, o *primeiro-plano* executa um papel específico: o de ligar a percepção à ação. É que esse tipo de montagem segue um mecanismo sensório-motor que passa pela percepção de uma imagem, pela afecção e

pela resposta, geralmente uma ação. A personagem vive, em cena, esse circuito. E o filme se desenvolve repetindo, ou “respirando” essa sequência. Assim, haveria enquadramentos mais propícios para cada uma das fases do esquema sensorio-motor: a percepção se daria normalmente em *plano geral*, a ação em *plano médio* e a imagem-afecção encontraria no *primeiro-plano* seu correlato formal.

Quando, num filme, os movimentos se encadeiam de modo a cumprir regras de *raccord*, a imagem-afecção tem funções e capacidades bem determinadas, ou seja, os afetos recebem suas determinações, causas e conseqüências na própria montagem. O espectador, se seduzido pela ação, não percebe a saturação de sentidos de uma imagem, só usa dela aquilo que serve à progressão narrativa. E sai do filme com a impressão de que não há resto. Entretanto, no caso dos filmes de Cozarinsky que pesquiso, produz-se o inverso. Os enquadramentos (profusão de primeiros-planos), a opção pelo uso do narrador, a fragmentação na montagem, a colagem de imagens de arquivo e pedaços de outros filmes do diretor, são todos procedimentos que apontam para um resto na imagem, para uma sobra que permitirá fazer outras montagens de sentido. E essas montagens são, como iremos ver, modos de ler na História as suas frestas, seus buracos, possíveis anedotas que atravessam o discurso histórico hegemônico e questionam sua monumentalidade. Mas se há resto é porque alguma força impele as imagens para zonas em que não é mais o movimento que as atualiza e encadeia. Ao contrário, as imagens são colocadas em uma situação na qual a demanda por montagem é intensa, mas de outra ordem, e o sentido se abre para além daqueles que o movimento costura.

Voltando à lógica que Deleuze propõe, a despeito da função conectiva, a imagem-afecção seria também suspensão, atraso na reação, instante de indecidibilidade. Ela pode oferecer uma leitura afetiva do filme, como no exemplo da mulher na praia. Aqueles afetos em primeiro-plano é que farão o mundo circular em torno do personagem (daquele que se afeta) e pedirão às imagens conexões que os determinem. Entretanto convido o leitor para um outro olhar sobre a imagem-afecção. Imaginemos um *primeiro-plano* que não se resolve em ação, um afeto que fica suspenso, como um fantasma assombrando as imagens que o seguem, interpelando-as em busca de atualização. Nesse caso a afecção foi privada de resolução, ela permanece em aberto: temos um afeto que tende para uma ação que não se realiza. Essa abertura não é apenas um artifício narrativo, ou a vontade deliberada de produzir fantasmas e diferir o reconhecimento pelo espectador. Quero crer que afrouxar os vínculos sensorio-motores de uma imagem é um gesto político que lhe encharca de tempo. O tempo se torna nela visível porque não está mais subordinado ao movimento. Se num encadeamento sensorio-motor podemos ver

o tempo representado após a ação, ou melhor, o espectador percebe a temporalidade que a montagem das ações acaba, indiretamente, representando; por outro lado, quando o filme suspende a conexão imediata, abre a possibilidade de enxertar o passado no presente da imagem, ou seja, de o tempo apresentar-se em seu constitutivo encavalgamento. Parece que tal afrouxamento da ligação sensório-motora entre as imagens está mais perto de Cozarinsky, de uma montagem que aposta nos *primeiros-planos*, mas não se preocupa ou, antes, não investe na reconstituição do movimento. O resultado imediato é que a montagem deixa de ser uma clausura para as imagens: elas perdem ou têm diminuídas suas funções, especialmente a função de representar as ações para com isso contar uma história. Pode haver um fio que conduza o argumento, mas as imagens não estão dispostas a preencher uma linha do tempo sucessiva e previamente vazia: elas abrem e assombram a narração, não há extensões a preencher, mas intensidades a exibir.

...

Outro aspecto importante do rosto para Deleuze, mas que tem consequências para a cara de Cozarinsky que busco compor, é o fato já citado de que o *primeiro-plano* abstrai o objeto de suas coordenadas de espaço e tempo, mostrando o próprio afeto enquanto entidade.

Como Balázs já mostrava com muita precisão, o primeiro plano não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, mas sim, o que é completamente diferente, o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, isto é, eleva-o ao estado de Entidade.³⁶

No rosto o movimento deixa de ser de translação para ser de expressão.³⁷ Um plano de conjunto ou um plano médio poderão atualizar as conexões, realizá-las, mas um *primeiro-plano* só pode receber esse nome se se destaca, se abstrai suas coordenadas, se interrompe suas funções individualizantes, socializantes e comunicantes, como afirma Deleuze no comentário a *Persona* (1966), tratando do apagamento do rosto, fazendo um trocadilho entre a face e seu *effacement*:

Não há primeiro plano de rosto. O primeiro plano é o rosto, mas precisamente o rosto enquanto tendo desfeito sua tripla função. Nudez do rosto maior que a do corpo, inumanidade maior que a dos bichos. (...) Em *Persona*, é inútil se perguntar se são duas pessoas que se pareciam antes ou que passam a se parecer, ou, ao contrário, uma única pessoa que se duplica. Não é nada disso. O primeiro plano apenas impeliu o rosto até essas regiões onde o princípio de individuação deixa de reinar. Eles não se confundem porque se parecem mas porque perderam a individuação, bem como a socialização e a comunicação.

³⁶ Deleuze, 1985. p. 124.

³⁷ Deleuze, 1985, p. 124.

É a operação do primeiro plano. O primeiro plano não duplica um indivíduo, assim como não reúne dois indivíduos — ele suspende a individuação.³⁸

O *primeiro-plano* é um rosto porque mostra um afeto, é seu meio, seu palco, sua expressão. Por isso não há necessidade de nele estar representado o rosto de alguém, até porque as coisas mesmas têm rosto, são também capazes de afetos: “O *lacerante*, o *cortante*, ou melhor, o *transpassante* da faca de Jack, o estripador, é um afeto tanto quanto o pavor que varre seus traços e a resignação que finalmente se apodera de todo o seu rosto.”³⁹

...

O leitor, que vem acompanhando minha relação com esse Cozarinsky postulado a partir de uma semana em 2010, pode se perguntar, com toda razão, qual a necessidade desse desvio, carregadamente teórico, em torno do rosto e do *primeiro-plano* conforme os conceitos de Gilles Deleuze. A resposta (além da afetiva, que já ensaiei) está na escolha de uma abordagem na qual a imagem ganhe materialidade e o afeto receba contornos “não psicológicos”. O conceito de *primeiro-plano*, sobreposto ao de rosto (e de cara), desvinculado de um conteúdo representativo da imagem (o primeiro-plano **de** um rosto), permite uma perspectiva sobre alguns filmes de Cozarinsky, um olhar sobre esse conjunto de textos (filmicos também) que se articulam em torno do mesmo nome de autor. Peço que o leitor aceite que eu tenha partido daqueles rostos (imagens de rostos em *primeiro-plano*) do filme *Apuntes* e que tenha buscado, senão um conceito, ao menos um pensamento relacionado com aquilo que as imagens ofereciam e cobravam do espectador. Rostos que exprimiam afetos desconhecidos, sem individuação (não sabemos quem são aqueles personagens) e sem vinculação com as demais imagens do filme, sem um comentário ou lreteiro que as determine, exceto os títulos daqueles “apuntes”: *Luz de un cuerpo*. Deleuze é o escolhido porque consegue me dizer um pouco do que um rosto pode. O rosto tem suas funções – individualizante, socializante e comunicante. Mas somente quando se desvincula delas, quando se abstrai das coordenadas espaço-temporais, quando é o lugar de um afeto que exhibe uma qualidade e que, em micro-movimentos, constitui uma tendência, que se torna verdadeiramente um *primeiro-plano*. Esse rosto, ou primeiro-plano, já não se prestando a individualizar, comunicar ou socializar, serve para ligar a percepção à ação – uma das tarefas da afecção. E, uma volta a mais que proponho: quando permanece indeterminado, quando o afeto não se resolve (nem se determina) em ação, podemos chamar esse afeto de “fantasma” e

³⁸ Deleuze, 1985, p. 117.

³⁹ Deleuze, 1985, p. 125.

perceber que ele deixa abertas as portas da montagem. Podem entrar outros afetos em série, pode entrar a história, pode entrar o tempo.

8.

O rosto de Cozarinsky que pretendo desenhar nesta tese é, antes de mais nada, uma composição. São peças justapostas, como num mosaico. São pequenos afetos meus, cruzamentos de textos assinados por Cozarinsky com as leituras que sigo armando. A cada um desses afetos chamarei de *caras*. De Cozarinsky, com Cozarinsky, em Cozarinsky. A coleção dessas caras formam uma grande cara que é tão digna ou completa quanto cada um de seus fragmentos. Por isso ela não seria propriamente a cara ou o rosto de Edgardo Cozarinsky nem necessariamente “o verdadeiro rosto do meu Cozarinsky”. A pesquisa quer tornar possível desenhar uma imagem em primeiro-plano, um rosto que não tenha vinculação com um tempo específico – não pretendo mostrar o rosto de alguém que viveu ou realizou esta ou aquela ação nem mesmo o rosto daquele que assinou os textos. É uma cara, uma imagem, uma construção de pensamento, montagem. A cara formada pelas caras é somente mais uma cara da coleção.

Apesar dessa abstração, a cara de Cozarinsky que estou querendo armar, esse mosaico, é o lugar de um afeto específico. Quero que as caras, que são os pequenos fragmentos que compõem esse desenho, determinem o afeto que me parece estar se repetindo nelas (talvez seja seu supra-afeto): a transmissibilidade. Como se fossem cartões-postais. Um rosto que tem por características (qualidades e potências) a aproximação afetiva e a transmissão. Composição que, espero, ficará mais evidente à medida que avançamos.

...

As personagens narradoras de filmes e escritos de Cozarinsky (sabemos que algumas se esforçam em serem ouvidas como homônimas do diretor), costumam mostrar interesse em histórias muito pessoais, singulares, de personagens que foram esquecidos ou, ao contrário, que têm suas vidas monumentalizadas pela história. Por isso os filmes lançam olhares distintos para vidas como as de Maria Falconetti, Robert Le Vigan, Diana Toldi em *Boulevards du Crépuscule* (1992), Jean Cocteau em *Autoportrait D'inconnu* (1983), Zweig no filme homônimo (1997), um episódio da vida de Shostakovich em *Le Violon de Rothschild* (1996), a vida de Ernst Junger na Paris ocupada em *La guerre d'un seul homme* (1982); Paul Bowles, Rachel Muyal, Isabelle e Yvonne Gerofi, Jean Genet, Willian S. Borroughs em *Fantômes de Tanger* (1997),

Miron e Abraham Cozarinsky em *Carta a un padre* (2013); Henri Langlois em *Citizen Langlois* (1995), Mary McCarthy no filme *Mémoire: Mary McCarthy* (1982); André Chastel em *André Chastel: un sentiment de bonheur* (1990); Tanto Domenico Scarlatti quanto Christian Zacharias em *Domenico Scarlatti à Seville* (1990); Borges em *Portrait de Borges en Aleph* (1992). Nesses casos como em outros (a lista não é exaustiva), o texto que poderíamos chamar de grande História (com as maiúsculas que lhe conferem maior monumentalidade) cede passagem aos fatos privados, ocultos, às passagens anedóticas: sempre o contingente e particular contra o universal. Há geralmente um afeto pessoal que mobiliza o narrador, que o toca pessoalmente, a partir dos seus interesses, das imagens com as quais trava contato e, assumindo a contingência desse afeto, torna-se disparador de uma possível narrativa oralizada acompanhada, no caso dos filmes citados, de uma sagaz montagem visual. Um personagem narrador, assujeitado por esses afetos nasce daí. “É esse mistério, esse segredo de todo indivíduo o que me atrai, o que põe em movimento seja meu afeto, ou minha vontade de escrever ou filmar.”⁴⁰ O interesse de Edgardo Cozarinsky pelas pequenas histórias, aquelas que tocam uma singularidade, é também um afeto desta tese, pista para seguir um caminho de pesquisa que faça justiça aos textos que encontra. Seus personagens, inclusive os personagens chamados de Edgardo Cozarinsky, em seus contos, romances, ensaios e filmes, geralmente seguem esse caminho: são tocados por uma imagem (uma foto, uma música, uma lembrança, um pequeno texto, um objeto, a cena de um filme) e a partir desse toque é que se desenha a singularidade do personagem/objeto, uma cara que se exhibe nessa busca, o detetive que, procurando algo, encontra um tanto de si:⁴¹ o objeto da busca torna-se o sujeito, e o sujeito, desde o começo, era o objeto buscado.

Cézanne certamente não inventou essa via da sensação na pintura, mas deu-lhe um estatuto sem precedentes. A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo, etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só

⁴⁰ Cozarinsky em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, para a jornalista Sylvia Colombo, em 2015, disponível em <http://sylviacolombo.blogfolha.uol.com.br/2015/05/04/um-papo-com-edgardo-cozarinsky-em-buenos-aires/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

⁴¹ Posso pinçar de alguns textos essa ideia que se repete. O narrador se compara a um detetive, como aqueles dos filmes *noir* que, ao final, tendo ou não resolvido o caso, percebeu que a busca revelou um pouco mais de si. Está no final de *Carta a un padre* (2013), no final de *BoulevardS du crépuscule* (1992)

experimento a sensação quando entro no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido.⁴²

Parece-me que a imagem encontrada e que movimenta a narrativa é também aquela que monta um rosto possível para as personagens e para o personagem narrador. Em tantos desses filmes, Cozarinsky re-encena a lógica da sensação. Diante de um fato, um lugar, um acontecimento que o filme trame numa montagem, o narrador exhibe seus afetos, sua aproximação, sua percepção. No fim das contas, o que conheceremos do fato será aquilo que o narrador ajuda a circunscrever, e o que conheceremos do narrador será a iluminação que o fato lança sobre o sujeito que ali deposita o olhar. Apesar de que, muitas vezes, esse narrador insinue que é Edgardo Cozarinsky, no fim das contas é a sua busca que vai lhe dando os contornos de personagem, quero dizer, é pelas ações de pesquisa e pelas novas imagens que encontra e adiciona ao filme que vemos uma singularidade aparecer. Mas essa busca se iniciou com uma afecção, com um afeto, com uma imagem trazida ao primeiro-plano.

É sempre um detalhe que coloca em funcionamento a investigação e esta espelha a progressão narrativa. O detalhe provoca uma ação e constitui um sujeito, parcial, dadas as reações muito particulares às imagens com as quais se depara. Esse sujeito pode ser tanto a personagem narradora, uma voz *over*, as personagens narradas ou aquelas da fábula que o filme arma. (Em *Zweig* (1998), por exemplo, o narrador se pergunta pelos motivos que fizeram o escritor austríaco suicidar-se em Petrópolis, o filme é feito da busca dessas respostas e tanto Zweig quanto o narrador – poderíamos chamá-lo de Cozarinsky – são deduzidos das imagens e das hipóteses que a montagem articula.)

9.

Giorgio Agamben dedicou um pequeno texto ao rosto, publicado inicialmente na revista *Marka* n. 28, em 1990, depois num livro de *apuntes: Meios sem fim - notas sobre a política*, de 1996.⁴³ Algumas daquelas teses já estavam em *Ideia da prosa*,⁴⁴ de 1985, livro também composto por fragmentos. Agamben fala de rosto especialmente em *Ideia da aparência* e *Ideia da glória*.⁴⁵ Se eu pudesse resumir as teses desses textos, diria que o rosto é a apropriação, pelo homem, de sua aparência, através da linguagem. O ponto decisivo desses ensaios de Agamben se joga no

⁴² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 42, grifo original.

⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 (1996), p. 87-94.

⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012 (1985).

⁴⁵ Agamben, 2012, p. 118-125.

campo da separação entre rosto e face, armação teórica que nos será útil para circunscrever um conceito de *cara*. Mas antes de precipitar conclusões, proponho espelhar o desenvolvimento d'*O rosto* com as teses que nos acompanharam até aqui (Bergson em *Matéria e Memória* e Deleuze sobre a imagem-afecção no cinema). O primeiro parágrafo de *O rosto* começa assim:

Todos os seres vivos estão no aberto, manifestam-se e resplandecem na aparência. Mas somente o homem quer apropriar-se dessa abertura, apreender a própria aparência, o próprio ser manifesto. A linguagem é essa apropriação, que transforma a natureza em rosto. Por isso a aparência torna-se para o homem um problema, o lugar de uma luta pela verdade.⁴⁶

Esse parágrafo inicial é uma armadilha e uma tentação. Em uma pesquisa que quero estabelecer uma relação entre rosto e cara e me dedicar a um infinito museu delas, é tentador pensar que o rosto é a apropriação da face pela linguagem, pois cada termo já aparece na citação bem individuado, para que o pesquisador possa jogar a partir de então com essas categorias: rosto, face, cara, aparência, linguagem. Mas o pensamento tem seus caminhos e atalhos e a aparente facilidade da separação entre rosto e face nos convida a encontrar a exceção à regra, encontrar um exemplo que jogue nas duas pontas, que escape à categorização sugerida. Por isso, convido o leitor a dedicar um pouco mais de tempo ao texto citado, começando por estabelecer relações com o que já foi apresentado. Assim, se “todos os seres vivos estão no aberto e se manifestam na aparência”, podemos, retirando a limitação que faz Agamben aos seres “*não vivos*”, assemelhar essa proposição à afirmação bergsoniana de que tudo é imagem em interação universal, em todas as suas faces e em todas as suas partes.⁴⁷ Deleuze, na esteira de Bergson, associa o Aberto à Duração. Ou seja, todos os seres são imagem e relacionam-se no Aberto, e essas relações alteram o todo, que é a duração. Deleuze descreve um “plano de interação universal”.⁴⁸ Mas também há, vamos lembrar, uma imagem especial, o homem, que não quer apenas interagir universalmente, mas selecionar suas interações, passando-as por um centro de indeterminação, para agir segundo suas escolhas. A afecção, já vimos, está no meio desse caminho entre perceber e reagir. O homem é aquele animal que quer se apropriar de suas reações, que se atrasa nelas, quer torná-las frutos de decisões suas. Sua aparência pode ser convertida em rosto, quando o homem dela se apropria, faz dela o lugar de uma escolha. Intuímos então que um certo bergsonismo trabalha no texto de Agamben.⁴⁹ Evidentemente a

⁴⁶ Agamben, 2015, p. 87.

⁴⁷ Deleuze cita essa passagem de Bergson em *Matéria e memória* no começo de *A imagem-movimento*. Pelo menos até o final do capítulo da imagem-percepção (p. 113) essa frase será repetida com pouca alteração em sua formulação. Deleuze, 1985; Bergson, 2006, p. 34.

⁴⁸ Deleuze, 1985, p. 79 e ss.

⁴⁹ Em *A ideia da glória*, fragmento de *A ideia da prosa*, Agamben desenvolve o pensamento de que o homem, quando tem a imagem fixada na retina, o momento próprio da visão, vive uma espécie de cegueira. É a partir dela, daquilo que bergsonianamente chamaria de atraso, que se abre a possibilidade das coisas *serem* para o homem: “É

aproximação entre rosto para Agamben e rosto para Deleuze/Bergson não ocorre sem resto. As proposições não são idênticas nem assimiláveis uma pela outra. Ainda assim, parece-me saborosamente sedutor o impulso da leitura conjunta. A grande diferença, a meu ver, é que Agamben propõe a apropriação da aparência pelo homem na linguagem, enquanto Deleuze prefere o afeto que se dá na imagem, sem qualquer linguagem. Agamben parece querer fazer da linguagem a metafísica que transforma aparência em rosto. Deleuze é mais “materialista” ao negar a importância de uma linguagem nesse sistema, ao devolver às imagens mesmas as relações que lhes são próprias. Se há uma semiótica das imagens ela opera por signos pré-linguísticos, “o cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem”.⁵⁰

O rosto, prossegue Agamben, não revela nada – nenhum estado d’alma, nenhum conteúdo – ele é a própria linguagem sendo revelada, ele “é apenas abertura, apenas comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa *ser* tal abertura, *padecê-la*. Assim, o rosto é, antes de tudo, *paixão* da revelação, *paixão* da linguagem.”⁵¹ Então me pergunto, seguindo o caminho aberto por Deleuze, que afeto exhibe esse rosto de que trata Agamben? Vimos que um afeto, para Deleuze, será conhecido quando as conexões daquele rosto forem estabelecidas, atualizadas, mas enquanto permanecer rosto, em *primeiro-plano*, ele é o palco de uma pura abertura, comunicabilidade de afetos. A luz de um rosto seria essa abertura, sua essência, diz Agamben, o rosto é o próprio *pathos* da revelação. Não para revelar algo que esteja por trás dele, mas para revelar sua comunicabilidade, revelar a própria linguagem que faz da face um rosto. Insisto em reaproximá-los, Agamben e Deleuze, o que me parece afim com os objetivos da tese e, por isso, arrisco dizer que aquela tendência motriz que Deleuze via na imagem-afecção (no primeiro-plano, ou seja, no rosto) está na expressão do afeto. Tento me explicar. O afeto, vimos, é uma tendência à ação. O rosto “age” muito pouco, ele é mais uma superfície receptora e refletora, é nele que vemos o afeto. O rosto não é o afeto, mas a sua expressão (o afeto seria o expressado naquela expressão). Palco do virtual, expressão de um afeto ainda não atualizado. Em decorrência disso, o rosto é menos comunicação de um afeto do que sua inscrição e exposição e, nesse sentido, a “pura comunicabilidade” de Agamben.

agarrando-se com todas as suas forças a esse ponto cego que o homem se constitui como sujeito consciente. É como se tentasse desesperadamente ver a sua própria cegueira. Assim, para ele, em toda a visão se insinua um atraso, uma não contiguidade, uma memória entre sinal e resposta. Pela primeira vez a aparência separa-se da coisa, o semblante do esplendor. Mas essa gota de trevas – esse atraso – remete para o fato de alguma coisa *ser*, é o próprio ser. Só para nós as coisas são, libertas das nossas necessidades e da nossa relação imediata com elas. Elas são simplesmente, maravilhosamente, inatingivelmente”. Agamben, 2012, p. 124.

⁵⁰ Deleuze, 1990, p. 311.

⁵¹ Agamben, 2015, p. 88.

...

Quero tomar um pequeno desvio através da expressão utilizada por Agamben na citação acima: “paixão da revelação, paixão da linguagem”. Rosto e paixão remetem, no texto desta tese pelo menos, à citada *Paixão de Joana D’Arc*, filme de Carl Theodor Dreyer de 1928. Nele, o rosto da atriz Maria Falconetti é também o da mártir católica. Um filme feito basicamente de primeiros-planos, e que tem por protagonista o rosto de Joana em intensa paixão. Um detalhe notável no filme, que faz rima com o que pensa Agamben sobre o rosto, é que nem sempre as expressões de Joana têm relação com aquilo que estão lhe dizendo os acusadores ou seus (falsos) defensores. Às vezes ela sofre um ataque verbal, mas seu rosto não revela o golpe, continua num sofrimento ou num transe que lhe é anterior. Ou quando alguém lhe oferece ajuda, ela reage de modo estranho (seu rosto reage), nem confiante nem desconfiada, olha para o lado, ou para cima, e somente depois de alguns segundos, ou até em outra tomada, é que vemos de Joana a reação. Passados alguns planos de indeterminação é que ela aparece bastante confiante e esperançosa, por exemplo, com a ajuda do bispo que tenta lhe capturar numa armadilha (ele finge ser emissário da vontade do rei a partir de um falso bilhete endereçado a ela, pedindo que confie no bispo como seu conselheiro). Assim, nem sempre há falas, situações ou ações que justifiquem ou determinem os afetos, ainda que eles estejam manifestos no rosto de Joana. Suas expressões são extáticas, olhos assustados, esbugalhados, apaixonados. Ela chora a partir de uma pergunta, mas, quando os juízes insistem no argumento, em vez de aumentar o sofrimento, ou se voltar contra os inquisidores, o rosto muda de expressão, torna-se sonhador ou resignado, sem qualquer justificativa narrativa para tal mudança. A paixão de Joana D’Arc poderia ser o filme da paixão da linguagem, da paixão do rosto no qual se expressam afetos indeterminados, filme em que o rosto não necessariamente comunica (ou o faz de modo muito parcial), mas encena sua comunicabilidade.

...

O rosto não coincide com a face, nota Agamben.⁵² A face é aquilo que os animais têm, pois não desejam se apropriar de sua aparência, não se ocupam dela. O homem, ao contrário, luta por essa apropriação e faz dela a luta da política. Da apropriação da aparência, ou seja, da luta pela

⁵² Agamben, 2015, p. 88.

verdade do rosto é que o homem compõe a História,⁵³ que, para Agamben, assim como a verdade, é vazia e sem substância.

Pois o homem não é e nem tem que ser nenhuma essência ou natureza, nem algum destino específico, a sua condição é a mais vazia e a mais insubstancial: a verdade. O que resta oculto não é, para ele, algo por trás da aparência, mas o próprio aparecer, o seu não ser mais nada do que um rosto. Levar à aparência a própria aparência é a tarefa da política.⁵⁴

O texto então parte para um tom propositivo: defende que uma efetiva tarefa política seja a desapropriação do rosto. Aqui aparece uma questão importante no texto, pois reencena um modo de pensar do filósofo, modo que se tornou mais conhecido na série *homo sacer*: as cisões biopolíticas. Naquele caso fazia o diagnóstico de uma política milenar, com as matizes de cada época, mas que durante milênios (pelo menos dois e meio) segue separando a vida política daquela vida desapropriada desse espaço de visibilidade, por isso nua ou abandonada. E também aqui, na questão do rosto e da face, Agamben propõe pensá-los a partir de uma cisão. Sob o efeito dessa cisão, a face nada seria enquanto permanecesse alheia à linguagem que a transformaria em rosto. Por isso o rosto é o lugar da luta pela verdade, a aparência sendo dominada e usada através do recurso à linguagem. E também por isso o investimento de Agamben na luta política por apagar esse cisma: de fazer o homem perceber que seu rosto não é comunicação (de uma verdade íntima), mas pura comunicabilidade, nudez e vazio de sua verdade. O rosto não coincide com a face, escolhe o tradutor para “Il volto non coincide col viso”.⁵⁵ Agamben parece exortar a política a isso, ao apagamento do personagem, inoperância do rosto moral fabricado, para que ele se torne pura face aparente. Para que se torne a cara, quero sustentar. Assim, seu pensamento dá outra volta: aquilo que parecia ser uma metafísica da face, a apropriação da aparência pela linguagem, o rosto, retorna sobre a face em sua nudez, nesse esforço de vitória sobre o caráter (onde se ouve *character*, personagem).

Por isso, todo rosto se contrai em uma expressão, se enrijece em um caráter e, desse modo, afunda-se e desmorona-se em si mesmo. O caráter é a careta do rosto no ponto em que – sendo apenas comunicabilidade – se dá conta de não ter nada a exprimir e silenciosamente recua para trás de si em sua identidade muda. O caráter é a reticência constitutiva do homem na palavra; mas o que haveria aqui a apreender é somente uma ilatência, uma pura visibilidade: só uma face. E o rosto não é algo que transcende a face: é a exposição da face em sua nudez, vitória sobre o caráter – palavra.⁵⁶

⁵³ Agamben, 2015, p. 89.

⁵⁴ Agamben, 2015, p. 90.

⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio. Il volto. In: *Mezzi senza fine*. Note sulla politica, p. 75.

⁵⁶ Agamben, 2015, p. 91.

O rosto, depois dessa desapropriação, se logra se desfazer do caráter e expor-se na nudez da face, não está mais encoberto pela linguagem ou pelo desejo de apropriação da aparência, mas se torna o lugar (ou o nome) de uma simultaneidade das faces. Agamben exhibe seus argumentos nos três últimos parágrafos, sem abdicar da poesia do pensamento, que lemos abaixo, na tradução de Davi Pessoa, com destaque para a exortação em tom bíblico denunciado pelo uso do imperativo na segunda pessoa do plural, no último parágrafo.

O rosto não é simulacro, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade: ele é a *simultas*, o ser-junto das múltiplas faces que o constituem, sem que nenhuma delas seja mais verdadeira que as demais. Colher a verdade do rosto significa apreender não a *semelhança*, mas a *simultaneidade* das faces, a potência inquieta que as mantêm juntas e que as reúne.

Meu rosto é o meu fora: um ponto de indiferença acerca de todas as minhas propriedades, acerca disso que é próprio e do que é comum, disso que é interno e do que é externo. No rosto, estou com todas as minhas propriedades (o meu ser moreno, alto, pálido, orgulhoso, emotivo...), mas sem que nenhuma delas me identifique ou me pertençam essencialmente. Ele é o limiar de desapropriação e de desidentificação de todos os modos e de todas as qualidades nas quais elas devêm pura comunicabilidade. Apenas onde encontro um rosto, um fora me chega, encontro uma exterioridade.

Sede apenas vosso rosto. Andai pelo limiar. Não permaneçais o sujeito de vossa propriedade ou faculdade, não remanesçais sob elas, mas evadi-vos com elas, nelas, para além delas.⁵⁷

O rosto enquanto simultaneidade de faces, enquanto pura comunicabilidade, paixão da revelação, é lugar de afetos, sim, mas de afetos que revelam um fora, uma exterioridade. A propriedade do rosto que mereça esse nome seria a pura comunicabilidade de afetos ou, na esteira daquilo que na tese argumento, pura transmissibilidade deles. Então, para melhor situar esse pensamento na pesquisa, do qual Agamben é o epígono aqui, mas que pretendo fazer trabalhar junto ao nome de Cozarinsky, abordemos sua ideia de rosto. Diferentemente de Deleuze, Agamben não abdica totalmente de suas funções comunicante, socializante e individualizante, aliás as explora. Como se dissesse que é sempre possível tentar, a partir do rosto, ligar a aparência a um indivíduo, embora não seja isso que lhe interesse. O rosto que não se apropria da aparência, que se exhibe enquanto simultaneidade de caras, deixa de lado a individuação e com isso faz da função comunicante, comunicabilidade, da função socializante, sociabilidade.

⁵⁷ Agamben, 2015, p. 93-94.

...

Para Cozarinsky, no lugar de rosto prefiro usar cara, porque ela aceita tanto a definição deleuziana de imagem-afecção, o rosto abstraído das coordenadas espaço-temporais e sede de afetos, quanto a ideia de rosto de Agamben que é paixão, pura comunicabilidade e simultaneidade de faces. O movimento que quero fazer notar em textos e filmes de Cozarinsky é o de uma aproximação, aproximação que faz uma cara, que traz para o primeiro-plano aquilo que ainda tem suas funções, ainda está conectado ao espaço e ao tempo. Mas a aproximação é tal que essa imagem, feita cara, se abstrai das coordenadas, torna-se expressão de afetos. E a partir deles executa um movimento contrário, de afastamento, situando o afeto no espaço e no tempo, muitas vezes no personagem, mas dessa vez com uma nova cara montada, armada, desenhada. Essa cara faz aquele personagem parecer outro, ou melhor, evidencia a simultaneidade de caras sob um mesmo nome próprio, como diz Agamben: sua “simultas”.

Pode-se, por exemplo, investigar quem foi Ernst Junger. Seus textos publicados, sua biografia, o lugar que lhe dá a história. Mas depois da aproximação que Cozarinsky faz em *La guerre d'un seul homme*, a partir da leitura de trechos de seus diários, montados com as *actualités* veiculadas nos cinemas de Paris durante o regime de Vichy, o espectador começa a perceber um outro Junger, muito mais próximo afetivamente e imaginado a partir desses afetos que mobilizou. Um outro Junger a ser visto/lido com aquele da história. Mas não é apenas adição de um semelhante ou de uma cara simultânea, como diz Agamben na citação acima. Nesse filme torna-se também um paradigma,⁵⁸ um outro modo de ler a história. Ver as caras da história através dessas lentes não é a simples adição de outra cara, que talvez fosse mais verdadeira do que a que conhecíamos. Não se trata de buscar a verdade por uma substituição de caras, mas evidenciar que cada personagem é sempre múltiplo. Ao lhe dar uma cara, ou seja, ao propor um conhecimento afetivo, libera outras caras que possam assumir seu lugar, fraturando a imagem monumentalizada.

⁵⁸ Agamben passa toda a primeira parte de seu *Signatura Rerum* elaborando o paradigma como método. “Festo nos informa que los latinos distinguían exemplar de exemplum: el primero, que se aprecia con los sentidos (oculis conspicitur), indica lo que debemos imitar (exemplar est quod simile faciamus); el segundo exige, en cambio, una valoración más compleja (no sólo sensible: animo aestimator) y tiene un significado sobre todo moral e intelectual. El paradigma foucaultiano es las dos cosas al mismo tiempo: no sólo ejemplar y modelo, que impone la constitución de una ciencia normal, sino también y sobre todo exemplum, que permite reunir enunciados y prácticas discursivas en un nuevo conjunto inteligible y en un nuevo contexto problemático”. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Trad. Flavia Costa, Mercedes Ruvitoso. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 (2008), p. 25-26.

10.

Mário de Andrade escreveu algumas vezes sobre Chaplin.⁵⁹ Também consta de sua biblioteca, com anotações e cópias de citações, os textos de Louis Delluc⁶⁰, de Philippe Soupault⁶¹, de Elie Faure.⁶² Em 1934, no primeiro número da revista *Espírito Novo*, Mário publica um artigo (sobre Chaplin, Carlitos e o cinema) intitulado *Caras*. Depois, para uma nunca realizada homenagem aos seus 50 anos, organizada por Murilo Miranda, editor da revista *Acadêmica*, Mário escolhe e prepara textos para a futura edição, organizando-os segundo as categorias que elege.⁶³ Há vários rascunhos dessa organização mas, se partirmos da carta que Mário escreveu a Murilo, o texto *Caras* estaria dentro da última seção, intitulada *A Crítica*. Essa seção seria ainda dividida em pintura, cinema, poesia e música. Podemos deduzir assim que Mário, no que toca ao cinema, e no que se refere à sua produção crítica, escolhe o texto *Caras* como suficientemente representativo de sua obra. O pesquisador Paulo José da Silva Cunha, em pesquisa de mestrado na USP defendida em 2009, encontra nos arquivos de Mário de Andrade dois textos de grande importância numa pesquisa genética: 1) o texto publicado na *Espírito Novo*, impresso e rabiscado, com bastantes alterações; 2) um texto datilografado por Mário, no qual essas alterações estão incorporadas, mas onde constam outras rasuras e acréscimos manuscritos à caneta. Não há registro se essas correções seriam incorporadas no texto a ser enviado à revista *Acadêmica*, mas sabemos que Mário seguia mexendo no texto publicado em 1934. O mesmo pesquisador, Paulo José, tornou-se compilador dos textos de Mário sobre o cinema, publicados

⁵⁹ Em 1922 escreveu *The Kid – Charles Chaplin*, publicado na *Klaxon*, mensário de arte moderna n. 2, 15 de junho de 1922; *Uma lição de Carlito*, na *Klaxon*, mensário de arte moderna n. 3, 15 de julho de 1922; *Ainda O garoto*, na *Klaxon*, mensário de arte moderna n. 5, de 15 de setembro de 1922; *Caras*, publicado na *Espírito Novo* n. 01, Rio de Janeiro, janeiro de 1934. *O grande ditador*, publicado em *Diários Associados*, São Paulo, junho de 1942. Nesses títulos, Mário de Andrade trata diretamente de filmes de Charles Chaplin, mas em quase todos os seus escritos sobre cinema há uma menção a Chaplin ou a Carlitos.

⁶⁰ DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921. No arquivo de Mário de Andrade tem a seguinte catalogação: (MA-BMA: A/1/f/69; MA- MMA-48-5449)

⁶¹ SOUPAULT, Philippe. *Charlie Chaplin*. *Europe*, Paris, no 71, 15 nov. 1928. O mesmo autor publicaria em 1931, pela Plon, e depois a versão definitiva em 1957 o livro *Charlot*, no qual escreve uma ficcional biografia do personagem Carlitos a partir de sua participação nos filmes. A referência atual é da publicação pela Gallimard: SOUPAULT, Philippe. *Charlot*. Collection L'imaginaire (poche)., Paris: Gallimard, 2014.

⁶² Ver a dissertação de Paulo José da Silva Cunha, que remonta o arquivo com os escritos de Mário sobre cinema e, no que nos interessa aqui, sobre Chaplin, especialmente estabelecendo uma cronologia para as várias versões do artigo intitulado *Caras*. Seu excelente trabalho de arquivo encontra pequenas notas, rasuras, textos sublinhados nos livros de sua biblioteca e em suas “fichas de leitura”. CUNHA, Paulo José da Silva. *No écran das folhas brancas: o cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

⁶³ Cf. correspondência entre Mário de Andrade e Murilo Miranda, disponível no acervo do IEB, citada por Cunha (2009, p. 70 e ss.).

em 2010 pela Nova Fronteira⁶⁴. Escolheu para essa publicação a versão de *Caras da Espírito Novo*, com as correções de Mário, que reproduziu integralmente aqui:

Charles Chaplin compôs uma cara decididamente caricatural e apesar disso bonita como arte. O que há de mais admirável na criação da cara de Carlito é que todo o efeito dela é produzido pela máquina cinematográfica. Charles Chaplin conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso em principal que a cara dele é cômica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem na tela, e que a gente percebe como rostos da vida real.

Não falo que a cara composta por Chaplin não seja fotogênica, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Porém é voluntariamente anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com caras em movimento, de gente mesmo. Aliás Harry Langdon também conseguiu isso, indo no passo de Carlito...E imaginando nos palhaços, parece à primeira vista que essa genial criação de Charles Chaplin é fácil... Não é, porque palhaço dá a impressão de fantasia, de engraçado por absurdo. Atrás do palhaço é que está o ser que finge de palhaço, nós sentimos isso e não perdemos um segundo de com-sentir isso. Ao passo que a gente não pode se interessar, quero dizer, não sente, ao lado da sensação imediata, não com-sente que atrás do personagem Carlito esteja o homem Charles Chaplin que finge de Carlito. A verdade percebida é de um ente só, Carlito ou Charles Chaplin pouco importa, que tem em si uma cara de desenho. E a cara de desenho em corpo de homem é que causa o cômico (sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo profundamente trágico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo.

A prova de que o cômico da cara de Carlito é sem absurdo, está em que nós identificamos intimamente com ela o homem Charles Chaplin. O retrato real deste, por mais que a gente simpatize com ele (por amarmos Carlito...), nos causa sempre um certo mal-estar. Nos sentimos roubados, ou mistificados, porque para nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito. Ao passo que contemplando os rostos reais de Piolim ou de Buster Keaton, ou a gente reconhece apenas, ou tem aquela curiosidade vagamente simpaticante, vagamente indiferente que é o desejo cotidiano de saber.

A inferioridade de Buster Keaton principia na criação da cara. Ela se utiliza de uma cara *d'après nature*, o que me parece defeito grave. Tem dois cinemas: o cinema como criação, isto é, o cinema-arte, e o cinema como sensualidade, isto é, o cinema-comércio. Carlito, a gente constata, é bonito. Harry Langdon é feio. Mas nem este feio ou aquele bonito nos aproxima ou afasta interessadamente, só servem de objeto de contemplação. Auxiliam o cômico. *São elementos estéticos*. Buster Keaton, a gente constata, é feio. Mas logo se é levado a acrescentar: feio mas simpático. O feio dele nos aproxima de Buster Keaton. Nós gostamos dele interessadamente, com aquele prazer que temos na vida em nos aproximarmos duma pessoa simpática. É um feio pois, que já não pertence propriamente ao domínio da contemplação estética. A cara de Buster Keaton desauxilia o cômico. Até o prejudica. É uma cara de cinema-comércio.

⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Organização Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. E-book (não paginado).

Tem um elemento exclusivamente estético nela, a imobilidade. Mas este elemento, que não se pode contestar seja do domínio do cômico, além de prejudicar bastante a expressividade das personagens encarnadas por Buster Keaton (no que ele se mostra muito inferior a Haicava, que foi esplendidamente expressivo dentro da imobilidade facial...), além de prejudicar a expressividade, é um elemento exterior, ajuntado. Não faz parte da estrutura da cara, não vem da carcaça óssea, não vem da carne, da epiderme. E não vem muito menos da máquina cinematográfica. Não é um elemento plástico. É um elemento de ordem psicológica, ajuntado à estrutura da cara, para lhe dar interesse de comicidade. Dá interesse, produz comicidade. Mas é sempre uma superfetação.⁶⁵

Paulo José faz um inventário das escolhas de Mário para esse texto e para as alterações. Por exemplo, a defesa de um “cômico sem absurdo” teria íntima relação com o texto que Mário escreveu para o *Diário de São Paulo*, publicado em 9 de junho de 1933, avaliando a exposição das gravuras da artista alemã Kaethe Kollwitz no Clube dos Artistas Modernos. Nesse texto, Mário diria que a artista “não deforma por exagero”, expressão que o pesquisador relaciona ao “cômico sem absurdo”.⁶⁶ São muitos cruzamentos que Paulo José empreende, tanto com textos de autoria de Mário de Andrade quanto com as leituras do próprio Mário evidenciadas pelas fichas e pelas anotações nos livros de sua biblioteca. Outro caso: no exemplar do livro de Louis Delluc intitulado *Charlie Chaplin*, a folha de rosto tem a anotação “A cara de Buster Keaton é uma cara que vista 2 vezes a gente conhece de cor/A de Keaton a gente conhece, a de Car-/lito a gente reconhece”.⁶⁷

Mas a questão que nos toca diretamente e que chega a Cozarinsky está relacionada, inicialmente, ao retrabalho de Mário que, na primeira versão, de 1934, inicia o texto com: “Carlito compôs uma cara decididamente caricatural e apesar disso bonita como arte”. Então, em sua correção sobre o artigo impresso, rasura “Carlito” e escreve a lápis “Charlie Chaplin”. E repete o procedimento todas as vezes em que se refere ao artista/diretor. “Carlito” fica reservado para o personagem. Esse cuidado permite acompanhar os critérios de Mário para que seu pensamento sobre cinema tenha maior acuidade. Paulo José da Silva Cunha defende, com bons argumentos, a tese de que Mário queria, com as substituições de nomes, separar criador e criatura.⁶⁸ Eu, entretanto, querendo armar a questão do rosto e da cara, acredito que o que pesa no texto é uma separação que prepara a convergência de ambos. Em vários momentos Mário faz o rosto de Chaplin e a cara de Carlitos equivalerem-se, inclusive com consequências importantes: para alcançar um “efeito cômico”; para elogiar, em Chaplin, um “cinema-arte”.

⁶⁵ Andrade, 2010, n.p.

⁶⁶ Cunha, 2009, p. 89.

⁶⁷ Cunha, 2009, p. 96.

⁶⁸ Cunha, 2009, p. 81.

Essa é a questão que atravessa todo o texto, a da relação entre as caras dos personagens e os rostos dos criadores que vão se tornando caras. Para Mário de Andrade há o rosto de Charles Chaplin, mas há a cara de Carlitos, que é diferente das caras de Piolim e Buster Keaton, estas pejorativamente comparadas a máscaras, já que são superpostas, ajuntadas ao corpo, elementos exteriores. A criação de Chaplin, Carlitos, a *contrario sensu*, faria parte da estrutura biológica, viria da carcaça óssea, da carne, da epiderme. Não é uma mera sobreposição de uma máscara, um caráter, um personagem, aderido por “superfetação” ao rosto.

Por isso chama atenção a escolha de “anticinegráfica” para a cara (de Carlitos). Porque, já sabemos, pelo que lemos até aqui, que uma cara que mereça esse nome deve mesmo ser anticinegráfica, interromper o mero desenvolvimento da ação. O primeiro parágrafo do texto de Mário trata dessa relação entre o movimento, que é o que se espera de certo cinema, capaz de reproduzir “rostos que aparecem na tela e que a gente percebe como rostos da vida real”, em contraste com a “criação” de Carlitos que, mesmo produzida no seio do cinema, faltam-lhe sombras e planos. O argumento continua no segundo parágrafo: a cara é fotogênica, mas anticinegráfica, porque “dá a sensação dum homem real com cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com caras em movimento”. A imobilidade seria um trunfo para o efeito cômico. Mas Carlitos produz essa cara imóvel a partir da cara de Chaplin, ela é simultânea à de Chaplin. Outros comediantes no cinema também fariam uso da imobilidade da cara. Harry Langdon, conquistando algo mais próximo de Chaplin. Mas ao tratar da máscara de Buster Keaton, Mário joga a partida que eu quero ver jogada, e faço questão de repetir: “Não faz parte da estrutura da cara, não vem da carcaça óssea, não vem da carne, da epiderme. E não vem muito menos da máquina cinematográfica. Não é um elemento plástico. É um elemento de ordem psicológica...”.⁶⁹ Mário valoriza aquela cara que torna indiscerníveis criador e criatura: “um ente só, Carlito ou Charles Chaplin pouco importa” ou, mais adiante, “porque para nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito”.⁷⁰ E a força dessa cara parece-me estar mais ligada à capacidade de depurar um afeto, pela imobilidade que lhe dá contornos trágicos. O afeto é anterior à cara, e ela, quando o encarna, congela o movimento, contrasta com o cinematógrafo, e se destaca. É a carne, os ossos, os traços de Charles Chaplin que plasticamente compõem a cara de Carlitos.

⁶⁹ Andrade, 2010, n.p.

⁷⁰ Andrade, 2010, n.p.

11.

Em uma conferência apresentada no final de 2015 na Casa de Rui Barbosa, o professor Raúl Antelo, ao tratar desse texto de Mário, cruza sentidos etimológicos para propor que a cara seja o espaço de convergência de vetores contrários, como os da biografia e da história. Leio-o assim: são os fatos que dão a evidência confiável à história, mas é só na linguagem que o fato se expõe. A cara é a ficção que, tendo uma causa histórica, sua carcaça óssea, expõe a indiscernibilidade entre verdadeiro e falso, entre o fato e seu relato. Cito Raúl:

Mário de Andrade intitula sua leitura heróica e biopolítica de Carlito de “Caras”, palavra vinda do termo poético grego *kára*, cabeça, que sobrevive em algumas línguas romances: *bonne chère*, em francês, significa bom acolhimento. Deste modo, do elemento mais individual passamos ao comunitário. Cara não deriva do latim, que preferia o significante *vultus*, o mesmo que perduraria no gótico *wulthus*. Mesmo Cícero era consciente de que os gregos usavam *kára* para indicar uma representação (desse significante, justamente, provém *careta*, no sentido de máscara) e preferia, no entanto, *volto*, inexistente nos animais, palavra que, a rigor, indica o elemento moral. Para significar, contudo, o rosto ou semblante, os gregos usavam *dóxa*, que significa a glória de Deus. Mas, ao mesmo tempo, para os gregos, o conceito de *persona*, a máscara teatral, vinculava-se exclusivamente a uma evidência confiável, de tal sorte que, quando se empreendia uma auto-biografia, não se podia prescindir da biografia, assim como não havia biografia sem história. Na cara convergem pois os vetores contraditórios da história.⁷¹

Vemos então que Mário, por cuidado, ou mesmo intuição filológica, lendo nos franceses Louis Delluc e Phillipe Soupault a alusão à máscara de Carlitos, percebe a inadequação de rosto, semblante e até mesmo de máscara, nos propondo usar *caras*. E a cara, que seria a cabeça individual, faz também a passagem ao comunitário quando se tem alguém em boa conta: “minha cara”, “meu caro”, “caríssimos”. Porque a cara, singular-plural, nos ensinam Andrade, Antelo e Agamben, faz convergir *zoé* e *bios*: ela é a exposição do ser, ou melhor, o ser enquanto exposição estética, nesse caso *bios*, e, ao mesmo tempo, ela vem da carne, da epiderme, dos ossos, da vida orgânica, *zoé*.⁷² A cara é uma resistência à economia, à gestão biopolítica que trabalha usurpando essa cisão. Proponho algumas equivalências com o que lemos juntos até

⁷¹ A fala de Raúl Antelo na Casa Rui Barbosa em novembro de 2015, “Política e cultura: Mário de Andrade, também conhecido como Macunaíma” está disponível em: <https://youtu.be/-s8jgTLJCSs>. Acesso em: 14 jul. 2021.

⁷² Giorgio Agamben aborda em vários textos a questão da cisão biopolítica, mas especialmente na série *homo sacer*. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG; Humanitas, 2004; AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: (homo sacer II,1)*. São Paulo: Boitempo, 2015; AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: (homo sacer II, 2)*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011; AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei: arqueologia do ofício. (Homo sacer II, 5)* São Paulo: Boitempo, 2013. AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz. (Homo sacer III)* São Paulo: Boitempo, 2008. AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza: regras monásticas e formas de vida. (Homo sacer IV, 1)* Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2014. AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos (Homo sacer IV, 2)* Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2017.

aqui: o rosto no cinema (o primeiro-plano, a imagem-afecção) é ao mesmo tempo um elemento de ligação narrativa e a possibilidade de interrupção explosiva na economia do filme. Pode servir de evidência confiável para a história e também pode ser uma abstração que a assombra. Vem da estrutura narrativa, tem os contornos de sua carcaça, mas se liberta em sua abstração de coordenadas.

Aqui Antelo me ajuda a fazer de Mário um crítico de filmes que ele nunca viu, como os de Cozarinsky. A cara que elogia, insisto, é aquela que mesmo tendo uma evidência confiável (o fato, o personagem histórico) chama atenção por destoar dos rostos da vida real, em movimento, de gente mesmo. As caras que Cozarinsky põe em cena, suas imagens em detalhe, aproximadas afetivamente, são biográficas e ficcionais. Ocorre que Cozarinsky escolhe uma parcela pequena, secundária, privada, de um fato ou de um personagem da história e a partir daí fazê-los produzir, tramando uma ficção possível. E esse personagem, aproximado pela singularidade vista em detalhe e pelo entrecruzamento de sua biografia com fatos históricos, muitos deles monumentalizados, como a Segunda Guerra Mundial, por exemplo (com seus personagens definidos previamente e de forma generalizante: as vítimas, os carrascos, os colaboracionistas, os resistentes, os judeus, os nazistas, etc.), promove uma leitura falsificante da história, interrompendo, ainda que por instantes, a voracidade de um certo discurso que insiste em atropelar o passado, fechando as possibilidades de ele ser novamente contado de outra maneira.

12.

Jorge Luis Borges também relaciona *caras* e história no poema *Habla un busto de Jano*.⁷³ O deus romano, geralmente representado com duas caras olhando em direções opostas (bifronte), é associado à segurança de entradas e boas saídas pois, em seu templo romano, próximo ao *Forum*, os portões eram abertos em períodos de guerra e fechados em períodos de paz. No poema, entretanto, Borges faz suas caras olharem para o passado e o porvir, sem discerni-los, encenando uma recursividade na história:

Nadie abriere o cerrare alguna puerta
sin honrar la memoria del Bifronte,
que las preside. Abarco el horizonte
de inciertos mares y de tierra cierta.
Mis dos caras divisan el pasado
Y el porvenir. Los veo y son iguales

⁷³ Publicado em *El oro de los tigres*, 1972. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 1110.

los hierros, las discordias y los males
 que Alguien pudo borrar y no ha borrado
 ni borrará. Me faltan las dos manos
 y soy de piedra inmóvil. No podría
 precisar si contemplo una porfía
 futura o la de ayer hoy lejanos.
 Veo mi ruina: la columna trunca
 y las caras, que no se verán nunca.

No poema a fala é concedida, em primeira pessoa, ao busto de pedra. Mas ele começa referindo-se a si mesmo em terceira pessoa: “el Bifronte que las preside”. A aparente solenidade do frontispício do poema, esse lugar importante que é o do guardião das portas, assume, na primeira pessoa que se inicia no meio do terceiro verso, a descrição das misérias do mundo e também das suas. Em “Abarco el horizonte/de inciertos mares y de tierra cierta”, o verbo *abarcar* joga no sentido dos mares, contra a terra, conferindo mais incertezas que certezas. E assim seguem o passado e o porvir, iguais em “los hierros, las discordias y los males”. Faltam-lhe as mãos, o que parece querer dizer: nada posso fazer, estou privado de ações sobre as coisas, sobre esses males que vejo, o que é reforçado por “soy de piedra imóvil”. Por fim, vê sua ruína: a coluna interrompida e as caras que nunca se verão. Como é que o busto de Jano, que tem a voz no poema, se vê de fora? Como ele sabe que sua coluna não vai até o chão e que suas caras, imóveis, continuarão a olhar em sentidos opostos?

Sou um busto, privado de mãos, de movimento, de ações. Tenho duas caras que contemplam as lutas e as misérias do passado e do futuro, indiscerníveis, e, assim, meu grande problema é viver o decurso do tempo: minha coluna não tem base, não fixo um tempo e um lugar, sou eterno, e minhas caras não conseguem parar de olhar o acúmulo de escombros da história para viverem o presente (virarem de costas, olharem-se). Diante da eternidade, a estátua também morre,⁷⁴ sua coluna sustentando duas caras que, dispostas na lógica de uma história linear e contínua, vivem o martírio – semelhante ao anjo da história (de Klee, de Benjamin) – de nunca conseguirem parar a acumulação de “discórdias, males, hierros y porfias”, de não conseguirem interromper o vento teleológico que sopra do paraíso e do final dos tempos, para que se pudessem olhar de frente, ainda que por alguns instantes, no agora.

⁷⁴ Alain Resnais e Chris Marker fariam em 1953 um filme de média metragem sobre a arte africana com o título *Les statues meurent aussi*. O argumento principal é que o museu mata a arte, retirando sua possibilidade de devir.

13.

Joan Corominas recolhe uma possível origem grega para *cara*, que designava a cabeça, e tinha utilização quase exclusiva em antigos textos poéticos, como nos fez ver Antelo. Nota o filólogo que somente Sófocles a usaria uma ou outra vez deslizando o sentido de cabeça para semblante.⁷⁵ Corominas afirma que é difícil para os romanistas admitirem que a palavra que dá nome à face humana venha de uma língua não latina e se pergunta:

Pero ¿cómo, siendo éste un vocablo poético, de tono solemne, enormemente presuntuoso, pudo penetrar en el latín vulgar, y poner allí raíces en la mayor parte de las lenguas (aun el retorromance) hasta sustituir en gran parte el lat. FACIES?, pues, donde no lo reemplazó, como en castellano, catalán, gascón, engadino, genovés, etc., logró al menos hacerse con un lugar de sinónimo muy importante y duradero: es sabido que el fr. ant. *chiere* significaba la cara, y que ha seguido vivo en francés clásico y moderno en la locución *faire bonne chère*, que partiendo de la noción de ‘buena acogida’ pasó a ‘dar buena comida a un huésped’.⁷⁶

Respondendo à própria pergunta, acreditando ser a melhor hipótese, alude a uma questão militar. Explica Corominas que as legiões da república Romana que ocuparam a Grécia tinham soldados, tanto gregos quanto romanos, jovens, e “no de todo incultos”,⁷⁷ e que gostavam de usar palavras que, de alguma maneira, exibissem suas capacidades linguísticas. O termo *cara*, antes reservado à poesia, transitou dos oficiais gregos aos oficiais romanos e, “siendo una voz como ésta extranjera pero de carácter afectivo”, foi proliferando na hierarquia militar e experimentou seu “leve traslado semántico”.⁷⁸ Havia soldados que se vangloriavam de saber falar grego, por terem lutado nos limites do império, e também havia aqueles que, incultos mas querendo demonstrar o contrário, enxertavam palavras gregas, muitas vezes mal colocadas e até incorretas, para contar seus feitos viris.

Pues tales sujetos gustaban de hablar de las heridas que hacían a otros, y de las que sufrían ellos mismos, ante todo heridas en las partes más visibles y más vitales de su cuerpo. He aquí cómo la palabra debió de volverse corriente en el latín de los soldados. Pero es natural que charlaran más de las heridas que recibían en la cara que de las demás de la cabeza; si estas todas eran peligrosas, y las del resto del cráneo podían serlo mucho, las de la cara daban más que hablar que de otra alguna: por una parte afectaban mucho al que las sufría, mas por otra parte aumentaban el aire guerrero, la fiereza del soldado, su aspecto veterano, de hombre formidable.⁷⁹

⁷⁵ COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. A-CA. Madrid, Gredos, 1984.

⁷⁶ Corominas, 1984, p. 840.

⁷⁷ Corominas, 1984, p. 840.

⁷⁸ Corominas, 1984, p. 840.

⁷⁹ Corominas, 1984, p. 841.

Cara, mesmo de origem grego erudito, e significando cabeça, foi popularizado pelo uso dos soldados, uns exibindo seus dotes linguísticos, outros, por imitação daqueles e limitação semântica sua, adaptaram o termo para exibir, nas cicatrizes da face, sua bravura. Ambos os casos estão relacionados à aparência dos personagens na encenação comunitária, sua exposição. Sei que sou insistente nisso, mas, afinal, é a minha hipótese que está em jogo, então não posso deixar de notar o quanto a *cara*, nessa etimologia, tem relação com uma afecção sofrida, com uma imagem que mostra duas coisas ao mesmo tempo: o ferimento e a coragem.

Rosto por sua vez, Corominas explica, deriva do latim ROSTRUM, que parte do radical RODERE e “en consecuencia significaba propiamente ‘pico de ave’, y otras veces ‘hocico de cerdo’ o ‘de perro’”. A parte proeminente, bicuda, saliente da face. “Solo en autores muy vulgares, como Plauto y Petronio, llega a aplicarse al hombre, pero entonces se trata de un insulto o chanza, exactamente con el tono que tiene en cast. un empleo análogo de *hocico* o *jeta*”.

Rostro, del lat. ‘pico’, ‘hocico’; esto, y tambien ‘labio’, ‘boca’, es lo que todavia significa en el castellano medieval, pero pronto se extiende del sentido de ‘boca’ al de ‘cara, faz’. 1a doc.: *Cid*. (...) Pero en toda la Edad Media el castellano *rostro* conserva aún su valor etimológico de ‘pico’ u ‘hocico pontiagudo’. (...) en el Siglo de Oro, no sólo se ha olvidado el significado etimológico, sino que rostro se ha convertido en una palabra noble, según muestra su frecuente empleo por poeta de gusto tan exigente como Góngora, El lat. ROSTRUM se ha conservado, además del cast. únicamente en port. (*rosto* ‘cara’, *rostro* y *rosto* son igualmente frecuentes en las Ctgs.) y en rumano (*rost*, ant. ‘boca’, hoy acs. figuradas).⁸⁰

O dicionário da Real Academia de España, também partindo de ROSTRUM, como bico ou focinho, amplia as definições para albergar a cara, o semblante, e lembra de um sentido em desuso, o de máscara, mas me interessa uma derivação, também bélica e naval: esporão da nave,⁸¹ ou seja, uma ponta de ferro ou mesmo de madeira que arremata a proa dos barcos. Em antigas embarcações faziam-na saliente para atacar navios inimigos. Rostro é o bico do barco, sua parte proeminente. Por isso a Rostra era uma grande plataforma que servia de púlpito no antigo Forum Romano, no qual os oradores dirigiam-se ao público. A estrutura tem esse nome porque Caio Mênio, vencendo a batalha de Âncio (338 a.C.), retirou as proas dos navios

⁸⁰ Corominas, 1980, p. 77 e 78.

⁸¹ *rostro* Del lat. rostrum ‘pico’, ‘hocico’. 1. m. *cara* (parte anterior de la cabeza). 2. m. *semblante* (representación de algún estado de ánimo en el rostro). 3. m. Aspecto característico propio de algo o de alguien. La vida política presenta mal rostro. 4. m. Espolón de la nave. 5. m. coloq. *desfachatez*. ¡Qué rostro tiene ese individuo! 6. m. Zool. Pico de las aves. 7. m. Zool. Por ext., estructura semejante a un pico en su forma y su disposición anatómica en diversos animales, como los crustáceos. 8. m. desus. Hocico, boca. 9. m. desus. *careta* (ll máscara de la cara). dle.rae.es/rostro. “Rostro”, in dicionário da Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/rostro>. Acesso em: 27 jul. 2021.

inimigos e as exibiu em sua lateral. Rostra (eram seis ao total) é tanto o plural de Rostrum quanto um pequeno museu.⁸²

14.

Não quero procurar semelhanças entre dois modos de fazer cinema, de Chaplin a Cozarinsky, mas quero encontrar na escolha de Mário de Andrade, a partir da imobilidade da cara de Carlitos (e que quase nenhuma vez foi enquadrada em primeiro-plano), um significante que se torna, por essa escolha mesma, não apenas latino por apropriação do grego, mas latino-americano, pelo uso que fazem dele Mário de Andrade, Cozarinsky, Borges.

Insisto no olhar que dedico aos filmes. Cozarinsky escolhe um personagem da história. Dirige-lhe um olhar afetivo que o torna tão próximo a ponto de descolá-lo das coordenadas históricas. Ele se torna apenas um palco de afetos, uma cara. Mas é essa cara que vai dando consistência a um sujeito, já bastante deslocado da história para se exibir como resultado de outra construção possível. Aqui é importante a última parte da citação anterior de Raúl Antelo: se os gregos tinham um nome para a cabeça, *kara*, também tinham um para a máscara teatral: *persona*. A última necessitava de uma evidência confiável, algo que na máscara remetesse ao rosto. Cozarinsky parte dessas evidências, de um rosto já engessado pela história, mas o olhar próximo sugere que esse rosto é antes uma cara e, como tal, simultânea a tantas outras (a tantas outras aproximações possíveis, a tantos outros afetos possíveis). Faz valer então a simultaneidade das múltiplas aparências, mais do que um rosto individualizado e fixado pelo discurso da História. É um movimento que percebo em seus filmes: transformar rostos em caras.

A cara se torna um lugar de afetos, mas também lugar de um entrecruzamento de forças. A força de um discurso que toma História por linear e homogênea e quer se apropriar da aparência, quer fazer um rosto, quer preencher seus capítulos com personagens pré-definidos que executam um roteiro: a ação destinada ao personagem. Mas, na cara, outra força se insinua, aquela da abstração dos vínculos espaciais e temporais, a expressão de afetos ainda não atualizados nem individualizados. Associada a essa força, vem a da desapropriação da

⁸² “Rostrum” in REZENDE, Antonio Martinez de. *Dicionario do latim essencial*. Antonio Martinez de Rezende, Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 910. Também em: KALAS, Gregor. “Memorials of the Ability of Them All”: Tetrarchic Displays in the Roman Forum’s Central Area. In: CHRISTIE, J. J.; BOGDANOVIĆ, J.; GUZMÁN, E. *Political Landscapes of Capital Cities*. Colorado: University Press of Colorado, 2016.

aparência, a retirada do caráter, seu recolhimento em benefício de uma pura comunicabilidade, da cara que já não comunica nem expressa senão seu próprio “ser cara”.

15.

Charles Chaplin também seria o personagem de um curta de Cozarinsky feito em colaboração com Bernardo Bertolucci: *Chaplin Today: Limelight* (2003). No filme, articulam-se imagens de arquivo com as entrevistas de Claire Bloom, do próprio Bernardo Bertolucci e de Sydney Chaplin. O mote geral do filme é a expulsão dos Estados Unidos por perseguições anticomunistas e sua chegada à Inglaterra natal depois de finalizar e estrear *Monsieur Verdoux* (1947) e *Limelight* (*Luzes da ribalta*, 1952). O filme de Cozarinsky se dedica especialmente, nas sequências finais, a encenar a morte de Calvero, personagem que pode ser visto como um Carlitos velho (em *Limelight*). Bertolucci, ao ser entrevistado, emociona-se com cenas desse filme que lhe saltam à memória, porque associa a velhice de Calvero, que no teatro já não encanta seus espectadores, ao anacronismo de Chaplin, que deixara de ser unanimidade nos EUA – dada a recepção de seus últimos filmes falados, dada a perseguição sofrida. Chaplin só realizaria mais dois filmes em sua vida: *Um rei em Nova Iorque* (1957) e *A condessa de Hong Kong* (1965). Bertolucci vê na morte do palhaço também a morte do artista, destacando o momento em que sua cara é coberta por um lençol. Transcrevo uma de suas falas na entrevista:

Il dato di fatto, sto facendo un'intervista, sarebbe molto raro ma soprattutto molto imbarazzante piangere mentre una macchina ti sta filmando. C'è che il fatto che forse è al di là della lacrima, è quello che copre il Calvero: non è un sudario, non è il lenzuolo di un'infermiere, ma è lo schermo. Abbiamo visto teatro, teatro, teatro, teatro, quello che lo copre non è il rideau, non è il sipario, è lo schermo del cinema. È come se Chaplin dicesse: “Ecco, qui Chaplin è finito. Calvero, io, devo morire, perché Terry, la gioventù, possa fiorire”. E con questo si conclude questo grande sublime esorcismo che è *Limelight*.⁸³

A mortalha de Calvero é também a de Carlitos e a de Chaplin. Uma tela de cinema. Tela que desenha um espaço, recorta o enquadramento metafórico no qual essas vidas se deram e se sobrepõem, e no qual todas encontram, ao mesmo tempo, sua morte. Se pensamos na mortalha do rosto mais famoso da história, do “ícone verdadeiro” estampado no lençol de Verônica nas

⁸³ Entrevista de Bertolucci em *Chaplin Today: Limelight* (2003). Tradução minha: “Na verdade, estou fazendo uma entrevista, seria muito raro, mas, acima de tudo, muito embaraçoso, chorar enquanto uma máquina está te filmando. Há o fato que talvez esteja para além da lágrima, é aquilo que cobre Calvero: não é um sudário, não é um lençol de enfermeira, mas é a tela. Vimos teatro, teatro, teatro, teatro, o que o cobre não é o *rideau*, não é a cortina, é a tela do cinema. É como se Chaplin dissesse: ‘Pronto, Chaplin terminou aqui. Calvero, eu, tenho que morrer, para Terry, a juventude, florescer’. E, com isso, termina esse grande e sublime exorcismo que é *Limelight*”.

últimas horas de vida de Cristo, podemos supor uma situação semelhante nas últimas imagens de *Limelight*. O que a cara de Calvero, morto, estampa na mortalha que é a tela? Prefiro acreditar na hipótese de que é a cara de Carlitos que ali aparece, “cara de desenho parado” descrita por Mário de Andrade, cara que é o palco dessa simultaneidade de Carlitos, Calvero, Chaplin. Ao se estampar na tela de cinema, que a cobre e a substitui enquanto palco de exposição, tal cara se torna ainda mais abstraída de seus vínculos individualizantes, o que me permite pensar que também a tela de cinema é uma cara, na medida em que se abre para a simultaneidade de faces, para o brilho afetivo dos rostos não individuados, para a estampa de primeiros-planos. Na tela, o decalque da cara de Carlitos, ícone da morte, transfere para o lençol branco a potência de reprodutibilidade das caras, ou seja, uma produtiva sobrevida. Mesmo mortos, Carlitos, Chaplin, Calvero sobrevivem na imagem.

Ainda no filme de Cozarinsky eu gostaria de destacar um primeiro-plano. A cena começa com Claire Bloom contando a respeito de uma reunião de produtores, atores e artistas de Hollywood para assinarem um documento no qual pedem a saída de Charles Chaplin dos Estados Unidos por uma hipotética simpatia ao comunismo. Ela acrescenta que o FBI já vinha investigando-o, e cita os relatórios que futuramente se tornariam públicos. Seguimos ouvindo Claire, mas o filme substitui a imagem de seu rosto por outro: mãos que lidam com papéis, como se fossem fotocópias do relatório, sobre o parapeito de um rio. Trata-se de um primeiro-plano no qual vemos apenas as folhas de papel e as mãos, sobre a bancada, às margens de um rio, enquanto ouvimos algumas dessas acusações (Figura 1). Exibem-se afetos nesse primeiro-plano: banalidade, atrocidade, desinteresse, repetição vazia de argumentos, à medida que as folhas são passadas. Quando chega ao final do documento, as mãos rasgam-no, vemos raiva, desaprovação, discordância, desprezo, jogando o papel picado na água. O movimento da câmera abre a vista, aparecem edifícios ao fundo, vemos a cúpula da Catedral de São Pedro, o plano dá um lugar para os afetos, ainda que não tenhamos o personagem desse gesto (podem ser as mãos do diretor, ou as mãos do narrador): mas sabemos que o filme está em Roma. A relação entre a Itália e o rechaço aos motivos (inventados pelos órgãos americanos) pelos quais Chaplin fora investigado, perseguido e expulso não é evidente, mas possível. Em primeiro lugar porque Bertolucci é citado nos créditos como participante da direção (*by Edgardo Cozarinsky with the participation of Bernardo Bertolucci*) e muito provavelmente elaborou, ali em Roma, com Cozarinsky, alguns dos argumentos que o filme expõe. Em segundo lugar, as últimas cenas do filme acrescentam a exibição da cópia restaurada de *Limelight* na enorme tela instalada na *Piazza Grande* de Bologna, em seu festival de cinema de 2002. Mais: a cinemateca de Bologna

também é apoiadora do filme, o que de alguma maneira reforça a ideia de que a Itália é o lugar de onde parte o impulso de rever a história de Chaplin. Mas, além desses motivos, temos em Roma uma possibilidade (latina) de incluir um olhar marginal tanto aos EUA, lugar da produção e da expulsão de Chaplin, quanto à Inglaterra, país que o recebeu de volta, embora ele tenha posteriormente se domiciliado na Suíça. Os dois cineastas, um argentino radicado na França (à época) e um italiano já famoso em todo o mundo, fazem questão de incluir na montagem de seu filme, feito na Itália, uma fala de Charles Chaplin em que afirma ser um internacionalista. Quando a história (de males, hierros y discordias) pede que se tome uma posição nacionalista, o filme de Cozarinsky com Bertolucci de um modo sutil diz que esse tipo de vínculo não lhes interessa. Como Chaplin, seu vínculo é com o cinema.

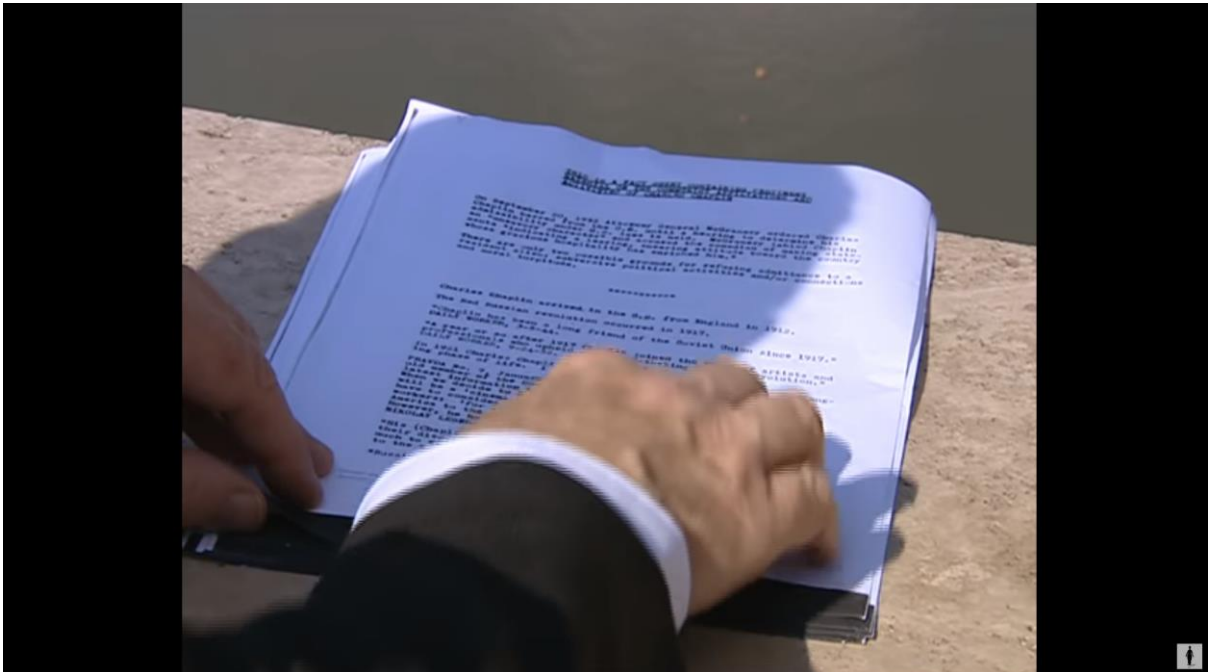


Figura 1



Figura 2

...

Algumas das teses do filme seriam publicadas no ensaio “La muerte de Calvero”, de Cozarinsky, editado pela cinemateca de Bologna, em 2002, em *Limelight, Documenti i studi*, que depois fez parte do volume: *Cinematógrafos* (traduzido ao espanhol por Ernesto Montequin). Cito a tradução argentina que opera, também na morte, essa repetida sobreposição de Calvero, Carlitos e Chaplin. O ensaio, provocativamente, começa assim: “Chaplin muere en *Limelight*”.⁸⁴ Nesse texto, a aproximação intensamente afetiva que faz dos personagens (do filme – Calvero, Terry; e da História – Chaplin, Marilyn Nash, Philip Yordan, Claire Bloom, Buster Keaton) também sugere o trânsito deles entre dois textos distintos que se tocam intensamente: o filme e a História. Além de recontar a perseguição feita a Chaplin e sua saída dos EUA, também volta à cena final de *Limelight*. Mas o texto de Cozarinsky excede os argumentos do filme no que tange à crítica dirigida a Chaplin por até então não ter feito um filme falado. Cozarinsky destaca, nessa parte, o primeiro-plano e a cara do espectador:

Después de los borborismos y eructos proferidos por los representantes del poder, desde *City Lights* hasta *The Great Dictator*, al final de este último film Chaplin toma la palabra. Y lo hace para decir cosas importantes, en primer plano, con la mirada fija en la cámara, y el espectador recibe sus palabras en plena cara. (...) Y las últimas secuencias de *Monsieur Verdoux* no se privan de decir sin ambages todo lo que más podía herir a los vencedores aún ufanos

⁸⁴ Cozarinsky, 2010b, p. 37.

de la Segunda Guerra Mundial, en el momento en que se lanzaban a una nueva carrera armamentista. *Limelight*, que trata de vejez y desilusión, e ilustra el arte de borrarse para dejar lugar a los jóvenes, está lleno de reflexiones, ya no sobre política y sociedad, sino, atrevámonos a la palabra, sobre la vida.⁸⁵

Chaplin se torna personagem do ensaio de Cozarinsky. É como se cada um desses derradeiros filmes fosse um capítulo do final da sua história, com os personagens eleitos, as falas que cada um profere, as relações entre aqueles personagens e os anteriores: “Langlois veía en Verdoux a un Carlitos viejo. Calvero declara esta identidad muy temprano en el film: *tramp comedian* lo define un afiche antiguo, pegado a la pared de su cuarto de pensión”.⁸⁶ Assim, as narrativas de cada filme são extrapoladas para que o texto do ensaio construa seu próprio arco, num jogo de espelhos entre a vida do diretor e a vida “em cena” de seus personagens. Cito os últimos parágrafos, para que o leitor perceba o movimento de substituição que Cozarinsky opera. Do intercâmbio de personagens em Chaplin, que acabam fazendo dele um personagem na história, para o trânsito entre a história de *Limelight* e a história do cinema, sob o signo da transmissibilidade.

Lo notable es el control, de Chaplin director sobre Chaplin actor. Sus dos primeros planos más intensos en el film lo muestran en las antípodas de su máscara cómica, con un juego totalmente interiorizado: aquel donde se borra el maquillaje en el camarín, tras el fracaso de su regreso al music hall, y aquel otro donde se queda solo en el escenario mientras se apagan las luces después de la prueba de Terry, y comprende que una verdadera artista se ha revelado, que a él solo le queda borrarse. El *pathos* perfectamente dominado de ambos primeros planos, su duración exacta demuestran que para el cineasta el film importa más que la vanidad del actor.

Fuera de moda por el tono y la realización en el momento de su producción y estreno, film personal en una época en que la primera persona era algo insólito en el cine, con el tiempo *Limelight* no ha dejado de afirmarse como un gran clásico. Pertenece a esa categoría de obras que sólo pueden enriquecerse con las divagaciones de la retórica y los espasmos de la sociedad. ¿Qué nos queda de su historia? Que Calvero impide que Terry se mate, que la impulsa a vivir y le enseña a hacerlo, que más tarde él morirá cuando ella ya está fortalecida por lo que él lo transmitió.

Acaso la historia del cine, bajo los escombros de tantas rupturas seductores, sea una historia de regresos a las fuentes, de relecturas, de transmisiones.⁸⁷

Para além do vocabulário – o uso de primeiros-planos e de caras –, o texto de Cozarinsky de certo modo nos diz que mesmo Chaplin é uma cara e que, a partir de seus Carlitos e Calvero, é uma multiplicidade delas. O intercâmbio delas impulsiona a ficção que quer encontrar

⁸⁵ Cozarinsky, 2010b, p. 40.

⁸⁶ Cozarinsky, 2010b, p. 41.

⁸⁷ Cozarinsky, 2010b, p. 42-43.

paralelos entre o enredo dos filmes e uma possível história do cinema que releia o passado e perceba suas cadeias de transmissão.

16.

Na revista *Film* n. 33, de abril/maio de 1998, Edgardo Cozarinsky é convidado a oferecer aos leitores uma seleção de textos ainda inéditos, escritos por Alberto Tabbia, que havia falecido no ano anterior, com apenas 58 de idade. Organiza-se na Sala Leopoldo Lugones uma mostra de filmes intitulada: *El gusto de A.T. – en recuerdo de Alberto Tabbia*. Com seus filmes preferidos, foram divulgados textos do crítico sobre eles, resgatados por Edgardo Cozarinsky, como este que a revista *Film* publica. O ciclo contaria com: *Monte Criollo* (Arturo S. Mom, Argentina 1935); *The killing of a chinese bookie (A Morte de um Bookmaker Chinês*, John Cassavetes, EUA, 1976); *Letter from an Unknown Woman (Carta de uma Desconhecida*, Max Ophuls, EUA, 1948); *L'argent (O dinheiro*, Robert Bresson, França/Suíça, 1983); *Die Dritte Generation (A Terceira Geração*, Alemanha, 1979) e *Faustrecht der Freiheit (O direito do mais forte*, Alemanha, 1974), ambos de Fassbinder; *Palermo* (Arturo S. Mom, Argentina, 1937); *Opening Night (Noite de estreia*, Cassavetes, EUA, 1977); *Die Büchse der Pandora (A caixa de Pandora*, Pabst, Alemanha, 1929); *Detour (Curva do destino*, Edgar Ulmer, EUA, 1945).

Cozarinsky havia herdado a biblioteca de Tabbia e, junto com ela, seus manuscritos, muitos deles inéditos. Por isso escreve na revista, como prólogo ao texto selecionado, a seguinte advertência ao leitor:

Estas notas parecen ser la única parte redactada de un trabajo que, como tantos otros, Alberto Tabbia renunció a completar. Entre sus papeles, cuadernos y carpetas he hallado material para varios volúmenes. En este caso, al prepararlo para la publicación, elegí dos tipos de caja: uno mayor para el cuerpo principal del texto, otro menor para las acotaciones, escritas en los márgenes o abrochadas a la página, que representan ese talento para la digresión que los amigos de Alberto tanto apreciaban en su conversación.

No es fácil ser el albacea de un amigo cuyo mejor trabajo él mismo se despreocupó de dar a conocer. Creo que si logro hacer apreciar, con esa tarea, la originalidad de su mirada sobre el cine y la de su manera de abordarlo por escrito, estará agradeciéndole un poco de lo mucho que me enseñó a ver y a gustar.⁸⁸

⁸⁸ TABBIA, Alberto. Notas sobre el cine de John Cassavetes: un solitario en buena compañía. Seleção de Edgardo Cozarinsky. *Revista Film*, n. 33. abril/maio de 1998, p. 50. (O título, dado por Cozarinsky, insiste na provisoriiedade da nota, do *apunte*.)

Talvez ainda tomado de emoção pela morte do amigo, ocupando uma posição incômoda de testamentário, faz a ressalva acima, que o coloca realmente como esse elo entre os escritos e os possíveis futuros leitores dessa obra que deveria ganhar publicação. Ainda que seja Tabbia quem escrevera sobre o diretor, é Cozarinsky quem escolhe, entre tantos textos, estampar a revista com Cassavetes. Há apenas três imagens que completam o arranjo gráfico, nas quatro páginas que o texto ocupa de *Film*, e todas são da cara do cineasta. E, entre tantos filmes em que explora o primeiro-plano, Cassavetes havia dirigido *Faces* (*Caras*, 1968). Proponho que leiamos Tabbia, sobre Cassavetes, na seleção de Cozarinsky e no corte que mais nos diz respeito:

Shadows, Faces, Husbands, Minnie and Moskowitz... como una imagen que se pone gradualmente en foco, Cassavetes pasa de una casi indiferenciada textura visual de donde los personajes emergen para adquirir, durante unos minutos, una intensísima presencia, a explorar a sus anchas, tomándose su tiempo, el mapa del rostro humano; luego identifica una categoría social, humana; finalmente se concentra en dos individuos con nombre propio.

Todos estos films tienen momentos admirables, en que director y actor llegan a tal simbiosis que no es posible saber si la cámara, al acecho, captando los momentos más elocuentes (ya fuertes, ya vacíos) de las criaturas que persigue, o si éstas, vampirizadas por la presencia del instrumento cámara, vibran, crecen, se explayan porque están siendo filmados. ¿Quién domina a quien en este juego? Tal vez sea tan imposible saberlo como en una relación sexual.

Amorosamente registrada a lo largo de dos décadas por la cámara conyugal de Cassavetes, Gena Rowlands escapó ao *type casting* al que la industria la había relegado. (¿Cuál habría sido su destino? ¿Una reencarnación más compleja de Claire Trevor? ¿Una émula tardía de Dorothy Malone?) Ese rostro intenso, desnudo de *Faces*, fué arrugándose, ajándose, luciendo esas marcas de la vida vivida que en la Argentina de hoy son una herejía. Obediente a Texas y a California, el show business local ya no ofrece sino intercambiables variaciones de los mismos rasgos. ¿Sería un ideal democrático la cara única?⁸⁹

Primeiro, personagens contingentes, que emergem das sombras. Depois as caras em cena que adquirem uma intensa presença, mesmo porque os filmes de Cassavetes se demoram nessas caras. Nos diálogos, recusa um campo-contracampo funcional, para que vejamos a cara de quem, silente, recebe a fala do outro. O espectador tem, com isso, tempo de perscrutar o mapa ou labirinto (de afetos) que é o rosto humano. Só então chegam os nomes próprios. Um movimento inverso ao personalista, que parte das individuações para delas derivar afetos. Cassavetes parte dos afetos, dos acontecimentos-cara, dos personagens-sombra, para chegar a individuações que possam ganhar nomes próprios. Mas se pergunta Tabbia (Cozarinsky): será que é a aproximação da câmera que alcança esses momentos admiráveis ou são as criaturas, atores e atrizes que, diante de um diretor com elas “simbiótico”, crescem para a câmera, vibram,

⁸⁹ Tabbia, 1998, p. 52.

como que exibindo a selvageria de suas caras, em outros filmes normalmente homogeneizadas pela indústria? Contra a cara única, alvo de deboche irônico por Tabbia (Cozarinsky), Cassavetes oferece o rosto da esposa Gena Rowlands, filmada pela “câmera conjugal”, mas que logo se torna a cara, a tela desses afetos que marcam sua pele, da juventude (*rostro desnudo, intenso*) à velhice (*rostro arrugado, ajado*), com traços variados, que vêm de uma biografia, mas que no filme abstraem-se dela e desenham os afetos que multiplicam conjunções virtuais.

17.

A fofoca é uma espécie de narrativa que encena a estética da cara. Na fofoca, o personagem ganha uma cara que provavelmente não tinha antes de ser relacionada a tal “feito” ou “fato”. E assim, aquele personagem da história, já fixado e bem assentado na linearidade vazia dos fatos, perde seu *status*, tem sua cara desfeita, refeita. Normalmente, na fofoca, aqueles personagens mais sérios ou de identidade mais verificável e perene têm essa estabilidade bagunçada, e talvez essa seja uma de suas forças (da fofoca): desestabilizar caráteres. *Caras y Caretas* é uma revista que lidou com essa capacidade. Não necessariamente uma revista de fofocas, mas muito recheada de anedotas. As caras e máscaras de personagens da vida argentina, filtradas pelo anedótico, especialidade de seu fundador, Eustáquio Pellicer. A revista começou a ser publicada na Argentina em 1898, quando Pellicer mudou-se para Buenos Aires, depois de ter dirigido por oito anos um periódico homônimo em Montevideú.⁹⁰

O semanário tinha grande circulação em Buenos Aires, com tiragens que chegavam a passar dos 100 mil exemplares. Dedicava-se à política, à cultura, aos costumes da sociedade local, ao desenvolvimento comercial e industrial, ao fenômeno da imigração. Utilizava-se das então recentes técnicas tipográficas: nas suas edições havia muitos desenhos, fotografias e, nas ilustrações de capa, muitas caricaturas em cores. Essas imagens colocavam em cena, ou em circulação, as caras dos atores sociais, dos personagens políticos, econômicos, literários etc. E quando fazia um ataque mais pungente, agressivo ou humorístico, admitia a possibilidade de que o ataque não se dirigisse à pessoa, mas à sua careta social, ou seja, à sua máscara. Porque *Caras y Caretas* procurava agradar a um vasto público, entretendo classes populares até certas camadas das consideradas eruditas. Geraldine Rogers explica que vários indícios e “fracassos iniciais” de seus idealizadores evidenciam que a revista havia sido criada para ser um

⁹⁰ A revista foi publicada até 1939. Retornou por um breve período em 1982 e, desde 2005, segue com números toda semana. Desse período mais recente os números estão disponíveis na sua página da *internet*. Os antigos foram digitalizados e se encontram para consulta na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da Espanha.

entretenimiento rentável, para ser “una empresa cultural que les diera independência económica”.⁹¹ Por isso uma preocupação com inovações gráficas, com um corte estético que a fizesse contemporânea e com vistas a tal entretenimento. Para uma descrição sumária da inserção da revista nos estratos culturais e econômicos da sociedade argentina, Rogers diz na introdução de seu livro que:

Caras y Caretas es central para comprender la transformación cultural de aquella etapa. Perteneció al sistema misceláneo de magazine inspirado en publicaciones similares de Europa y Estados Unidos. Como empresa moderna, colaboró en el surgimiento de una capa nueva de productores y favoreció la profesionalización literaria. Demandó a sus colaboradores materiales breves y novedosos, infundiendo en los textos el espíritu de la moderna escritura periodística. A mediados del siglo XIX, Edgar A. Poe afirmaba que en Norteamérica la fuerte presencia del cuento se debía a los semanarios; cincuenta años después un seguidor rioplatense, Horacio Quiroga, asumía ese principio al ajustar su producción a las reglas formales y temáticas aprendidas en Caras y Caretas, una revista que comenzaba a impactar en la escritura destinada al nuevo público y que seguirá haciéndolo en ciertas zonas de la literatura posterior, cuyo descubrimiento de la ciudad, su exploración de los márgenes, su reivindicación plebeya del lenguaje popular y se desenfado frente a la solemnidad del arte tienen en ella uno de sus puntos de origen.

Fue también pionera en poner a disposición de los lectores – sin distinción de clase social, jerarquía cultural o identificación política – textos e imágenes del más variado tipo para que todos, sin necesidad de acreditar competencias específicas, los apreciaran como meros consumidores en el mercado cultural. En 1912, a la muerte de un poeta, una revista argentina de la alta cultura señalaba: “Quién no lo había leído a Carriego? Nadie, entre nuestros poetas cultos, artistas, le superaba en popularidad. Sus versos sencillos y henchidos de sentimiento habían entrado con Caras y Caretas en todos los hogares” (Nosotros, noviembre de 1912, p. 51) El comentario muestra la importante función divulgadora del semanario, que hizo accesible, desde el punto de vista material y simbólico, un conjunto de productos culturales para gente que recién se incorporaba a la lectura, tenía un modesto acervo de capital simbólico y un manejo ligero de la tradición literaria. Si, como advertía un contemporáneo, la prensa popular era el “libro del pueblo” (Navarro Viola, J. Los nuevos rumbos del periodismo, en *Anuario de la prensa argentina* 1896, p. 26), en el filo del siglo Caras y Caretas estaba entre sus preferidos: era una suerte de enciclopedia barata, entretenida, fácil de transportar y coleccionable para quienes no solían frecuentar librerías ni bibliotecas.

Iniciada en octubre de 1898, confirmó luego una tendencia frecuente en la historia del periodismo: el carácter pionero de la prensa de bajo precio y amplia audiencia. En una etapa en que los diarios y las revistas predominaban sobre los libros sobresalió en el conjunto de las publicaciones ilustradas argentinas e introdujo los rasgos del periodismo masivo del siglo que comenzaba: estructura miscelánea, centralidad de la fotografía de actualidad, ficcionalización de las noticias, sustento en los anuncios y pago regular a los productores. En las décadas siguientes se verá a los diarios más populares perfeccionar éstos y otros recursos que ya estaban en la etapa inicial de Caras

⁹¹ ROGERS, Geraldine. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2008, p. 27.

y *Caretas*, como los suplementos especiales con inéditos picos de tiraje o la inclusión de colaboraciones de los lectores.⁹²

Em que pontos posso fazer de *Caras y Caretas* uma precursora de Cozarinsky? Na proliferação de caras, em primeiro lugar. Um mesmo personagem da vida social ou política da Argentina podia receber várias caricaturas⁹³ ou mesmo comentários às imagens suas que aparecessem na revista, dependendo da abordagem que o cartunista ou mesmo os editores quisessem dar naquele número. Andrea Cuarterolo faz um estudo que compara fotografias e caricaturas na revista e como elas dialogam entre si.⁹⁴ Em muitas situações, no mesmo número da revista estão a fotografia e a ilustração/caricatura baseada na primeira, como se a revista dobrasse a aposta ficcional sobre as imagens para relacioná-las aos seus discursos. Mesmo tais discursos eram tratamentos anedóticos aos fatos da semana. Os editores pareciam menos interessados na essência moral desses personagens do que em sua exposição anedótica. Em segundo lugar, o pendor para textos “breves y novedosos” que sedimentariam as bases para um a impressionante fortuna porteña dessa modalidade narrativa, o conto, que encontraria em Cozarinsky um de seus dedicados praticantes. O conto, assim como a cara, rege-se pela contingência do fato e dos personagens e, sem grande extensão de páginas, põe em circulação o prazer dos sucessos narrativos condensados, desejados pelo público leitor de semanários como *Caras y Caretas*. Tal transmissibilidade, gesto de passar adiante, está no jornalismo que a revista pratica(va), na *mise en scène* de um tipo peculiar de comunicação, na condensação escrita da linguagem de circulação oral, como a de Carriego (e a que Borges lê em Carriego), como na fofoca, num ritmo que é prazer na transmissão – não de um assunto da qual a linguagem seria veículo, mas, insisto, satisfação na circulação do prazer de contar e de ouvir contar. Essa profusão de caras faz de *Caras y Caretas*, enfim, uma enciclopédia popular, afirma Rogers. E se a enciclopédia é tão cara a Borges, definitivamente não é pela descrição verdadeira ou pela metafísica perfeita do mundo, mas por ser uma fonte de narrativas latentes. Um repertório infinito de ficções. Do mesmo modo, os textos do meu Cozarinsky se nutrem dos

⁹² Rogers, 2008, p. 16-17.

⁹³ “De esas hojas, tal vez lo más conocido sea hasta nuestros días, las portadas a color. En ellas, una caricatura hacía referencia a un suceso de actualidad. Las palabras que daban sentido a esa imagen eran el título y una pequeña estrofa que constituía una sátira (Rogers, 2008). La información necesaria para entender el mensaje se daba por supuesta, lo que revela una audiencia que estaba al tanto de los acontecimientos contemporáneos de relevancia a través de otros medios. La ilustración constituía una imitación burlesca que exacerbaba algunos rasgos del modelo original desacreditando y volviendo grotesco a un determinado personaje o situación aludida.” GÓMEZ, Silvana. *Caras y caretas: el semanario como caricatura. Estudios del ISHiR*, 12, 2015, p. 156.

⁹⁴ CUARTEROLO, Andrea. Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 155-177, jan-jun. 2017

fatos e das anedotas, arquivos que armam uma narração, despertam um imaginário, são máquinas de produção de relatos capazes de multiplicar as caras da grande história.

Podemos também ler o título como uma exigência: *Caras y Caretas*. Primeiramente há dois termos: há caras e há caretas, o que propõe inicialmente uma “não identidade”. A conjunção “e” separa duas supostas categorias: caras de um lado e caretas de outro, como dois polos. Mais que isso, o título nos propõe um movimento de intercâmbio entre os dois termos até a sua dupla inscrição. E isso se dá, normalmente, na imagem, até o ponto de sua indiscernibilidade. A mesma imagem é uma cara e uma careta, mas essa careta, no sentido de máscara, não esconde uma verdade essencial e recôndita, ela nos remete à cara em sua abstração, sua simultaneidade e sua transmissibilidade.

18.

Eu gostaria de fazer uma breve descrição de um número da revista e, para isso, escolhi um exemplar de 1939,⁹⁵ o último ano da primeira fase, para fazer notar a relação com o primeiro-plano, a cara, o afeto, a fofoca e a anedota. Na capa, uma ilustração, uma caricatura política em cores do cartunista Valdívia, com três candidatos ao governo da Província de Buenos Aires esperando que aquele que colocaria a máquina eleitoral em funcionamento, o presidente Marcelino Ortiz, assim procedesse. Estão vestidos de operários, com ferramentas em mãos, reconhecemos os traços caricatos de seus rostos. Esperam que o “capataz”, que dorme, toque o sino que contém a inscrição “media palabra”. Junto à imagem, os seguintes versos: “Aunque hay personal capaz/ que en trabajar bien se afana/ No empieza, si el capataz/ No hacer sonar la campana”. Sobre as engrenagens do que seria a máquina, diante dos trabalhadores, está um cartaz: “Máquina electoral: gobierno de Buenos Aires”. Já a segunda página traz uma fotografia em cores, em primeiro-plano, do rosto sorridente de Judy Garland, com a seguinte inscrição: “Cine, Judy Garland, Juvenil estrella de la Metro Goldwin Meyer”. Na terceira página, um poema de Rafael Duyos com uma ilustração (desenho) de meia página, de Caballé, na qual figuram os Andes e uma grande cara triste de mulher. Nas três páginas seguintes, o conto: “Una máscara embromada” de José María Sierra. O desenho é novamente de Valdívia, ocupa uma página e meia, de rostos num baile de máscaras. O texto imediatamente seguinte intitula-se “Arlequin” e tem como frontispício uma grande imagem desse personagem mascarado. A seção seguinte tem como título: “Los grandes hombres en anécdotas” e traz pequenos textos com

⁹⁵ *Caras y caretas* (Buenos Aires), n.º 2.107, publicada em 18 de fevereiro de 1939.

anedotas da vida de Michelangelo, Chopin, Liszt, Benjamin Disraeli, Van Dyck, Cayetano Donizetti, Luís de Camões. Depois de um texto sobre um Carnaval passado em Buenos Aires, também ilustrado, e uma página de poemas, mais uma seção que nos interessa: “La historia en miniatura” com três historietas sobre grandes passagens da História nas quais o narrador assume sua opinião, assinadas por Emin Emir Arslan. Essa enumeração bem exemplifica o argumento: a caricatura que escolhe um traço (um afeto, uma cara), caras dos personagens da história, primeiro-plano de uma atriz de cinema (embora, na revista, não costumamos olhar seu rosto em busca de afetos), as caretas (máscaras de carnaval e a do arlequin), gravuras, desenhos, fotos, anedotas (caras afetivas de grandes homens) e a pequena história. Parece que a revista exhibe insistentemente caras e máscaras, relacionando-as aos personagens da história, aos personagens de ficção e à própria história se tomada em miniatura e a partir de um ponto de vista declarado.

19.

A revista *Caras y Caretas* abordava o cinema em seus primeiros anos, tanto como espetáculo a ser frequentado na cidade quanto como uma arte a ser vista, avaliada, desfrutada, ou mesmo um ofício a ser praticado. Começava-se a filmar na Argentina. Fernando Martín Peña, em seu livro *Cien años de cine argentino*, trata desse primeiro período do cinema e de uma hibridez de registros, muito semelhante àquela praticada na revista. Os filmes, mesmo os que se propunham descritivos ou informativos, ganhavam esquetes ficcionais. Entre os cineastas desse período que destaca, eu escolho Eugenio Cardini, pois é o que parece encenar uma estética da cara:

Otro pionero involuntario fué un hombre de fortuna personal llamado Eugenio Cardini que un día decidió viajar a Francia, visitar a los hermanos Lumière y comprarles un cinematógrafo. De regreso en Buenos Aires realizó varios pequeños films, incluyendo una versión propia de la *Salida de los obreros de la fábrica*, famoso título de los Lumière. Lo curioso de los films de Cardini es que ocasionalmente se apartaban del registro documental para elaborar situaciones muy sencillas con intérpretes improvisados. Uno de ellos muestra en acción a un fotógrafo de plaza, pero lo filma extrañamente de frente, dejando fuera de campo a los personajes que fotografía. El resultado es fascinante, en parte porque el concepto mismo de “fuera de campo” no existía, en parte porque el plano que elige Cardini implica en una curiosa puesta en abismo que necesariamente nos interpela, y en parte por las obvias connotaciones que se desprenden de la confrontación entre un viejo fotógrafo y un nuevo cineasta. Y todo ello con una cámara de los hermanos Lumière. El film no tiene título pero debería llamarse *El fotógrafo fotografiado*.

Hasta el fin de la primera década del siglo XX, las películas argentinas fueron sobre todo actualidades, de mayor o menor metraje, que con el tiempo derivaron en noticieros de frecuencia regular. Ocasionalmente hubo también, como en otros países, “actualidades reconstruidas” o films que se situaban en

el límite entre lo ficticio y el documental a recrear un episodio determinado de la realidad inmediata.⁹⁶

20.

Eustaquio Pellicer é outro personagem desse início do século XX no Rio da Prata. Já contei que ele fundou a revista *Caras y Caretas* no Uruguai. Mudou-se para Buenos Aires para trabalhar como jornalista no *La Nación* e, a convite de Francisco Pastor, foi o primeiro a fazer funcionar um cinematógrafo (Lumière) na cidade.

El 18 de julio, a menos de 15 días de la premier del vivomatógrafo en Buenos Aires, se presentó en esa misma ciudad porteña “el Cinematógrafo en el Teatro Odeón de la mano de Francisco Pastor y de Eustaquio Pellicer el operador que lo puso a andar”. El aparato Lumière había “sido adquirido en París – por el primero – junto con 25 películas de 5 metros cada una por la suma de 4 000 francos”. Francisco Pastor era el empresario del céntrico Teatro Odeón, y Eustaquio Pellicer, improvisado como operador, era un conocido periodista, “más tarde uno de los fundadores de las revistas *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*”. Las sesiones del cinematógrafo, a diferencia de las de su antecesor, tuvieron gran éxito como era de esperarse, pues el aparato de Lumière, ya lo señalamos arriba, era de una gran calidad técnica y fotográfica, que reproducía imágenes en movimiento con perfección. Toda clase de público asistió durante los primeros meses a las funciones de cinematógrafo, desde grupos de escolares hasta el presidente Carlos Pellegrini quien, según las crónicas, “quedó subyugado por el encanto de las vistas”. Este entusiasmo inicial dio paso, con el correr de los meses, a un silencio alarmante. El cine se fue incorporando naturalmente a la cartelera de espectáculos, especialmente en pequeñas salas de variedades, mezclándose con magos, cantantes líricos, transformistas, adivinos y ejecutantes de instrumentos exóticos.⁹⁷

Dois anos depois dessa primeira exibição, Pellicer reeditaria *Caras y Caretas*, dessa vez na Argentina. Natural de Burgos, na Espanha, era, assim, duplamente imigrante. Também seria fundador da revista PBT (pebete, como se chamavam as crianças na Espanha naquela época), em 1904; e faria parte do grupo que saiu de *Caras y Caretas* para fundar *Fray Mocho* em 1912. As três revistas eram pródigas em imagens, sejam fotografias, desenho e caricaturas, e primavam por um capricho gráfico, inovador para o período. Pellicer também se aplicou a escrever peças teatrais, encenadas em Buenos Aires e na Espanha.

⁹⁶ PEÑA, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos- fundación OSDE, 2012, p. 16.

⁹⁷ CASANOVA, Manuel González. De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (los dos primeros años). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (México), v. XI, n. 1, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/62088>. Acesso em: 14 jul. 2021.

A revista *El Hogar* de junho de 1928⁹⁸ traz uma entrevista de Pellicer a Edmundo Montagne⁹⁹, na qual o entrevistado conta um pouco de seu percurso como editor e fundador de periódicos. Mas o centro da entrevista é o relato de como ele ganhou de presente, do empresário rosarino Juan Canals, todas as máquinas para fazer a impressão de seu novo periódico que se intitularia *Argos*, referência ao pseudônimo seu companheiro de empreitada Bartolito Mitre y Vedia (filho do general).¹⁰⁰ O título da entrevista denuncia o assunto central: “Con el humorista Eustaquio Pellicer, supremo hacedor de periódicos – La extraordinaria historia de una imprenta caída del cielo”. Entretanto, eu gostaria de destacar duas passagens do texto, acessórias à anedota principal: a primeira no início da entrevista, que aponta Pellicer como um repositório de anedotas da vida literária bonaerense e, a última, que tenta descrever sua cara.

Aquí me he venido en busca de Eustaquio Pellicer, nuestro supremo hacedor de periódicos, tesoro inagotable de anécdotas de la vida literaria de fines y principios de siglo.

Después de tertuliar un rato al humito reconfortante del té, Peralta Martínez tiene la comprensiva amabilidad de dejarme su inseparable amigo a tiro de reportaje.

Pero no hay tal reportaje. Imposible. Si a la media hora me tiene ya referido Pellicer para un volumen grueso como la Santa Biblia, ¿qué será más adelante? Porque don Eustaquio es la historia viviente de aquellos tiempos de “A pesca de noticias” (sección humorística de La Nación), “Caras y Caretas” montevideano, *ídem* porteño, “La Rambla” marplatense, “PBT” y “Argos”, fantástico bacaray periodístico, que tuvo la virtud, no obstante, de producir el milagro de una formidable imprenta llovida del cielo.”

(...)

Pellicer detiene aquí su relato para observar mi asombro. Echa atrás, sobre su menudo y pequeño cuerpo, la gran cabeza. Y mientras entrecierra el ojillo derecho, sobre el otro construye de golpe, y la tiene fija, una serie de interrogaciones convergentes no en ese mismo ojo, sino más abajo, en el mentón de esa cara que, sendo anchurosa arriba y angostísima abajo, es, toda ella, en ese momento, una gran pera de interrogación picaresca. ¡Ah, el perfil lorito de las caricaturas de Pellicer, hecho por sus colegas del lápiz! ¡Quien me diera a mí, su colega de pluma, definir esa su expresión de ahora, tan de él, tan de humorista sin sombra de ironía amarga que fué siempre Pellicer, infantil, retozón, netamente festivo por el sentimiento e intencionadamente

⁹⁸ MONTAGNE, Edmundo. Con el humorista Eustaquio Pellicer, supremo hacedor de periódicos. *El Hogar*, n.º 972, junho de 1928, p. 13. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/798875798/13/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

⁹⁹ Edmundo Montagne escreve, em 1925, um divertidíssimo texto sobre outra biografia multiplicadora de caras e máscaras, a do menino que se fez homem no Uruguai, Isidoro Luciano Ducasse, também conhecido como Conde de Lautréamont. Conta que seu tio, Prudencio Montagne, era conhecido e mesmo íntimo do pai do Conde, Francisco Ducasse. MONTAGNE, Edmundo. El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido. *El Hogar*, 20 de novembro de 1925, p. 11. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/36484?mode=full>. Acesso em: 27 jul. 2021.

¹⁰⁰ Juan Canals teria enviado, junto com as máquinas de impressão, uma pequena nota na qual dizia: “Ahí le mando estas maquinarias. Las condiciones de pago serán tres: tarde, mal y nunca”. *El Hogar*, n.º 972, junho de 1928, p. 13. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/798875798/13/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

moralizador por la idea! Ahora sólo hay en él el niño picaruelo que interroga, pero con expresión tal que está pidiendo a escape la instantánea.

...

Eustaquio Pellicer, burgalês, emigrante ao Uruguai, emigrante na Argentina, pioneiríssimo do cinema em Buenos Aires e jornalista profissional, criador de revistas ilustradas. Uma enciclopédia de anedotas (sobre algum personagem da história ou da “vida literária”), anedotas que substituem uma descrição generalizante pela contingência de um relato brevíssimo e muitas vezes desestabilizador, uma pequena história dentro da pequena história de uma vida, algo trazido ao primeiro-plano, uma cara.

Pergunto-me: será que há alguma relação entre o imigrante e a imagem, digo, um interesse, uma atração, um investimento? E se digo imagem, nesse início do século XX, digo também cinema, que tanto produziu movimentos de vida na tela quanto colocou o espectador numa situação de atenção à imagem (fixado na poltrona da sala escura). Todos conhecemos as anedotas das primeiras projeções, das pessoas levantando-se e desviando-se do trem, ou se admirando com a diferença de escala entre os cortes e com os cortes de cabeça (cabeças em primeiro-plano). Mas intuía-se (os críticos, os cineastas, o público) que o cinema trazia algo de mais inquietante, a mesma vida que vivemos mas, de certa forma, estranhada na tela. Meus questionamentos, então, se concentram agora sobre esse deslocamento, físico, da imigração, de sentir-se deslocado e mesmo assim de tentar se habituar, fazer-se local. O quanto desse exílio físico coloca em “pratos limpos” a condição do sujeito moderno, para quem a existência vive escapando daquilo que ele julga próprio, ou melhor, o quanto os discursos de plenitude, nos quais o sujeito buscava asilo, vão caindo um a um (deus, eu, razão etc.). Haveria uma relação entre “perceber-se deslocado” e a imagem, especialmente o cinema?

...

Uma última anedota sobre Pellicer, que morreu em 1937, em Buenos Aires. Seu companheiro de redação e depois um popular ator de cinema, Miguel Gómez Bao, por ocasião do falecimento de Eustáquio, por ternura (ou acolhimento ético), descreve-o como um mímico, que proliferava em si as caras que debocha:

En vano pretendía don Eustaquio disimular con su ingenio inagotable la ternura y la bondad que llevaba dentro. Estos sentimientos luchaban y vencían siempre con la modalidad humorística de su inteligencia. Sabido es que el humorismo, para manifestarse, necesita víctimas. En su trato personal, don Eustaquio Pellicer procedía al revés de los humoristas profesionales. Incapaz

de herir a nadie en su presencia, cuando se veía obligado a elegir alguna víctima para dar rienda suelta a su ingenio, se elegía a sí mismo. Y se castigaba sin piedad, con la misma impiedad que los demás humoristas suelen aplicar al prójimo.¹⁰¹

21.

Borges retornará em alguns pontos do percurso desta tese. Cozarinsky faz questão de tramar essa linhagem, de se colocar como um herdeiro de Borges, ou fazer de Borges seu precursor. Trago um exemplo próximo a mim, que não depende de julgamentos exteriores mas de nossa própria leitura (a minha e a sua). Podemos tomar como modelo de urdimento dessa herança a conferência de Cozarinsky em Florianópolis no ano de 2010, que está, como já mencionei, na seção de anexos desta tese. Trata-se de uma herança recebida com cautela: primeiro Cozarinsky desenha o Borges que quer tomar como precursor: seria o Borges da sintaxe, escritor universal, o Borges da revista *Sur* e não aquele de *Martín Fierro*.¹⁰² Quero então articular outras fortunas que chegam a Cozarinsky, como espero ter feito com o “boa praça”, erudito conhecedor de anedotas literárias, criador de revistas de inovação gráfica, primeiro projetista de cinema de Buenos Aires, comentador de filmes, Eustaquio Pellicer, duas vezes criador de *Caras y Caretas* (a uruguaia e a argentina). Ele seria um dos personagens do ambiente bonaerense onde se manifestava um aplicado interesse por cinema no início do século XX. Mas não é só Pellicer. Horácio Quiroga, Enrique Amorim, León Klimovsky, Luis Saslavsky e uma “instituição”: especialmente o Cineclub de Buenos Aires, criado sob os auspícios do coletivo *Amigos del Arte*, ajudam a compor um ambiente porteño da primeira metade do século XX, que permitiu, propiciou, estimulou o aparecimento de um crítico de cinema e de literatura, depois um escritor e cineasta como Cozarinsky, já na sua segunda metade. É um movimento retrospectivo, Cozarinsky cria seus precursores. Considero importante, entretanto, que não nos contentemos (eu e o leitor) apenas com os precursores que Cozarinsky elege deliberadamente. Prefiro encontrar aqueles que a sua escrita, sua *mise en scène* (direção, encenação, montagem), seu exílio, fazem estalar diante de mim.

¹⁰¹ BAO, Miguel Gómez. In: LUCIO, Oscar Vázquez. Eustaquio Pellicer, el olvidado creador de Caras y Caretas. *Revista Isondú*. Publicado em 13 de setembro de 2011. Disponível em: <http://isondurevista.blogspot.com/2011/09/eustaquio-pellicer-el-olvidado-creador.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.

¹⁰² Walker (2011) faz um inventário dessa relação, mostrando que não se trata apenas de renegar parte de sua obra, seus três primeiros livros – *Inquisiciones*, *Fervor de Buenos Aires*, *El tamaño de mi esperanza* –, mas de afastar-se de uma fase vanguardista da revista *Martín Fierro*, escondendo essa produção das obras completas, e estabelecendo um marco inicial com os textos de *Sur*, nos quais se nota já o afastamento das questões do nacionalismo de vanguarda ainda presentes na primeira. Para esse apagamento da fase inicial também contribui a crítica. Voltarei sobre o tema no texto principal. WALKER, Carlos. *Jorge Luis Borges: de Martín Fierro a Sur (1924-1935)*. *Iberoamericana*, XI, 41, 2011, p. 25-42.

...

Mesmo Borges é um precursor ubíquo, e pode ser usado para fundamentar linhagens distintas. Ainda que aqui, com ajuda de Carlos Walker, eu tente lê-las em contraponto, não há um momento único de mudança entre dois Borges, e tais linhagens têm matizes mais sutis que uma mera dialetização entre duas formas de ver a literatura. Walker traça um panorama do período que vai de 1924 a 1935, no qual Borges, inicialmente vanguardista, defensor da novidade de fatura local e da literatura que parte de uma vida experimentada, vai derivando para um outro Borges, a partir de Evaristo Carriego e dos primeiros textos para a revista *Sur*, nos quais o subúrbio vivido vai sendo substituído pelo subúrbio imaginado.

Es de esta forma como uno de los puntos que adquiere mayor notabilidad es la progresiva refutación que realiza Borges sobre sus textos de la década del veinte. El paso ejemplificador está marcado por el abandono de ese hacedor borgeano que exigía haber “deseado y padecido al suburbio como una novia”. La sed de aventuras que Borges imprimía a ese yo poético que domina sus tres primeros libros de poesía, la necesidad del suburbio, de sentirlo, de conocerlo, en fin, de vivenciarlo, va siendo progresivamente abandonada. Se aminora la exigencia, o antes bien las condiciones cambian de rumbo: del suburbio vivido se dirige al imaginado, la aventura callejera encuentra su moderación y su forma en la biblioteca paterna.¹⁰³

Nos primeiros textos de *Sur*, Borges já começa a se importar mais com “la palabra, su entonación, su sintaxis, zonas donde la biblioteca jugará un papel principal”,¹⁰⁴ mudança que pode ser exempificada no texto “El Coronel Ascusubi” que, ampliado, fará parte de *Discusión*, sob o título *La poesía gauchesca*, no qual o eu lírico afirma que: “en mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar es haber descubierto un destino.”¹⁰⁵ Não mais vivenciar o subúrbio, mas intuí-lo a partir de uma entonação e uma sintaxe. É o que logo apareceria em *História Universal da Infâmia*: “cumplir con el designio de dibujar un destino para un personaje, en pocas páginas y escenas fragmentadas de su vida”.¹⁰⁶ Mas Walker adverte que o giro de Borges tampouco está completamente afinado com as intenções dos editores de *Sur*, o que, para nosso alívio, dificulta a dialetização: “La idea de que la definición de la literatura está principalmente en su sintaxis, en sus procedimientos internos, amparada en los diversos anaqueles de una biblioteca, parece por completo ajena a las preocupaciones que definen a la revista en esta época”.¹⁰⁷

¹⁰³ Walker, 2001, p. 37.

¹⁰⁴ Walker, 2001, p. 38.

¹⁰⁵ Borges, 1974, p. 181.

¹⁰⁶ Walker, 2001, p. 38.

¹⁰⁷ Walker, 2001, p. 40.

É preciso ressaltar que o texto de Walker faz, já no começo, uma crítica à abordagem teórica de Beatriz Sarlo que cunhou para Borges um “criollismo urbano de vanguardia”, o que, de certo modo, diminui os aspectos vanguardistas dos primeiros textos, ou melhor, matiza essa vanguarda de *Martín Fierro* com as tintas do Borges que ela quer construir. Embora Walker não o diga diretamente, Sarlo parece, ao modo de meu Cozarinsky, querer delimitar um Borges, dar-lhe certa unidade e minimizar ou até obliterar (conforme um desejo do próprio) aspectos de sua subscrição a certas vanguardas. Quer ser herdeira de um Borges que constrói para si. Não posso afirmar, entretanto, que o meu texto não incorra na mesma prática, assim como o de tantos outros que trago como interventores na tese. Nosso resgate de heróis (literários, filosóficos, artísticos) do passado atende às necessidades políticas, históricas, sociais do presente, mas tem um componente pessoal, poucas vezes consciente, de enxergar aquilo que neles valorizamos e encobrir as imagens que rejeitamos.

...

Voltemos a um certo Borges, de 1921, quando retorna da Espanha, onde assina o manifesto ultraísta (abaixo) junto com Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova e Juan Alomar, no qual reivindica o novo, a criação em detrimento da cópia, os prismas em vez dos espelhos:

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja – más allá de las cárceles espaciales y temporales- su visión personal.

Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitectar cada uno de nosotros su creación subjetiva.

Por lo arriba expuesto habrá visto el lector que la orientación ultráica no es, no puede ser nunca patrimonio – como se ha querido suponer- de un sector afanoso de arbitrariedades que encubran malamente su estulticia. Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la vitalidad de las cosas. Sin ellos seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros. Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo. Es decir, desechemos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. La

creación por la creación, puede ser nuestro lema. La poesía ultráica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En ese punto radica una de sus más esenciales innovaciones. La sensibilidad, la sentimentalidad son eternamente las mismas. No pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión.

Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a los filisteos en nuestra contra, es precisamente la que nos enaltece. *Toda gran afirmación necesita de una gran negación*, como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche... Nuestros poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas.

Para esta obra de superación adicionamos nuestro esfuerzo al que realizan las revistas ultráicas Grecia, Cervantes, Reflector y Ultra.¹⁰⁸

Se tomarmos com atenção o prisma, vemos que a criação que defende (esse Borges do manifesto) passa pela transformação, pelo filtro que o cristal aplica à luz que o atravessa. Uma aposta vanguardista, que quer da arte mais do que uma representação da vida ou da realidade, ou mesmo do que o encontro do belo. Esses ultraístas do manifesto parecem defender uma vanguarda que recebe a tradição, mas se propõe a enxertá-la de “visualidad” e de “imaginación”, “imponer facetas insospechadas al universo”. Esse pontual modernismo de Borges ainda encontraria ecos no texto publicado em *La Prensa*, em 1929, no qual tenta diferenciar dois olhares sobre o cinema, partindo de uma antiga diferença de nomes: *El cinematógrafo, el biógrafo*. Reproduzo o artigo que se encontra em *Textos recobrados 1919-1929*, pois, por decisão do autor, também havia ficado fora de suas obras completas.

El cinematógrafo, el biógrafo

Alguna vez algunos dijimos biógrafo; ahora, generalmente, el cinematógrafo. El término primero murió; acaso lo quería más ruidoso la notoriedad, acaso lo amenazaba la insinuación de Boswell o de Voltaire, peligrosa de alta. No lamentaría yo ese fallecimiento (similar a miles de otros en la necrología continua de la semántica) si las palabras fueran símbolos desinteresados. Desconfío que no lo son, que hacen contrabando de pareceres, de consejos, de condenaciones. Toda palabra implica un argumento que es posiblemente un sofisma. Aquí, sin entrar a discutir cuál es el mejor, es fácil observar que el proyecto de la palabra “cinematógrafo” es mejor que el de “biógrafo”. Éste, si mi griego adivinatorio no me traiciona, quiere ser escritura de la vida; aquél, sólo del movimiento. Las dos ideas, aunque reducibles a identidad por tarea dialéctica, implican orientaciones distintas; diversidad que me autoriza a diferenciarlas y a significar una cosa por cinematógrafo y otra por biógrafo. Aseguro a mi lector que esa distinción, limitada a esta página, no es mayormente perjudicial.

Cinematógrafo es la grafía del movimiento, señaladamente en sus énfasis de rapidez, de solemnidad, de tumulto. Esa operación fue propia de los orígenes,

¹⁰⁸ Manifiesto del Ultra. *Baleares* n.º 131, 15 de febrero de 1921, p. 20. Disponible em: <http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0004925871&lang=es&log=19210215-00131-00020/Baleares+%28Palma.+1917%29>. Acesso em: 15 jul. 2021.

cuya sola materia fue la velocidad; irrisoria en el aturcido infeliz que al disparar sabía llevarse por delante andamios y muebles, épica en la polvareda de “cowboys”. Es peculiar también, por malicia paradójica de los hechos, del llamado cinematógrafo de vanguardia; institución que se reduce a alimentar, con más enriquecidos medios, el mismo azoramiento antiguo. Al espectador primitivo lo pudo maravillar un solo jinete; a su equivalente de ahora le basta con muchísimos o con la superpuesta visión de un ferrocarril, de una columna de trabajadores, de un barco. La sustancia de la emoción es igual: es de pasmo burgués ante las diabluras que hacen las máquinas, es la que inventó el nombre desproporcionado “linterna mágica” para el juguete presentado por Atanasio Kircher en su “Ars magna lucis et umbrae”. Para el espectador, es mero azoramiento bobo de técnica; para el fabricante es una holgazanería de la invención, un aprovechar la fluencia de imágenes. Su inercia es comparable a la de los escritores métricos, tan auxiliados por la continuidad sintáctica, por la escalonada deducción de una frase de otra. De esa continuidad se valen los payadores también. Escribo sin mayor desprecio: no se puede probar decisivamente que el pensamiento – el nuestro, el de Schopenhauer, el de Shaw – sea de más independiente albedrío. A Federico Mauthuer creo deber la posesión de esta duda.

Eliminado para nuestro alivio el cinematógrafo, lo sucede el biógrafo. ¿Cómo reconocerlo, entreverado en muchedumbre inferior? El procedimiento más rápido es el de buscar los nombres de Charlie Chaplin, de Emil Jannings, de George Bancroft, de algunos dolorosos rusos. Es eficiente, aunque demasiado contemporáneo, circunstancial. El de aplicación general (aunque no adivinador como el otro) puede ser formulado así. Biógrafo es el que nos descubre destinos, el presentador de almas al alma. La definición es breve; su prueba (la de sentir o no una presencia, un acuerdo humano) es acto elemental. Es la reacción que todos nosotros usamos para juzgar libros de invención. Novela es presentación de muchos destinos, verso o ensayo es presentación de uno solo. (El poeta o escritor de ensayos es novelista de un solo personaje que es él; los doce volúmenes de Enrique Heine sólo están habitados por Enrique Heine, la obra de Unamuno por Unamuno. En cuanto a los poetas dramáticos – Browning, Shakespeare – y los ensayistas de modo narrativo – Lytton Strachey, Macaulay – son novelistas íntegramente, sin otra diferencia que su menos disimulada pasión). Repito, biógrafo es el que nos agrega personas. El otro, el no biógrafo, el cinematógrafo, está desierto, sin otro sucedáneo de vidas, que fábricas, maquinaria, palacios, cargas de caballería y otras alusiones a la realidad o generalidades fáciles. Es zona inhabitable, cargosa.

Recurrir a Chaplin, para la vindicación perfecta del biógrafo, es obligación que me gusta. No creo haya invenciones más agraciadas. Ahí está su temblorosa epopeya “The gold rush”, título bien repetido en francés por “La ruée vers l’or” y mal en español por “La quimera del oro”. Recoge uno de tantos minutos. Chaplin, fino compadrito judío, sigue vertiginosamente un camino estrecho, con la pared de la montaña de un lado y el despeñadero del otro. Surge todo un oso y lo sigue. Chaplin, distraído angelicalmente, no se ha fijado. Continúan así unos pocos segundos, que son insostenibles: la fiera casi husmeándole los talones, el hombre haciendo equilibrio con el bastón, con la requintada galera y casi con el negro bigote lineal. El espectador está viendo venir un zarpazo y el despertar despavorido de Chaplin. En eso llega el oso a su cueva y el hombre sigue su camino sin haber visto nada. La situación ha sido resuelta – o disuelta – mágicamente: eran dos los distraídos en lugar de uno. Dios esta vez no ha sido menos delicado que Chaplin. Escribo otro incidente, edificado también sobre la distracción. Chaplin, enlevitado,

incómodo, vuelve millonario de Alaska. Hay peligro de que lo sintamos demasiado triunfal, demasiado parecido a sus dólares. Lo recibe un vapor que parece estar tripulado exclusivamente por fotógrafos adulones. Sobre la cubierta, Chaplin cruza entre filas admirativas. De golpe, ángel guarango, advierte un pucho retorcido en el suelo: se inclina y lo recoge. ¿No es de santo esa distracción? Cada escena de “La quimera del oro” esta así cargada. Además, el destino de Chaplin no es allí el único y eso lo diferencia de los otros puro monólogos de su inventor: “El pibe, el circo”, Jim, el descubridor de una montaña de oro y que ya no sabe dónde es y que atorra por los burdeles con ese trastornado recuerdo e insobornable olvido; Georgia, la bailarina sin otra fidelidad que su imperiosa belleza, leve sobre la tierra; Larsen, el hombre cuyo saludo es una descarga, el hombre resignado a ser malo, el hombre poseído por esa inocencia mortal de la depravación, son enteros destinos.

Chaplin es el narrador de sí mismo, vale decir el poeta, que tiene el biógrafo; Jannings, su novelista múltiple. No puedo transcribir nada de él: su vocabulario vivo de gestos, su directo idioma facial, no me parece traducible a otro alguno. Jannings, además de las agonías de la tragedia, sabe rendir estrictamente lo cotidiano. Sabe no sólo agonizar (tarea fácil o de fácil simulación, por ser de verificación improbable) sino vivir. Su estilo, hecho incesantemente de realizaciones minúsculas, es tan sin ostentación y tan eficaz como el de Cervantes o Butler. Sus personajes – el opaco montón de sensualidad en “Tartufo”, siempre con el breviario pequeñísimo ante los ojos como un antifaz irrisorio; el emperador en “Quo Vadis”, aborrecible de afeminamiento y gruesa vanidad; el varón justo de la metódica dicha, el cajero Schilling, el gran señor en “La última orden”, no menos devoto de la patria que sabedor de su flaqueza y enredos – son caracteres diversísimos, tan incomunicados entre sí que ni podemos imaginarlos comprendiéndose. ¡Qué irónico desinterés del general por la tragedia chabacana de Schilling: qué anatemas proféticos (redactados en el heroico alemán de Martín Lutero) no le arrojaría éste a Nerón!

Para morir no se necesita más que estar vivo, le oí decir con indiscutibilidad a una criolla. Añado que ese preliminar es indispensable y que la cinematografía alemana – tan desinteresada de personas como buscadora de simetrías y de símbolos – suele omitirlo con ligereza mortal. Quiere conmovernos con el general fracaso o martirio de muchedumbres que antes no hemos visto vivir y que están desfamiliarizadas aún más por su aspecto de bajo relieve y su proporción. Ignora que la muchedumbre es menos que el hombre, levanta un bosque para disimular la falta de un árbol. Pero en el arte, como en la narración diluviana, no importa la perdición de la humanidad, siempre que la pareja humana concreta se quede con el mundo. Defoe dividiría por dos este ejemplo y reemplazaría: Siempre que Robinson.¹⁰⁹

Para esse Borges, apesar de o aparato ser o mesmo – e serem idênticas as condições materiais que permitem que uma imagem seja impressa nos saís da película –, haveria uma diferença entre dois tipos de encenação e de montagem, digamos assim, embora ele não use essas palavras. Uma diferença resultante das escolhas do que filmar e como agenciar esses planos na sequência. O cinematógrafo seria o nome geral dado aos filmes que se preocupam mais com o movimento e terminam por reduzirem-se a ele. O importante nesses filmes seria a

¹⁰⁹ BORGES, Jorge Luis. *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. Mas poderíamos colocar também a citação do jornal *La Prensa*: “El cinematógrafo, el biógrafo”. Buenos Aires, 28/4/1929.

velocidade, o tumulto, as maquinarias, a fluência contínua das imagens. Já o biógrafo, aproveitando seu radical que remete à vida, “nos descubre destinos, el presentador de almas al alma”, é o que nos “agrega personas”, contrariamente ao cinematógrafo, que “está desierto, sin otro sucedáneo de vidas, que fábricas, maquinaria, palacios, cargas de caballería y otras alusiones a la realidad o generalidades fáciles. Es zona inhabitable, cargosa”. Borges talvez estivesse cansado das velocidades e acúmulos de um certo cinema que dominava as produções da época. Interessante também, como vimos acima, e para darmos mais cores ao seu modernismo, que o cinematógrafo de vanguarda não o convença como uma nova abordagem do cinema.

Reivindicados o biógrafo e, com ele, os personagens de si que interpreta Chaplin, ou a multiplicidade de caras de Emil Jannings, Borges termina com uma crítica a certa cinematografia alemã que quer encenar os dramas da multidão, sem dar a ela uma cara pessoal, os contornos de uma vida, de um “destino”. E destaque ainda uma última palavra, a qualidade das multidões “desfamiliarizadas”. Parece que Borges defende, nesse texto, que o cinema construa uma familiaridade, que as multidões percam sentido se não tocarem a “pareja humana” ou, dividindo o argumento por dois, sempre que o mundo não chegar ao sujeito. O cinema não deveria, então, mostrar o movimento do mundo, mas construir um mundo em movimento, em torno a uma vida sendo vivida.¹¹⁰

Vemos assim que Borges não era um ultraísta *tout court*, seu texto reflete (ou antes, filtra) a tradição local que já estabelecia outras pontes com o cinema. Essa tradição, nem sempre ligada aos modernismos e vanguardas, já lidava com a participação do cinematógrafo na vida bonaerense e, mais, na elaboração de um imaginário. O conceito de *cinematógrafo* atravessa também escritores regionalistas (eu agregaria “não vanguardistas”) como Horácio Quiroga e Enrique Amorim (ambos uruguaios em Buenos Aires) e tantos outros que se faziam presentes nas páginas dos periódicos desses primeiros 40 anos do cinema. Cinematógrafo, para estes, é expressão de uso geral, e não parece conter a alusão ao excesso de velocidades, maquinarias e desertificação da paisagem. Mas é sem dúvida um aspecto importante da vida do início do século XX e provoca questionamentos, endossos, vontades de fazer artístico, reflexões e prazer na sua frequência.

¹¹⁰ “Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir suburbio sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad”. BORGES, G. L. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998, p. 149.

Convido o leitor para seguir uma enumeração de menções ao cinematógrafo em publicações do período. Ainda em 1898, a revista *Caras y Caretas* publica uma carta do leitor e, ao apresentá-la, faz uma proveitosa relação entre *cinematógrafo*, *caras* e a *vida*:

De una bellísima carta literaria que el doctor Joaquín V. González dirigió a uno de nuestros redactores, tomamos los párrafos con que zurcimos este artículo, y que son un verdadero obsequio a los lectores de CARAS Y CARETAS, pues el elegante colorista no ha escatimado en ellos las galas de su ingenio, y presenta, como en un cinematógrafo, las caras animadas y risueñas de aquellos que atraviesan la vida silbando alegres la solfa de la burla.¹¹¹

E, no texto da carta, destaco a confissão do leitor, de um gozo íntimo: coleciona com capricho as imagens, ideia de coleção sugerida e incentivada pelas capas da revista (carátulas) que recebe semanalmente:

Usted sabe que todos tenemos, en grado más o menos subido, la manía coleccionista. Pues bien, yo le confesaré la mía, sugerida – la confesión – por la carátula de su bello periódico. Me ocupo, con la seriedad posible a mis años, de formar una colección de dibujos, láminas, estampas y lo que sea, con figuras de payasos de todos los estilos y nacionalidades. Y créame que no hay muchos goces comparables al mío, cuando recorro la serie de tipos, grotescos o no, de mis personajes, con sus actitudes, gestos, pinturas y deformidades tan heterogéneas como abigarradas.¹¹²

No ano seguinte, em um artigo sobre as corridas de cavalos, a revista falaria da memória como um “*cinematógrafo* mental”.¹¹³ Já Julio Lucas Jaimes, cônsul boliviano então estabelecido em Buenos Aires (e ali professor de filosofia), colaborando com *Caras y Caretas* sob o pseudônimo de “Brocha Gordá”, faz um jogo de associações em *La filosofía, las manzanas y los quesos de bola*¹¹⁴ no qual cita o *cinematógrafo* três vezes, também referindo-se a uma espécie de filme da memória, aceitando que ela nem sempre é sincera ao participar da vida, usando como metáfora um projetor mal lubrificado, usado e velho: “Ese *cinematógrafo* si está corriente, reproduce los cuadros con exactitud; si le falta aceite al eje trepida y se oscurece; si está gastado por la edad, chochea, y muere si se paraliza: la vida es el movimiento”.¹¹⁵

Em 1908, foi apresentada em Buenos Aires uma revista cômico-lírica (espécie de zarzuela) de dois famosos autores espanhóis, Miguel de Perrín e Guillermo Palacios, criadores de *La corte del faraón*. A zarzuela chamava-se *Cinematógrafo nacional* e tinha música de Gerónimo Giménez. As cenas serviam para atacar o entretenimento que estaria roubando

¹¹¹ *Caras y caretas* (Buenos Aires), n.º 7, publicada em 19 de novembro de 1898, p. 7.

¹¹² *Caras y caretas* (Buenos Aires), n.º 7, publicada em 19 de novembro de 1898, p. 7.

¹¹³ *Caras y caretas* (Buenos Aires), n.º 54, publicada em 14 de outubro de 1899, p. 20.

¹¹⁴ *Caras y caretas* (Buenos Aires), n.º 92, publicada em 7 de julho de 1900, p. 27.

¹¹⁵ *Caras y caretas* (Buenos Aires), n.º 92, publicada em 7 de julho de 1900, p. 27.

público dos teatros.¹¹⁶ Em 1910 é publicado um volume de *Cuentos del arrabal*, de Santiago Dallegri, com prólogo de Ovidio Fernández Ríos e ilustrações de Orestes Acquarone, em Montevideu. Um dos contos intitulava-se “Cinematógrafo parlante”.¹¹⁷ Em 1914 a revista *Atlántida* de David Peña (volume 13) traduz, em Buenos Aires, “El cinematógrafo” de Max Nordau.¹¹⁸ Na revista *Nosotros*, de julho de 1918, o autor que assina a seção *Notículas*, sob o pseudônimo de Polilla, enaltece as qualidades do cinematógrafo e o diferencia de outras artes a partir das teorias de Hugo Munsterberg.¹¹⁹ Em 1922, a revista *Los Pensadores* antecipa algumas das oitenta *Moralidades actuales* do anarquista Rafael Barrett¹²⁰ e, entre as crônicas, temos *El cinematografo* e *El porno cinematografo*.¹²¹ Em 1920, antes do retorno de Borges, já circulava em Buenos Aires o livro de Jean Epstein: *La poesía de hoy*.¹²²

22.

Um desses personagens do início do século XX com ligação estreita com o cinematógrafo, e praticamente ignorado por Borges,¹²³ foi Horácio Quiroga. Nascido em 1878 em Salto, no Uruguai, viveu desde 1902 em Buenos Aires. Começa a publicar pequenos contos nas páginas de *Caras y Caretas* ainda em 1906. No primeiro deles, *De caza*,¹²⁴ faz a trama girar em torno de dois homens que, à noite, no meio da caçada, percebem que seus cães são mortos, um a um. Ficam à espreita desse ser ou criatura cruel que aparentemente se aproxima. Têm a sensação de estarem sendo vigiados, mas não veem o monstro, que tampouco os ataca. E passam, assim, uma noite de medo e cansaço, revezando-se na guarda, até que amanhece o dia e se percebem livres da tocaia que, descobrem pelos rastros, era exercida por um tigre. No meio da noite o animal os havia trocado por um cervo, deixando os restos da presa às margens do rio, a poucos metros do acampamento. A tensão se estabelece menos porque eles saíram “de caça” e

¹¹⁶ PERRIN, Guillermo; PALACIOS, Miguel. *Cinematógrafo nacional*. Madrid: Ed. SAE, 1907; DICCIONARIO de la Zarzuela. Madrid: Ed. ICCMU, 2002.

¹¹⁷ DALLEGRI, Santiago. *Cuentos del arrabal*. Montevideo: La Semana, 1910.

¹¹⁸ NORDAU, Max. O cinematógrafo. *Revista Atlántida*, tomo 13, número 39 de março de 1914.

¹¹⁹ *Nosotros*, Revista Mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales, vol. 29, n. 111, 11 de julho de 1918, p. 446.

¹²⁰ BARRETT, Rafael. *Moralidades actuales*. *Los pensadores*, año 1, n. 6, mayo 1922, p. 1-32.

¹²¹ BARRETT, Rafael. *Moralidades actuales*. La Rioja: Pepitas de calabaza, 2010.

¹²² EPSTEIN, Jean. *La poesía de hoy*. Buenos Aires: Biblioteca de Filosofía Moderna, J. Samet Editor, 1920.

¹²³ “De entre estas voces detractoras, tal vez la que más eco ha tenido es la de Borges, que llegó a decirle a Rodríguez Monegal que los cuentos de Quiroga los había escrito antes y mejor Kipling. En otra ocasión fue más allá y dijo que ‘Horacio Quiroga es, en realidad, una superstición uruguaya. La invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza’”. ITURMENDI, Marta. Horacio Quiroga: una literatura a selva o muerte. *Lagrieta online*. Publicado em: 13 de março de 2015. Disponível em: <http://lagrietaonline.com/horacio-quiroga-una-literatura-a-selva-o-muerte/>. Acesso em: 31 out. 2020.

¹²⁴ QUIROGA, Horácio. De caza. *Caras y Caretas*, n.º 391, publicada em 31 de março de 1906, p. 53.

tornaram-se a caça, mas principalmente porque a fera que os fez tocaia permanece oculta, num extracampo inquietante, mesmo após o final do conto, quando apenas intuem pelas pistas que seriam vítimas de um tigre, sem que o vejam.

Quiroga continuaria a publicar em *Caras y Caretas*. As narrativas mantinham o tom realista, mas com um componente misterioso, inusitado, inquietante. Normalmente retratavam personagens plausíveis, ordinários, mas a quem acomete algo insólito. Noé Jitrik fala de uma evolução no estilo de Quiroga e da dificuldade de classificá-lo: não é modernista, nem realista, nem naturalista, embora tenha sido, em diferentes momentos, tudo isso.¹²⁵ Eu gostaria de destacar a força do subtexto em seus contos, de certo “não dito”, de algo que o texto sugere sem nomear, mas que seria a causa oculta (e muitas vezes estranha) das ações na narrativa. Vejamos um conto que Quiroga publica no ano seguinte, 1907, nas páginas da mesma *Caras y Caretas*. Intitula-se *La ausencia de Mercedes*. Sua fábula tampouco é complexa. Um homem, de nome Mercedes, funcionário público, certo dia levanta-se de sua mesa de trabalho, derrama todo o conteúdo do tinteiro no chão e ajoelha-se sobre a tinta. Depois da cena, volta a trabalhar como se nada tivesse ocorrido. No dia seguinte, ao notar as manchas, reclama com seus colegas, atribuindo-lhes alguma responsabilidade. Eles relatam o ocorrido e Mercedes sai do trabalho preocupado. De repente, ao tomar um café, percebe-se caminhando na rua “em callao y Santa Fe” (corte seco, evidentemente cinematográfico) e o estranhamento foi tamanho que ele ficou parado. Sua segunda surpresa foi ter uma lembrança vaga e difícil do café que, a princípio, acabara de tomar. Para acalmar o nervosismo e resolver a questão, decide voltar para casa. Uma mulher desconhecida lhe atende. Mas logo sabemos que se trata de sua esposa com duas crianças, uma de colo e outra de dois anos, filhos de Mercedes de quem ele tampouco se lembra. Procura um médico. Relata que se lembrava de tomar o café no ano de 1902, mas o calendário lhe anunciava que já estavam em junho de 1906. O médico lhe fala em ausências de epilepsia, mas o texto nos dá outra explicação, complementar, e encerra o conto com um protagonista adaptado à nova realidade. Não sabemos o que causou sua ausência ou seu comportamento no escritório. Pode ser algo ordinário, uma doença, uma amnésia seletiva. Mas a omissão do texto com relação à causa, deixando-a operar de fora, provoca uma sensação de deslocamento no leitor, semelhante à experimentada pelo protagonista, sabendo-se vivente por quatro anos de uma vida da qual não se lembra. Copio a parte final, que encerra o conto e nos dá de presente um rubor na cara.

¹²⁵ JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959, p. 130.

Parece ser que en el momento en que Mercedes iba a dejar la taza de café, adquirió de golpe una como especie de otra personalidad, que se casó, tuvo dos hijos y continuó haciendo en un todo lo que hacía siempre Mercedes. Hasta que un buen día, en Callao y Santa Fe, volvió bruscamente a ser el primer individuo, reanudando su vida y recuerdos donde los había dejado, y sin acordarse en lo más mínimo de lo que había hecho en esos cuatro años.

A instancias del pobre Mercedes, tan desalentado que daba lástima, el médico, buen muchacho en suma, lo acompañó a su casa, explicando a la señora de Mercedes que su esposo había sufrido una leve congestión cerebral que habíale hecho olvidar de muchas cosas y confundir las otras, etc.. etc.

Un momento antes, Mercedes no había dejado de darle a entender, con gran susto de célibe, un posible divorcio si... y se detuvo hipócritamente, recordando con discreto pregusto, como le convenía, el bello rostro de su pasada y futura mujer.

Pero las cosas no deberían haber ido precisamente mal, porque diez días después, cuando su médico le pidió nuevas de su fresco estado, Mercedes lo miró extremadamente satisfecho, tanto que a la indiscreta sonrisa del otro, concluyó por ponerse colorado.¹²⁶

Há muitas relações entre Horácio Quiroga e o cinematógrafo, tanto aquelas derivadas do interesse declarado do autor pelos atores e atrizes como também pelos expedientes ditos cinematográficos em sua escritura. Mercedes Clarasó, em artigo sobre o uso das cores nos contos de Quiroga e a proeminência do preto e branco (que ela associa ao cinema mudo), também faz um inventário de evidências do seu interesse por cinema.¹²⁷ Eu gostaria de me deter em uma delas, que retiro de números muito posteriores da mesma *Caras y Caretas*.

Entre 1919 e 1920, Quiroga publica críticas de cinema na revista, em coluna intitulada *Los estrenos cinematográficos*, assinando-as com o pseudônimo de El esposo de D. Ph. Comenta as estreias, dá atenção inédita aos filmes argentinos (ainda que critique as produções), traz resenhas de teorias que lê sobre o cinema, como os comentários de Bernard Shaw que relacionam cinema e artes plásticas.¹²⁸ Na parte final dessa nota específica, Shaw e Quiroga (El esposo) falam ao nosso Cozarinsky: “El cinematógrafo tiene la ventaja, no solamente de mostrar el movimiento de una cosa, sino la de detener una acción en cualquier momento; y de aquí que permita ver un rostro en otros momentos que en aquellos en que es gracioso y expresivo”. A cara como palco de afetos. E a esposa, imaginária, seria a atriz norte-americana Dorothy Phillips (D. Ph.), de fato já casada desde 1912, de quem Quiroga era admirador e platônico apaixonado. Escreveria, ainda em 1919, o conto “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, no qual o protagonista,

¹²⁶ QUIROGA, Horácio. La ausencia de Mercedes. *Caras y Caretas*, n.º 477, publicada em 23 de novembro de 1907, p. 60.

¹²⁷ CLARASÓ, Mercedes. Horacio Quiroga y el cine. *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n.º 108-109, Julio-Diciembre 1979, p. 613-622. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3402/3581>. Acesso em: 13 jul. 2021.

¹²⁸ *Caras y caretas*, n.º 1.106, publicada em 13 de dezembro de 1919, p. 3.

chamado Guillermo Grant, vai à Califórnia e cria um estratagema para conhecer e enfim casar-se com a atriz.¹²⁹ Quiroga continuaria a escrever críticas de cinema nas revistas *Atlántida* (1922) e *El hogar* (1927-28). E, na revista *Mundo Argentino*, em 1917, outro antecedente importante, Quiroga publica “El teatro mudo. Elogio del cinematógrafo”,¹³⁰ no qual descreve as qualidades desse “teatro”, comparando-o ao falado (teatro convencional) e ensaiando as conquistas para o drama do uso de primeiros-planos. É interessante que Quiroga perceba a depuração (desindividuação) dos afetos nessas visões aproximadas: são dramas daqueles que os estão vivendo, mas o primeiro-plano os abstrai a ponto de transmiti-los ao espectador.

Esta negación de la palabra pide en el Teatro Mudo una compensación, y aquí está: la mayor intensidad de expresión. En el fondo, le expresión de un ser trágico del Teatro Hablado puede ser tan honda como la de una estrella de Teatro Mudo. Pero con esa diferencia capital: que el rostro de un Zaccone lo vemos en las tablas a veinte o más metros, perdiendo así el espectador todos los matices de su juego de expresión. En el Teatro Mudo, tenemos ese mismo rostro angustiado o dichoso a “un metro”, sobre nuestros ojos mismos. No hay detalle, no hay mínimo rictus de pasión, mínimo fulgor de la mirada, que no lo absorbamos en pleno.

El efecto, así, es este: por la inmediata proximidad de las figuras, por la inmensa sugestión de esos rostros que tocamos casi, el Teatro Mudo representa un drama al que asistimos realmente, al lado mismo de los que están viviendo, cuyos mínimos gestos absorbemos, porque estamos a su lado. Es, en verdad, un Teatro Íntimo. ¿Supone alguno el éxito del cinematógrafo, si las escenas pasaran a una larga distancia, que apenas permitiera distinguir las expresiones, tal como pasa en el Teatro Hablado? Seguramente no. Cada día se nota más la tendencia a traer los personajes al primer plano, fragmentando la escena para ese éxito de la expresión íntima.

23.

Em 1926, em matéria não assinada (e com ares de matéria paga), a revista *Atlántida* faz um elogio à recente sala entregue ao público portenho, com todo o conforto e apuro técnico, comprada e reconstruída com elegância por Augusto Alvarez em “Cómo es un cinematógrafo moderno: la acción siempre creciente del ‘Select Lavallo’”.¹³¹ Já em 1929, mesmo ano do ensaio de Borges sobre o biógrafo/cinematógrafo, a revista *Plus Ultra* publica “La catedral del

¹²⁹ QUIROGA, Horacio. Miss Dorothy Phillips, mi esposa. *La novela del día*. Ano I, vol. 12. Periódico publicado em 14 de fevereiro de 1919. Buenos Aires, Imprenta Mercatali. Ver também: LEFORT, Myrian. la estrategia de la duplicidad en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de Horacio Quiroga. *Revista: Alp: Cuadernos Angers – La Plata* 2001, v. 4, n. 4, p. 27-40. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2869/pr.2869.pdf. Acesso em: 16 jul. 2021.

¹³⁰ QUIROGA, Horacio. El teatro mudo. Elogio del cinematógrafo. *Mundo argentino*, n.º 332, publicada em 16 de maio de 1917.

¹³¹ *Atlántida*. Cómo es un cinematógrafo moderno: la acción siempre creciente del “Select Lavallo”, n.º 447, Buenos Aires, 4 de novembro de 1926. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/863466044/56/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

cinematografo”¹³² uma série de fotos do cine Roxy de Nova Iorque acompanhada de um texto descritivo e encantado com o palácio (ou templo) que as fotos revelam.

Voltando a *Nosotros*, em 1930 o também uruguaio, e judeu, Abraham Merajver (assina como A. Merajver) faz uma boa crítica dos filmes em cartaz e agrega outros que assistira, terminado o artigo num elogio ao Cine Club de Buenos Aires:

Es necesario destacar la alta calidad de las proyecciones que ha efectuado el Cine Club de Buenos Aires. Las principales cintas pasadas durante su segundo año de existencia son: La sinfonia fantástica de J. Cruze; El derrumbe de la casa Usher, de Epstein; El escándalo del pueblo, con el más grande actor del cine, Werner Krauss, dirigida por Froelich, y por último, La línea general de Eisenstein.

Nos permitimos aconsejar a los dirigentes del Cine Club que incluyan en sus programas Rosas de sangre, película inglesa con Lilyan Hall Davis, Jameson Thomas y John Stuart, a nuestro juicio es la mejor película sobre la guerra. En un proximo artículo me ocuparé de las actividades desarrolladas por el Cine Club y de las películas rusas.¹³³

Um outro uruguaio, também regionalista, Enrique Amorim, a quem Borges dedicaria o conto *Hombre de la esquina rosada*¹³⁴, resenha vários filmes, entre eles *Tempos modernos* (1936), na *Nosotros*, em 1936, sob o título de Cinematógrafo.¹³⁵ Posteriormente faria bastantes trabalhos como roteirista.¹³⁶

...

Guillermo de Torre, espanhol, envolvido com o ultraísmo, se exilaria na Argentina até a morte em 1971. Ele escreve em 1930 (embora o texto esteja localizado e datado: Buenos Aires, 1929) um artigo para *La Gaceta Literaria* de Madri¹³⁷ contando de um promissor cineclub em Buenos Aires. Seu artigo tornou-se uma das descrições mais completas das atividades naqueles anos :

¹³² *Plus Ultra*. La catedral del cinematografo. Año XIV, n.º 154, 28 de fevereiro de 1928, p. 17-18. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787261866/17/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

¹³³ MERAJVER, A. Cinematografo. *Nosotros*, n.º 254-255, Buenos Aires, Julyo y Agosto de 1930, p. 164 Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/79017569X/170/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

¹³⁴ BORGES, Jorge L. Historia universal de la infamia. (1935) Obras completas, Emecé, 1974, p. 329.

¹³⁵ AMORÍM, Enrique. Cinematografo. *Nosotros*, año 1, Segunda época, Buenos Aires, Setiembre de 1936, p. 103. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/790224712/109/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

¹³⁶ Segundo o Imdb, Enrique Amorim é responsável pelos roteiros a seguir: *Kilómetro 111* (1938), *El viejo doctor* (1939), *Cita en la frontera* (1940), *Yo quiero morir contigo* (1941), *Canción de cuna* (1941), *Su primer baile* (1942), *Vacaciones en el otro mundo* (1942), *Incertidumbre* (1942), *Capitán Veneno* (1943), *Casi un sueño* (1943), *Cuando la primavera se equivoca* (1944), *Yo quiero vivir contigo* (1960). Quando se trata de uma grande produção que ganhava versão local em espanhol, foi responsável pelo roteiro das cenas adicionadas.

¹³⁷ DE TORRE, Guillermo. El “Cineclub” de Buenos Aires. *La Gaceta literaria*, n.º 79, Madrid, 1 de abril de 1930, p. 5.

También Buenos Aires tiene ya su Cineclub, el cual acaba de cerrar su primer ciclo, después de haber celebrado quince sesiones muy interesantes. Lo extraño en esta ciudad, rebotante de cinemas y de espectadores—sin duda, la mayor consumidora de “films” entre las de lengua española—, es que no se hubiese producido antes la constitución de una sociedad semejante. Pero los ambientes multitudinarios dejan poco margen para la congregación de núcleos selectos. Así, el Cineclub bonaerense hubo de surgir quizá un poco precipitadamente, sin el apoyo de alguna entidad artística que le avalase, sin poder contar entre sus organizadores personas de ancho renombre auténtico que le hubiesen atraído la atención de un público más cuantioso y calificado. Con todo, impulsado como fué por jóvenes competentes y de bonísima voluntad, celebrando sus veladas en la sala prestigiosa de los Amigos del Arte, el Cineclub ha podido cerrar su primera temporada con la simpatía y el amplio crédito de numerosos espectadores. He aquí una sumaria revisión de sus programas. Lo que en ellos se ha echado de menos es la ausencia casi absoluta de primicias modernas, de obras auténticamente nuevas, como las que suelen exhibirse principalmente en los cineclubs o en las salas especializadas europeas. Dificultades económicas, faltas de organización o de correspondencia con esas entidades similares, lo impidieron. Pero, a falta de tales incentivos, las sesiones del Cine-club porteño – a semejanza del Cineclub madrileño – se vertebraron con propósitos antológicos, retrospectivos y, en suma, didácticos. Hubo, como ahí, una “Antología del “film” cómico”, muy completa y bien organizada, con la inclusión, no solamente de los conocidos bufos de anteguerra y de los pertenecientes a la escuela de Mack Sennet, sino de actores menos recordados, como Charles Bowers, Larry Semon y el nuevamente reflorado Harry Langdon. Tuvimos asimismo una sesión antológica, “La evolución del cine”, muy representativa dentro de su forzado esquematismo. Hubo otras sesiones menos previstas: “Un homenaje a Paul Leni y el “film” de misterios”, “Deporte y cinematógrafo”, “Films documentales”, “Antología del dibujo animado”, etc. No sólo en las sesiones genéricas o antológicas se proyectaron retrospectivamente obras que revivieron ante nuestras retinas fases conmovedoramente pueriles de la infancia cinematográfica – como en general todos los denominados “films” de anteguerra –, sino algunas otras que reflejan momentos más evolucionados; así, la semi desconocida y expresivísima obra de Stenberg “Cazadores de almas”, el famoso “Caligari”, de Robert Wiene; “La leyenda de Costa Berling”, por Stiller, etc. Obras maestras que, no obstante haber pasado por las salas corrientes, solamente en la del Cineclub alcanzaron su verdadera ponderación la “Juana de Arco”, de Dreyer; la “Sinfonía Metropolitana”, de Rutmann; “La noche de San Silvestre”, de Lupu Pick. En cuanto a “film” neta y específicamente de vanguardia, sólo pudo exhibir el Cineclub los que con destino a “Amigos del Arte” importó el cineasta francés Benjamín Fondane. Entre ellos, “L'Etoile de mer”, de Man Ray, y el famoso y rabioso “Chien andalón”, de Luis Buñuel, proyectado en Buenos Aires no sin promover cierto escándalo, pero antes que en Madrid y a los dos meses de ser estrenado en París. (Buenos Aires vence todos los “records” en lo que atañe a la rapidez de importaciones teatrales y cinematográficas. Lástima que no pueda mantener el mismo puesto en lo referente a vitalidad productiva propia.) Pero la novedad más considerable que puede presentar el Cineclub de Buenos Aires con relación a todos los clubs similares europeos es la abundancia de “films” rusos soviéticos, de aquellos que la censura europea proscribió y que aquí se dan públicamente y sin mayor asombro. Así hemos tenido la dicha de contemplar un buen conjunto de obras rusas que instalan al arte cinematográfico de ese país en el primer plano europeo. Tales como el celeberrimo “Acorazado

Potemkin”, y luego, “Octubre”, Eisenstein; “La sexta parte del mundo”, de Dziga Vertov; “El fin de San Petersburgo”, por Pudovkin; “La aldea del pecado”, por Olga Preobayenskaia. La simple y rápida enumeración de tales “films” da idea suficiente del interés que han poseído las exhibiciones del Cineclub en su primera temporada, y que se reanudarán a la entrada del otoño próximo. No debo olvidar, complementariamente, que, realzando su significación, todas las exhibiciones fueron acompañadas de conferencias previas a cargo de escritores y cineastas jóvenes. Anotemos, entre ellos y en primer término, los nombres de algunos fundadores del Cineclub porteño: León Klimovsky, Felipe Debernardi, Horacio Coppola y José Luis Romero. Hubo además otras conferencias por Néstor Ibarra, Romero Brest, Héctor Eandi y el firmante. Por lo expuesto se comprenderá que el Cineclub de Buenos Aires, bien orientado en sus comienzos, certeramente emproado, sólo requiere ahora disponer de mayores elementos, a fin de incorporar a sus programas obras de absoluta y primicial novedad. Es necesario que establezca relación con los Cineclubs europeos, y especialmente con el de Madrid, para contribuir a afinar sus directrices y enriquecer sus exhibiciones, procurándose “films” que de otra forma resultaría imposible procurarse aquí. Hay que cultivar la vitalidad de entidades como el Cineclub, imprescindibles en medios donde la jerarquía artística del cinematógrafo está expuesta a mil corrupciones; donde los espectadores mejor intencionados sienten amenazado su gusto por la mezcolanza que practican los cines corrientes. El Cineclub será el único refugio de este arte como tal, mientras no surjan las salas especializadas, mientras los cines típicos del centro de la ciudad (y en Buenos Aires no hay menos de diez en el espacio de cuatro “cuadras” o manzanas) prodiguen indistintamente lo excelente y lo pésimo ante un público más opiómano que cinéfilo.

GUILLERMO DE TORRE, Buenos Aires, 1929.

Não podemos deixar de notar que *Cão Andaluz* (1929), de Buñuel, foi exibido antes em Buenos Aires do que em Madrid ou Paris. Que filmes russos, soviéticos e alemães não apenas ganharam exibição, mas recebiam aplicados comentários críticos. No mesmo ano em que escreve a nota para *La Gaceta literaria*, Guillermo de Torre publica no n.º 28 de *Síntesis* (set 29) uma “Cinegrafía” onde relata algumas das projeções do Cine Clube BA, especialmente aquelas viabilizadas graças ao aporte de Benjamin Fondane, que, vindo a Buenos Aires por convite de Victoria Ocampo, teria possibilitado a projeção dos “filmes puros”, que de Torre elogia como marginais e subversivos.¹³⁸ Em 1931, também sob o título “Cine Club de Buenos Aires”, Sigfrido A. Radaelli comenta em duas páginas as exibições do Cineclub no ano, que se deram em sua maioria no Hindú Palace, o que nos confirma a informação de de Torre, que as exibições se davam em salas de primeira categoria, com filmes que enfrentavam resistência em países da Europa e aqui tinham trânsito livre e plateia pagante. O texto de Radaelli tem um

¹³⁸ FONDANE, Benjamin. Presentación de films puros (Homenaje a Victoria Ocampo). *Síntesis*, a. 3, n.º 28. Buenos Aires, set. 1929, p. 9-20; FONDANE, Benjamin. Présentation de films purs. In: *Écrits pour le cinéma*. Ed. Michel Carassou. Paris: Plasma, 1984.

importante exórdio no qual comenta a promessa da organização do cineclube em trazer filmes independentes, experimentais e de vanguarda, buscados na Europa.¹³⁹

Jorge Miguel Couselo, em *Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y “La Gaceta Literaria”*,¹⁴⁰ faz uma descrição do funcionamento do cineclube, dos filmes exibidos, dos personagens que participaram da fundação que de algum modo estavam envolvidos com as sessões, a escolha dos filmes e o apoio necessário para que elas ocorressem. E coloca no centro de seu relato um dos fundadores, León Klimovsky, de origem ucraniana, que se tornaria prolífico cineasta após imigrar para a Espanha no final da década de 40. Porque foram dele os primeiros movimentos para exibir em Buenos Aires, ainda em 1927, filmes que não estavam normalmente incluídos nas cadeias de distribuição. Depois, em 1928, começa com as exibições no cineclube de *Amigos del Arte*.

Al año siguiente, 1928, se echan las bases del primer cine-club, con el nombre de *Cine-Club de Buenos Aires*. Klimovsky compromete la adhesión de Jorge Romero Brest, Horacio Cópola, Héctor Eandi, Ulises Petit de Murat, Jorge Luis Borges, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra, Guillermo de Torre, Marino Casano, Jacobo Muchnik, César Tiempo y otros intelectuales. Klimovsky evoca (*Cuadernos de Cine*, Buenos Aires, n.º 3, 1955) que en 1928 comenzaron las proyecciones del Cine-Club Buenos Aires en la sociedad *Amigos del Arte* (en la calle Florida, más tarde galería Van Riel, hoy desaparecida). A finales de la década del veinte y comienzos del treinta, Amigos del Arte fue una importante institución de artistas e intelectuales interesados en la difusión de la vanguardia y las nuevas corrientes en general, sobre todo en música, plástica y literatura, ella auspició la visita a la Argentina de unas cuantas personalidades, entre ellas la de Benjamin Fondane em 1928 ou Federico García Lorca en 1933.

(...)

En 1930, la revista británica *Close Up* sostenía que “pese a que la Argentina no es – comparativamente – un país productor de cine, debe ser uno de los más grandes consumidores del mundo (...) Dos millones de habitantes. Doscientos cines. Noventa y cinco toneladas de película importada (...) Buenos Aires es la perfecta ciudad cosmopolita del cine”.

(...) Se conserva un folleto titulado “El film independiente”, editado por el Cine-Club de Buenos Aires a propósito de un ciclo con ese título a realizarse en septiembre y octubre de 1931 en Amigos del Arte con un abono de veinticuatro pesos. “El film independiente – se asienta – no ha sido hasta hoy conocido en Buenos Aires, si se exceptúan los films de una de sus orientaciones, la vanguardia de Francia, que diera a conocer Los Amigos del Arte (por el Cine-Club) en 1929”. El resto del folleto enumera la

¹³⁹ RADAELLI, Sigfrido. Cine Club de Buenos Aires. *Nosotros*, n.º 265, Buenos Aires, 31 de junho de 1931, p. 223. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/790176572/227/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

¹⁴⁰ COUSELO, Jorge Miguel. *Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y «“La Gaceta Literaria”*. ”. In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-origenes-de-cineclubismo-en-la-argentina-y-la-gaceta-literaria--0/html/ff906054-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Acesso em: 16 jul. 2021.

programación del ciclo: *La lluvia*, Joris Ivens y Mannus Franken; *El jardín de Luxemburgo*, Franken; *El puente de acero*, Ivens; *Ritmos de luz*, Oswald Blackeston y Francis Bruguière; *A propósito de Niza*, Jean Vigo y Boris Kauffman; *Velocidad*, Cordero-Martina; *Imágenes de Ostende*, Henry Stork; *La marcha de las máquinas*, *Las noches eléctricas*, *Negativos*, *Montparnasse* y *Robots*, Eugène Deslaw; *Cinco minutos de cine puro*, Henry Chomette, y *Campos Elíseos*, Jean Lods. Como de probable adquisición figuran *Borderline*, el drama de Kenneth MacPherson, con Paul Robeson, y *El riel*, de Lupu Pick.

Klimovsky dedicou-se a coleccionar films “con los reducidos medios de un particular” y a tal efecto, con los años, se asoció a Elías Lapzeson, otro fanático cinéfilo. Fundaron Cine Arte, cuyo logotipo era igual al del antiguo cine-club. Lapzeson viajó a Europa en 1939 para formalizar contactos y adquisiciones, y le sorprendió la guerra con las imaginables dificultades. En 1940, del 4 de abril al 18 de agosto, Klimovsky programó ochenta sesiones de cine de museo y artístico en la sala céntrica Baby (luego teatro Ateneo). Las sesiones se prolongaron en 1941 hasta alcanzar el número de 160. El éxito de tantas jornadas determinó el proyecto de construcción de una sala especializada en pleno centro de Buenos Aires: el local, denominado justamente Cine Arte, con capacidad para trescientos cincuenta espectadores, se inauguró el 30 de enero de 1942 en Corrientes 1553. Pervivió hasta 1945 e impuso definitivamente en Buenos Aires al cine francés. Y se acordó del cine argentino: estrenó el film independiente *Puertos de ensueño* (Cándido Moneo Sanz, 1942) y reestrenó un casi desconocido de la época muda, *Fausto* (Martínez-Gunche, 1923).

...

Em 2010, o Buenos Aires Festival Internacional del Cine Independiente – BAFICI, em sua 12ª edição, faz uma retrospectiva dos filmes de Cozarinsky e publica uma coletânea de textos dele sobre o cinema, para o qual o autor dá o título de *Cinematógrafos*. No texto de apresentação, Cozarinsky tenta balizar sua recepção, ou deixar pistas sobre a mesa para que os desavisados as recolham e façam suas leituras. Nas palavras finais, defende a escolha do título:

Confieso que cuando Sergio Wolf y Marcelo Panozzo me pidieron que reuniera algunos escritos míos sobre cine, en un primer momento me asaltó el pánico. Sabía que en toda revisión del pasado se agazapan facturas impagas, celadas, sobre todo el más temible de los fantasmas: el que uno mismo fue en tiempos idos. Pero como a esa altura de mi vida lo único que me atrae es el peligro, inmediatamente acepté el desafío con entusiasmo.

Empecé por desechar detritus arcaicos, escritos adolescentes, deberes del periodismo (con dos excepciones que me parecieron válidas respecto a la historia argentina), así como más de un escrito meramente ocasional. Guardé textos en los que me parecía reconocer alguna observación, una hipótesis que aún vale la pena considerar, discutir, aun para impugnarla. Sobre todo, preferí las exploraciones de territorios incógnitos o descuidados, aquellos donde me gusta internarme.

En la sección “Arqueología” entablo una conversación en dos, aun tres tiempos con el que fui. Más allá de lo autobiográfico, de lo banal, se me ocurre que puede servir para una crónica de la historia del gusto. (El gusto, refractario

a toda teoría, sigue pareciéndome la clave indispensable de cualquier escrito sobre literatura, sobre arte, sobre cine.)

Finalmente: elegí para el título el plural de la palabra cinematógrafo, de uso ya poco corriente, porque en ella se cifran el movimiento y la grafía.¹⁴¹

A vanguarda vitalista de Borges ao defender o biógrafo parece esmaecer em anos posteriores. Voltarei às relações de Borges com o cinema adiante. Cozarinsky, herdeiro de seu precursor de escolha, reivindica, não a vida, mas o movimento e a grafia. Não podemos, entretanto, afirmar que Cozarinsky defenda, mesmo em 2010, um cinema do movimento, das acelerações, do acúmulo de ação. Aqui ele parece querer agregar a grafia ao termo de uso comum, atualmente empobrecido pela falta de seu sufixo. Essa também é uma de suas caras que vemos aparecer no caminho da tese, o cinema não mais como o lugar das ações maquínicas desertas de personagens nem como de apresentação de almas a uma alma, mas um lugar privilegiado de escritura. De seu modo, subscreve o conceito de cinematógrafo.

Filmes como *Puntos suspensivos* (1971) podem ser tributários desse ambiente de cinema que se cultivou, com exibições de filmes independentes, de vanguarda e de experimentação narrativa, com textos produzidos ou traduzidos, exaltando-o como lugar de invenção de novas linguagens. *Puntos Suspensivos* é, para David Oubiña, uma manifestação do extremo, daquilo que empurra os limites do que é cinema, extremo até mesmo do que seria a obra posterior de Cozarinsky, que sob sua ótica recuou da radicalidade inicial.¹⁴²

Mas, na obra posterior ao ponto extremo que chegou em “...” (1971) – falamos *Puntos Suspensivos* por facilidade semântica; em português seria *Reticências*, mas o título é gráfico: ... – e na qual eu percebo uma recorrência de caras, o entrecruzamento de pequenas histórias faz com que todos esses personagens até agora aludidos na tese, que de algum modo enaltecem o cinematógrafo ou cruzam com ele a sua produção, sejam possíveis personagens de Cozarinsky. Pensemos juntos: quais personagens Cozarinsky gostaria de eleger para suas pesquisas, que podem se tornar filmes, contos, livros? O que teriam em comum?

24.

O que teriam em comum os personagens de Cozarinsky? Temos indícios de ordem histórica principalmente, mas também de ordem narrativa e filosófica. Começemos pela ordem. Ordem, além de remeter à ordenação, categorias que catalogam o mundo, dispostas em sequências mais

¹⁴¹ Cozarinsky, 2010b, p. 9.

¹⁴² OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 201-267.

ou menos lógicas, também é o nome dado a um estamento na hierarquia da igreja católica, um instituto no qual os membros fazem votos de consagrar a vida conforme o exemplo de seu fundador (Ordem dos frades franciscanos capuchinhos, Ordem das irmãs carmelitas descalças, Ordem das irmãs clarissas etc.). Justamente comentando esse instituto da Ordem é que Giorgio Agamben desenvolve um pensamento que já vinha gestando em trabalhos anteriores, em torno da forma-de-vida.

Nas últimas linhas de *Altíssima Pobreza*, Agamben afirma que a ética e a política atuais estão aprisionadas por uma liturgia secularizada decorrente de um paradigma ontológico operativo.¹⁴³ É outra maneira de dizer que vivemos em uma sociedade que é espetáculo de si, na qual a vida é sequestrada em nome de uma regra, o roteiro que inadvertidamente seguimos. Ou seja, nesse roteiro, nessa forma prévia, nesse modelo pré-fabricado do bem-viver, desaparecem as singularidades, reduz-se a política à representação ineficaz. E aí, encontra nos monges franciscanos, como alternativa a esse direito que se apropria da vida, uma saída para o dilema da política ocidental: nem a vida valorizada, nem a vida abandonada, mas uma vida positivamente à margem da lei. “Ou seja, pensar a vida como aquilo de que nunca se dá propriedade, mas apenas um uso comum”.¹⁴⁴ Não sou dono da minha vida, simplesmente vivo, faço uso dela. O termo que Agamben recupera é *forma-de-vida*: “a forma não é uma norma imposta à vida, mas um viver que, no ato de seguir a vida de Cristo, se dá e se torna forma”.¹⁴⁵ Para chegar até aí, ao que pode uma forma-de-vida, ele estuda as relações entre as regras dos mosteiros, da lei que essas regras instituem, da vida nesses espaços segundo os preceitos da ordem, os conflitos de poder entre os monges e a Igreja secular. Evidentemente, ter apenas uma regra, a de viver como a vida de Cristo, era uma afronta às leis da Igreja, que exigiam uma severa disciplina dos corpos. No franciscanismo, diz Agamben, é que se pode reivindicar propriamente a coincidência da regra e da vida.

Portanto, nas regras monásticas, está em questão uma transformação que parece investir o próprio modo em que se concebe a ação humana, a qual, do plano da prática e do agir, se desloca para o da forma-de-vida e do viver. Esse deslocamento da ética e da política da esfera da ação para aquela da forma de vida constitui a herança mais árdua do monasticismo, que a modernidade não conseguiu resolver.¹⁴⁶

¹⁴³ Agamben, 2014, p. 147.

¹⁴⁴ Agamben, 2014, p. 11.

¹⁴⁵ Agamben, 2014, p. 111.

¹⁴⁶ Agamben, 2014, p. 70.

...

Os estudos clássicos em torno da personagem – suas ações e o movimento narrativo que delas decorre, sua inserção num universo diegético ou mesmo a construção de tal universo a partir do que a personagem age ou sofre – estão ainda demasiadamente vinculados a uma teoria do romance, uma narratologia ou uma formalização prévia da ficção em geral. Nesses estudos tradicionais, a personagem segue um modelo, um cânone ou, na melhor das hipóteses, refuta-o, o que não deixa de constituir outro modelo: o herói ou o anti-herói, a personagem que move a narrativa a partir de suas ações ou a personagem passiva que é acometida pelo mundo. O vilão, o malandro, o louco, o frágil. Como exemplo provisório temos o Ulisses da *Odisséia*. Eric Auerbach nos lembra em *Mimesis* que Ulisses é o personagem que é sempre igual, o personagem que está ali esperando o reconhecimento, que sempre virá.¹⁴⁷ Logo adiante, aqui, veremos que Cozarinsky nos apresenta um personagem seu com outra perspectiva sobre Ulisses.

Acredito que o personagem estudado a partir de modelos estabelecidos, além de promover uma cópula inútil entre conceito e exemplo, repete uma ontologia operativa disseminada que destrói a política pois impede o homem de buscar a felicidade. Parte-se de uma concepção prévia do Ser, de tudo o que antes de mais nada é, e depois julga-se a adequação ao modelo. O personagem perde, assim, a possibilidade de ser, de ser seu contrário, de não ser. Diante da história, podemos ler os personagens em sua contingência, pois nela, além da precariedade exibida, está também um ser em potência, suas infinitas possibilidades em *extracampo*. Ler o personagem como forma-de-vida é não apenas aceitar sua contingência, mas com ela resistir a uma apropriação ontológica que exige formas prévias, já normalizadas, que lhe impõem um destino.

...

Voltando aos personagens de Cozarinsky, vejo que há uma forma-de-vida preferencial, aquela do exílio, da viagem, de estar deslocado. Mas deslocado por um fato ou evento da grande história. Esse exílio é que permitirá cruzamentos inusitados, anedóticos, um personagem que toma forma nos pequenos fatos, pessoais, que são consequência de um grande movimento histórico. E o movimento mais marcante é a Shoah, tanto por implicações contemporâneas a ela – os sequestros, a desapropriação, os campos de concentração, o trabalho forçado e o

¹⁴⁷ Auerbach, 2001, p. 1-20.

extermínio, as fugas e os exílios, a ocupação na França, os colaboracionistas, os resistentes – quanto por suas consequências retrospectivas à Segunda Guerra: aquilo que da Shoah já aparece antes dela, na fuga em massa dos judeus da Rússia entre 1880 e 1920, na Primeira Guerra, por exemplo. Por isso Falconetti, Le Vigan, Diana Toldi (Zita Szelezcky), Zarah Leander, Andrée Tainsy, Isabel Sprenger em *BoulevardS du crépuscule* (1992); Stefan Zweig em *Zweig* (1998); Ernst Jünger em *Guerre d'un seul homme* (1981); o avô Abraham Cozarinsky em *Carta a un padre* (1913); os judeus que escolheram a zona internacional em *Fantômes de Tanger* (1997). Personagens marcados por esse evento que pertence àquilo que poderíamos chamar de grande história, mas que têm um percurso pessoal de deslocamento, fuga, e de trabalho com a imagem.

Dos personagens daquele período do florescimento do cineclubismo em Buenos Aires, do descobrimento de filmes alternativos aos americanos ou mesmo de filmes experimentais, de uma produção artística e jornalística marcada pelo cinematógrafo, Cozarinsky se dedicou a Benjamin Fondane. Destaco três momentos: em 2006, em artigo para o jornal *La Nación*;¹⁴⁸ em 2008, talvez como resultado de sua pesquisa, uma “conversación cénica” na Sala Ocampo intitulada *Turbulencias*, com leituras de Cozarinsky, Esmeralda Mitre e iluminação de Ulises Conti;¹⁴⁹ e um terceiro momento, em 2019, com a palestra de Cozarinsky intitulada *Las huellas de Benjamin Fondane en Buenos Aires*, organizada no âmbito da Cátedra Libre de Estudios Judíos Moisés Mendelssohn (UBA).¹⁵⁰ Nessas ocasiões, Cozarinsky articula a história pessoal de Fondane, sua origem judaica e romena, a chegada a Paris, a amizade com Victoria Ocampo, as vindas de Fondane a Buenos Aires e o apoio ao cineclube, os filmes que conseguiu trazer, as relações de amizade e de estudo com León Chestov, o encontro num navio com Jacques Maritain, os manuscritos de Chestov entregues a Victoria, a tentativa de fuga da Europa uma

¹⁴⁸ COZARINSKY, Edgardo. Benjamin Fondane en la Argentina. *La Nación*. Publicado em 25 de junho de 2006c. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/benjamin-fondane-en-la-argentina-nid817360/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

¹⁴⁹ “Hoy a las 20.30 se estrenará en Villa Ocampo (Elortondo 1811, Beccar) ‘**Turbulencias**’, obra a la que su director, **Edgardo Cozarinsky**, denomina ‘una conversación escénica’. Se trata de una evocación de la amistad entre **Victoria Ocampo** y el poeta rumano **Benjamin Fondane**. Se conocieron en París a fines de los '20. **Ocampo** lo invitó a Buenos Aires en 1929 y **Fondane** organizó una exhibición de films surrealistas: **Dalí, Buñuel, Man Ray, René Clair** (fueron el primer contacto con el cine de vanguardia para varias generaciones de argentinos). Durante la ocupación nazi, **Ocampo** intentó sin éxito obtener una visa para que **Fondane** emigrara a la Argentina, pero el poeta fue deportado y murió en Auschwitz. **Cozarinsky** narrará su versión, **Esmeralda Mitre** dirá textos de **Victoria Ocampo** y de **Geneviève Fondane**, viuda del poeta. La iluminación es de **Ulises Conti**.” COZARINSKY, Edgardo. “Turbulencias”. *Ámbito*. Publicado em 17 de setembro de 2008. Disponível em: <https://www.ambito.com/edicion-impresa/turbulencias-cozarinsky-n3517368>. Acesso em: 17 jul. 2021.

¹⁵⁰ COZARINSKY, Edgardo. Conferencia “Las huellas de Benjamin Fondane en Buenos Aires”, realizada em 18 de junho de 2019. *Cátedra Moses Mendelssohn FFyL UBA*. Publicado em 14 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPApTpnOC24>. Acesso em: 17 jul. 2021.

vez começada a guerra, a viagem final a Auschwitz. Mas tudo começa com um encontro anedótico no elevador:

Un día de 1929, en París, en el ascensor que lo conducía al departamento de Chestov, Fondane coincide con Ortega y Gasset y Victoria Ocampo. Una amistad nace durante esa velada entre la argentina y el rumano: la cultura francesa es la segunda patria de ambos y el personaje del poeta, a la vez cultivado y huraño, impresiona a la futura directora de *Sur*, proyecto en ese momento en gestación. Fondane se apasiona por el cine y ha escrito un volumen de *ciné-poèmes*. Se gana la vida, oscuramente, leyendo guiones para la Paramount-France. Victoria Ocampo lo invita a presentar en Buenos Aires un programa de films de vanguardia, a dar conferencias sobre ése y otros temas. “Amigos del arte” auspiciará el ciclo. Una de esas conferencias aparece en el primer número de *Sur*, en 1931, y Mallea invita a su autor a colaborar en el suplemento literario de LA NACION. Ese primer cruce del Atlántico enriquecerá el poema “Ulysse”, donde Fondane reinterpreta la figura mitológica del héroe griego. Así como para Dante Ulises prefigura el ansia de conocimiento del hombre moderno, para Fondane el navegante aparece como símbolo de una diáspora donde se resume la experiencia lingüística del poeta y cierta imagen de la identidad judía. (Años más tarde, un sobreviviente de Auschwitz, Primo Levi, desarrollará una intuición semejante alrededor de la figura de Ulises.)

O que tem de especial esse personagem da história a ponto de cativar Cozarinsky? Judeu, imigrante na França, troca de nome, de Wechsler para Fondane. Amigo e aprendiz de um filósofo também judeu e russo: o que aprendeu com ele? Fondane escritor de cine-poemas. Apresentador em Buenos Aires de filmes de vanguarda. Quais as consequências da vinda à América para seu poema Ulysse – símbolo da diáspora? (Ao contrário do Ulisses sempre igual de Auerbach, esse Ulisses judeu está sempre em transformação.) Fondane que filma *Tararira* (1936) na Argentina com dinheiro captado por Victoria Ocampo. Fondane que se recusa a sair de Paris durante a ocupação, também recusa a costurar a estrela amarela no casaco e continua publicando sob pseudônimo. Fondane que tem o visto para a Argentina negado, apesar das gestões de Victoria e que, denunciado pela porteira do edifício onde vivia, foi deportado a Auschwitz algumas semanas antes da *Liberation*. Fondane morto na câmara de gás. Parece-me que esses cruzamentos de cinema, poesia, arte, judaísmo, amizades, lealdades, recusas fazem de Fondane uma forma-de-vida que desperta o desejo desse meu Cozarinsky. Uma vida (um personagem) que escapa às totalizações e simplificações de uma norma prévia e de uma vida roteirizada. Nessas *turbulências* é que o personagem aparece contingente: efêmero, anedótico, mas “em ato”, marcado e deixando marcas. O tratamento que dá a esse personagem, de fazer dele uma cara, ou mostrar algumas caras desse Benjamin Fondane, apesar de todos os vínculos com a história, repito, o tratamento de Cozarinsky confere a essa cara uma possibilidade de abstração, não para que permaneça abstrata, mas que nela possam-se projetar muitas outras

caras daqueles “vencidos”, alijados pelo discurso homogeneizante da história. Além de tudo, Fondane devolve a Cozarinsky um aporte pessoal, confessado:

Las dos visitas de Benjamin Fondane a Buenos Aires no se agotan en la narración que he esbozado sumariamente. Antes bien, como círculos concéntricos a partir de una piedrita arrojada al agua, van incluyendo en su radio creciente personajes, episodios, conflictos de la vida argentina. Las copias de los films de vanguardia que Fondane llevó a Buenos Aires en 1929 quedaron en manos de los fundadores del primer cine club (Elías Lapzeson, León Klimowsky), cuyas funciones iba a albergar a partir de 1942 el cine Arte de la calle Corrientes, luego cine Lorraine, hoy café-librería Losada. Heredadas por la Cinemateca Argentina, esas copias fueron la única ventana abierta sobre la posibilidad de un cine diferente para muchos jóvenes argentinos en tiempos anteriores al video y a los servicios culturales de las embajadas. (Es así como el autor de estas líneas pudo ver *Un perro andaluz* de Buñuel en 1954, cuando tenía quince años. Fue uno de los deslumbramientos fuertes de su adolescencia).¹⁵¹

25.

Felipe, personagem que já apareceu em outros capítulos desta tese, apresentou na ASAECA de 2009, em Tandil, um texto que compara dois filmes: *BoulevardS du crépuscule*, de Cozarinsky, e *Santiago*, de João Moreira Salles, fazendo derivar conceitos de exílio. “Filmar é exilar(-se)”, começa Felipe, já inscrevendo um duplo exílio, daquele que filma e da coisa filmada (que se mantém na coisa-imagem justamente pelo traço, ou rastro, dessa distinção). E, logo em seguida, apresenta alguém que lhe confirma a frase, David: “filmar es siempre un desarraigo. Sólo es posible escribir sobre aquello que se vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Sólo es posible filmar para conquistar el valor irremediable de una ausencia”.

Os dois escreveram textos que eu li para concluir minha graduação em cinema.¹⁵² Hoje, relendo Felipe e David, percebo a quantidade de coisas (pensamentos, desenvolvimentos, gostos) que estão comigo quando penso ou escrevo sobre Cozarinsky. Coisas que, ingenuamente, acreditei muito minhas e resultantes apenas do meu olhar sobre os filmes. Aqui nesta Universidade, neste mesmo programa de pós-graduação, três teses já haviam sido

¹⁵¹ COZARINSKY, Edgardo. Conferencia “Las huellas de Benjamin Fondane en Buenos Aires”, feita em 18 de junho de 2019. *Cátedra Moses Mendelssohn FFyL UBA*. Publicado em 14 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPAPtPnOC24>. Acesso em: 17 jul. 2021.

¹⁵² SOARES, Luiz Felipe G. *Desarraigos*. Apresentado no I Encontro Internacional da Sociedade Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual (Asaeca), em Tandil, 17 de junho de 2009.; OUBIÑA, David. Impropios laberintos de un rostro: construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky. *Revista Filología*, n. XXXI, 1-2, 1998, Palabra, Imagen, Sonido, volúmen a cargo de Paola Cortés Rocca, p. 35 e ss.

defendidas em diálogo com filmes e livros de Cozarinsky¹⁵³. Eu, de algum modo, quis me separar das três e por isso tentei deixar a questão do exílio para trás, e, por muito tempo, descuidei desses dois textos. Depois de uma leitura do livro *O silêncio e as palavras*, de Franco Rella,¹⁵⁴ percebo que as caras, que tanto me seduzem, são também exílios.

Por isso volto aos textos com um prazer de redescobri-los, não sem uma certa vergonha de ter conduzido a tese até aqui, fazendo afirmações e construções que em muitos pontos lhes são tributárias. Em *Desarraigos*, Felipe traz Jean-Luc Nancy,¹⁵⁵ que comparece no texto como um intruso, filósofo e francês, desse desarraigo latino-americano. Se é intruso, já disse Nancy, não é porque chega de fora, mas porque sua chegada faz palpitar dentro o que antes já se gestava.¹⁵⁶

Com isso, o primeiro momento, o do *ex* como saída do próprio, na ausência de retorno possível se torna momento único, tempo único, absoluto, do exílio. Só assim o *ex-ílio* se torna de fato a própria *ex-istência*. O *ex* se torna o próprio, “la propiedad de lo propio”, diz Nancy. O exílio se torna o lugar do próprio. O sair não indica um lugar anterior do qual se saiu, mas passa a ser o próprio lugar da existência. Não há um exílio no interior de si mesmo, porque não há um interior; o *eu* não é aquele de onde se sai, ou de onde se saiu; não há um depois da saída; o *eu* é a própria saída, sempre contemporâneo ao *ex*.

Nesse modo de pensar, o próprio continua sendo necessário na relação de alguém consigo mesmo, mas passa a ser pensado como exílio. Isso dispensa a ficção da propriedade natural (pátria, identidade, família), mas ao mesmo tempo acentua a violência da deportação, da desproteção, da vulnerabilidade absoluta. Se o próprio é o lugar do exílio, o exílio se torna um estranho asilo (do grego lugar inviolável) – e o campo de concentração, ao contrário, é o lugar da desapropriação.¹⁵⁷

Com essa carta radical do *exílio-asilo* é que Felipe joga o jogo do texto: de encontrar em Cozarinsky os exílios dos personagens de seu filme (Falconetti, Le Vigan, Diana Toldi)

¹⁵³ KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. *A literatura do inventário : arquivo, anacronismo e além*. 2013. 399 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0528-T.pdf>; NUNES, Maria Augusta Vilalba. *Cozarinsky: trabalhar a fragilidade da matéria arruinada*. 2016. 226 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2016. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0684-T.pdf>; OLIVO JÚNIOR, Valdir. *Excripta Cozarinsky*. 2015. 392 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0621-T.pdf>.

¹⁵⁴ RELLA, franco. *El silencio y las palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

¹⁵⁵ NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Traducción: Juan Gabriel López Guix. *Revista Archipiélago*, Barcelona, n. 26/27, p. 34-39, invierno 1996. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res8.2001.12>. Acesso em: 18 jul. 2021; NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena, 2006d; NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. *Outra travessia*, n. 22, 2º semestre de 2016. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97/34648>. Acesso em: 18 jul. 2021.

¹⁵⁶ NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Tradução ao espanhol de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006a.

¹⁵⁷ SOARES, Luiz Felipe G. *Desarraigos*. Apresentado no I Encontro Internacional da Sociedade Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual (Asacca), em Tandil, 17 de junho de 2009.

bem como encontrar uma construção do próprio asilo do cineasta nessa *mise en scène*. E a questão do rosto, associada ao primeiro-plano e à sua abstração, está mais do que apresentada, quase desenhada de presente para a tese (e para mim):

Logo no início, primeiríssimo plano na velha foto da festa, refere-se a Buenos Aires como “la ville où je suis né”, distante mais de 2 mil quilômetros de Paris. Os primeiros planos, aliás, têm importância fundamental na condução do filme. Eles são rostos, propõe Deleuze. E rostos são imagem-afecção, virtualidade pura, coreografias de qualidades e potências.

Um rosto recorta para si um espaço-qualquer, livre de coordenadas espaço-temporais. Em Deleuze, o rosto por excelência, nesse sentido, é justamente o de Falconetti no filme de Dreyer, de 1928.

Felipe continua, mostrando o quanto o rosto do Cozarinsky personagem narrador é também exilado no filme, quase não aparece, e quando o faz é de modo oblíquo e fugaz. E mesmo os dois “protagonistas”, Falconetti e Le Vigan, aparecem em poucas imagens de arquivo, exceto um filme em super-8, de uma entrevista com o ator francês, no qual, segundo Felipe, se redobra o aspecto fantasmático: vemos a imagem de um fantasma e a própria imagem como fantasma. O exílio como fantasmagoria. (E as caras, imagens que se abstraem de suas coordenadas espaço-temporais, não são também exílios e, por isso, produtoras de fantasmas? Sinto-me uma fraude que não vê outra saída senão continuar.) Enfim, no que me toca mais profundamente, Felipe cita juntos: a coleção, o museu e Walter Benjamin:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”. Como eco do método warburgiano, o colecionismo em Benjamin indica a superação da racionalidade estreita na procura da história, na busca dos exílios, dos próprios. Trata-se de “uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (*Passagens*, 239).

No final, Felipe e Nancy montam algumas peças desse quebra-cabeças que procura relacionar exílio e imagem, e em especial exílio e cinema. Parto do pensamento de que a existência é exílio/asilo. Mas aqueles que experimentam no corpo o trânsito de algo que julgaram próprio para um outro lugar, aqueles que vivenciaram, ou trazem como tradição familiar, um “desarraigo” dialetizável, talvez consigam lidar com a condição exilada de toda existência. E, talvez, haja uma conexão dessa existência que vivencia o exílio físico, com um pendor para a imagem. Pellicer, Quiroga, Amorim, Merjaver, de Torre, Klimovsky, Saslavsky etc. etc., Cozarinsky. Investiguemos juntos essa hipótese.

...

Antes de mais nada, preciso passar pelo ensaio de David (Oubiña), “Improprios laberintos de un rostro”, que, já no título, evidencia sua contribuição para aqueles argumentos que eu também via como meus. O “eu” é mesmo uma anedota, daquelas muito bem inventadas. Um rosto (uma cara, diria Borges) é desenhado pelo labirinto das imagens que alguém se põe a fazer sobre o mundo. Mas esse rosto não é próprio, assim como não são os labirintos. David também recorre a *BoulevardS du crépuscule* para sustentar o argumento de que a condição de possibilidade da obra de Edgardo Cozarinsky é a noção de viagem como descentramento permanente.

Boulevards du crépuscule es un film sobre el paso del tiempo. ¿Y dónde advertir esa cicatriz sino en los rostros? El rostro mítico de Falconetti, por supuesto, pero también los muchos rostros de actrices y actores exiliados que el realizador-detective descubre en una película cualquiera, rostros casi borrados por el olvido u ocultos bajo nombres falsos.

Significativamente, el único semblante que no se muestra (solo la esporádica referencia de espaldas, para imprimir en los planos la indicación del punto de vista) es el del propio Cozarinsky. Pero es que todo el film compone su autorretrato: “No hay pesquisa inocente. El detective siempre termina descubriendo algo sobre sí mismo”; Todo el film se estructura como un complejo labirinto en donde dos espacios conectados permiten saltar de un tiempo a otro. Entre ellos, la mirada de Cozarinsky es la cadena de transmisión por la que circula la energía melancólica del exilio. Así como el ocaso de Norma Desmond cifraba el itinerario de Falconetti y de Le Vigan, las huellas de estos exiliados conducen hacia el viaje del propio director: del pequeño Cozarinsky que festejaba en Plaza Francia la liberación de un país que aún no comprendía, al Cozarinsky adulto que vuelve a Buenos Aires tras las huellas de dos exiliados. Como un personaje de Borges, el paciente mapa de ese recorrido diseña su autorretrato. Y ese rostro, en donde se leen otros semblantes, es también un rostro impropio.¹⁵⁸

Que sensação estranha. De um amor intenso por encontrar semelhantes no caminho. E de uma certa repulsa por me ver assim, exposto, nu diante das minhas ideias que se provaram impróprias. Também repulsa a eles que me plagiaram, não diria *avant la lettre*, porque a *lettre* foi deles *d'avant*. Espero que aquilo que escrevo seja o suficiente para tergiversar esses dois textos pilares da tese. É curioso que a mesma palavra, com a mesma etimologia, assuma sentidos tão diferentes em português e em espanhol. Tergiversar. Em português temos uma forma intransitiva, quase literal: virar de costas – “verso” aqui é o antônimo de frente. Um segundo sentido seria o de procurar subterfúgios, evasivas, não encarar a situação ou o problema. Já em espanhol, “verso” assume seu componente linguageiro, como os versos de um poema e tergiversar é interpretar de modo oblíquo, errôneo, forçado. Ou, num sentido mais

¹⁵⁸ OUBIÑA, David. Improprios laberintos de un rostro: construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky. *Revista Filología*, n. XXXI, 1-2, 1998, Palabra, Imagen, Sonido, volúmen a cargo de Paola Cortés Rocca, p. 38.

doloso, mudar forçadamente o estado de algo, ou seu entendimento, confundir. De todos os modos, falando em mais de uma língua, quero conseguir tanto encarar e mudar o que recebi de Felipe e de David quanto virar-lhes as costas para seguir com a tese. Aliás, tergiversar seria um bom verbo para fazer descansar o anjo da história.

26.

O livro de Franco Rella, *O silêncio e as palavras*, me deu uma possível resposta à pergunta levantada no percurso de escrita da tese: que relação tem o exilado, o desterrado, o separado, o refugiado com a imagem. Haveria algo de especial? A imagem teria uma sedução sobre esses personagens? David Oubiña termina seu ensaio sobre o rosto de/em Cozarinsky dizendo somente ser possível filmar aquilo que se tornou uma obsessão, porque se extraviou definitivamente. Filma-se para conquistar o valor irremediável de uma ausência. Essa perspectiva leva em conta um aspecto pessoal (o exílio, a viagem) e a projeta na relação com a imagem. O exilado, ou, dentro do pensamento de Oubiña, aquele “em viagem”, filma porque deseja o que se extraviou, filma para fazer a imagem multiplicar a ausência, pois ela é, de cara, irremediável. Filma-se para compor com esse “desarraigo”, não para superá-lo e restabelecer o próprio já perdido.

É essa pergunta que tem insistido neste momento: qual a relação do exílio com a imagem no cinema? E até mais especificamente: será que podemos notar no exilado por excelência no mundo, o judeu, como é Cozarinsky, alguma relação produtiva com a imagem? Repito que o texto de Rella me ajudou a costurar uma resposta que tento expor a partir de agora.

O começo do livro é perturbador. Porque Rella traz para o primeiro capítulo uma análise cuidadosa de um livro extremo, e que causa horror em nossa sensibilidade “século XXI”. Trata-se de *Sexo e caráter*, de Otto Weininger, de 1903. Weininger denuncia ali uma crise da racionalidade clássica e, por conseguinte, da cultura em seu tempo, e a atribui (a crise) às figuras do judeu e da mulher. Mas, diante desse diagnóstico, seu desafio é recompor ou recuperar a alta cultura perdida, tentando exortar o leitor a se afastar daqueles que interrompem o caminho do homem à plenitude da palavra e da razão. (E Weininger suicida-se, poucos meses depois da publicação.) A mulher seria sempre imoral, representaria as instâncias do corpo contra a razão, seria a figura das muitas razões, das contradições. Já o judeu seria o destruidor de limites, aquele que não teme o mistério, que encarna o espírito do tempo (de miséria), um ser eminentemente duplo, plural, ambíguo, múltiplo. É aquele que duvida, mas sua dúvida não seria um método para a resposta, antes seria um modo de ser, faria da própria dúvida seu resultado. Weininger

denuncia a queda do homem em função desses dois inimigos e busca modos de reconstruir a unidade perdida, embora acredite que a única solução é *ex-machina*, com a chegada de um novo fundador de religiões, como foi Cristo. Rella, entretanto, diz que o livro é apenas um prólogo à espantosa relação de autores do apêndice, pois, ali, Weininger exhibe os filósofos, cientistas e poetas que deram sustentação àquelas teorias absurdas que lemos. O espantoso, então, é que são os mesmos nomes que habituamos usar para fundar a "nossa" razão: Platão, Aristóteles, Ficino, Giordano Bruno, Kant, Goethe, Fichte, Schopenhauer e até Nietzsche. E se pergunta: como podem amparar a pretensão de Weininger se ao lê-los parecem nos dizer outra coisa? A resposta é que eles não podem mais falar juntos, não há mais um movimento progressivo e acumulativo de saberes. Uma sinfonia de suas vozes pode tanto amparar os mais respeitáveis e éticos exercícios de pensamento quanto justificar horrores, preconceitos, violências como o faz Weininger. O espantoso, e que já sabíamos, é que o cimento com o qual se constrói um monumento à cultura é o mesmo que se constrói um monumento à barbárie. E o pior, depois de prontos não sabemos distinguir. O que fazer diante da constatação?

Franco Rella traz outros pensadores e poetas que, de um modo ou de outro, também denunciam a decadência da palavra plena, mas percebem, à diferença de Weininger, a impossibilidade de restaurar um sentido do mundo, uma razão universal e salvadora. E, com isso, assumem um “pensamento negativo” que se rebela diante do universal totalizante daquela razão clássica e apostam no mundo como fragmento. Adverte, entretanto, que essa escolha também apresenta riscos. O primeiro deles seria mergulhar no abismo do nada. O segundo, seria encontrar uma saída pelo espelho, negativa, recompor a unidade através de um “grande silêncio”. Preferiram silenciar, ou só encontraram o silêncio como ação possível diante da morte de Deus, do “eu” fragmentado, decadente, da precariedade das coisas e das palavras, da falta de fundamentos.

Para escapar desses riscos, Franco Rella propõe ir do silêncio às palavras.

El hecho de que nuestras construcciones sean “parciales”, que dejen siempre un resto, que no lo digan nunca todo, que no capten nunca la esencia, el ser de la cosa, no significa, en fin, que a todo esto se pueda sólo aludir a través de un símbolo mudo. El resto es justamente aquello que pone en juego nuestras certezas. Su condición de incompleto es la estructura misma del saber crítico. Pero justamente por esto sus fronteras son móviles y sus estrategias potentes: en cuanto, para este saber, nada está fuera de juego, nada está fuera del mundo. Es un saber constructivo, pero no en el sentido de la popperiana búsqueda sin fin, que se mueve hacia lo mejor (el “máximo de racionalidad”) que está inscrito ya en su punto de partida. Constructivo más que nada en sentido benjaminiano, este saber compone como en un mosaico los fragmentos del pasado y del presente, los fragmentos que la crisis nos ha puesto delante rompiendo los grandes nombres de la lengua de la verdad. Pero la figura que

saldrá de este trabajo constructivo no es previsible: no es simple herencia del pasado (los nuevos sujetos no heredan el pasado, deben apropiárselo) ni un desarrollo lineal.¹⁵⁹

Destruir totalmente e construir, no sentido benjaminiano. Rella faz então um paralelo com construir, falar, em Freud. Porque o sujeito da psicanálise já não é pleno, está atravessado pelas mesmas contradições do corpo social. Mas é um sujeito que entende o que se passa. Freud estabelece um saber crítico que, apesar da quebra da unidade clássica, encontrou condições para que o inconsciente se manifestasse em palavras. Seu saber evidencia que o tempo linear da lei do hábito já não dá conta do que se passa com o homem, mas tampouco devemos correr outro risco, de ceder à ilusão do eterno retorno como “um grande hábito”, fantasmagórico. É preciso, segundo Franco Rella, encontrar as palavras que Zaratustra não soube encontrar, atravessar os escombros dessa precariedade e construir linguagens capazes de lidar com essa perda, esse luto, sem tentar recuperar a palavra plena perdida ou ceder ao silêncio.

Tudo isso se torna possível a partir da constatação freudiana da atemporalidade do inconsciente. O tempo linear e acumulativo, imagem construída pela razão clássica, já não consegue dar resposta à psiquê, que obedece a outra temporalidade, pois ela bascula entre a lei do hábito e a lei da repetição do inconsciente, esta anacrônica. E esses tempos são inseparáveis: não é um tempo linear que sofre intromissões sintomáticas, mas uma tensão entre o hábito e a repetição. Esse reconhecimento da atemporalidade romperia o princípio do prazer e o sujeito se perceberia exilado, deslocado, sem lugar. Isso o obrigaria a construir uma relação diferente consigo mesmo e com o real. Relendo Freud, Rella procura no século XX dispositivos literário-filosóficos que façam jus a essa racionalidade diferente e aponta, em Benjamin, em Kafka e em Proust, um “saber da precariedade”, que não se satisfaz em diagnosticar a crise da razão mas insiste em encontrar palavras para construir uma outra relação com o mundo, com o corpo, com as coisas.

Uma linda definição de felicidade para Benjamin aparece no texto de Rella, ao abrir o capítulo destinado ao seu legado: “ser feliz significa perceber-se sem temor”.¹⁶⁰ Perceber-se em exílio, deslocado, fora da casa da linguagem e da razão, mas resistindo ao abismo, procurando outras linguagens, outras ordens, outras razões, outros sentidos para aquilo que parecia uma falta irremediável. A percepção da condição mais própria do sujeito, seu deslocamento

¹⁵⁹ Rella, 1992, p. 70.

¹⁶⁰ Na edição brasileira: “ser feliz é poder tomar consciência de si sem levar um susto”. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, Infância berlinense: 1900. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013, p. 34.

constitutivo, não mais como desordem, mas como lugar de um sentido possível, e de um sentimento de felicidade.

Com isso talvez já seja possível imaginar uma resposta à minha questão, mas quero me deter num momento particular da reflexão de Rella, quando ele coloca em pauta a tradução do *Unheimlich* freudiano. Sabemos que Freud conceitua o inquietante, o estranho como estranhamente familiar, aludindo a *heim* – casa, *heimat* – pátria. Mas o que assusta não é o desfamiliar, ao contrário, é o próprio familiar deslocado, recalcado, recebido em outro tempo.

Lo siniestro, pues, es el retorno de lo reprimido. Pero lo que turba no está ligado a la “cualidad” de los contenidos psíquicos que emergen, que pueden incluso, como en el caso de las memorias proustianas, no ser en absoluto desagradables, sino más bien al hecho de que lo que ha sido superado pueda retornar. Es la ruptura del tiempo lineal de la razón clásica, que poco a poco había propuesto sus decretos hasta establecerlos como leyes de la naturaleza. El retorno del pasado se presenta, pues, por un lado como una perversión de las leyes naturales, y en segundo lugar como una salida definitiva de la antigua casa del lenguaje, según la definición de K. Kraus, en la cual habitaban nuestras emociones y nuestros pensamientos. Una salida del orden según el cual se organiza una representación del mundo, que en cambio ahora era vivido como un reflejo del mundo, como una fiel imagen suya.

La ruptura del tiempo lineal, del tiempo de la razón clásica, se convierte en desarraigo: el alejamiento de aquella patria, de aquella casa. *Das Unheimliche* es lo que justamente desarraiga, es la ruptura de los límites de aquella patria.¹⁶¹

Em outro livro, em que trata diretamente a questão do exílio, Rella volta à política das palavras a partir da assunção de uma condição exilada e de uma nova tradução para *Unheimliche*:

La filosofía debe retornar al lugar desde donde ha partido. Este es el lugar del Unheimliche freudiano, que no es lo “perturbador”, como ha sido traducido este término: es lo “desorientante”, o mejor todavía, la “expatriación”, la “dessituación” de las habituales reglas de conducta intelectual y cognitiva. Es, para usar un término platónico, atopía: el lugar intermedio entre el sitio, el topos en el que estamos protegidos por nuestros saberes, y el lugar en el que todo es otra cosa, comenzando por el pathos frente a la caducidad humana. El filósofo idealmente debería producir tránsitos de una a otra de estas dos dimensiones. Reorientando, en cambio, la filosofía al interior de los saberes dados, apagando toda ansia de viaje a este territorio intermedio, terminado este exilio y esta expatriación em “atopía”, se arriesga a perder el sentido mismo de la filosofía.¹⁶²

Então o judaísmo. Interessante que Rella traga no primeiro capítulo de *O silêncio e as palavras* algumas descrições do judeu feitas por Otto Weininger, ainda que repletas de

¹⁶¹ Rella, 1992, p. 112.

¹⁶² RELLA, Franco. *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La cebra, 2010, p. 130-131.

preconceitos e ataques, elas dizem muito dessa forma-de-vida que convive com a totalidade perdida, com o vaso que já foi quebrado de início. Faz parte da cultura judaica a precariedade do presente, sua fragmentação. E a condição desterrada, seu histórico exílio, sua permanência como estrangeiro, refugiado (como bem notou Hannah Arendt, mesmo assimilando a cultura, a língua e os costumes do país em que viva),¹⁶³ digo, essa condição experimentada no corpo, de estar dialeticamente afastado do que julga próprio, talvez extravase a evidência da caducidade das coisas, do exílio da casa da razão e da linguagem plenas, situação de todo sujeito. E aí, a exortação de Franco Rella com Benjamin: construir uma linguagem outra, múltipla, não total, ciente e “feliz” de sua precariedade; e superar com ela o silêncio a que tal decadência nos convidaria, se nostálgicos daquelas casas abandonadas.

Y no es una casualidad que el último Nietzsche proponga la dimensión del arte como posible “lengua” de esta razón. También Freud recurrirá a la lengua figurada del arte y de la literatura para superar los límites del lenguaje científico y filosófico. Otros, como Benjamín, buscarán en el arte y en la poesía un posible lenguaje para un modelo alternativo de razón, que aún debía ser *construido*.¹⁶⁴

A arte, ou melhor, a imagem como *topos* do *unheimlich*. A imagem como lugar desse exílio e também como a manifestação do saber da precariedade. A imagem como a “palavra” adequada a esse novo saber, já que ela não se contentaria e tampouco conseguiria repor a totalidade perdida. A razão da imagem nunca é plena. A imagem como exílio do Mesmo, como aquilo que se distingue,¹⁶⁵ ela teria sempre um componente *unheimlich*, pois a imagem pode ser definida como a coisa que saiu de casa, aquilo que se afirma como coisa (precária e decadente como todas as coisas), mas que leva consigo o fio da própria distinção.

A imagem no cinema também pode construir outra temporalidade, mais afinada com o anacronismo de um tempo que conjuga a repetição inconsciente e a lei do hábito. A imagem no cinema pode ser esse lugar de um asilo/exílio: ela evidencia a condição exilada, mas nele o homem poderia perceber-se sem susto e, sem devaneios de restauração do lugar perdido, ser a encenação que parte do silêncio às imagens. Também uma arte que contemple a ironia, o pastiche, a fofoca, o rir de si mesmo faz eco àquela definição de felicidade para Benjamin, poder perceber-se sem temor. Para o exilado não há susto na condição de precariedade da razão, e o cinema pode ser um lugar desse asilo feliz.

¹⁶³ ARENDT, Hannah. *We Refugees*. In: ROBINSON, Marc (Ed.). *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Boston, London: Faber and Faber, 1994.

¹⁶⁴ Rella, 1992, p. 58.

¹⁶⁵ Nancy, 2016.

Alguns daqueles que elegi como precursores de Cozarinsky, desviando de Borges, são judeus. Outros são, sintomaticamente, imigrantes. A primeira exibição de um cinematógrafo na Argentina foi promovida por um estrangeiro, espanhol, que já havia vivido no Uruguai, Pellicer. Um dos mais importantes cineclubes do mundo em sua época, que conseguiu exibir filmes europeus que ainda não tinham salas na Europa, como *Cão Andaluz* (1929), por exemplo, o cineclube de Buenos Aires (Amigos del Arte) foi um projeto por muito tempo “empreado” pelo judeu León Klimovsky. Quiroga e Amorim, dois escritores regionalistas, sem relação com as vanguardas, escreveram muito sobre cinema, sendo que Quiroga até fantasiou no ambiente de cinema um “casamento”. Não esqueçamos que Quiroga era um escritor do *unheimlich*, do estranho, e da aparição extemporânea e deslocada do que era familiar. (O que é *A galinha degolada* senão a manifestação quase didática do *unheimlich*?).

As caras também são *unheimlich*, também são um exílio da identidade, da comunicabilidade, da sociabilidade de um sujeito (ou personagem) prévio ao acontecimento. A estética da cara é uma estética da abstração, da fragmentação, da precariedade e fugacidade de um afeto fantasma, que ainda não encontrou sua casa, deslocado e exilado, mas presente e produzindo seus efeitos.

27.

Palacios plebeyos (2006) é o livro de Edgardo Cozarinsky que um amigo cordobês, Juan Manuel, me deu de presente. Eu e Felipe já o havíamos presenteado com *Lejos de Donde?* (2010), que ele leu e perdeu (o livro). Disse-me que não gostou do romance. Ainda assim, num gesto de singular franqueza, contou-me da perda e, comprando outro exemplar, pediu-me nova dedicatória. Dedicar a alguém um livro, ou dedicar a alguém um afeto que se aproveita das primeiras páginas de um livro para ganhar espaço de escrita é inexplicavelmente estranho quando a pessoa já o leu. “Que estejamos sempre perto, mesmo longe...” etc. etc... nem lembro o que escrevi. Mas o texto que se segue à dedicatória, o texto do livro mesmo, leva consigo um mistério, já que depois de lido, pode ser lido com a dedicatória, com o gesto do presente (regalo), e pode ser uma fonte inesgotável de sentidos a serem escavados pelo leitor presenteado. De todo modo, é um envio, e a dedicatória podia resumir-se a “envio-te o que segue”, que já seria inquietante. Mas quando o leitor que acaba de ler o livro lhe pede uma dedicatória num exemplar igual (mas outro), não é mais esse mistério que se envia, ou antes trata-se de uma devolução do mistério: “o que ele quer me dizer com esse gesto de pedir uma

dedicatória num livro de que não gostou?"; ou até "o que será que há no texto que ele tenta me devolver"?

No livro que ganhei de Juan pela passagem de meus 40 anos, recebi a seguinte nota: "Querido André, que estos *Palacios Plebeyos* sirvan a tus nuevas proyecciones. ¡Feliz cumpleaños! Con todo mi afecto, Juan Manuel, 18/11/2015". E completou, falando: "¡Ah! ¡este me gustó!". Minha principal projeção, à qual Juan Manuel se referia, era a presente tese, que se iniciava com o enfoque sobre um provável "cinema afetivo de Edgardo Cozarinsky", projeto que se mantém aqui em fragmentos, tentando dissipar as totalizações que o provisório título sugere: "o cinema" de tal "diretor". Li *Palacios Plebeyos* com muitos afetos, meus e dele, e dessa leitura tiro algumas marcas que compartilho, na medida em que atravessam aquelas projeções, que aqui na tese recebem o nome de "hipóteses".

Trata-se também de um livro de fragmentos. A primeira parte se dedica a descrever algumas salas de cinema mais famosas do mundo e outras das mais famosas para Cozarinsky, personagem autor que, vivendo em Buenos Aires, assistira aos clássicos (à época meros lançamentos, entretanto já marcados pelo sucesso desse ou daquele diretor, com atores e atrizes de um resistente e talvez oblíquo *star system*) em determinadas salas que, pela memória de terem sido frequentadas pelo narrador, tornam-se centrais no texto.

Uma coleção de cinemas participa desse pequeno inventário mesclado com anedotas e traços de crítica, porque o espetáculo, no caso os filmes, passa a fazer parte das anedotas sucedidas nesses espaços. A cada novo cinema, o texto apresenta uma nova epígrafe, de Arlt, Borges, Parker Tyler, Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, de E.C. (maneira pudorosa de citar a si mesmo), todas relacionadas ao espectador diante da tela, diante do filme e, por consequência, numa lógica da sensação que citei anteriormente, lógica repetida nessas epígrafes de *Palacios Plebeyos*, em que objeto e sujeito (inicialmente filme e espectador) tornam-se indiscriminados e entram numa unidade em devir. O último dos cinemas que o texto aborda não é um local único, tampouco um palácio ou uma sala conhecida (e com nome próprio), mas é tanto um espaço quanto um modo de distribuir cinema: os *drive-ins*. Cozarinsky associa seu surgimento a uma certa "destruição limpa" das salas. Mas aproveita para, manifestando seu desprezo, atravessar o primeiro filme de Peter Bogdanovich, *Targets* (*Na mira da morte*, 1968), que tem sua sequência final vivida num *drive-in*.

Su insondable personaje central es un joven rubio y pecoso, ícono del norteamericano medio, vendedor de seguros y veterano del Vietnam. Empieza por matar a su madre y a su esposa, luego se sube a un depósito desde donde dispara sobre cuánto automóvil pasa por una autopista, y cuando huye de allí

se refugia en un *drive-in* donde, escondido tras pantalla, continúa disparando sobre los automóviles y sus ocupantes.

El personaje se basó en el caso de un tal Charles Whitman, también veterano del Vietnam, que en 1966, en Texas, había matado a esposa y madre antes de subirse al techo de la Universidad y disparar sobre toda persona que pasaba por el campus. Después de los asesinatos de John Kennedy, de Martin Luther King y poco antes del de Bob Kenendy, el film de Bogdanovich fue distribuido en los Estados Unidos con mucha prudencia. (A la Argentina llegó sólo después del éxito de *The Last Picture Show*, 1971.) Pero el caso del *serial killer* interesa menos que el diálogo del cineasta-cinéfilo, en su primer film, con el cine clásico que admira y lo formó.

En el *drive-in* está Boris Karloff, actor dramático a quien el papel del monstruo en *Frankenstein* (James Whale, 1931) marcó definitivamente confiándolo al género de horror. *Targets* sería su despedida del cine. Bogdanovich aparece en el film como el cinéfilo entusiasta que lo entrevista sobre su último papel “serio”, el que hizo en *The Criminal Code* (1931), dirigido por el cineasta modelo del debutante Howard Hawks. En el juego de deslizamientos entre persona y personaje, Bogdanovich se presenta, bajo otro nombre, como crítico y historiador; Karloff no se interpreta a sí mismo, pero su personaje alude desde el nombre, Byron Orlok, a un romanticismo degradado, de castillos brumosos, aparecidos, candelabros y terciopelo rojo, una de cuyas muestras más baratas exhibe el *drive-in* la noche de la acción de *Targets: The Terror*, Roger Corman, 1963.

Bogdanovich construye su film articulando el terror puramente convencional de esa clase B con el terror social del *serial-killer* cuya jornada termina en el *drive-in*. Y es el envejecido actor de docenas de film de terror quien al final desarma al actor de un terror nuevo, “realista”. El muchacho, maniatado al pie de la pantalla, mira el rostro vivo que tiene ante sí y el rostro gigante proyectado sobre su cabeza: son dos aspectos de la misma cara en un diálogo mudo, que no puede comprender, entre un terror codificado, del que otros son espectadores, y éste, aún salvaje, que él ha elegido para ser protagonista.

El *drive-in* funciona en *Targets* por oposición al cine tradicional: es un espacio sin carácter, invadido por lo cotidiano en su forma más banal, la del automóvil. Cualquier film proyectado en esas condiciones perderá todo posible misterio, no podrá invitar a la ensoñación. A ese espectáculo abaratado corresponde la masacre indiscriminada, único espectáculo del que puede ser un escenario digno un *drive-in*.¹⁶⁶

Destaco alguns gestos. No livro em que se dedica a palácios plebeus, especialmente no texto inicial que descreve alguns deles sob o título de “Templos profanos”, Cozarinsky encerra falando de uma certa decadência, não sem tristeza, relacionada ao fato de o cinema deixar de ser exibido em palácios, para se submeter à lógica do automóvel. E faz um jogo de espelhos que quero fazer notar: a decadência dos cinemas que se tornaram estacionamentos (argumento semelhante àquele do texto sobre *Mônica e o desejo*),¹⁶⁷ digo, de um lado havia palácios onde os plebeus podiam ser reis por algumas horas e, de outro, um grande estacionamento no qual o

¹⁶⁶ COZARINSKY, E. *Palacios plebeyos*. 1a. Ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2006a, p. 57-59.

¹⁶⁷ Fragmento 5 desta tese.

filme é visto de dentro do carro. E então com Boris Karloff, ícone de um cinema dito clássico, representando o papel de um “Byron”, nome que remete ao romantismo e a seus cenários, dialogando com o filme ruim que passa na grande tela daquele *drive-in*. Espelhamento também entre o monstro de terror “clássico” por excelência, enfrentando o *serial killer*, pejorativamente qualificado por Cozarinsky de “realista”. E tudo isso começa com um posicionamento, com a manifestação de um desejo no texto – não sem certo grau de autoridade –, ao dizer que o caso do *serial killer* interessa menos que o diálogo entre Bogdanovich e o cinema clássico que o formou. É uma linha de força que se estabelece: sei que há relação entre o assassino do filme e um matador serial que havia ganhado notoriedade e até trago bastantes informações sobre o caso, mas isso “interessa” menos. Porque a abordagem sociológica ou psicológica de um *serial killer* histórico e seu duplo no cinema são o sintoma dessa decadência na qual as imagens são apenas representação de uma realidade a elas exterior. Por isso o cinema clássico aqui tem papel decisivo, porque nele a imagem não se preocupava tanto com realismos, mas com uma certa liturgia narrativa que ainda podia gerar mistério e devaneio, ainda podia “fazer sonhar”.¹⁶⁸

No penúltimo parágrafo de *Templos profanos* o texto e o protagonista encontram rostos e caras. O rapaz, futura vítima, vê o rosto do assassino de *Targets* e, acima, o rosto do assassino do filme que passa na tela do *drive-in*: “dos aspectos de la misma cara en un diálogo mudo que no puede comprender”. São dois rostos de dois personagens, mas que têm a mesma cara, ou seja, expressam o mesmo afeto. Quem dá atualização a esse afeto é o espectador, que pode, como o narrador do texto, ver na cena a distinção entre dois tipos de terror, o simplório, codificado, que está na tela, e o ainda “selvagem” vivido pelo rapaz.

...

O segundo ensaio do livro *Palácios Plebeyos* chama-se “El refugio de eros”. Nele, as salas de cinema são o lugar de encontros sexuais. Encontros entre o espectador e o personagem, entre espectadores de forma consensual ou, às vezes, não necessariamente um encontro, mas algum

¹⁶⁸ Em um texto de 1993 intitulado “Diário de um manipulador” (*Journal d’un manipulateur*), Cozarinsky faz seus argumentos girarem em torno das imagens que ainda, ou aquelas que não mais, fazem sonhar. “J’entends dire: ‘Les films ne font plus rêver’. Entre les grands rituels du concert rock et les cérémonies savantes de l’opéra, c’est loin des cinémas que les différents publics semblent chercher maintenant leurs invitations au rêve. Les gens qui expriment ce regret évoquent une Arcadie perdue : un cinéma naïf dans le propos, bien que très élaboré par ses moyens, qui savait éveiller chez le spectateur, telle une étincelle, un travail fantasmatique, source de plaisir”. *Art Press Spécial* n. 14, 1993. COZARINSKY, Edgardo. *Journal d’un manipulateur. Doc’s Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010d, p. 67. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2021.

toque não consentido, facilitado pela sala escura. O texto começa com uma anedota pessoal: o narrador está numa *matinée* do *Cine Bijou*, em Buenos Aires, assistindo na tela à Maria Montez numa dança sensual. De repente vê atravessando em contraluz o braço de uma mulher batendo com a bolsa sobre a cabeça de seu vizinho de poltrona, provavelmente reagindo a um toque indesejado. “Pero la reacción violenta de aquella mujer sin rostro ante el avance (¿tímido y gradual?, ¿demasiado impetuoso?) de su vecino ha quedado indeleble, menos en la memoria que en la imaginación del niño...”.¹⁶⁹ Novamente o afeto sem rosto, trazido pela imaginação ao primeiro-plano, e ao pórtico de um texto. Um gesto feito rosto, gesto expressando a raiva que a imaginação do narrador tenta atualizar, ainda em dúvida: tímido e gradual ou impetuoso demais? Onde termina a memória e começa a imaginação?

...

O terceiro texto, com o qual se encerra o livro, é um conto: “El caso de las sonrisas póstumas”. E esse talvez seja o que tem maiores relações com aquelas minhas projeções de 2015, carinhosamente sugeridas por Juan Manuel. O caso referido pelo título é investigado por um jovem jornalista, aspirante a escritor, e um comissário de polícia. As mortes daqueles senhores não haviam chamado a atenção, até que

un cuarto caso vino a modificar esa percepción. La víctima fue un señor de (lo que en otros tiempos se llamaba) “posición acomodada”, dueño de un piso frente a la plaza Barrientos. Su cuerpo había sido descubierto en una playa de estacionamiento en Corrientes al 1300 que, aunque abierta toda la noche, veía disminuir radicalmente el movimiento de automóviles entre las 2 y las 8 de la mañana. Alrededor de las 7, el encargado de regar el piso de cemento retrocedió al advertir que el chorro de su manguera había empapado el cuerpo inerte de “un hombre mayor, muy bien vestido”, que parecía haber caído contra uno de los automóviles estacionados en la parte posterior de la playa; al acercársele, pudo comprobar que no se trataba, como en un primer momento había supuesto, de un borracho: ese cuerpo no respiraba y la sonrisa que parecía invadirle la cara no se modificó al recibir la descarga de agua.¹⁷⁰

O homem estava morto e na cara, na superfície que permanece aparente e exposta, vemos a expressão de um afeto, um sorriso imobilizado, congelado no instante da morte, mas “persistía algo indefinible, algo que daba al rostro inerte una expresión de felicidad”.¹⁷¹ Os outros três primeiros casos foram então investigados, entretanto somente a visita de um desconhecido e jovem jornalista dava uma outra perspectiva ao comissário: todas aquelas

¹⁶⁹ Cozarinsky, 2006a, p. 61-62.

¹⁷⁰ Cozarinsky, 2006a, p. 88.

¹⁷¹ Cozarinsky, 2006a, p. 89.

mortes aconteceram em lugares que haviam sido salas de cinema. Os três primeiros homens tinham pouco em comum, dois deles de vida modesta e solitária. Um terceiro, frequentador assíduo de bingos, era conhecido num deles como “el doctor Carcajada”.

Solía concurrir casi cotidianamente y se retiraba poco después de medianoche con una frase enigmática (“los dejo, me espera una cita impostergable”, cuya posible jactancia era rápidamente cuestionada por él mismo con su habitual risa estentórea. Esta costumbre, para algunos un tic, fue asociada por la policía con la amplia sonrisa que decoraba la cara del cadáver, encontrado al mediodía por el empleado a cargo de abrir, limpiar sumariamente y poner en funcionamiento los juegos de guerra y destrucción nuclear del Salón Galaxia de la calle Triunvirato.¹⁷²

Os argumentos e hipóteses do jovem jornalista pareciam absurdos, rebuscados, próprios para um conto de ficção muito distante da realidade cotidiana da delegacia. Entretanto, o comissário prestava atenção, anotava nomes, datas, abreviaturas. E não quis revelar ao jovem o comentário inquietante do médico que realizara as quatro autópsias: “los cuatro ancianos tenían la retina quemada, como si hubiese estado expuesta a una luz fortísima, cuyo origen era imposible precisar.”¹⁷³

Sob sugestão do jornalista, passaram noites seguidas acompanhando a rotina noturna de lugares que haviam sido cinemas, procurando alguma chave para desvendar o caso. Depois de duas semanas sem resultados, uma noite, diante de uma igreja *gospel*, após encerrado o culto e as portas fechadas, aparece um senhor de idade, com camisa florida e jaqueta de couro. Eles se aproximam e o homem os toma por cúmplices. Entretanto: “no los imaginaba tan jóvenes”. Abre o cadeado com uma chave mestra e com a ajuda de uma lanterna encontram as poltronas do auditório e sentam-se distantes, conforme a indicação do mais velho. Passam-se longos minutos em silêncio e no escuro, até que o homem começa a ter a respiração mais compassada, a fazer alguns gemidos indefiníveis, num misto de angústia e prazer e, quando esses sons sugeriram um orgasmo, o comissário (já incomodado) interrompe, tocando no ombro do desconhecido, que “se sacudió em una série de espasmos y gritó algo incomprendible; subitamente brilló en su mano la luz de la linterna. – ¡Imbécil! – sollozó –. Era el casino de Shanghai... Pero el llanto le impidió continuar.”¹⁷⁴ Já na delegacia o homem permaneceu longas horas mudo, até que se animou a detalhar o “procedimento”.

Somos muchos – explicó –, y en muchas ciudades del mundo, pero sólo recientemente hemos llegado a afinar nuestra disciplina, a obtener resultados. Lo que teníamos desde el principio era la certeza de llegar. Cuando no lo sabíamos. Empezamos con la respiración, una prolongación del yoga;

¹⁷² Cozarinsky, 2006a, p. 90-91.

¹⁷³ Cozarinsky, 2006a, p. 101.

¹⁷⁴ Cozarinsky, 2006a, p. 109.

seguimos con la concentración de la mirada en la oscuridad. Es difícil, pero se logramos vaciarnos de pensamientos y sensaciones poco a poco vamos entrando...

Sus palabras fueron confirmando gradualmente la hipótesis de Simpson. La intuición inicial era que en la pantalla, o donde había estado la pantalla en los cines hoy abandonados, rebajados a otro comercio, persisten, a la vez como hologramas impalpables y como napas geológicas concretas, todas las imágenes que alguna vez se posaron allí. Y había que hallar el método, la disciplina para penetrar en ese archivo invisible y rastrear aquellas ficciones desvanecidas, para recuperar, si no el film, por lo menos el momento preferido, el gesto o la mirada que la memoria había guardado.¹⁷⁵

De volta ao laboratório onde se realizaram as autópsias, o médico esclarece que havia falado de retinas queimadas, mas as pálpebras intactas o levaram a repetir os exames, desta vez com um oftalmologista que tirou fotografias e radiografias dos olhos. Como resultado apareceram imagens fixas, em um preto-e-branco muito contrastado, semelhante aos filmes antigos. Com tais imagens em mãos, comissário e jornalista procuraram um colecionador cinéfilo que as desvendou:

— La primera es Louise Brooks en *Lulú*; la segunda, Harriet Andersson en *Un verano con Mónica*; la tercera, me extraña que no la hayan reconocido, es la Garbo en la toma final de *Reina Cristina*; y la última, bueno, no es fácil, lo reconozco, pero cualquiera que haya visto *Fatalidad* recuerda que, antes que la fusilen, Marlene Dietrich le pide al jefe del pelotón que desenvaine para retocarse el maquillaje usando el sable como espejo... Lo que pasa es que en ese film no se ve el reflejo de su cara en la hoja del sable. Esta imagen fue soñada por el espectador, que deseó verla.

Provavelmente ao rever as cenas às quais foram fiéis por toda a vida, os quatro homens morreram de alguma espécie de ataque cardíaco, mas com um sorriso forte o suficiente para enrijecer-se em suas caras, sorrisos póstumos carregados de um afeto indefinível mas intenso. O último deles, explica o perito, morreu e teve gravada na retina uma imagem que não está fotografada no filme, mas que ele vê, porque seu olhar está investido de imaginação e desejo, que o filme também lhe devolve.

28.

A exposição *Portraits et dessins par Antonin Artaud* ocorreu na Galerie Pierre, em Paris, em 1947.¹⁷⁶ Para a ocasião, foi confeccionada uma *plaque* com o texto de apresentação feito em

¹⁷⁵ Cozarinsky, 2006a, p. 113.

¹⁷⁶ ARTAUD, Antonin. *Portraits et dessins par Antonin Artaud du 4 au 20 juillet 1947*, Paris, Galerie Pierre, 1947, texte écrit à l'occasion de l'exposition des dessins de l'auteur à la Galerie Pierre. Réédité dans ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris: Quarto-Gallimard, 2004, p. 1534. A plaque está disponível no site da Bibliothèque Nationale: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35743216r>.

versos, um poema que também é apresentação e curadoria, do próprio Artaud, intitulado “Le visage humain...”. Nele, a questão do rosto esvaziado e da cara se insinuam, além do vínculo dos retratos com os índices de um rosto. É como se Artaud dissesse: Uma vez reconhecido que se trata de um rosto (com boca, nariz, olhos, orelhas), é o artista quem lhe confere os traços e não mais o referente de partida. Ainda assim, haveria uma morte perpétua no rosto, e a obra de arte, enquanto simulação da realidade, não atravessa esse campo. Cabe ao artista salvar o rosto, outorgando-lhe os traços que imagina, que sonha, que encontra, fazendo-o falar. Convido para lermos juntos o poema:

Le visage humain
 est une force vide, un
 champ de mort.
 La vieille revendication
 révollutionnaire d’une forme
 qui n’a jamais corres-
 pondu à son corps, qui partait
 pour être autre chose
 que le corps.
 C’est ainsi qu’il est absurde
 de reprocher d’être académique
 à un peintre
 qui à l’heure qu’il est
 s’obstine encore à reproduire
 les traits du visage humain
 tels qu’ils sont; car tels
 qu’ils sont ils n’ont pas
 encore trouvé la forme qu’ils
 indiquent et désignent;
 et font plus que d’esquisser
 mais du matin au soir,
 et au milieu de dix mille rêves,
 pilonnent comme dans le
 creuset d’une palpitation
 passionnelle jamais lassée.
 Ce qui veut dire
 que le visage humain
 n’a pas encore trouvé sa face
 et que c’est au peintre
 à lui donner.
 Mais ce qui veut dire
 que la face humaine
 telle qu’elle est se cherche
 encore avec deux yeux un
 nez un bouche
 et les deux cavités
 auriculaires
 que répondent aux trous
 des orbites comme
 les quatre ouvertures
 du caveau de la

prochaine mort.
 Le visage humain
 porte en effet une espèce
 de mort perpétuelle
 sur son visage
 donc c'est au peintre justement
 à le sauver
 en lui rendant
 ses propres traits.
 Depuis mille et mille ans en effet
 que le visage humain parle
 et respire
 on a encore comme l'impression
 qu'il n'a pas encore commencé à
 dire ce qu'il est et ce qu'il sait
 et je ne connais pas un peintre dans
 l'histoire de l'art, d'Holbein
 à Ingres qui, ce visage
 d'homme, soit parvenu à
 le faire parler. Les portraits
 d'Holbein ou d'Ingres sont des
 murs épais, qui n'expliquent
 rien de l'antique architecture mortelle
 qui s'arc-boute sous les
 arcs de voûte des paupières
 ou s'encastre
 dans le tunnel cylindrique
 de deux cavités
 murales des oreilles.
 Le seul van Gogh
 a su tirer d'une tête
 humaine un portrait
 qui soit la
 fusée explosive du
 battement d'un coeur
 éclaté.
 Le sien.
 La tête de van Gogh au
 chapeau mou rend nulles
 et non avenues
 toutes les tentatives de peintures
 abstraites qui pourront être
 faites depuis lui, jusqu'à la
 fin des éternités.
 Car ce visage de boucher
 avide, projeté comme
 en coup de canon à la surface
 la plus extrême de la toile
 et qui tout d'un coup se
 voit arrêté
 par un oeil vide,
 et retourné vers le dedans,
 épuise à fond tous
 les secrets les plus
 spécieux du monde abstrait

où la peinture non figurative
peut se complaire,
c'est pourquoi dans
les portraits que j'ai dessinés,
j'ai évité avant tout
d'oublier le nez la bouche
les yeux les oreilles ou
les cheveux, mais j'ai cherché
à faire dire au
visage qui me parlait
le secret
d'une vieille histoire
humaine qui a
passé comme morte dans
les têtes
d'Ingres ou d'Holbein.
J'ai fait venir parfois
à côté des têtes humaines
des objets des arbres
ou des animaux parce que
je ne suis pas encore sûr
des limites auxquelles le
corps du moi
humain peut s'arrêter.
J'en ai d'ailleurs définitivement
brisé avec l'art
le style ou le talent dans
tous les dessins que l'on
verra ici. Je veux dire
que malheur à qui
les considérerait comme
des oeuvres d'art
des oeuvres de la simulation
esthétique de la réalité.
Aucun n'est à
proprement parler une
oeuvre.
Tous sont des ébauches,
je veux dire
des coups de sonde ou
de butoir donnés
dans tous les sens
du hasard, de la possibi-
lité, de la chance, ou de
la destiné.
Je n'ai pas cherché
à y soigner mes traits
ou mes effets,
mais à y manifester des
sortes de vérités
linéaires patentes qui
vaillent aussi
bien par les mots,
les phrases écrites
que le graphisme

et la perspective des traits.
 C'est ainsi que les plusieurs dessins
 sont des mélanges de poèmes et de
 portraits
 d'interjections écrites
 et d'évocations plas-
 tiques d'éléments de
 matériaux de personnages
 d'homme ou d'animaux.
 C'est ainsi qu'il faut accepter
 ces dessins la
 barbarie et le désordre
 de leur
 graphisme "qui ne c'est
 jamais préoccupé de
 l'art" mais de la sincérité
 et de la spontanéité
 du trait.

O “rosto que ainda não encontrou sua face” poderia, numa leitura apressada dessa apresentação, ser a reivindicação de uma essência do rosto que ainda não encontrara uma forma de exibição. Mas se, como diz o poema, é o pintor que a confere, a partir de “dez mil sonhos”, a cara é uma ficção, é um trabalho plástico sobre os traços sensíveis e não uma possível verdade coetânea ao rosto que o pintor viria a revelar. Ele não revela a cara, ele a encontra. E a essência desse rosto que Artaud descreve nas primeiras linhas, a de um campo de morte, informe, uma força vazia, é a cara. O poema/apresentação de Artaud diz que a cara do homem (*sa face*) não é mera máscara, pintura desinteressada ou leviana no artista, mas um trabalho de busca revolucionária dos traços que são os vetores que atravessam esse campo vazio. Vetores contraditórios da história, nos disse há pouco Antelo¹⁷⁷. E, de algum modo, ele tenta fugir do museu, da obra de arte, rostos mudos, mortos. É importante fazer a cara falar, fazer os traços falarem, a sua sinceridade não vem da relação com um referente, mas com a espontaneidade de um traço que a faça circular.

...

Antonin Artaud contracenaria com Maria Falconetti em *Pasion de Joana D'Arc* (1929), de Dreyer, num campo e contracampo de primeiros-planos. Ele, um monge franciscano e ela a própria Joana vivendo um julgamento e à espera de sua execução. Embora saibamos quem são os personagens e conheçamos seus aspectos, seus papéis, suas ações, seus destinos prováveis, temos um tanto excedente de afeto naquelas caras, naqueles primeiros-planos, que a realização

¹⁷⁷ Fragmento 11 desta tese.

desses destinos e a atualização dos estados daqueles personagens não é suficiente para fazer cumprir o acontecimento por completo. Porque em cada acontecimento há uma parte constitutiva que não se realiza, e esse resto tem íntima relação com o afeto. A cara é um acontecimento, ela se expõe e invoca seus fantasmas, pelo excesso de afecção que não é possível que se atualize completamente, ou, como disse Deleuze, que mesmo que percebamos o acontecimento num estado de coisas, há uma parte dele que sempre excede ao seu cumprimento.

No filme afetivo por excelência, *A Paixão de Joana d'Arc*, de Dreyer, subsiste todo um estado de coisas histórico, papéis sociais e caracteres individuais ou coletivos, conexões reais entre estes, Joana, o arcebispo, o inglês, os juizes, o reino, o povo, em suma, o processo. Mas há outra coisa, que não é exatamente eterno ou supra-histórico: é o íntimo, dizia Péguy. Como dois presentes sempre se cruzando, dos quais um não acaba nunca de chegar, enquanto o outro já se deu. Péguy dizia ainda que margeamos o acontecimento histórico, mas que remontamos no interior do outro acontecimento: há muito que o primeiro se encarnou, mas o segundo continua a se exprimir, e procura mesmo ainda uma expressão. O acontecimento é o mesmo, embora uma de suas partes tenha se cumprido tão profundamente num estado de coisas quanto a outra é sempre mais irreduzível a qualquer cumprimento. Este mistério do presente, em Péguy ou Blanchot, mas também em Dreyer e Bresson, é a diferença entre o processo e a Paixão, no entanto inseparáveis. As causas ativas são determinadas no estado de coisas, mas o acontecimento propriamente dito, o afetivo, o efeito, excede suas próprias causas e só remete a outros efeitos, enquanto as causas voltam para o seu lugar. É a cólera do arcebispo, é o martírio de Joana d'Arc, mas dos papéis e das situações só se conservará o necessário para que o afeto se libere e opere suas conjunções, esta “potência” de cólera ou de astúcia, aquela “qualidade” de vítima e de mártir. Extrair a Paixão do processo, extrair do acontecimento esta parte inesgotável e fulgurante que extravasa sua própria atualização, “o cumprimento que jamais se cumpre propriamente”. O afeto é como o expressado do estado de coisas, mas este expressado não remete ao estado de coisas, só remete aos rostos que o exprimem e que, compondo-se ou se separando, lhe conferem uma matéria própria movente. Composto de primeiros planos curtos, o filme tomou para si esta parte do acontecimento que não se deixa atualizar num meio determinado.¹⁷⁸

Vejamos. O filme afetivo por excelência, segundo Deleuze, é aquele em que, apesar dos índices históricos e individuais, que ele chama de “estado de coisas”, há um excedente, uma parte que é afetiva e por isso não se cumpre nesse “estado”. As causas para o sofrimento de Joana, como ter desafiado a autoridade do arcebispo, ou ter defendido sua relação direta com Deus, ou mesmo ter sofrido a condenação no processo, não são atualizações suficientes dos afetos que vemos em primeiro-plano. Para Deleuze, o filme de Dreyer, através dos rostos de Artaud e Falconetti “encarados”, libera essa parte do acontecimento que não se deixa atualizar. É como se os afetos não tivessem atualização completa, eles devolvem as causas para seus

¹⁷⁸ Deleuze, 1985, p. 137.

lugares e as consequentes ações seguem seu movimento. Mas a imagem-afecção, a cara, se libera para seguir seu curso de conjunções afetivas, de cara em cara, formando uma série de afetos que se ligam por suas qualidades e potências. Assim, quero ver essa lógica também nos fantasmas que a cara libera: eles não buscam apenas atualização, mas se ligam a outros fantasmas em série, liberando essa parte do acontecimento que a atualização não consegue fazer cumprir propriamente. A cara, o primeiro-plano, enquanto acontecimento, pode nos mostrar, nas causas e nos estados de coisas posteriores à afecção, o afeto que carrega. Mas há sempre um resto constitutivo do acontecimento que a cara libera, faz extravasar. O filme se torna afetivo, não apenas porque um personagem afetou-se, não apenas porque o espectador afetou-se, mas porque os afetos passam a trabalhar como linha melódica para as ações. Assim, nesses textos e filmes do meu Cozarinsky, nas caras que chamei há pouco de “aproximação afetiva”, quero ver operar uma lógica do acontecimento: a cara conferida pelo filme ou pelo texto, enquanto pura comunicabilidade ou pura transmissibilidade de afetos, não deveria forçar uma identidade, não deveria se ligar moralmente a um “eu” mais verdadeiro ou, enfim verdadeiro, mas propor uma cara simultânea a outra, em série, e apostar que essa exibição ao mesmo tempo marcante e efêmera possa deslizar o “eu” para um acontecimento impessoal, maior que qualquer individuação, assujeitamento ou atualização.

29.

Emilio Renzi nos conta em seus diários que Ricardo Piglia fora convidado a organizar uma antologia de textos na qual o critério de seleção era o fato de terem sido escritos em primeira pessoa. A edição dessa antologia ganhou publicação, e ele, Piglia, escreve o prefácio.¹⁷⁹ Renzi, alteridade íntima, maior plagiador de Piglia, o transcreve em seus diários, cadernos que só são publicados após a morte de ambos.¹⁸⁰

Quien dice Yo

Como nos ha enseñado la lingüística, el Yo es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar, es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos, el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro. Pese a todo, en ciertos libros intenta olvidar esa máscara, en ellos una subjetividad concreta muestra la cara, es asumida. Exorcismo, narcisismo, en una autobiografía el Yo es todo el espectáculo. Nada alcanza a interrumpir esa zona sagrada de la subjetividad, alguien se cuenta su propia vida, objeto y sujeto de la narración, único narrador y único protagonista, el Yo parece ser

¹⁷⁹ PIGLIA, Ricardo. (Org.) *Yo*. Estos argentinos hablan en primera persona. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

¹⁸⁰ PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona, Anagrama, 2015.

también el único testigo. Sin embargo, por el solo hecho de escribir, el autor prueba que no se habla solamente a sí mismo, si lo hiciera, le bastaría una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el lenguaje es inmediatamente su propio nombre. Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje. Aceptada esa ambigüedad, es posible intentar la tarea de descifrar un texto autobiográfico, se trata, en definitiva, de rescatar las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse; espejo y máscara, ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo. Es preciso acorralar esas presencias tan esquivas en todos los rincones, saber que ciertos escamoteos, ciertos énfasis, ciertas traiciones del lenguaje son tan relevantes como la “confesión” más explícita. Como ningún otro texto, la autobiografía necesita del lector para completar el círculo de su expresividad, cerrada en sí misma esa subjetividad se ciega, es el lector quien rompe el monólogo, quien le otorga sentidos que no estaban visibles. Como revisar algunas de las páginas incluidas en esta antología (la forma en que Borges o Macedonio Fernández tematizan el problema; el intento de Mansilla de instaurar un diálogo natural con su lector, etc.) para comprender que, detrás del tono y el ritmo de una voz, detrás de una referencia circunstancial al dinero o a la literatura, detrás de la narración de un acontecimiento político, es posible entrever no sólo el espesor, el clima, las ilusiones de una época sino también el nivel de conciencia (de sí mismo y del mundo) que tiene el que habla, el modo en que la realidad ha sido vivida, interiorizada y recordada por los hombres concretos, en una circunstancia concreta. Lejos de querer agotar una especie literaria que tiene en Argentina una tradición tan fértil, este volumen intenta plantear la posibilidad de una lectura significativa, de allí que se incluyan textos que, si bien no han sido escritos intencionalmente como autobiografía, conservan esa apertura, esa respiración cargada de gestos y sobreentendidos, esa complicidad que termina por acortar las distancias, por comprometer la sangre fría de las ideas en la cálida densidad de lo vivido. En ese sentido, pueden ser leídos como capítulos de una autobiografía en marcha.

Diante dos narradores de Cozarinsky, de tantos narradores que assumem o nome de Cozarinsky e narram em primeira pessoa, dizem “eu” e filtram fatos e ações por uma subjetividade contingente – que recebe seus contornos justamente pelos filtros que estabelece, no texto escrito, no filme –, o prefácio de Piglia me chega como uma recomendação, uma advertência. O eu ali é “todo espetáculo”, “y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje”. Se é linguagem, temos de prestar atenção nas ênfases, nas omissões, perceber presenças menores. E Piglia arremata imaginando a antologia que o prefácio organiza como “capítulos de una autobiografía en marcha”, outro nome que poderia ser dado para “apuntes para una biografía imaginaria”. O escritor que se vê (e é visto) nas escolhas que faz. A biografia que se intui pelas escolhas associadas ao biografado. Se pensarmos que cada um daqueles textos selecionados por Piglia são caras, caras daqueles que dizem “eu” nos textos que escrevem, se seguimos a advertência e não tomamos os textos como expressões sinceras mas gestos de linguagem, então vemos aparecer um afeto, um detalhe que trazemos ao primeiro-

plano para conduzir nossa leitura. Mas essa imagem em detalhe (uma ênfase, por exemplo) não se esgota apenas nas atualizações que vamos encontrando no texto, também libera para que esse afeto se conecte com outro. Assim a leitura minimiza as confissões explícitas, documentais de uma pretensa verdade, para encontrar as séries afetivas. No caso de Piglia, ele confessa, a série de caras que lhe são caras acaba por delinear uma cara sua: as escolhas de textos a compor a referida antologia encenam ao leitor o espetáculo de um “eu”. Por outro lado, ele compila antecedentes importantes do meu Cozarinsky: escritores que dizem eu, e usando seu nome (*Borges y yo; Yo, Roberto Arlt; Confidencias de Don Juan Manuel de Rosas; El general Paz prisionero*).

Há um “eu” narrador na maioria dos textos de Cozarinsky. Esse “eu” poderia ser um sinal de que aquele que escreve o ensaio se joga no texto, entrega-se a ele, de modo a tornar parte da composição (“Ainsi, Lecteur, je suis moi même la matière de ce livre”, escreveria Montaigne no prefácio à *Essays*)¹⁸¹. No caso de Cozarinsky, escrevendo em primeira pessoa, filtrando o seu objeto (o tema, o assunto) por lentes muito próximas, trazendo pequenas anedotas ao primeiro-plano, na sua prática de aproximação afetiva, acaba realizando só pela metade tal entrega. Ao mesmo tempo que invoca o afeto para construir a relação, o modo de colocar o desejo é tão evidentemente exposto que parece uma máscara, previsível, que exibiria uma cara muito controlada desse “eu” que narra. Um espetáculo controlado. A história é feita de nomes, personagens, que vão com suas ações preenchendo uma linha contínua e engessando seu relato. Cozarinsky, dedicando-se a histórias menores, particulares, pouco exploradas ou até desconhecidas, pesquisando conexões inauditas, anedotas privadas, consegue dar a esses nomes outras caras, escandir um espaço de respiração e fazer a fixidez do discurso histórico vacilar. Por outro lado, as escolhas parecem muito medidas em seu alcance, de modo que, em cada filme, o nome de Cozarinsky como personagem/narrador/diretor recebe os traços dessa autobiografia em marcha, uma autobiografia que, a meu ver, se coloca muito claramente num lugar fixo, de homem de letras, de um erudito antiacadêmico, de um conhecedor da história capaz de encontrar nela suas fissuras, de um manipulador de arquivos apto a mudar concepções predeterminadas, preconceitos.

¹⁸¹ MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Paris: PUF, 2004.

30.

La ficción surge a menudo como una interrogación a los hechos.

Al “only connect” de Forster, agregaría un “never stop questioning” mío: al intentar descubrir lazos, una continuidad, lógica o no, una trama – palabra decisiva –, se va accediendo a la narración.

En sus huecos, en sus fisuras y defectos de ilación se insinúa (como la hierba mala o la huella de lo no dicho) un trabajo minucioso o exaltado: el de lo imaginario sobre los datos de la realidad. Es a ese trabajo que llamo ficción.¹⁸²

31.

O nome de Edgardo Cozarinsky aparece na Revista *Cahiers du Cinéma* n. 333, de março de 1982, em uma crítica de seu então mais recente filme, *La guerre d'un seul homme* (1982). Quem assina o texto crítico é Pascal Bonitzer, que contribuía com a revista desde 1969. Formado em filosofia, Bonitzer se tornaria também roteirista, ator, diretor. Na crítica do filme de Cozarinsky o título soa irônico: *Description d'un combat*.¹⁸³ Irônico porque o texto insiste em evidenciar as diferenças entre o que seria um hipotético documentário descritivo (*description*) sobre o período da ocupação alemã na França (Regime de Vichy – *un combat*) e a maneira inusitada pela qual o filme agencia os fragmentos de imagens e sons da história. *Guerre d'un seul homme* é menos a descrição que a construção de um combate. A verve descritiva estaria mais na própria crítica de Bonitzer, que sugere um combate entre duas maneiras de lidar com a História. A primeira é a que acredita na capacidade dos arquivos filmados manterem uma ancoragem no real e, por isso, a montagem carregaria consigo o verismo do material captado. A segunda, que Bonitzer valoriza no filme de Cozarinsky, seria partir da mentira como pressuposto, tanto dos arquivos quanto do próprio discurso que os põe em cena, já que, aduz, a história mesma é uma mentira, pois não é nada além de uma montagem de arquivos. Uma mentira de mentiras. Mas o filme (e aqui o crítico sobe um degrau) só é uma montagem de arquivos em aparência: o próprio título já é o de um filme de ficção – aquela que narra as aventuras de um personagem mergulhado na guerra. Seguindo a descrição dos lados combatentes, para Bonitzer, o filme não se proporia a revelar qualquer coisa que permanecesse escondida, uma “verdade” oculta sobre o período em tela, pois Cozarinsky teria se recusado a opor as verdades de hoje (à base de entrevistas) às mentiras de ontem (à base de documentos): “Il part au contraire du mensonge

¹⁸² COZARINSKY, Edgardo. El Violin de Rothschild. In: *El Pase del Testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001, p.77.

¹⁸³ BONITZER, Pascal. Description d'un combat. *Cahiers du cinéma*, n° 333, mars 1982, p. 12-14. O título da entrevista é também o de um filme de Chris Marker sobre Israel, de 1960, e remete a *Beschreibung eines Kampfes*, texto de Kafka que ao ser publicado na França ganhou o mesmo título.

comme d'un absolu, d'un fait brut sans contraire: c'est là une démarche moderne, puissante, et qui tranche en tout cas avec pratiquement tout ce qui s'est fait jusqu'à lui dans la guerre".¹⁸⁴

A crítica, na revista, está seguida por uma entrevista (por sabedoria editorial está localizada depois da crítica, mas a precedeu) na qual Cozarinsky apresenta, ao mesmo Pascal Bonitzer, a fatura do filme: como escolheu os fragmentos das atualidades cinematográficas francesas da época da ocupação, por que escolheu certas partes dos diários de Ernst Junger para serem montados com essas imagens, o que queria com esse agenciamento, quem é esse personagem do filme do qual somente temos a voz, a que desejo de cinema essa montagem corresponde. Muitas das respostas de Cozarinsky são aproveitadas por Bonitzer no texto crítico, e uma das que mais diz sobre a montagem do filme é o desejo manifesto de pôr em conversa (*mettre en conversation*)¹⁸⁵ todas as mentiras que formam a substância da história, a fim de dar a ver uma trama abjeta. E essas mentiras seriam, grosso modo, em primeiro lugar, as imagens e sons das atualidades cinematográficas de Vichy, montadas sem quaisquer privilégios temáticos – desfiles de moda, atentados, invasões de tropas, discursos políticos, exposições de arte, noticiário sobre o desemprego, sobre a distribuição de comida e de cigarros, êxodo de trabalhadores franceses para trabalhar na Alemanha, espetáculos teatrais, tardes no Jockey Club. “Toute l'atmosphère de l'époque est saisie, resumée, développée en raccourci d'une année à l'autre avec une maestria et une audace rares”.¹⁸⁶ Em segundo lugar, sobre essas imagens e sons de atualidades, Cozarinsky adiciona uma voz que serve de fio condutor, mas que não é um comentário direto às imagens. São as impressões dessa Paris ocupada assinadas por um personagem invisível e obstinadamente presente: Ernst Jünger. O escritor, apesar de autor de *Nos penhascos de mármore*,¹⁸⁷ livro que pode ser lido como alegoria antinazista, é um oficial da Wehrmacht ocupando a capital francesa. O texto é composto de fragmentos de seu diário íntimo, lidos em voz suave, “interior”, diz Bonitzer (abaixo), pelo ator Niels Arestrup, se opondo ao tom informativo e propagandístico das atualidades.

Or cette voix off, cette voix intérieure, cet espèce de chuchotement à l'oreille du spectateur – dit Cozarinsky – exprime tout autre chose que l'interiorité abstraite et objective du commentaire classique. Du reste, ele ne commente rien, ele glisse sur les images du film, conversant sans le savoir avec elles, et privé d'ailleurs de ce moindre savoir dont nous, aujourd'hui disposons sur les événements.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Bonitzer, 1982, p. 13.

¹⁸⁵ COZARINSKY, Edgardo. Entretien avec Edgardo Cozarinsky. Interviewer: Pascal Bonitzer. *Cahiers du cinéma*, n° 333, mars 1982, p. 15.

¹⁸⁶ Bonitzer, 1982, p. 13.

¹⁸⁷ JÜNGER, Ernst. *Nos penhascos de mármore*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

¹⁸⁸ Bonitzer, 1982, p. 14.

Gostaria de me deter na expressão que Bonitzer recupera da entrevista de Cozarinsky para falar da voz, como enunciada pelo ator Niels Arestrup, em contraposição às vozes assertivas das *actualités* da época. Já no começo do filme, após alguns minutos de narração do diário de Jünger sobre imagens de desfiles militares na *Champs Elysées*, entra na banda visual a primeira “atualidade”. São imagens de civis e soldados trabalhando com cimento e concreto numa área extensa, com alguns aviões estacionados, cenas de aviões em manobras no céu e lançando bombas que explodem ao tocar o solo. Um soldado numa torre de vigia, movimentos de preparação de canhões e deslocamento no solo de aviões. E a voz suave que pontua, no tom de intimidade de um diário: “No cinema, as atualidades eram projetadas com as luzes acesas, sem dúvida para impedir manifestações. Mostravam ofensivas na África, na Sérvia, na Grécia. O espetáculo dos meios de destruição provocava gritos de espanto” (8min15s). Sem qualquer marca de corte imagético, a mudança se dá na narração, que passa a ser aquela que, nos cinemas, acompanhava originalmente as *actualités*, voz assertiva, convocatória, evidenciando duas formas opostas de narrar o que se vê:

Constroem-se sem cessar campos de aviação na costa da Mancha, para intensificar os ataques aéreos contra a Inglaterra. Os batalhões de construção da aviação colaboram com os trabalhadores alemães. Numerosas e poderosas baterias de artilharia alemã já tomam conta de todo o canal. *Le branle-bas de combat!* (8min31s).

Exposta a diferença entre os dois modos de narrar o que estava acontecendo na França de Vichy, e sabendo dos resultados dessa associação entre França e Alemanha, o filme acaba por aproximar o espectador do ponto de vista que Jünger manifesta nos diários, constituindo um personagem, expondo os detalhes da sua vida em Paris, a narração íntima de suas ações e seus medos diante da vida cotidiana e da vida militar. Assim, em oposição às notícias que se ocupam de informar segundo o ponto de vista oficial, temos um diário reflexivo e por vezes titubeante, no qual aquelas ações e medos se tornam o centro afetivo do filme e essa sensibilidade soa como um “cochicho na orelha do espectador”. *La guerre d'un seul homme* é uma tentativa de fazer conhecer os fatos através do afeto e de defender que esse método talvez seja mais produtivo e menos ingênuo do que uma suposta objetividade assertiva.

Diante do absoluto de que a história é composta de fatos e de que esses fatos nos chegam como mentiras, seria vão o esforço de fazer valer verdades, de tentar esclarecer fatos através de um discurso lógico, claro, excessivamente concatenado e ancorado em algum pressuposto de realidade que estivesse nesses fragmentos, prossegue Bonitzer. A verdade, se insistirmos nela, é antes uma operação de montagem que decorre da relação, é o resultado de um conhecimento que não provém da transmissão do que quer que seja. O afeto, como fórmula de conhecimento,

como gesto da verdadeira razão, tem como pressuposto a montagem de duas imagens que se afetam, quer dizer, que se relacionam, que são postas “*en conversation*”. Então, cochichar na orelha do espectador é, no mínimo, demandar uma relação, tentar construir algo comum, ainda que evanescente, típico da confissão, do segredo, da fofoca.

Bonitzer destaca, a partir daí, uma característica do filme, que será lembrada por Cozarinsky em várias entrevistas, sobre tantos filmes seus posteriores, como expediente próprio de montagem (e leitura): “ele inverteu os princípios do documentário – são as imagens que compõem o comentário da voz”:

Non qu’elles la dénoncent, j’ai dit que le film était plus subtil. Elles la font résonner ironiquement, elles soulignent la méconnaissance dont elle témoigne, elles l’encadrent, comme l’encadrent les voix vulgaires, odieuses, pompeuses, criardes, des actualités vichystes. Inversement le monologue intime et ténu de l’écrivain dement ces voix criardes (...) Nous sommes avec ce film au cœur de ce que le discours de l’Histoire est impuissant à agencer, la multiplicité de la vie.¹⁸⁹

As imagens comentam a voz, enquadram-na. As vozes e os sons das atualidades também a enquadram. Bonitzer sugere uma mudança de perspectiva. A imagem visual, normalmente soberana no filme, o elemento de semelhança e distinção com relação à vida filmada, aquilo que guardaria consigo a distância do Mesmo, perde importância aqui, vira acessório de uma outra imagem, sonora, que conduzirá o filme a partir do discurso íntimo desse narrador, um acessório que a enquadraria. Entretanto, dialetizar um filme em banda sonora e visual parece contrário àquilo que um espectador experimenta na prática. Nós não vemos um filme ao qual se adicionam sons (vozes, ruídos, música). Nós escutamos e vemos juntos, imagem visual e sonora: audiovisual. E nessa montagem, sobreposição na maioria das vezes, naquilo que nos chega enquanto espectadores, visível e audível enquadram-se mutuamente, de modo que a distinção de Bonitzer traz consigo o próprio preconceito que ele vê Cozarinsky superar.

Vamos então nos deter no enquadramento enquanto elemento visual. E, por consequência, pictórico, fotográfico, cinematográfico. Do enquadramento ao quadro, do quadro ao campo de visão. Há o que está em quadro, há o que está em cena mas fora de quadro, por uma relação sonora que permanece (como uma pessoa que conversa com outra que não está no quadro mas ainda está em cena) ou mesmo pelo rastro deixado por um elemento que antes viu o quadro (ainda presente mas inaparente). O enquadramento mostra aquilo que Alan Badiou definiu, em seu *Pequeno Manual de Inestética*, como a poética do cinema, em seus três

¹⁸⁹ Bonitzer, 1982, p. 14.

movimentos, falsos, impuros, pelos quais uma Idéia visita o sensível.¹⁹⁰ Cada movimento num filme seria um “enquadramento” passado de uma Ideia, ou uma série de enquadramentos que na sua ação de corte (do que fica fora de quadro, do que fica em quadro) visita uma idealidade que nos põe a pensar.

Um filme funciona (opère) pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito de montagem, mas já e de imediato por aquele do enquadramento e da depuração dominada do visível. É absolutamente importante no cinema que essas flores mostradas, como em uma determinada sequência de Visconti, sejam flores de Mallarmé, que elas sejam ausentes de todo buquê. Eu as vi, essas flores, mas o modo próprio segundo o qual elas são cativas de um corte faz que existam, indivisivelmente, sua singularidade e sua idealidade.

Toda a diferença em relação à pintura é que não é o fato de vê-las que funda em pensamento a Ideia, mas o de tê-las visto. O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído como passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a idéia permanece (demeure) enquanto ela passa. Organizar o afloramento interno ao visível da passagem da idéia, eis a operação do cinema, na qual as operações próprias de um artista inventam sua possibilidade.¹⁹¹

O que Badiou coloca nesse pequeno ensaio é que o enquadramento implica numa operação temporal, porque o cinema não dá corpo à ideia, mas retira sua força da visitação que faz dela. Porque ele começa com o enquadramento, o seccionamento do visível, mas se dedica, no ensaio, ao plano (ainda que não o denomine assim), ou seja, ao intervalo de movimento que, no cinema, é sempre falso. As razões dessa falsidade dos três movimentos (global, local e impuro) não tocam neste ponto o filme de Cozarinsky nem a crítica de Bonitzer; o acento que quero dar aqui está na visitação da Ideia que o cinema realiza enquanto arte, nos recursos formais que o filme se utiliza para realizar essa visita e nas consequências dessas escolhas. É interessante perceber que Badiou defende o primeiro-plano de um buquê como uma imagem abstraída de suas coordenadas (que as flores sejam de Mallarmé – ausentes de todo buquê), porque a imagem visita a ideia, não a representa.

Pascal Bonitzer vai até certo limite investigando esses aspectos formais do enquadramento. Concede um privilégio imagético à voz que lê suavemente os fragmentos de um diário, como se o filme tratasse disso, e as esquetes de atualidades fossem os cortes que depurassem não o visível, mas o sensível. Uma hipótese para tal escolha da voz por Bonitzer é que tais imagens, apesar da aparente unidade que representam (exibidas nos cinemas antes dos filmes, numa mesma época, com palavras de ordem, por vezes com um intuito mais informativo

¹⁹⁰ BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 103.

¹⁹¹ Badiou, 2002, p. 103.

que reflexivo), são muito diferentes entre si, ao contrário da voz que lê o diário, que mantém uma unidade de tom (suave, derivada de um ponto de vista evidente sobre os fatos, sensível e reflexiva sobre o que lhe acontece) e um crescente assombro com as “tarefas” que são exigidas de um oficial como o escritor desse diário. Diante de tantas diferenças das *actualités* entre si, a voz que está presente traz consigo o som da unidade, e por isso ganha o protagonismo na análise crítica de Bonitzer. A apresentação dos fragmentos do diário espelha o crescente recrudescimento da guerra e a posterior derrota (do Eixo, de Jünger) com a libertação da França, e adquire com isso uma força narrativa, a voz acaba “contando uma história” com certa dose de linearidade, ainda que o filme não seja absolutamente a fábula de uma trama histórica.

32.

Há uma relação das imagens com a voz, duplicada pelas notícias que contrastam com o diário íntimo. Dois registros muito díspares relacionados, dispostos, como afirma Jonathan Rosenbaum¹⁹², de modo dialético. O contraste traz consigo outros pares: público *versus* privado, massas *versus* indivíduo, campo e extracampo, impresso e falado, suposta objetividade *versus* suposta subjetividade, espetáculo cotidiano *versus* devaneio privado. São dois textos-base que se dialetizam, mas parecem apontar a outra coisa. Afinal, o filme não é sobre atualidades francesas dos anos 40 ou sobre os diários de um oficial alemão ocupando Paris. Rosenbaum diz que são duas ficções que, dentro de seus marcos, tentam normalizar e justificar o intolerável, a guerra, as deportações, os campos de extermínio... mas, ao fazer o filme com essas ficções, o método que Cozarinsky escolhe para falar do horror seria o de um cinema indireto.

Rosenbaum foi convidado, em 1993, pela então curadora do *Jeu de Paume* de Paris, Danièle Hibon, a escrever um artigo para uma mostra retrospectiva da obra de Cozarinsky. É nesse ensaio, intitulado “Ambiguous Evidence: Cozarinsky’s ‘Cinema Indirect’”, que Rosenbaum desenvolve tal leitura de ficções dispostas de modo dialético, apontando sem nomear os horrores da guerra. Ele recupera o termo que o próprio Cozarinsky utiliza em entrevista anterior, escolhendo (Cozarinsky) colocar-se como antípoda de um cinema que acreditou se aproximar da “verdade” com a câmera, daqueles que se pretendiam neutros diante

¹⁹² ROSENBAUM, Jonathan. Ambiguous evidence: Cozarinsky’s “Cinema Indirect”. *Doc’s Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010, p. 73-74. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

dos fatos filmados, como nas propostas de “cinéma vérité” ou “direct cinema”.¹⁹³ Sobre seu *La guerre d'un seul homme* (1982), numa entrevista a Thomas Eleasser, afirma:

I became very involved in the material during this time and I connected the emotional agitation I felt with my distrust of documentary and the ideology of *cinéma vérité* or direct cinema (I am only interested in “*cinéma indirect*,” if it exists). The material was very much connected with my personal background in Argentina as well as my approach to the cinema.¹⁹⁴

Envolvido com o material de arquivo e descrente das “verdades” do documentário, faz um jogo de linguagem: só me interessa por “cinema indireto”, se é que ele existe. Mas Jonathan Rosenbaum faz render essa menção ao indireto. Faço a ressalva de que o “cinema indireto” que interessa a Cozarinsky, mesmo na leitura de Rosenbaum, não é simplesmente uma abordagem indireta ou mediata de seus temas. Ao contrário, é fazer com que a montagem aponte para coisas que não estão ditas nem visíveis nos filmes. Se temos então duas ficções que aparentemente querem normalizar o horror, o intolerável a que se referem, escondendo-o, ao colocá-las juntas Cozarinsky conseguiria o feito de fazê-las apontar para o que cada uma omite, para esse espaço secreto ou proibido que é comum de ambas. De modo sutil, indireto, esse espaço aparece.

From this point of view, the newsreel footage and the diary entries that rub shoulders in **One Man’s War** are two forms of self-justifying fiction, and the motivation for juxtaposing them is the desire to bear witness to the “real” sources and provocations they have in common. Like the multiplication of two minus signs yielding a plus, this multiplication of two fictions yields a common concealed space that each fiction strives to rationalize and domesticate. Cinema indirect becomes the means for bringing this concealed space to light.

Like the deliberately artificial and unstable spaces created between Paris and Buenos Aires in much of Cozarinsky’s work, between fiction and nonfiction, between literature and cinema, between “postcards” and quotations, between native tongue and exile tongue, and ultimately between politics and art, this cinema indirect is quite literally founded on a theoretical impossible space — a realm of intervals, of in-betweenness, paradoxically defined by its own conscious marginality and lack of definition. Its only certainty, one might say, is a complete absence of certainty.

(...)

Thanks to these strategies, as the film advances, our awareness of what it leaves out and refuses to say becomes every bit as important as what it includes; it is in all the unstable spaces *between* Cozarinsky’s elements

¹⁹³ Deleuze tem outra leitura do *cinéma vérité*, e faria uma breve defesa das funções de verdade que esse cinema encena: “funções de pensamento de um cinema verdade que na verdade significa verdade do cinema”. “Veremos que é precisamente esse o objetivo do cinema-verdade ou do cinema-direto: não alcançar um real que existisse independentemente da imagem, mas um antes e um depois assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem. Seria este o sentido do cinema direto, na medida que é um componente de todo cinema: alcançar a apresentação direta do tempo”. Deleuze, 1990, p. 52.

¹⁹⁴ COZARINSKY, Edgardo. In: ELSAESSER, Thomas. Discourse and History. One man’s war: An Interview with Edgardo Cozarinsky. *Doc’s Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010e, p. 90. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

(newsreels, diary entries, music, punctuations of black leader) that his darkest and “truest” meanings take shape.¹⁹⁵

Mas a questão não se encerra nesses intervalos, “entre-lugares”, nem apenas no jogo entre o que aparece e o que omite, ou mesmo na força de um subtexto, todas características importantes e evidenciadas por Rosenbaum. O termo “indireto” tem outros desdobramentos, não necessariamente mais profundos como, por exemplo, o uso em muitos filmes e escritos de um narrador, ou seja, de um discurso indireto. O que sabemos, o que o texto nos mostra ou descreve, é geralmente filtrado por um olhar, oferecendo ao espectador/leitor a sensação de encontrar as imagens já impregnadas de um ponto de vista. Também na fofoca e na anedota, que, como veremos, são formas caras a Cozarinsky, há uma centralidade do narrador que conta o relato a seu modo. Nenhuma das duas é mera apresentação dos fatos, ou finge alguma neutralidade em sua apresentação. O narrador, aquele que conta, que filtra e transmite, se coloca como elo da cadeia e assume a parcialidade da enunciação.

Talvez decorrente do uso do narrador, indireta também é sua *mise en scène*, que não se presta a colocar os personagens em ação ou, quando o faz, não se trata de uma ação que seria fundamental para a progressão narrativa. Em *BoulevardS du Crépuscule* (1992), não vemos os personagens em ação, exceto o narrador e os entrevistados, mas numa ação muito característica da investigação, da busca pelos arquivos: os personagens estão ali para falar e não para agir em cena (certamente a fala também é uma ação, mas o que se evidencia nesses filmes é que a ação de falar não é tal que o espectador “visite uma ideia” com a ação – antes o filme insiste em fazer pensar a partir das falas costuradas pela narração. Em *Fantômes de Tanger* (1997), os personagens principais – o menino e o visitante – agem em cena. Mas são pequenas ações que não estão ligadas diretamente por uma possível peripécia na trama. Apenas na parte final, quando o menino encontra um modo clandestino de ir à Espanha, poderíamos falar de personagens agindo com determinado fim e que esse resultado faria parte da fábula do filme. Nas demais cenas, temos as entrevistas e deambulações do visitante pela cidade e as pequenas esquetes do menino, às voltas com sua subsistência, em subempregos e envio frustrado de dinheiro para sua mãe. Em *Carta a un padre* (2013) tampouco temos personagens em ação, exceto o cineasta/narrador. As imagens de Villa Clara e as cenas em estúdio com os objetos e fotos históricas da família estão sempre acompanhadas pela narração que conduz o fluxo do

¹⁹⁵ ROSENBAUM, Jonathan. Ambiguous evidence: Cozarinsky’s “Cinema Indirect”. *Doc’s Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010, p. 73-74. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

pensamento e das atividades do filme. A filmagem é que se desloca para encontrar imagens que dialoguem com seu argumento. Em *Ronda noturna* (2005) já temos uma fatura diferente: o protagonista, com quem a câmera partilha as vivências, age em cena (muitas delas são *flashbacks*) e suas ações têm consequências na trama. Também em *Guerreros y Cautivas* (1990) as ações não são filtradas por um narrador declaradamente presente (intuímos uma narração a partir das escolhas da montagem, que pode dar a ver uma narratividade; podemos imaginar uma instância narrativa que nos mostra o que vemos com certa “indireção”: “ele sobe no cavalo e sai a galope”, o espectador vê a ação e, ao mesmo tempo, recebe-a “narrada”). Nesses dois últimos casos (*Ronda nocturna* e *Guerreros y Cautivas*), o “cinema indireto” de Cozarinsky não aparece, o que temos é uma indiscernibilidade entre discurso direto e indireto, inerente ao cinema, que Deleuze, com a “intercessão” de Pasolini, chamou de “subjativa indireta livre”.¹⁹⁶

Quero fazer a ressalva, talvez necessária mais para mim que ao leitor, de que não há um modo direto de apresentar o que quer que seja, no sentido de evitar a parcialidade de um olhar. Direto ou indireto, para Rosenbaum, tem relação com um extracampo (sonoro inclusive) no qual o que está “à vista” ou “à escuta” deixa de mostrar ou dizer. Também num discurso dizemos “indireto” pelo uso de um narrador, em oposição aos diálogos, nos quais temos as falas dos personagens e não alguém narrando (de modo indireto) o que eles disseram.

Se analisarmos com cuidado a entrevista de Cozarinsky, não parece que ele tenha dado muita importância à expressão “cinema indireto”. Parece um jogo, um chiste que se estabelece na linguagem falada, mero elemento de conversa. Mas se fizermos tal elemento render numa interpretação que leve em conta a entrevista completa, Cozarinsky parece defender o indireto como o trabalho do imaginário sobre uma imagem que estivesse muito impregnada de seu “aqui

¹⁹⁶ Deleuze propõe que, se quisermos encontrar um tipo de discurso no cinema, devemos optar pela solução de Pasolini, que percebeu a forma de uma “subjativa indireta livre”. O nome se deve a um estatuto da imagem no cinema, seu *Cogito* que, basculando entre direto e indireto, cria tal estatuto semi-subjetivo. Como no chamado “discurso indireto livre”, no qual elementos de discurso direto aparecem no meio do texto, embora sem dois pontos e travessão. Ex: “Minha mãe foi achá-lo à beira do poço, e intimou-lhe que vivesse. Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação menor, e perder um emprego interino? Não, senhor, devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha...” (ASSIS, Machado de. O administrador interino, cap. 16. In: *Dom Casmurro*. São Paulo: Carambaia, 2018, p. 47). No cinema, vemos o personagem como se houvesse uma instância acima que “o narrasse”. Mas essa narração muitas vezes se interrompe e o personagem age “diretamente”. Algumas vezes o espectador vê através de uma câmera subjativa, que mostra o ponto de vista exato do personagem. Ela pode até estar atravessada por um estado físico desse personagem (acordando depois de um longo sono, e a imagem que seria sua subjativa vai ganhando foco aos poucos), mas às vezes o próprio personagem é visto nessa câmera que emula seu estado. Um jovem usa drogas alucinógenas e está numa danceteria, de repente vê as luzes girarem, ganharem um brilho intenso e rodopiante, e a imagem que vemos também se encharca desses rodopios e distorções, como se fosse uma subjativa. Eis que essa câmera “subjativada” surpreende o próprio jovem como elemento presente na imagem. Esse expediente pode ser aproximado ao discurso indireto livre, como citado aqui, por não estabelecer limites entre o direto e o indireto, por trabalhar com um sistema misto, de modo que em certos momentos estamos cheios de subjativas, noutros o personagem é visto agindo, mas não há mais dialética de estados, direto ou indireto, e sim um discurso que assume as duas posições ao mesmo tempo.

e agora”. É uma defesa daquilo que ele toma por ficção, a ficção latente em cada imagem e que está em potência em cada “fato”. Se muitas vezes as imagens estão sobrecarregadas de “testemunho”, cabe ao diretor/autor/narrador/personagem atravessar o caminho, apagar alguns rastros, evidenciar outros, de modo a carregá-las com a força de sua distinção, seu exílio do fato que, entretanto, é sua matéria-prima.

33.

Voltemos a *La guerre d'un seul homme* (1982). Em algumas cenas o movimento é congelado, a imagem é fixada, exposta em sua imobilidade. O procedimento interessa a Pascal Bonitzer ao entrevistar Cozarinsky, a ponto de não se contentar com as respostas e querer extrair algum comentário a mais que explique do que se trata. Nenhuma cena foi rodada para o filme. Assim, é sobre os arquivos utilizados que a montagem para, congela, interrompe o fluxo, dedica uma atenção especial: detenho o movimento, detenha você o olhar. São poucos momentos em que isso ocorre, como se a narração desejasse prestar atenção naquelas imagens, demorar-se naqueles planos.¹⁹⁷ Nenhum deles é o rosto de Ernst Jünger, desejo escópico confesso de Bonitzer. Cozarinsky ensaia uma enésima resposta:

Six ou sept fois au cours du film j'ai arrêté l'image sur des visages dont l'expression me captivait. Je me disais: voilà des gens qui passaient par là, ils ont été peut-être indifférents, complices, victimes, en tout cas des témoins sans nom que je ne connaîtrai jamais. (...) Au début, c'est un officier allemand sur des Champs Elysées pendant le défilé de 1940, qui regarde ailleurs (vers quoi?) et prend une photo de cette autre chose qui a attiré son attention. (...) On a fait un choix et je dirais, même si ça sonne un peu littéraire, que ce qui m'attirait dans ces visages était le fait que jamais je ne pourrais pénétrer dans leur tête ni savoir ce qu'ils pensaient à ce moment-là, et qu'en même temps je voulais arracher cette expression fugitive à l'oubli, à l'anéantissement.¹⁹⁸

Aqui aparece novamente a capacidade de Cozarinsky de balizar a recepção de seu filme. Os planos em que a imagem se detém, reproduzidos abaixo (Figura 3 a Figura 7), são rostos que se admiram com algo fora de campo, no extracampo, e para lá movem sua atenção. Em um

¹⁹⁷ David Oubiña estabelece uma relação entre cinema e pensamento a partir de filmes que apontem para o seu componente fotográfico, através de ralentizações, imobilizações, planos fixos de uma foto, muitas das operações que pratica Godard. “Porque, efectivamente, lo que le interesa a Godard no es tanto la prehistoria fotográfica sino la detención, que hace de la cinematográfica una imagen despojada. Si el cine es fotografía más el tiempo, entonces la detención del movimiento lo convierte en puro flujo temporal. Puesto que lleva impreso el tiempo de su visión, esa imagen quieta obliga a observarla y no sólo reconocerla”. Oubiña, 2004, p. 215. Ou, pouco mais adiante: “Planteada en el interior de un filme, esa detención es clave, porque interrumpe el flujo afirmativo y automatizado de la cadena de imágenes. Es lo que sucede con Muybridge o Marey, con Bill Viola o Douglas Gordon. Capturada en su propio reverso, en su negatividad, la imagen cinematográfica su carácter no reconciliado”. OUBIÑA, David. Una juguetería filosófica (Eadward Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados). In: YOEL, Gerardo (ed.). *Pensar el cine 2*. Cuerpos(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manantial, 2004, p.211-222.

¹⁹⁸ Cozarinsky, 1982, p. 16.

texto de 1993, publicado em um número especial da revista *Art Press* dedicada ao cinema, Cozarinsky se coloca no lugar de seu personagem, e se propõe escrever, em torno das escolhas do filme, os “diários de um manipulador” (journal d’un manipulateur). Sobre as caras imobilizadas em primeiro-plano, diz:

Arrêt sur l’image d’une vieille actualité. Sur la table de montage, j’observe les visages inconnus dans une foule, parfois filmés à leur insu. Rien ne peut me “faire rêver” plus que leurs expressions, leurs gestes, excisés d’un contexte que j’ignorerai toujours, et qui bien sûr n’a rien à voir avec celui que leur propose le montage du document conservé dans les archives. Par rapport à ce contexte ignoré, je ne peux qu’inventer des hypothèses, lesquelles glissent très vite vers la pure fiction. Je leur donne un avant, un après, un dedans : *tout* à partir d’un regard fuyant, d’une coiffure particulièrement soignée, du journal à moitié déplié qu’ils tiennent à la main.

Que faisaient-ils ce jour-là, près des puissants du moment? (De ceux-ci je connais le nom, le destin de leur ambition. Je pourrais même savoir ce qu’ils ont voulu faire transparaître de leur pensée, car ils ont laissé un journal ou des mémoires...). Pour mon regard, les anonymes deviennent les “figurants” de l’Histoire, cette idole hégélienne, amnésique et vénale, dont les stars me captivent peu. Tel soldat russe prisonnier des Allemands sur le front de l’Est en 1942, sur lequel je fais un arrêt : gros plan fixe de quelques secondes arrêtant un panoramique qui balayait le groupe où il se trouvait. Ce soldat m’avait intéressé parce qu’il détournait les yeux de la caméra et les levait vers le ciel, moins dans une invocation muette à l’au-delà que par simple lassitude. Il boudait cette caméra qui donnait une immortalité à son image au moment où son existence était menacée, où elle pouvait être anéantie. Jamais je ne saurais ce qui se passait dans sa tête.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Cozarinsky, 2010d, p. 69.



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

O texto desse falso diário, falso pois tem a forma de um artigo para a revista, gira em torno das imagens que ainda o fariam sonhar. (Um ano antes desse artigo, no final do filme *Boulevards du Crépuscule*, o narrador com a voz de Cozarinsky diz: “os únicos filmes que ainda me fazem sonhar são os filmes a fazer”.) Cozarinsky diz amar as imagens encontradas (ao modo de *objet trouvés*) e propor uma ficção a partir delas. Para isso lhe servem as imagens filmadas por ele ou não, para que remetam a algo que não está lá, que sejam máquinas ficcionais, fios de onde se pode tramar uma ficção possível, imaginável. A imagem perde a ligação testemunhal com seu referente mas utiliza ambos (referente e testemunho) para urdir uma história.

Un fragment de pellicule imprimée, même si je connais la date et le lieu de tournage, les circonstances de sa production, les noms des personnes intervenues d’un côté et de l’autre de la caméra, sera toujours pour moi un objet venu “d’un autre monde”. Il peut n’avoir aucun intérêt pour mon travail. Il peut être trop récent pour avoir un certain mystère, trop lié au monde de la publicité ou du journalisme audiovisuel, avoir un sens univoque, une surface trop lisse ne me permettant ni d’y instiller le doute, ni d’intervenir en le mettant en rapport avec un autre regard, ni d’y déceler une histoire enfouie, ne fût-ce que lui faire refléter un récit absent dont il serait le “négatif”.

Mais, parfois, s’il n’était pas purement utilitaire à l’origine, j’y soupçonnerais des possibilités de fiction, la palpitation d’une fiction refoulée que je découvre, que je suis en train d’essayer sur lui: comme le regard d’exploration qu’on adresse à une personne inconnue avant d’oser l’aborder. Peut-être que l’effort, manifeste au moment de sa production, pour communiquer un sens,

pour offrir un certain spectacle, s'est estompé, effacé avec le temps. La surface fissurée laisse alors paraître tout autre chose. J'y vois quelque chose que mon regard apporte, que ce bout de pellicule imprimé me permet de projeter. Et cette chose-là me fait rêver.

(...)

Si je me penche sur mon travail passé, il me faudra aussi admettre que dans mes films dits de fiction, j'ai souvent fabriqué les "images trouvées": ainsi les extraits de la *Mort de Danton*, tournés en noir et blanc pour *les Apprentis-sorciers* (1977), me paraissent aujourd'hui aspirer l'existence objective des "objets trouvés" par rapport au pastiche de film noir, tourné en couleur, sur lequel ils viennent se greffer.²⁰⁰

Não tenho certeza se esse desejo manifesto de Cozarinsky encontra lugar nos filmes. Parece que sim, pois essa outra cara de Cozarinsky, a do crítico perspicaz, bom leitor, consegue ver os filmes que assina como se fossem feitos por um outro diretor, e encontrar boas aproximações, que lhe rendam dividendos. O trabalho com imagens de arquivo é importante a ponto de Cozarinsky produzir os próprios objetos "à trouver". Parece-me semelhante àquilo que já falei sobre os fantasmas que seus filmes produzem. Esses fios soltos, que podem ou não encontrar uma ficção que os trame, são produzidos em profusão, para que o diretor possa ter sempre os recursos à mão. Algumas vezes, trata-se de uma vontade deliberada de produzir um mistério que encontrará solução ou permanecerá como tal, de modo a não sujar ou estragar a memória que o narrador constrói. Em *Carta a un padre* (2013), temos o mistério da adaga que o pai Miron traz do Japão de presente ao filho Edgardo. As inscrições, em japonês, são imagem e mistério para o filho (que nas filmagens tem mais de 70 anos) que ainda guarda o *souvenir*. Lembrança da viagem e lembrança do pai, objeto que, não sabe bem por que, levou à França consigo durante seu autoexílio, e o filma com cuidado, investigando o modo pelo qual a adaga se relaciona com a memória. E ela aparece, calculadamente, em três momentos distintos no filme. No início, sobre essas imagens que exibem a adaga nas mãos do manipulador narrador, diz em *off*: "del Japón trajo un cuchillo, me explicó que era un instrumento del seppuku, el suicidio ritual del soldado que se abre el vientre para salvar su honor". Depois do texto, alguns longos segundos com o objeto em mãos, em primeiro-plano. Já na metade do filme, novamente as imagens da adaga sobre as mãos e o texto: "no sé por qué el cuchillo del seppuku fué una de las pocas cosas que llevé conmigo cuando fue a vivir en París. Pensé en traducir la descripción en la vaina pero un amigo me disuadió: "mira qué decepción se dice 'la cámara de comercio del japon'" (21min27s). O mistério vai se intensificando até que, na parte final, mais imagens em primeiro-plano da adaga e o resultado: "finalmente me decidí hacer traducir la inscripción

²⁰⁰ Cozarinsky, 2010d, p. 68.

de la vaina. Me enteré, aliviado, del sentido de sus caracteres antiguos: omamori samuhara. Omamori significa ‘para protección’ y samuhara es una palabra mágica: ‘para no ser herido’” (45min).

São dois objetos (os rostos imobilizados em *La guerre d’un seul homme*, a adaga que o pai trouxe do Japão em *Carta a un Padre*) que são postos em primeiro-plano. São caras para nós espectadores, porque nelas investigamos, nos demoramos perscrutando afetos. Mas parecem ser caras para Cozarinsky também. Esse Cozarinsky da entrevista procura motivos para a detenção do movimento, e encontra vários. Mas a resposta, de que aqueles rostos o fazem sonhar, imaginar ficções possíveis, mostra o quanto eles lhe devolvem o olhar e, por isso, permanecem misteriosos, estranhos. Estranhamento que se dirige ao espectador, a Bonitzer inclusive, que destaca a importância dos planos embora não saiba colocá-la em palavras. Quero dizer, uma lógica do afeto opera aí. Bonitzer é também afetado e imagina que aqueles planos são carregados de afetos, mas ainda não sabe quais. É também uma lógica de estranhamento *unheimlich*: o objeto, desfamiliarizado pelo congelamento da imagem, me olha. Parece ser a mesma força da adaga japonesa. O narrador tem com ela uma relação de mistério, de máquina de produção do imaginário. E então, como complemento da montagem que fixava rostos na montagem, dos quais nunca saberíamos para que olhavam, o narrador pretende dar ao objeto esse estatuto: nunca saberei o que diz a bainha, mas há um afeto aí.. tanto que foi o *souvenir* que levei comigo no exílio a Paris. A “carga *unheimlich*” desse objeto é grande demais. Imaginem se a tradução de sua inscrição consegue estragar a memória... São caracteres japoneses: melhor nunca saber a que remetem, o que dizem de mim pra mim. Assim, a cara é exílio de um sujeito íntegro e racionalmente constituído, é exílio de um espaço e de um tempo que a atualizariam, embora seja também o lugar de um trânsito entre o eterno e o contingente, entre o monumento e a vida. Mas a cara, enquanto objeto do olhar, é também aquilo que o devolve ao espectador, apontando nele (em nós) o exílio que a ela encena.

34.

Não foi à toa que essa opção por planos que interrompem o fluxo, e que olham para um extracampo, tenha cativado Bonitzer. Alguns meses antes, publicara uma coletânea de textos que já haviam saído de maneira esparsa na *Cahiers du Cinéma*, intitulada *Le Champ Aveugle*

(1999).²⁰¹ No livro, investiga as características particulares do primeiro-plano, da profundidade de campo e daquilo que chamará de extracampo (*hors-champ*). É nesse espaço para o qual o quadro aponta, mas não mostra, que se realizaria o decisivo jogo do cinema: a mobilização do olhar. Não se trata apenas de ampliar o espaço do filme para um espaço contíguo e oculto (campo sobre o qual o espectador estaria cego), mas de invocar através de distintas maneiras tudo o que não é elemento visível (e audível) na imagem.

Gostaria de seguir um pouco o percurso do autor de *Le champ aveugle*, para propor uma base comum de conceitos e de unidades de análise. Muitas das ideias de Pascal Bonitzer serão retrabalhadas por Deleuze na sua conceituação de plano e são fundamentais para a associação entre primeiro-plano, rosto e afeto. É como se o capítulo sobre a imagem-afecção de alguma maneira respondesse ao livro de Bonitzer, embora o ultrapasse em desdobramentos e na radicalidade dos conceitos. Com essa associação, montada com imagens de alguns filmes de Cozarinsky, pretendo seguir levantando hipóteses sobre o que pensam essas imagens, que conceitos propõem, qual o seu papel numa política da imagem, que é uma política da história.

No primeiro ensaio do livro, intitulado “Qu’est q’un plan?”, Bonitzer inicia afirmando que no cinema não há apenas imagens, justas ou não, mas uma “realidade mais ou menos trucada, decupada e ordenada, na maior parte dos filmes, em cenas, em sequências e, metonimicamente, em planos”.²⁰² Um filme se compõe e se decompõe em uma série de enquadramentos, planos, que dariam às imagens uma unidade diferencial: elas podem ser classificadas segundo os planos que compõem o filme. A diferença entre os planos não teria surgido com os primeiros filmes, prossegue, mas com o advento da montagem, ou melhor, com Griffith, quando a câmera multiplica os pontos de vista. O nome, plano, faz referência aos hipotéticos planos (quadros) perpendiculares ao eixo da câmera. Primeiro-plano, plano médio, plano de conjunto, plano geral, dependendo da distância entre a câmera, o objeto ou personagem enquadrados. Mas a facilidade de categorização desaparece, argumenta, quando a câmera passa a se mover, deslizando os pontos de vista ou, mesmo quando fixa, apresenta duas (ou mais) ações graças à profundidade de campo: numa parcela do quadro vê-se alguém (ou um objeto) em primeiro plano enquanto, ao fundo, sucede-se outra ação. O plano não deixa de ser, para Bonitzer, o “elemento celular básico do edifício fílmico”.²⁰³ Entretanto, devido à dificuldade de delimitá-lo, sua noção se torna ambígua. Plano, aduz, longe de ser um corpo simples, seria

²⁰¹ BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma*. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999 (1982).

²⁰² Bonitzer, 1999, p.10.

²⁰³ Bonitzer, 1999, p.16.

o efeito de uma multiplicidade de cortes de naturezas diversas e, através dessa noção, toda formação, toda articulação do corpo cinematográfico estaria em jogo. Deleuze dará uma solução bergsoniana para o problema e, com ela, consegue levar em conta tal multiplicidade: para ele a unidade básica do cinema é o movimento – e o plano é um corte móvel na duração.²⁰⁴ Assim, um plano passa a ser o intervalo entre o início e o fim do movimento. Chegarei ao conceito de plano para Deleuze mas, por enquanto, quero seguir com o texto de Bonitzer, que é anterior aos cursos de Deleuze sobre cinema em *Vincennes*, mas posterior aos *Mille Plateaux*, que é citado em mais de uma oportunidade nesse livro. Bonitzer sabia o que Deleuze propunha. Seguindo seu raciocínio, as querelas teóricas do cinema estariam ligadas aos cortes. Onde cortar? Entre quais planos? Em que partes do corpo? Em que partes do cenário ou da paisagem? Em que parte do rolo de filme? Os planos de diferentes tamanhos surgem com Griffith, quando os pontos de vista se multiplicam (se diferenciam). O cinema passa então a jogar com essa parcela de cegueira que implica uma visão parcial, decorrente dessa multiplicidade. Mas também começa a fazer parte de sua fatura a sensação de intimidade produzida pelas visões aproximadas. Com isso, o cinema pôde dirigir a atenção do espectador, jogar com o suspense, com as emoções. No nascimento do cinema enquanto montagem, duas características estão diretamente vinculadas a seu desenvolvimento posterior: as forças conjuradas pelo extracampo e pelo primeiro-plano. Justamente quando Griffith dominava confortavelmente sua potência artística, explodiu a revolução de outubro na Rússia e, em pouco tempo, o cinema se tornou, lá, arte de estado, relembra Bonitzer. Aquilo que em Griffith era uma necessidade narrativa, ou a vontade de produzir essa ou aquela emoção, foi logo denunciado pelos russos como procedimento arbitrário, artifício no qual a monstruosidade da forma (um grilo em primeiro-plano, por exemplo) era aplicada sobre a matéria filmada.

Notemos como Pascal Bonitzer constrói seu argumento: o cinema tem como unidade básica o plano. O plano, segundo ele, não é algo fácil de definir. A montagem e a multiplicidade de pontos de vista, que ficaram famosos a partir de Griffith, operam por um seccionamento do espaço fílmico. Essa parcela de cegueira do espectador é um instrumento hábil em criar sensações, especialmente o suspense (o que está no mundo diegético, mas suspenso da nossa possibilidade de visão). O primeiro-plano é, por isso, de todos eles, o que apresenta um valor particular, destacado. Leitor de Deleuze, Bonitzer relaciona o primeiro-plano e o rosto: esse plano dá uma carga de rostidade a toda parte do corpo e a todo objeto, pelo fato de, assim

²⁰⁴ Deleuze, 1985, p. 23.

enquadrados, “devolverem o olhar”.²⁰⁵ E Deleuze, leitor de Bonitzer, utilizará essa sobreposição: primeiro-plano/rosto para falar de um “tipo” de imagem que chamará de imagem-afecção. Aqui encontro uma relação produtiva. Quando Deleuze pensa a rostidade e os polos de um rosto, tem o cinema em mente, cita nominalmente Sternberg, Eisentein, Griffith.²⁰⁶ Esse pensamento retorna a Bonitzer no seu esforço de conceituar o primeiro-plano. Os cursos de Deleuze sobre cinema, depois convertidos em *Cinema I – A imagem-movimento* e *Cinema II – A imagem-tempo*, são tributários, nesse aspecto, dos textos de Bonitzer de *Le champ aveugle*, que Deleuze menciona e aponta o limite do seu endosso, numa nota de rodapé:

Bonitzer analisou todos esses tipos de plano, da profundidade de campo, planos sem profundidade, aos planos modernos que chama de “contraditórios” (em Godard, Syberberg, Marguerite Duras) em *Le Champ Aveugle*, Cahiers du Cinéma-Gallimard. E, sem dúvida, entre os críticos contemporâneos, Bonitzer é o que se interessou mais pela noção de plano e pela sua evolução. Parece-nos que suas análises muito rigorosas deveriam levá-lo a uma nova concepção do plano enquanto unidade consistente, a uma nova concepção das unidades (das quais encontraríamos equivalentes na ciência). No entanto, ele antes delas extrai dúvidas sobre a consistência da noção de plano, cujo “caráter múltiplo, ambíguo e fundamentalmente falso” denuncia. É com relação apenas a esse ponto que não podemos segui-lo.²⁰⁷

Para falar dessa unidade de base, ambígua, que ele chama de plano, Bonitzer faz a contraposição entre Griffith e Eisenstein, na esteira do que iniciaram Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*. Para Eisenstein o primeiro-plano é uma entidade, um signo extático, que faz o corpo sair de si mesmo, o rosto sair do corpo, o espaço realista sair de um plano de conjunto.²⁰⁸ O primeiro-plano introduziria uma diferença absoluta. Mas, Bonitzer lança uma hipótese associada à chegada do cinema falado: teria ocorrido uma redução sistemática da metonímia narrativa, dos poderes do primeiro-plano e da montagem de apontarem para fora, de serem “ativos” desse cinema de êxtase. As regras de continuidade tornam-se a principal lei vigente e o cinema se estabilizaria em plano médio. A visão háptica (aquela que pode tocar com o olho) e o terror da monstruosidade formal ficam contidos nos limites de um gênero, o *thriller*.

Bonitzer traz um exemplo desse suspense ao qual o uso do primeiro-plano ficou lamentavelmente confinado. O personagem que está trancado num quarto, escondendo-se de seu algoz. Ele ouve um barulho estranho e olha para a maçaneta da porta. Um *close* mostra a maçaneta girando. O que virá? Será seu inimigo? Cria-se o suspense da espera do desconhecido que funcionaria menos pela distribuição convencional dos planos a partir de uma decupagem

²⁰⁵ Bonitzer, 1999, p. 20.

²⁰⁶ Deleuze; Guattari, 1996.

²⁰⁷ Deleuze, 1985, p. 41.

²⁰⁸ Eisentein, 1982, p. 21 a 140.

da realidade do que pela adição, ao sistema de plano/contra-plano, de um extracampo inquietante (*le champ aveugle*, aquela parcela da realidade que o espectador não vê). Outro primeiro-plano aparecerá ali, numa possível complementação da cena descrita, para realizar o que estava suspenso, num plano em que o afeto será o terror: o rosto sombrio do criminoso, a garganta cortada e sangrando, o rosto-cadáver da mãe em *Psicose* (1960)... Reduzido a essa dupla função, fechado num gênero, o primeiro-plano perde possibilidades, é absorvido pela fatalidade narrativa realista.

O terceiro ensaio do livro se debruça sobre o suspense hitchcockiano, destacando as montagens de perseguições, herdeiras de Griffith, a busca pelo objeto-pretexto (que Hitchcock chamava de *Mac Guffin*). Mas o objeto que é descoberto e trabalhado pela inquietude do suspense, afirma, é o olhar.²⁰⁹ A virada griffithiana com a montagem e o uso do primeiro-plano fez com que o gestual excessivo dos atores (teatral, já que o olhar da câmera era fixo e geral, como que diante de um palco italiano) fosse contido. O próprio experimento de Mosjoukine, conhecido por efeito Kuleshov, ganha importância na medida em que o olhar do ator é neutro, seu gestual (da face) pouco expressivo. Isso Bonitzer associa a uma revolução: antes de Griffith o gesto reinava, os atores eram carnavalescos, burlescos, exagerados, incontidos, “o cinema era alegre, inocente e sujo”.²¹⁰ Com a montagem, o primeiro-plano, a imobilidade, o olhar em evidência, sublima-se o gesto. “Il va devenir obsessionnel, fétichiste et glacé. La saleté ne disparaît pas, elle est interiorisée, moralisée, elle passe dans le regard, c’est-à-dire au registre du desir”.²¹¹ Tal revolução significativa e sublimação moralizante seria apropriada por Hitchcock como nenhum outro, pois elas se fundam sobre a morte e a sua *mise en scène*. Num mundo burlesco não havia nem morte nem crime, os personagens pareciam imortais. A morte só adquiriria sentido a partir de um olhar. O suspense e o crime é que desnudam esse olhar.

Em “Bobines ou: le labyrinthe et la question du visage”, Bonitzer põe em relação o labirinto e o rosto. “Tout labyrinthe implique une inquiétude, un énigme quant au visage”²¹². No labirinto de Creta haveria um monstro com a cabeça de touro, no egípcio (no interior da pirâmide), uma múmia. As bandagens da múmia serviriam para proteger o rosto, já que seu momento patético é aquele em que perde a eternidade, quando alguém ou ela mesma as retira. O que orientaria o caminho no interior do labirinto, de qualquer labirinto, segundo Bonitzer, é

²⁰⁹ Bonitzer, 1999, p. 36.

²¹⁰ Bonitzer, 1999, p. 38.

²¹¹ Bonitzer, 1999, p. 38.

²¹² Bonitzer, 1999, p. 53.

a busca inquietante do rosto.²¹³ Há sempre um rosto enigmático, escondido ou insuportável, que o habita. O próprio labirinto, visto de cima, seria um rosto incompreensível e defeituoso no entrelaçamento e na multiplicação perversa dos traços. Um rosto de rostos. Usa para seu argumento, além de exemplos cinematográficos, dois contos de Borges: “La casa de Astérion” e “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Na primeira análise, afirma que o conto remete indiretamente a um problema cinematográfico: ele é contado em primeira pessoa e evidencia uma dupla astúcia: imagina uma psicologia do Minotauro e, com a narração subjetivante, põe em cena um enigma onde o índice de enunciação (*embrayeur, shifter*) e o próprio objeto da enunciação são o “eu”.²¹⁴ Encontraríamos, segundo Bonitzer, esse mesmo desvio – abandono do rosto através desses meandros do eu – na *Recherche* de Proust, mas sobretudo nos muitos textos de Kafka, “que fez do sujeito um objeto enigmático e inquietante, um animal ou uma coisa desestruturada, sem domicílio fixo, como o carretel (la bobine) Odradek. (La bobine, c’est à la fois la momie, le fil (d’Ariane), le film et, populairement, le visage)”.²¹⁵ O “eu” não é muito comum no cinema e começaria a aparecer principalmente nos anos 40 e 50, nos *thrillers*, nos quais se utiliza uma voz *off* que engana o público, que o deixa errar nos desvios da narrativa, numa importação dos romances de *Chandler* através, inicialmente, do filme *Lady in the Lake* (*A Dama do Lago*, 1946), que é rodado inteiramente em câmera subjetiva. Mas a técnica, aduz, demonstrou-se artificial, ingênua, insistente, redundante, o que não acontece na narrativa escrita. “O rosto não é o eu”.²¹⁶ Involuntariamente (no filme *Lady in the Lake*), a técnica faz funcionar um enigma parasitário, que é o do rosto do herói, que só vemos em alguns planos de espelho no começo do filme.

Au cinéma, le processus en question dépend donc étroitement d’une fonction essentielle de l’espace filmique, l’espace off, l’espace hors-champ. Cette fonction est liée à la structure de l’écran. Il y a toujours du « caché » dans l’espace du film. Le spectateur est pris dans les chicanes du montage et de la prise de vues, il est déjà dans le labyrinthe.²¹⁷

No labirinto-cinema, a melhor jogada de um diretor seria apagar o rosto, desenrolar o carretel (*bobine*), desfazê-lo ou deformá-lo. O próprio labirinto tendendo ao seu apagamento. No limite, é apenas uma superfície branca, um deserto. Como no final do conto de Borges, no qual um dos reis, que escapa do labirinto, captura o outro rei e o leva para um labirinto sem paredes, o pleno deserto, onde ele morrerá de fome e de sede. Aqui, Bonitzer associa o labirinto

²¹³ Bonitzer, 1999, p. 54.

²¹⁴ Bonitzer, 1999, p. 55.

²¹⁵ Bonitzer, 1999, p. 55.

²¹⁶ Bonitzer, 1999, p. 57.

²¹⁷ Bonitzer, 1999, p. 57-58.

ao seu ápice, o deserto, fazendo uma passagem de Hitchcock (o do rosto como enigma) a Antonioni (o apagamento do rosto pelo deserto), movimento semelhante àquele que faz Deleuze ao falar de primeiro-plano, rosto e imagem afecção como sinônimos, para deslizar o conceito de afecção para os espaços quaisquer.²¹⁸ Afirma que fora de Hollywood, mas não exclusivamente, cineastas puderam inventar as próprias aventuras do rosto, como em *Persona* (1966), de Bergman, no qual a cara (bobine) e o filme (bobine) se atropelam e se destroem juntos. Bergman inventa um percurso de distâncias infinitesimais, utiliza o primeiro-plano como um plano de conjunto, o rosto torna-se território pela retirada da profundidade de campo. Ele se desfaz em superfície, escavado, enrugado, desequilibrado pelo sadismo das palavras, numa cena doméstica infinita.²¹⁹ Antonioni, para o crítico, é o próprio extracampo. O rosto é aspirado pelo espaço *off*, a grande busca de Antonioni seria o plano vazio, desabitado. No final de *L'Eclisse* (O Eclipse, 1962), todos os planos percorridos pelo casal são revistos e corrigidos pelo vazio, como indicaria o título do filme “c'est d'une eclipse de visage qu'il s'agit”.²²⁰ Antonioni busca o deserto, o objetivo do seu cinema seria chegar ao não figurativo, por uma aventura na qual o termo é o eclipse do rosto, o apagamento dos personagens. Grandes criadores de labirintos são grandes criadores de cinema, aqueles que põem em cena uma aventura do rosto. Nessa aventura, dilui-se a função individualizante, identificatória; nela as aparências se deformam, correm em direção à sua perda, seu apagamento.

...

Menos que encontrar uma tese única que descreva “a aventura do rosto” nos filmes de Cozarinsky, tento, na esteira de Bonitzer, inventariar algumas recorrências e testar consequências. A hipótese de trabalho de Pascal Bonitzer gira em torno do extracampo e da parcialidade de visão (e de cegueira) que o enquadramento implica. Nessa teoria, o primeiro-plano tem papel fundamental, pois é o lugar da crisperação afetiva. No ensaio que dá nome ao

²¹⁸ “Mas se o afeto talha assim para si um espaço, por que não poderia fazê-lo mesmo sem rosto e independentemente do primeiro-plano, independentemente de qualquer referência ao primeiro-plano? (...) O espaço não é mais este ou aquele espaço determinado, tornou-se espaço qualquer, segundo um termo de Pascal Augé. (...) Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (...) Em contrapartida, assim que abandonamos o rosto e o primeiro-plano, assim que consideramos planos complexos que extrapolam a distinção excessivamente simples entre primeiro-plano, plano médio e plano de conjunto, parece que estamos entrando num “sistema de emoções” muito mais sutil e diferenciado, menos fácil de identificar, próprio a induzir afetos não-humanos”. Deleuze, 1985, p. 139-141.

²¹⁹ Bonitzer, 1999, p. 62.

²²⁰ Bonitzer, 1999, p. 62.

livro, Bonitzer explora em alguns filmes a força desse fora-de-campo resultante do fato de, a partir de Griffith, o campo visível trazer consigo uma parcela de cegueira do espaço fílmico. Essa cegueira mobilizaria o olhar. Não apenas o olhar-câmera, que pode ser o de um dos personagens, o olhar de todos eles ou mesmo de uma instância narrativa, mas aquele que vem do extracampo, o olhar da lei, do perseguidor, do marido traído, do policial etc. “L’ennemi est virtuellement partout si la vision est partielle”.²²¹ Bonitzer dá o exemplo de *Chikamatsu Monogatari (Os amantes Crucificados, 1954)*, de Mizoguchi, no qual essa visão parcial é o índice de um perigo iminente, o suporte do suspense e da temporalidade dramática do filme. Mas a visão parcial pode se inscrever de outro modo no cinema, como no exemplo que dá Bresson em um de seus textos, citado por Bonitzer, em que um dia, atravessando os jardins de *Notre-Dame*, cruza com um homem que tem os olhos encantados e desejanter de uma coisa que está atrás de Bresson e que ele não pode ver, porque tem o olhar voltado ao rosto do homem. Se tivesse visto antecipadamente a mulher e a criança em direção aos quais o homem começaria a correr, esse olhar feliz talvez nem tivesse chamado sua atenção. Bonitzer mostra aí um efeito antes da causa, e separado dela. “La vision partielle est ainsi l’index de la cause, de la cause du désir. Elle soutient le désir par le désir (ou la crainte) de voir”.²²² O enquadramento implica o espectador: “la vision partielle met l’espace du film à la question, mais le spectateur aussi”.²²³

No último ensaio do volume, “Système des émotions”, o texto discorre sobre a reprovação que se tem sobre certos filmes de um cinema dito “moderno”, que se esforçariam em afastar as emoções, em negar a vontade e a possibilidade de contar histórias. Essa indignação não seria exclusiva no âmbito do cinema, mas seria própria da arte moderna como tal, desde a *Olympia (1863)* de Manet. A busca de emoções se vê frustrada diante desse cinema. São as narrativas que as trariam (as emoções) consigo, e uma história sem emoções lhe parece tão impossível quanto emoções sem história. Reivindica então aquelas que vêm com o cinema desde suas origens: o medo, o riso, as lágrimas. Fitzgerald, exemplifica Bonitzer, dizia que o cinema seria uma arte capaz de expressar somente os sentimentos mais comuns.²²⁴ Hitchcock se vangloriava de expressar emoções de massa. E seria justamente na massa que ocorre essa demanda de sentimentos com relação ao cinema. Num dos primeiros filmes da história, *L’arrivée d’un train à La Ciotat (A Chegada de um Trem à Estação, 1896)*, é o uso do primeiro-

²²¹ Bonitzer, 1999, p. 68.

²²² Bonitzer, 1999, p. 70.

²²³ Bonitzer, 1999, p. 72.

²²⁴ Bonitzer, 1999, p. 96.

plano que gera o susto. Em *L'arroseur arrosé* (*O Regador Regado*, 1895), de Lumière, é o uso do plano de conjunto, típico das comédias, mantendo o regador à distância, que produz o riso.

les sensations d'effroi sont liées à une manipulation terroriste du gros plan, à une « montée vers l'avant plan », le rire fonctionne dans le plan d'ensemble – villes de tati, façades de Jerry Lewis, cabines des Marx... la conquête des larmes a été plus tardive, car elle exige un système plus élaboré, une véritable narration. Le grand maître des larmes a d'abord été Griffith, inspiré par Dickens.²²⁵

A ação dos filmes de Griffith se dá em plano médio, pontuada pelos primeiros-planos feitos de rostos frágeis, visando aos movimentos emotivos. Esses primeiros-planos colocariam o rosto a nu, como na pintura de Magritte, *Le viol* (1934), no qual um corpo de mulher nua forma um rosto obscuro, condensando dois planos de visão: plano médio e primeiro-plano.

Les larmes naissent de cette condensation, de cette compression sadique des deux plans, sur le visage. Tout la question est donc toujours de savoir ce qu'on veut faire du plans, ou des plans. Les émotions sont des plans, des plans d'intensité. Ce qu'on reproche au cinéma moderne, essentiellement, c'est d'inventer des plans pervers, qui cassent l'émotion de masse.²²⁶

Le cinéma moderne casse les plans d'émotion, il invente des nouveaux rapports entre les plans, il décolle le cinéma des « émotions communes » pour produire des sensations nouvelles, moins identifiées, moins identificatoires.²²⁷

O uso dos planos, então, está associado às emoções que o diretor (o produtor, a montagem, o filme) quer incentivar no espectador. As emoções são planos de intensidade. Mas o cinema moderno criaria planos perversos, capazes de obliterar essas emoções de massa, retirar o espectador do jogo emotivo facilitado e demandar situações novas, menos identificáveis, por isso recusadas pela crítica simplória, e também menos identificatórias, e por isso recusadas pelo “grande público”. Para Bonitzer, o público que testemunha eventos equívocos é constrangido a hesitar entre dois planos fundidos em transparência. Nesse cinema o primeiro-plano não teria mais o efeito de suspense e terror, estaria mais próximo de uma paródia do rosto, aterrorizado ou do aterrorizante, como em *Week End* (*Week-End à Francesa*, 1967) de Godard,²²⁸ mas em geral (o primeiro-plano) se dedica a objetos prosaicos, comuns, como que recusando ou parodiando sua função. Ele (o cinema moderno) dedica uma atenção irônica ao sistema de indução de emoções e acabaria por despertar novas sensações.

²²⁵ Bonitzer, 1999, p. 97.

²²⁶ Bonitzer, 1999, p. 98.

²²⁷ Bonitzer, 1999, p. 99.

²²⁸ Bonitzer, 1999, p. 100.

Le cinéma moderne, en disjoignant les plans, en inventant de nouveaux rapports entre les plans, a certes raréfié son public, mais il a d'une certaine façon levé la malédiction de Fitzgerald « un art incapable d'exprimer autre chose que les sentiments plus communs, les émotions les plus communes », il a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtiles, il a ouvert le cinéma sur des dimensions plus grandes et plus petites.²²⁹

Ao final do livro de Pascal Bonitzer, o leitor fica com a sensação de ter atravessado uma teoria da *mise en scène* a partir da ideia de enquadramento, dos conceitos de plano, dos usos dos planos em diversos diretores, do uso do espaço extracampo (*hors-champ*) como espaço próprio ao cinema, apropriado às manifestações dessa arte. A dedicação ao primeiro-plano deve-se ao fato, parece-me bem demonstrado, da sua capacidade de despertar emoções e afetos. Embora não sejam sinônimos, ambos apontam para o *pathos* a que é convencionalmente conduzida a narrativa no cinema. Mas os usos dos primeiros-planos diferem de filme a filme, de diretor a diretor. Mobilizam sensações distintas ou sugerem equívocos (como nos exemplos de cinema “moderno”).

35.

Gilles Deleuze construiria uma noção distinta de plano. Em vários pontos dialoga, declaradamente, com o livro de Bonitzer, como já citei anteriormente.²³⁰ Mas sua classificação de imagens e de signos está antes vinculada a uma teoria da imagem (percepção, memória, movimento) em Henri Bergson (1985). Começamos pelo enquadramento: é certo que ele fecharia geometricamente um conjunto, isolando o que está visivelmente presente na imagem. Mas, ao mesmo tempo, é um limite dinâmico, pois depende da cena, do movimento, dos personagens e objetos que estão enquadrados. A tela, pelo enquadramento, confere uma medida comum aos elementos mais díspares (plano de paisagem, plano de rosto). O quadro também remeteria a um ponto de vista da câmera, ainda que não necessariamente o de um personagem. Deleuze também valoriza, não tanto quanto Bonitzer, o extracampo (*hors-champ*). Para ele, o que não está enquadrado mostraria que, conceitualmente, todo conjunto é fechado artificialmente, pois sempre há um extracampo. “Todo sistema fechado é também comunicante”.²³¹ A noção de todo não é o conjunto dos conjuntos, mas uma noção que impede que cada conjunto, por maior que seja, feche-se sobre si próprio. “O todo é, pois, como o fio

²²⁹ Bonitzer, 1999, p. 102.

²³⁰ Fragmento 33 desta tese.

²³¹ Deleuze, 1985, p. 28.

que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar um com o outro, ao infinito”.²³²

Haveria então, dois aspectos distintos do extracampo que fazem referência ao modo de enquadrar. O primeiro aspecto tem relação com aquilo que não está enquadrado, que está no extracampo e que forma com o que está no quadro um conjunto maior. Este, se visto, suscitaria um novo extracampo e assim por diante. Essa reunião e sobreposição de conjuntos não é um “todo”, mas eles guardam com o todo o fato de estarem atravessados pelo fio que confere artificialidade ao seu fechamento. O segundo aspecto é a própria noção de todo, que é o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio.

Por conseguinte, talvez não baste distinguir, com Burch, um espaço concreto e um espaço imaginário do extracampo, o imaginário tornando-se concreto quando entra por sua vez num campo – portanto, quando deixa de ser extracampo. Pois é em si mesmo, ou enquanto tal, que o extracampo já contém dois aspectos que diferem por natureza: um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível. Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutra caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente. Mas quando consideramos uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro segundo a natureza do “fio”. Quanto mais grosso for o fio que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, melhor o extracampo cumpre sua primeira função, que é de acrescentar espaço ao espaço. Mas, quando o fio é muito tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma isolação completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado.²³³

Voltemos aos filmes de Cozarinsky. Em *La guerre d'un seul homme* (1982), as caras que olham para fora do quadro e são congeladas nesse momento estabelecem um grosso fio que liga o campo ao extracampo, cumprindo a sua primeira função que é a de acrescentar conjuntos, ampliar o espaço fílmico, acrescentar elementos, ainda que desconhecidos. Já em *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), os planos de rostos intitulados “Luz de un cuerpo” não têm qualquer relação com um extracampo espacial: aqueles personagens não participam de outros

²³² Deleuze, 1985, p. 28.

²³³ Deleuze, 1985, p. 29.

momentos do filme e seu olhar não amplia o espaço, antes propõem um enquadramento centrípeto, um quadro que a princípio se fecha, elimina o exterior. Mas eis que nesse conjunto artificialmente fechado, com um tênue fio ligando-o ao extracampo, a duração “desce no sistema como uma aranha” e o extracampo exerce sua segunda função, que é construir um círculo artificial para a imagem e relacioná-la com espaços não contíguos, com o tempo, e com o que Deleuze chama de espírito.²³⁴

Se há algo que participa do enquadramento mesmo não se tratando de um extracampo espacial, também na conceituação de plano, Deleuze sai da clausura do “intervalo entre dois cortes”. Também para ele o plano é o elemento básico do filme e é determinado pelo enquadramento. Um enquadramento sempre escolhe as partes que entram num conjunto. E tal conjunto é um sistema fechado artificialmente. Pode ter uma quantidade maior ou menor de elementos que dão a ver algo ao espectador. O enquadramento estabelece limites geométricos e dinâmicos ao plano. Seria também um sistema ótico pois a imagem sempre remete a um ponto de vista, justificado no próprio filme quando temos uma câmera subjetiva ou, numa justificação mais elevada, como no conceito de subjetiva indireta livre (que Deleuze desenvolve a partir de Pasolini e que faz um trânsito entre o que os personagens veem e o fato de os personagens serem vistos ainda impregnados de seu próprio ponto de vista).²³⁵ Mas o plano também tem um componente dinâmico, ele é o intervalo de movimento. É nesse ponto que o conceito de plano de Deleuze ganha uma consistência maior do que aquela conferida por Pascal Bonitzer. Porque se identificamos o plano e o movimento podemos lidar tanto com as transformações dos conjuntos (mudanças no espaço, saturação ou rarefação de elementos no quadro, movimentação de personagens etc.) quanto com uma mudança no todo, uma mudança na Duração. Seriam os dois polos, ou duas caras do plano.

O que conta nesses exemplos é que o plano, seja ele qual for, tem como que dois pólos: em relação aos conjuntos no espaço, onde ele introduz

²³⁴ “Dreyer havia feito disto um método ascético: quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o, Espírito, a decisão espiritual de Joana ou de Gertrud. Quando Claude Ollier define o quadro geométrico de Antonioni, não diz apenas que o personagem esperado ainda não está visível (primeira função do extra-campo), mas também que ele se encontra momentaneamente numa zona de vazio, ‘branco sobre o branco impossível de filmar’, propriamente invisível (segunda função). E, de uma outra maneira, os quadros de Hitchcock não se contentam em neutralizar as imediações, em levar tão longe quanto possível o sistema fechado e em aprisionar na imagem o máximo de componentes; ao mesmo tempo farão da imagem uma imagem mental, aberta (como veremos) para um jogo de relações puramente pensadas, que tecem um todo. É por isso que dizíamos: há sempre um extracampo, mesmo na imagem mais fechada. E há sempre, simultaneamente, dois aspectos do extracampo: a relação atualizável com outros conjuntos, a relação virtual com o todo. Mas num caso a segunda relação, a mais misteriosa, será atingida indiretamente, no infinito, por intermédio e extensão da primeira, na sucessão das imagens; no outro caso ela será atingida mais diretamente, na própria imagem, através da limitação e neutralização da primeira”. Deleuze, 1985, p. 30.

²³⁵ Deleuze, 1985, p. 97 e ss.

modificações relativas entre elementos ou subconjuntos; em relação a um todo, do qual exprime uma mudança absoluta na duração. Este todo nunca se contenta em ser elíptico, nem narrativo, embora possa sê-lo. Mas qualquer que seja, o plano tem sempre dois aspectos: por um lado, apresenta modificações de posição relativa num conjunto ou conjuntos, por outro, exprime mudanças absolutas num todo ou no todo. Em geral, o plano tem uma face (cara) voltada para o conjunto, do qual traduz as modificações entre as partes, e uma outra voltada para o todo, do qual exprime a mudança ou, pelo menos, uma mudança. Disto decorre a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora voltado para o pólo do enquadramento, ora para o pólo da montagem. O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração.²³⁶

Mas por que o conceito de plano elaborado por Deleuze é tão importante? Em primeiro lugar por interromper um pensamento de que o filme, o todo do filme, a montagem, é resultado da soma de pedaços de celulóide, unicamente. Que o tempo de um filme é a mera soma cronometrada dos segundos em que decorre o movimento. Que um plano tem apenas relações de soma de segundos (para não confundirmos com duração, que é o Aberto) ou de somas de pontos de vista. Esse é apenas um dos aspectos, aquilo que o plano toma do enquadramento e mesmo de sua dinâmica (o movimento de câmera, os elementos em diferentes profundidades de campo, tudo transformando a cada segundo o próprio enquadramento). Mas o outro aspecto, não negligenciado por Deleuze, é que o plano é o elemento base do cinema na medida em que faz a relação entre esse enquadramento e uma mudança no todo da montagem. E qual a relação desse conceito de plano com os filmes do meu Cozarinsky? É que cada cineasta, ou antes, cada filme tem um tipo de relação entre as partes e o todo que é o plano que realiza. Cada plano, cada conjunto de planos, cada movimento pode ser realizado de tal forma que todo o filme fique impregnado de seu ritmo, do tipo de mudança que propõe no todo. Então um filme pode, a partir da *mise en scène* de alguns planos, dar a ver uma espécie de poética, senão do diretor (porque esse nunca é igual a si), ao menos daquela montagem. Alguns desses planos também têm a força de não se relacionarem apenas com o filme, com o todo do filme, mas de abrirem a imagem ao pensamento, de interromperem o fluxo mecânico, de parar um esquema que faz as imagens variarem de acordo com necessidades de percepção narrativa (que é sempre histórica, mas com regras de funcionamento que historicamente se atualizam). O plano é uma espécie de consciência-filme que faz as coisas se reunirem num todo, ou apontarem para ele, mas ao mesmo tempo faz o todo se dividir entre as coisas.²³⁷

²³⁶ Deleuze, 1985, p. 32.

²³⁷ “O plano, isto é, a consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais se estabelece não parem de se reunir em um todo, e o todo de se dividir entre as coisas”. Deleuze, 1985, p. 33.

Esse tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda análise de autor, o que se poderia chamar de estilística: o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um a outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não pára de converter um no outro segundo suas duas faces. Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. Um se faz através do outro. É porque o movimento puro faz variar por fracionamento os elementos do conjunto segundo denominadores diferentes, é porque decompõe e recompõe o conjunto, que ele também se reporta a um todo fundamentalmente aberto, cuja particularidade é “se fazer” sem cessar, ou mudar, durar. E vice-versa.²³⁸

Os planos de Cozarinsky que venho destacando, seu uso reiterado de primeiros-planos, constroem uma montagem afetiva, em que as séries de afetos ligam-se entre si em cascata. O afeto libera-se para conectar-se a outro e não está mais destinado a seguir unicamente o encadeamento da ação narrativa. São movimentos que abstraem aqueles rostos de suas coordenadas espaço-temporais, minimizam suas funções socializante, comunicante e individualizante e expressam afetos. É a cara do plano voltada para o enquadramento. Já quando se volta ao todo, vemos que o movimento não encadeia uma ação, uma sensório-motricidade, mas o povoa de fantasmas. A montagem já não é mais a reconstituição de movimentos que faz a narração progredir, mas uma sessão de espíritos a quem o narrador tenta dar voz.

36.

Para Giorgio Agamben, profanar é retirar da esfera do religioso ou sagrado para devolver ao uso dos homens.²³⁹ A religião faria o oposto: afasta as coisas (pessoas, personagens, lugares, animais) do uso comum e as consagra, colocando-as em uma esfera separada. É nesse corte, na linha dessa separação que trabalha o pensamento de Agamben: religião é o que separa e a profanação é que devolve ao uso. Alguns estudos filológicos, adverte, revelariam uma contradição semântica. Porque profanar é, na maioria dos casos, restituir ao humano, ao uso, entretanto em alguns poucos casos a palavra foi tomada também como sinônimo de *sacrificar*.²⁴⁰ É nesse deslizamento que Agamben lê o capitalismo enquanto religião, lugar de

²³⁸ Deleuze, 1985, p. 34.

²³⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

²⁴⁰ Agamben, 2007, p. 69.

um uso (profanação) que nunca é uso puramente, dado que atravessado pela ideia de propriedade. Consumir é *ter*, o que diminuiria e, no limite, tornaria impossível, *usar*. Então, já mais para o final do texto (e aqui estabeleço um corte muito proposital, afim aos meus argumentos), Agamben associa um padrão contemporâneo de consumo ao museu, que seria o *topos* dessa impossibilidade de uso.

A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. (...) De uma forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.²⁴¹

O argumento de Agamben prossegue relacionando os visitantes do Museu aos peregrinos do Templo, com a diferença que neste último havia um sacrifício que restabeleceria a passagem entre humano e divino. E, como ápice desse modelo de religião capitalista, vê o turista como aquele que vive na carne a destruição de todo possível uso, pois o mundo foi convertido em museu de lugares turísticos, no qual se vive a “absoluta impossibilidade de profanar”.²⁴² *Museu*, então, mais que um lugar de exposição, é um modelo de separação. O que se exhibe num museu está lá para ser separado da vida, para se tornar “não mais vida”, mas algo que a ela se refere, que a representa, que a reflete, que a atravessa etc. O Museu seria o paradigma dessa separação e da eterna impossibilidade do uso. A obra de arte lá exposta se separa da vida (ética), ganha autonomia (estética) e se exhibe. Assim como a mercadoria, torna-se fetiche.

Raúl Antelo faz um inventário de concepções de Museu que, em zigue-zague, costuram outras possibilidades para o termo. Começa argumentando que a “estética moderna” é uma estética de museu, por suspender o valor de culto das obras, que poderia performar a produção de comunidade e, ao suspender o culto, aposta numa arte autônoma, feita de peças únicas, ímpares, completas em si mesmas.²⁴³ Mas essa estética “equilibra-se com seu suplemento, as ruínas e a noção de biblioteca”.²⁴⁴ Prossegue: “O Museu é o dispositivo que, separando a obra da história, entrega-a à estética, admitindo que, mesmo assim, seu fantasma, os vestígios da

²⁴¹ Agamben, 2007, p. 73.

²⁴² Agamben, 2007, p. 74.

²⁴³ ANTELO, Raúl. O museu é um espelho ustório. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 39, n. 1, p. 4–27, 2019, p. 2.

²⁴⁴ Antelo, 2019, p. 2.

verdade histórica, condicione, paradoxalmente, a sua leitura”.²⁴⁵ Antelo faz ver, já no pórtico do texto que, embora a estética oblitere a comunidade, as ruínas, a biblioteca, o arquivo, os vestígios de verdade fazem parte desse extracampo, dessa imensa sala que o museu não exhibe aos visitantes. Antelo lembra que Sarmiento, num artigo para o jornal chileno Mercurio, já havia descrito a literatura de uma determinada época, em certo lugar e idioma, como um espelho ustório, no qual “se refletem e convergem raios de luz que iluminam o mundo intelectual cuja atmosfera respira”.²⁴⁶ Então, ainda com Sarmiento e, a partir dele, com as gravuras de Grandville, propõe a passagem do literário ao plástico, para ler recorrências da literatura como museu, e o museu, nessa concepção, como espelho concentracionário das forças em disputa.

Seu argumento plasmado no texto, e por isso infinitamente mais rico do que aqui eu possa resenhar, prossegue com as gravuras de Grandville, sua relação com a botânica, que permitem ver o museu não apenas como espaço construído pelo conhecimento, mas também pela e para a classificação. Georges Bataille, em que Antelo faz notar a menção a Grandville, define o museu como um “espelho colossal”. Mas, entre ustório e colossal, afirma Antelo, percebe-se “algo da ordem da exceção, que Walter Benjamin, a seguir, viria a tornar um conceito.”²⁴⁷ Esses cruzamentos dos usos e abordagens do Museu ainda passariam no ensaio por Carl Einstein, Roger Vitrac, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Georges Duthuit, André Malraux, Georges Didi-Huberman, Enrique Lihn, Ricardo Lísias. O inventário encontra, nesses nomes, recorrências dos esforços em retirar o Museu do lugar de representação do homem ou das coisas do mundo e, ao mesmo tempo, desmontar uma fenomenologia inerente ao museu como lugar da arte autônoma.

Em outras palavras, (uma abordagem) crítica aos valores recebidos e criação de novos valores de vida, desmistificação e transvalorização conjugadas e reportadas não mais à consciência, porém a uma *arkhé* que, sendo arcaica, é também contemporânea e age, portanto como autêntico *a priori* histórico.²⁴⁸

Aproveitando a armação teórica de Raúl Antelo, gostaria de ver no museu uma íntima relação com o arquivo, mas um arquivo alforriado da tradição, que salta ao passado para encontrar outras forças, para que as imagens encontrem outras *arkhé*. Quem precisa de museu não é mais o homem ou uma consciência (separada do que vê), mas o próprio arquivo que, nele, exhibe alguns de seus vetores. Essas forças, formalmente expostas num museu, apontam para um resto infinito (a ruína e a biblioteca), celebram na contingência a virtualidade de um passado

²⁴⁵ Antelo, 2019, p. 2.

²⁴⁶ Antelo, 2019, p. 3.

²⁴⁷ Antelo, 2019, p. 7.

²⁴⁸ Antelo, 2019, p. 21.

(ou arquivo) que participa integralmente do presente. Entretanto, eu queria me deter numa parte ainda inicial do texto, no qual Raúl apresenta uma classificação das artes feita por Roger Vitrac, propondo “máscaras de pensamento”, “máscaras de matéria”, “máscaras de destruição e de construção”, “máscaras móveis ou imóveis” para, enfim, Vitrac relacionar Grandville com a metáfora: “une masque que découle d’un rapprochement dans la nature, mais dont les termes sont supprimés dans l’oeuvre d’art”.²⁴⁹ É o que Mário de Andrade via nas caras de Carlitos: a cara vem da natureza, da carcaça óssea, zoé; mas esses termos se suprimem na ficção da cara como pura exposição. Máscara, persona, aparência, termos que jogam com uma evidência confiável. Não há biografia sem história, nos disse Antelo, na conferência sobre Mário, já citada.²⁵⁰

Após usar a relação de Grandville com a metáfora, e elencando tantas vezes em que o artista é invocado associado ao gesto de classificação, Antelo propõe que tomemos por sinônimos Grandville e museu, de modo a experimentar o museu como metáfora. Com a ajuda de Philippe Soupault e Paul Éluard, autores de textos presentes no mesmo n. 14 da revista *Littérature*, de 1920, Antelo encontra uma proposta de museu como “espaço heteróclito de visões e sensações”.²⁵¹ A jogada de Antelo parte desses dois textos: de um museu de epitáfios escritos por Soupault, mas também da apresentação do livro *L’invitation au suicide*, do mesmo Soupault, escrita por Paul Éluard, no qual este invoca Grandville e o associa a essas visões e sensações. Assim, museu deixa de ser o espaço do culto ao belo ou o templo das musas, ou mesmo a exposição depurada de uma história da arte, partindo do que está exposto ao olhar (a história), para dar lugar às visões (a memória, o tempo) e às sensações (a vida, as coisas).

37.

É deliciosa a coleção de epitáfios de Soupault, lembrada por Antelo, espelhos do próprio personagem-autor que o texto vai construindo a partir dos amigos famosos, e vivos! Os textos se debruçam no urdimento ficcional dessas caras, embora tramada sobre uma evidência histórica de seus nomes ilustres. Os epitáfios são ficções *post-mortem* de amigos ainda vivos, nesse sentido são obras de arte que, mesmo derivando da vida dos amigos, “suprimem seus termos”²⁵². Cada cara de um personagem morto vai, no poema-epitáfio, refletindo-se num

²⁴⁹ Vitrac, 1930 apud Antelo, 2019, p. 5.

²⁵⁰ No fragmento 11 desta tese.

²⁵¹ Antelo, 2019, p. 8.

²⁵² Conforme a definição de metáfora para Georges Vitrac citada há pouco.

espelho que concentra suas imagens no nome de Phillippe Soupault. É desse nome que transborda o afeto vertido nos poemas e é a ele que, por fim, os poemas apontam, mesmo que ele não houvesse feito a ressalva na apresentação.

Épitaphes

On m'a dit qu'il existait des villes habitées par des hommes qui ignorent les noms. Les airs connus, les rengaines et les scies sont les meilleurs souvenirs. Nous croyons devoir mettre le lecteur en garde contre la tendance qu'il pourrait avoir à considérer l'ensemble des pages qui vont suivre comme des oraisons funèbres tombées de la plume d'un poète.

Mes amis sont bien vivants. Je me suis amusé (singulier passe-temps affirme un lecteur) à les croire morts. Je dois avouer que je nourrissais un secret espoir. Mes vers furent impuissants. En réalité, tous ces personnages ne sont que Philippe Soupault.

En passant, je remercie mes amis d'avoir accepté d'être pour un instant les reflets d'un autre. Ils ont compris, mieux que moi même, que ce n'était pas une raison parce que j'habitais près de la Morgue pour me prendre un croque-mort.

P.S.²⁵³

Aproveito-me do ensaio de Raúl Antelo para trazer à tese essa pequena coleção de caras de Philippe Soupault, que se utiliza dos nomes dos amigos e das mortes a eles atribuídas, ficcionalmente, para colocar em funcionamento uma máquina de poesia que, assim como o museu (e o “eu”), aponta o dedo ao nada. Eu gostaria ainda de reter da citação acima a premissa de que ele escreve a um leitor, citado duas vezes num tão breve texto, sugerindo que, antes das vidas, das mortes e dos nomes, trata-se ali de literatura. Versos que Soupault percebe impotentes de realizarem uma secreta esperança: a de matar seus amigos. (Esperança também ficcional, pois só posso tomar a apresentação de *Épitaphes* como outra camada de literatura, ainda que assinada por P.S., assinatura que nos remete a um *post scriptum* invisível ou ainda um texto por vir). Alguns epitáfios:

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Autour de ta tombe

On creuse des trous un peu partout
pour y planter des géraniums et des concombres
Ils fleuriront un jour ou l'autre
mais personne ne le saura
et tu seras là bien tranquille

FRANCIS PICABIA

Pourquoi
as tu voulu qu'on t'enterre avec tes quatre chiens
un journal
et ton chapeau

²⁵³ SOUPAULT, Philippe. *Épitaphes*. Littérature, n. 14, jun. 1920, p. 8.

Tu as aussi demandé qu'on écrive sur ta tombe

BON VOYAGE

On va encore te prendre pour un fou là-haut

MARIE LAURENCIN

Ce bel oiseau dans sa cage
C'est ton sourire dans ta tombe

Les feuilles dansent
Il va pleuvoir très longtemps
Ce soir avant de m'en aller
Je vais voir fleurir les arbres
Une biche s'approchera doucement
Les nuages tu sais sont roses et bleus

LOUIS ARAGON

Tes petites amies font une ronde
Elles t'ont tressé des couronnes
avec tes petits mensonges
Je t'ai apporté du papier
Et une très bonne plume

Tu feras des poèmes pendant l'Éternité
Ton ange gardien te console
Il noue ta cravate lavallière
et t'apprends à sourire

Tu m'as déjà oublié
Dieu est beaucoup plus beau que moi

PAUL ELUARD

Emporte là-haut ta canne et tes gants
tiens-toi droit
les yeux fermés
les nuages de coton sont loin
et tu es parti sans me dire adieu
Il pleut
Il pleut
Il pleut

TRISTAN TZARA

Qui est là
Tu ne m'as pas serré la main
On a beaucoup ri quand on appris ta mort
On avait tellement peur que tu sois éternel

Ton dernier soupir
ton dernier sourire

Ni fleurs ni couronnes

Simplement les petites automobiles
et les papillon de cinq mètres de longueur

ANDRE BRETON

J'ai bien aperçu ton regard
Quand je t'ai fermé les yeux
Tu m'avais défendu d'être triste
et j'ai quand même beaucoup pleuré

Tu ne me dira plus
tout de même tout de même

Les anges sont venus près de ton lit
mais ils n'ont rien dit

C'est beau la mort

Comme tu dois rire tout seul
Maintenant qu'on ne te voit plus
ta canne est dans une coin

Il y a beaucoup de gens qui ont apporté des fleurs
On a même prononcé des discours
Je n'ai rien dit
J'ai pensé à toi²⁵⁴

Afetos despejados nos epitáfios de amigos teriam mesmo que apontar ao autor, porque essa proximidade afetiva diz menos dos supostamente falecidos que daquele que escreve sua falta. Há um evidente humor nos textos, como ao plantar gerânios e pepinos em volta da tumba de Georges Ribemont-Dessaignes, ou continuar a tomar por louco Picabia, dados os seus últimos desejos. Também faz graça com as pequenas mentiras de Louis Aragon ou com o medo de que Tzara fosse eterno. Para além do humor, há a recorrência de um significante: *sorriso*. De Marie Laurentin, o sorriso belo como um pássaro; ou o anjo que ensina Aragon a sorrir; o riso dos amigos diante da mortalidade de Tzara e o riso do próprio Tzara coincidente com seu último suspiro. Ainda o riso solitário de Breton ao saber que sua bengala está largada num canto. No museu das caras que Soupault dá a esses nomes, que são todos Soupault, estão presentes os *sorrisos póstumos*, afetos que o autor quer cristalizar nos epitáfios, como se pudesse completar com o imaginário a biografia deles.

²⁵⁴ Soupault, 1920, p. 9-12.

38.

Voltando à questão do museu, o texto de Raúl Antelo que me serve de parâmetro abre o número 39 da revista *Remate de Males*, publicado em 2019, e tem como título “A literatura e as artes depois da virada icônica”. Já na apresentação do volume os organizadores referem-se a “museu”, sem demasiada centralidade, mas é sintomático que a maioria dos artigos tragam-no para o debate, inclusive nos títulos, a começar pelo de Antelo. Não tenho a intenção de resenhá-los aqui, embora sua leitura tenha me proporcionado bons momentos. Muitos deles recorreram a “O problema dos museus”, texto de 1923 de Paul Valéry, e o fizeram lendo tanto o próprio Valéry quanto a crítica de Adorno que o contrapõe a Marcel Proust. A graça, no texto de Valéry, está na manifestação do desgosto, desconforto e distração errante que lhe proporcionam os museus. Já nas primeiras linhas afirma serem esses espaços admiráveis mas pouco deliciosos. E, nesse ponto, voltando a Philippe Soupault, acabei me deparando com um verbo que prende minha atenção na sua apresentação de *Épitaphes*: “Je me suis **amusé** (singulier passe-temps affirme un lecteur) à les croire morts”.²⁵⁵ *Amusé*, distraído, de uma distração alegre, um passatempo singular e divertido.²⁵⁶ Eu me divirto em escrever a partir da suposição da morte desses amigos... Que diversão seria essa, de supor e até mesmo esperar sua morte? Arrisco dizer que se trata do prazer de, ao traçar uma linha de separação, delirar nas ficções subjacentes. A linha traçada, a morte hipotética, traz possibilidades (chance) de ficção, quero dizer, a imaginação supõe uma linha que, de certa forma, dá ponto final aos nomes, e com isso abre-se uma biblioteca infinita para compor seus retratos, suas máscaras mortuárias. No museu de epitáfios (caras) de Soupault, embora não se utilize da expressão “musée”, ouve-se uma declarada relação com o prazer (amuser) e com a circulação desse prazer ao pressupor um leitor que com ele interage.

39.

O *Trésor de la langue française informatisé* ou TLFi²⁵⁷ traz, entre as muitas acepções de *musée*, a de: uma “coleção, reunião de coisas diversas” e três exemplos literários que faço questão de citar. O primeiro exemplo de museu como coleção vem dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, em seu Renée Mauperin: “Plongeant la main dans ses poches, elle en retire toute une

²⁵⁵ Soupault, 1920, p. 8.

²⁵⁶ “Amusé”, in *Trésor de la langue française informatisé*. Disponível em: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1370373060>. Acesso em: 22 jul. 2021.

²⁵⁷ “Musée”, in *Trésor de la langue française informatisé*. Disponível em: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=534789060>. Acesso em: 22 jul. 2021.

collection de petites choses qu'elle versa sur la table. – Ah! sapristi! fit Denoysel, mais vous avez un *musée* dans vos poches... On en ferait une vacation aux Commissaires-priseurs”.²⁵⁸ Não é demais lembrar que os autores eram especialistas em retratos de nomes famosos, em fofocas e anedotas, como as obras como *Histoire de la société française pendant la Révolution* (1854); *Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855); *La Peinture à l'exposition de 1855* (1855); *Une voiture de masques* (1856); *Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits* (1857); *Portraits intimes du dix-huitième siècle, primeira série* (1857); *Portraits intimes du dix-huitième siècle, segunda série* (1858); *Histoire de Marie-Antoinette* (1858).

Na sequência, o dicionário traz outros exemplos: uma passagem de Émile Zola, em *Bête humaine*: “Si tu veux que je le tue, il faut que tu me donnes le couteau... J'ai déjà la montre, ça me fera un petit musée”²⁵⁹ ou de Romain Rolland, na primeira parte de Jean Christophe, “Les amies”: “Il n'allait pas dans les salons pour cultiver sa renommée, mais pour renouveler sa provision de vie, son **musée** de regards, de gestes, de timbres de voix, tout ce matériel de formes, de sons et de couleurs, dont l'artiste a besoin d'enrichir périodiquement sa palette”.²⁶⁰

Borges também usaria “museo” para referir-se à coleção. Em *Discusión*, no texto “Una vindicación del falso Basílides”,²⁶¹ descreve um deus sem nome que habitaria “el pleroma o la plenitud: el inconcebible *museo* de los arquetipos platónicos”. No mesmo livro, ao comentar sobre a dublagem no cinema, começa a elencar uma série de monstros e diz: “Hollywood acaba de enriquecer ese vano *museo* teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama *doblaje*, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo”.²⁶²

Em *Historia de la eternidad*,²⁶³ novamente: “Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos”. Já em *Otras inquisiciones*, duas recorrências: “han preferido ver en esa reducción al absurdo un museo de primores”²⁶⁴ e depois em “De las alegorias a las novelas”: “La historia de la filosofía, no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales...”²⁶⁵

²⁵⁸ “Musée”, in *Trésor de la langue française informatisé*. Goncourt, R. Mauperin, 1864, p. 206.

²⁵⁹ “Musée”, in *Trésor de la langue française informatisé*. Zola, *Bête hum.*, 1890, p. 203.

²⁶⁰ “Musée”, in *Trésor de la langue française informatisé*. Rolland, J.-Chr., Amies, 1910, p.1101.

²⁶¹ BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 213.

²⁶² Borges, 1974, p. 284.

²⁶³ BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 347.

²⁶⁴ BORGES, Jorge Luis. “Quevedo”. *Otras inquisiciones*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 662.

²⁶⁵ Borges, 1974, p. 744.

Finalmente em *El hacedor*, há um capítulo final, chamado “Museo”, que traz uma coleção de textos, com referência ao autor e obra de onde provêm, como se fosse uma coleção de citações. São pequenos textos muito diferentes entre si, sendo difícil costurar um sentido que lhes perpassa a não ser o desejo de um colecionista, ou seja, apontam para aquele que os coleciona, *apuntes para una biografía*. São eles: “Del rigor en la ciencia”; “Cuarteta”; “Límites”; “El poeta declara su nombradía”; “El enemigo generoso”; “Le regret d’Héraclite”; “In Memoriam J.F.K” e “Epílogo”. Neste último, que tanto pode ser o epílogo do *Museo* quanto d’*El hacedor*, J.L.B. reafirma a condição “miscelânea”, “colecticia” e faz referência à coleção também miscelânea de Pedro Mexia, *Silva de Varia Lección, de 1540*.

EPÍLOGO

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

*J.L.B., Buenos Aires, 31 de octubre de 1960.*²⁶⁶

Dos textos que entregara à imprensa, nenhum é tão pessoal a este J.L.B. quanto o que o leitor acaba de ler, e que tem, entre outros indícios, um “yo” presente em quase todos os textos. Mas é presente em dois níveis, pelo menos: o “yo” que escreve em cursiva e dedica o volume a Lugones e depois assina o “personal” Epílogo, e o “yo” que atravessa os textos do volume como um centro de enunciação. Não é de menor importância que, entre esses textos de *El hacedor* esteja o célebre “Borges y yo”, que na última frase diz: “No sé cuál de los dos escribe esta página”. Também faz parte do livro *Everything and Nothing*, no qual Borges amplia seu argumento de que Shakespeare é um homem e todos os homens, fazendo do “yo” de Shakespeare um múltiplo, em sintonia com um “yo” divino que lhe explica: “como yo, eres muchos y nadie”.²⁶⁷ De todo modo, parece que agradaria a certo Borges (ao Borges do prólogo

²⁶⁶ Borges, 1974, p. 854. Nas obras completas, os prólogos e epílogos estão em itálico, talvez para diferenciar dos textos, como se neles estivesse mais presente uma voz de Borges. Mas, na esteira desta tese, só posso ler esses itálicos como mais uma de suas caras.

²⁶⁷ Borges, 1974, p. 804.

de *El hacedor*, que se interessa pelo que agradaria a Lugones) que esse “yo” que encena um museu não fosse apenas dois, Borges e eu. Mas que cada um dos quadros dessa coleção fizesse o leitor intuir um Borges que fosse todos, mas que, em última instância, seria espetáculo sem fundo, uma cara desenhada pela coleção de caras que expõe. Não há remissão a um “eu profundo” ou essencial que estivesse por trás de cada desenho ou, perto da morte, se revelaria *in totum* ao moribundo. Cada um dos pequenos desenhos de mundo que o homem faz ligam-se entre si, de afeto em afeto, para formar uma cara, que tomamos por sua.

40.

Distração, prazer, circulação e coleção nos levam a dois museus literários latino-americanos: *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández,²⁶⁸ e *Museo del chisme*, de Edgardo Cozarinsky.²⁶⁹ O nome “museo”, para designar uma coleção, aparece no título dessas duas obras da literatura argentina. A primeira, mais recente, é o museu publicado por Edgardo Cozarinsky em 2005 e re-editado com acréscimos em *Nuevo Museo del chisme*,²⁷⁰ de 2013. O livro é composto por um ensaio introdutório intitulado “El relato indefendible”, e uma série de pequenos textos de fofocas compilados por Cozarinsky e abrigados sob o título “Cuadros de una exposición”.²⁷¹ Na edição do *Nuevo Museo del chisme*, há o acréscimo de uma terceira seção, intitulada *De las reservas del museo*, na qual se adicionam vinte e cinco fofocas. O livro inteiro é uma coleção na qual as fofocas são expostas, como quadros, à leitura. Os quadros são numerados, poucos ocupam mais de uma página mas, quando o fazem, deixa-se o restante da página em branco para começar, noutra página, com um novo número. Há também um ensaio inicial, que pode fazer as vezes de um texto curatorial de Cozarinsky ou de mais um dos quadros para a exposição. O livro é, enfim, sobre e com a fofoca, e apresenta ao leitor uma coleção delas. Desenha o espaço de uma exposição fragmentária, incompleta, pontual, geralmente relacionada a temas e a personagens literários, bem como à vida social na França e na Argentina.

²⁶⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

²⁶⁹ COZARINSKY, Edgardo. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

²⁷⁰ COZARINSKY, Edgardo. *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2013a.

²⁷¹ “Quadros de uma exposição” não é uma escolha arbitrária. Em russo *Картинки с выставки – Воспоминание о Викторе Гартмане, Kartínki s výstavki – Vospominániye o Víktore Gártmane*, é uma peça para piano composta por Modest Musorgski em 1874, em homenagem a Víctor Hartmann, seu amigo, pintor, recentemente falecido aos 39 anos. Visitando a exposição de quadros do amigo morto, escolhe dez deles e compõe um tema no piano dedicado a cada um e, entre eles, faz soar um tema comum, intitulado “Promenade”. Maurice Ravel, em 1922, orquestraria o original para piano, ignorando os exercícios de orquestração de Musorgski. O resultado, segundo especialistas, foi brilhante por não conter exageros, e tornou a peça conhecida mundialmente. JANKÉLEVITCH, V. *Ravel*. Traducción y discografía de Santiago Martín Bermúdez. Madrid: Fundación Scherzo, 2010.

Tomando com atenção o prólogo²⁷² desse *Museo*, encontramos um estudo minucioso sobre a participação da fofoca na emergência do romance que seria “una forma plebeia e incipiente de literatura”, “hija del periodismo”²⁷³, que se esforçaria em entreter o leitor. Cozarinsky segue então examinando as diferenças do uso deliberado e enaltecido da fofoca por Marcel Proust, por Henry James, até chegar a Borges, que não usou a fofoca como semente de um romance, como os primeiros, mas teria mimetizado seu ritual para “falsear, tergiversar ajenas historias”, para escrever esses relatos breves, híbridos de conto, ensaio, confidência, crítica, apropriação indébita, onde não há hierarquia. Nesse argumento, a ficção tem papel relevante pois, assim como a fofoca, trabalha numa zona híbrida, já separada da crônica verídica, cuja autoridade necessita de uma referencialidade sem resto, e separada também do jogo isolado e auto-referencial da poesia. “La ficción instauration un ámbito de ‘como si’, donde el lenguaje, precariamente sostenido entre la transparencia perfecta y la opacidad absoluta, descubre en esa vacilación una particular riqueza.”²⁷⁴

O artista, assim como o neurótico, prossegue Cozarinsky no prefácio, pode retirar-se de uma realidade insatisfatória através da imaginação, mas ele sempre retorna à realidade, pois suas histórias, apesar de fugas, são feitas para que o prazer circule (prazer de imaginar outras realidades menos difíceis que a sua). A fofoca seria uma modesta circunstância na qual o relato cumpre essa missão: fazer o prazer circular. Porque a fofoca é, antes de tudo, relato transmitido. Conta-se algo de alguém, e esse relato se transmite porque o alguém ou o algo são excepcionais: pode se aceitar que se conte uma trivialidade de alguém famoso, ou uma coisa insólita de um sujeito obscuro; dificilmente uma trivialidade de um desconhecido, e “é tampouco frequente que coincidam personagem e proeza”.

Esa disyunción, sin embargo, es más plausible que verificable. “¿Qué es el personaje sino la determinación del incidente? ¿Qué es el incidente sino la ilustración del personaje? se preguntaba Henry James, y sus intrincadas novelas, tanto como el chisme, valen por cierta relación, viva, orgánica, entre

²⁷² Em *Nuevo museo del chisme* há uma “nota” anterior ao prólogo que elenca as alterações: no ensaio inicial os “aportes de Alfonso Reyes, Joseph Conrad y Georg Simmel”; nos quadros da exposição, as vinte e cinco fofocas a mais. Cozarinsky aproveita a nota para sugerir uma genealogia que transcrevo: “En 1973, una primera versión de ‘El relato indefendible’ me deparó el honor de compartir un premio literario con José Bianco. Ampliada, corregida en la puntuación más que en el vocabulário o en los temas, una nueva versión de ese ensayo apareció en francés, supuesto fruto de mim frecuentación de un seminario de Roland Barthes, y en español en un volumen colectivo, editado en 1977 en Madrid por Julián Ríos. Décadas más tarde, la insistencia de amigos curiosos por conocer ese texto vuelto inhallable me decidió a publicarlo, con mínimos retoques, sin que haya intentado aliviar cierto aborde académico de temas y conceptos, injustificado en la prosa de alguien que no ha cultivado las disciplinas universitarias”. Cozarinsky, 2013a, p. 9.

²⁷³ Cozarinsky, 2013a, p. 15.

²⁷⁴ Cozarinsky, 2013a, p. 16.

los elementos que las componen, y que solo el examen crítico, una instancia ulterior, puede aislar.²⁷⁵

A narração da fofoca é uma encenação, uma cerimônia da transmissão, diferentemente do texto escrito, que precisa fazer a relação entre um autor e um leitor ausentes. Aduz Cozarinsky, ainda no prólogo, que a fofoca tem a precariedade de um trânsito, é transitoriedade pura, e por isso põe em cena a impossibilidade de uma repetição idêntica, vive uma incessante transformação. Não são apenas as transformações que sofre toda narração ao transmitir-se, mas aquelas de um processo de formação – na fofoca, mesmo a transmissão mais fiel é desviante, e isso faz parte do amadurecimento do relato. Como não há texto escrito, é bem certo que se perde a estabilidade, mas nessa impermanência a narração ganha um universo de possibilidades.

A fofoca parte de um fato e de um personagem. Algo sucedeu a alguém. Mas essas bases são, de fato, matérias-primas de uma ficção nelas latente que teria por meta a circulação, não apenas da fábula, picante ou satírica, mas especialmente de um prazer. Ao mesmo tempo, essas anedotas utilizam nomes próprios e fatos da história, que lhes conferem maior força narrativa. É uma operação dupla: o personagem e o fato despejam interesse no relato e o relato “fofocado” retira personagem e fato de seus lugares estáveis, conhecidos, fazendo-os circular com novas caras.

41.

Emanuele Coccia, em ensaio publicado na *Revista Outra Travessia*, trata da questão da biografia, tentando refazer o mapa das análises filológicas sobre o tema. Parte de uma carta-resposta de Freud a Arnold Zweig, que lhe havia escrito oferecendo-se para ser seu biógrafo. Eis a resposta de Freud:

Quem se faz biógrafo se obriga à mentira, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão, porque não se pode alcançar a verdade biográfica, e mesmo se fosse alcançada, não se poderia utilizá-la. A verdade (biográfica) não é praticável e os homens não a merecem. De resto, nosso príncipe Hamlet não tinha por acaso razão quando perguntava se alguém poderia escapar ao chicote caso fosse tratado segundo o mérito?²⁷⁶

Coccia intitula essa resposta como “teorema da impossibilidade da verdade biográfica” e argumenta que, se levado à radicalidade de suas palavras, destrói a possibilidade da própria psicanálise, bem como da ficção e da literatura. Coccia se dedica então a fazer ver que quatro

²⁷⁵ Cozarinsky, 2013a, p. 22.

²⁷⁶ COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. *Outra Travessia* (UFSC), n. 14, segundo sem. de 2012, p. 7-21.

biografias, de um mesmo biografado, praticamente esquecidas pelos filólogos especializados, mostram o quanto o saber biográfico é a base da política, da lei, da arte mimética, enfim, de todos os “princípios e formas culturais” do Ocidente. Essas biografias seriam os evangelhos. E os evangelhos contam os fatos de uma vida privada a partir do olhar de quatro narradores, ou seja, quatro grandes fofocas regem tais princípios e formas do Ocidente. Mas o que poderia inicialmente ser considerada uma falha de origem, seria de fato uma grande astúcia. Porque, continua Coccia, os judeus separavam mas faziam coincidir lei e vida, ou mandato e anedota, *Hallagah* e *Haggadah*, ao tentarem decantar a lei da vida de homens justos. Então, havia uma espécie de necessidade teológica de que o evangelho fosse uma biografia, pois o Messias vinha para conciliar em seu corpo lei e vida. “A lei se fez biografia, um conjunto de anedotas sobre um homem que, de resto, passa seu tempo contando anedotas...”²⁷⁷ A lógica de Coccia é a seguinte: quem é biógrafo é mentiroso; a lei do Ocidente se baseia em quatro biografias de um mesmo cara que se acredita Deus encarnado; encarnar não é despreendimento ou amor, mas é uma sentença, pois, ao morrer, Cristo obriga a todos que não lhe foram contemporâneos a somente conhecê-lo (conhecer a lei) através de relatos biográficos, por definição mentirosos e hipócritas. A encarnação fez da lei uma biografia, condenando a humanidade ao equívoco.

As conclusões de Emanuele Coccia são politicamente significantes e instigantes, mas meu interesse maior é na relação que ele estabelece entre biografia e fofoca para, então, mostrar a força desse relato que, ao narrar anedotas de uma vida, funda a lei no Ocidente. Talvez o acento, ao ler Coccia, não deva estar na mentira que é a base da biografia, pois não se questionam os fatos para opor-lhes fatos mais verdadeiros. A biografia é aquela narração que está diante da impossibilidade da verdade. O problema não é que existam biografias, anedotas, mentiras e fofocas, mas que a lei, teologicamente secularizada, se fundamente exclusivamente nelas.

42.

Eloy Fernandez Porta, catalão, professor de *Nuevas Formas y Nuevos Ámbitos Literarios* na Universidade Pompeu Fabra, publicou no início de 2018 um livro chamado *En la confidencia, tratado de la verdad musitada*.²⁷⁸ O texto salta em tempos históricos e narrativas de vários gêneros colecionando manifestações dos relatos confidenciais (mesmo banais) e de seu gestual

²⁷⁷ Coccia, 2012, p. 16.

²⁷⁸ PORTA, Eloy Fernandez. *En la confidencia, tratado de la verdad musitada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

de transmissão, analisando princípios e desdobramentos. Todo o livro, apesar das singularidades, parece girar em torno de um acesso ao conhecimento “em confiança”, um modo de saber que se desvia de uma busca individual da verdade. Subjaz em cada exemplo do texto a afirmação de que, antes de tudo, a verdade é afetiva, porque resulta de uma relação em que se encena a confidencialidade. Por isso, a verdade desse tratado de Porta é *musitada*, cantada a *boca chiusa* ou apenas pela movimentação dos lábios, em silêncio. A transmissão, o conhecimento afetivo, segundo Fernandez Porta, produz verdades alheias ao “conteúdo”: estão fundamentadas no gestual de colocar-se em confiança. É desses gestos que uma peculiar verdade pode ser criada. Abre assim o volume:

DEJAS QUE SE EXTIENDA

Pon en tus ojos un brillo de astucia. Arquea la ceja. Baja la voz. Adopta un aire misterioso sin solemnidad, sagaz sin academia, cómplice sin culpa. La comisura de tus labios dice más que tus palabras; dejas que se extienda, esbozando una mueca muy pequeña, así, intrigante y salaz. Tu espalda está curvada por el trabajo; la inclinas, más cerca, como si tu cuerpo fuese la pared de un cuarto prohibido. Los magos saben usar las manos; los apuntadores, el índice: sé teatral y brujo al musitar. Sexo, nervio y latido: tienes el palpito de la noticia, el nervio de la urgencia, la sensualidad del revelar. Tu tensión sube dos grados. Has medido una pausa. Ahora sí: el cuerpo de tu oficio ha desaparecido. Vuelves a ser tú.

Soy todo oídos.²⁷⁹

Fragmentado em pequenos capítulos, em cada um deles o autor comenta uma obra, um quadrinho, um pôster, um livro, uma notícia, um filme. E vai encontrando no percurso as características da confiança, seus temas usuais, de que modo o inconsciente, a sexualidade, a vergonha, o orgulho têm lugares cativos nessa modalidade de narração. Nela, prossegue Porta, transmitem-se dois segredos: um manifesto e outro oculto (seu extracampo), possivelmente abjeto. Sobre o museu de Cozarinsky, afirma que:

Ese delicioso volumen de microficciones tiene dos temas: uno oficial, o manifesto, y otro oculto. El tema oficioso, declarado por el autor en el ensayo prologal, es la indiscreción, o más bien sus efectos sobre la escritura. Para el narrador porteño el chisme no es, en puridad, una historia, sino algo más escueto, latente y radical. “Refracción febril”, “transitoriedad pura”, “goce”: el instante chismoso tiene la cualidad de interrumpir el orden del discurso, desarticular su arquitectura, romper el sentido.²⁸⁰

Percebe que o livro é uma coleção de fofocas com 69 pequenos contos sobre aparentemente nada, anunciando a vitória do impulso libidinal sobre o argumento. “Pero, a lo

²⁷⁹ Porta, 2018, p. 7.

²⁸⁰ Porta, 2018, p. 92.

largo de la lectura, y pese las admoniciones del autor, un motivo temático empieza a emerger, se consolida”.²⁸¹ Esse motivo temático não estaria, segundo Porta, naquilo que evidenciam os relatos, mas no que escondem. Dá como exemplo a primeira das fofocas do museu, sobre André Gide, que revela suas preferências sexuais e a construção de uma fofoca latente sobre François Mauriac.²⁸² Mas deixa oculto que Gide teve dificuldades de viver o judaísmo, o que o levou a considerar a conversão e até a escrever textos em tom antissemita. “Abunda el libro (de Cozarinsky) en referencias a escritores judíos, el exilio y la diáspora”.²⁸³ E se propõe a desconfiar de alguém que passa quinze páginas de um prólogo a explicar que seus textos são superficiais.

El *Museo del chisme* es, en realidad, una *Historia abreviada del antisemitismo*, en la línea de las hagiografías de la heterodoxia cultivadas en el acervo cuentístico argentino. La vergüenza por la identidad propia: ese problema se realiza al contrastar con los retratos de otros personajes históricos, en su mayor parte gentiles, que se destacan por su notoria desvergüenza, por su desatención a los criterios morales que sancionan su soberbia, su riqueza o su audacia. Así el libro produce, a cada página, la vergüenza ajena...²⁸⁴

Esta seria a tal recorrência temática nas fofocas: a do judeu que tem dificuldades em viver o judaísmo num mundo antissemita, combinada com a do gentio a quem os relatos revelam uma sem-vergonhice. É um trabalho político, de colocar-se no mundo, de vingar-se deste mundo, fazendo-o de modo tácito, indireto e extremamente eficaz, pois faz circular seus dois temas, o manifesto e o abjeto, num relato que aparentemente encena somente o prazer da circulação da confidência. De algum modo, Porta nos diz que o gesto de proliferar caras tem um sentido de sobrevivência, pelo menos simbólica, para o judeu: ele consegue, por momentos, desfazer os vínculos que ligam o homem à tradição ou a religião, se isso o envergonhar, ou, em outros, restaurar esses vínculos para capitalizar uma vingança ou uma afirmação de si.

43.

Macedonio Fernández talvez tenha feito as vezes de musa para o título do livro de Cozarinsky sobre a fofoca. *Museo del chisme* compartilha com *Museo de la Novela de la Eterna* a referência a si mesmo como museu e, assim, como coleção. Essa acepção está mais evidente em *Museo*

²⁸¹ Porta, 2018, p. 93.

²⁸² “En sus excursiones sexuales por el norte de África, André Gide solía decir a los chicos con quienes se divertía: ‘Tu no tienes por qué saberlo pero en Francia soy un escritor muy conocido, aun famoso. Cuando conozcas a otros franceses, cuéntales que has estado conmigo para que vean que conoces a gente importante, para que te respeten.’ Impresionados, agradecidos, los chicos le pedían su nombre. El afable y calvo señor de lentes respondía invariablemente: François Mauriac”. Cozarinsky, 2013a, p. 43.

²⁸³ Porta, 2018, p. 93.

²⁸⁴ Porta, 2018, p. 94.

del chisme, até mesmo no jogo de propor um mimetismo entre o espaço do livro, com cada fofoca numerada e em uma página exclusiva, e o espaço do museu, onde se organizam os tais “cuadros de una exposición”. Já *Museu de la novela de la Eterna*, veremos, pode ser lido como coleção, mas pode também ser um metarromance, o que bem se coaduna com tantas recorrências nele à sua Metafísica.

No *Museo de la novela de la Eterna*, o capítulo que se autointitula “romance” ocupa uma parte menor e final do livro. O Museu desse romance é, então, a coleção que se exhibe já nos prólogos, e nos três epílogos, que têm o mesmo tom dos prólogos: parecem metatextos e fazem parte do texto “museu”. Há, assim, um romance maior que o romance, aquele romance que é o museu, a coleção que alberga o romance propriamente dito, adicionando-se os prólogos e os epílogos. Nesses prólogos, Macedônio se demora descrevendo sua Estética (ele a chama assim, com maiúscula), que tem relação com sua Metafísica (assim ele denomina sua filosofia), e especialmente descrevendo seus personagens. O *Museo de la novela de la eterna* é também uma coleção/museu de personagens, alguns que nem serão citados no romance dentro do romance maior (o museu). Autor e Leitor (também em maiúsculas) tornam-se personagens desses prólogos e, por conseguinte, do romance. O Leitor acredita estar lendo prólogos a um romance, ou até se percebe lendo um romance feito de prólogos, mas, sugerem os prólogos, está sendo lido no seu gesto de leitura. A obra lê quem a lê. Um espelho. Mas a imagem no espelho, ainda que derive de outra, ganha realidade e torna-se parte do museu, pois o Autor se propõe a incluir na “obra” a leitura que a obra faça desse contingente personagem Leitor.

O museu é uma metafísica do romance, como se este não pudesse se entregar enquanto coisa, mas somente enquanto “museu” dessa coisa, reflexo, transcendência. Isso poderia fazer vacilar a radicalidade da empreitada, mas a montagem formal dessa metafísica devolve à contingência e logo restaura a transcendência, num jogo ao modo de caixas chinesas ou bonecas russas, em que o continente se torna conteúdo de um continente maior em cascata. Diante de um mundo em que tantos romances são oferecidos ao leitor como tais, o Autor propõe que o Leitor tenha em suas mãos não um romance, mas o museu dele (o que sobrou? as partes principais, os capítulos exemplares? o texto e a coleção de paralipômenos?). E a leitura, que pode ser salteada, é imediatamente capturada pelo romance maior que o romance. A liberdade e a contingência de um leitor salteado já estão previstas na obra, devolvendo-o a uma instância transcendental que “controla”, ou ao menos contempla, mesmo a leitura mais disparatada.

A radicalidade do romance-livro-museu de Macedonio Fernandez não está em questão aqui. O que eu quero é apontar para um texto da literatura argentina, talvez o único outro além

de *Museo del chisme* que utiliza no título o significante *museo* com vistas, aparentemente, a nomear uma coleção. Também quero apontar o traço em comum entre os dois livros, da ideia de Museu enquanto exibição (à leitura, à visita) de uma coleção que não se encerra na exposição que o museu logre colocar em cena, mas apontando sempre para um resto que também lhe é constitutivo. Há muito mais prólogos possíveis ao “romance da eterna”, seu leitor saltado nem precisaria ler todos, e os epílogos em forma de prólogos sugerem a recursividade de uma leitura infinita. Há infinitas fofocas no mundo e esse museu de Cozarinsky exhibe apenas algumas que, com a ajuda do prólogo, apontam para a infinita biblioteca de relatos “em confidência”.

44.

Voltando ao *Museo del chisme*, me pergunto por que Cozarinsky escolheria a fofoca como procedimento narrativo e literário a ser compilado e exposto em um museu. O prólogo nos dá algumas pistas de atribuição de valor: a força que a fofoca retira de uma narração efêmera, transitória, volúvel. Diante de uma literatura que pretende alcançar certa plenitude da palavra, o triunfo de uma razão que recoloca o mundo em seus eixos, de uma estética que tenta revitalizar o belo, o fundamental, a obra-prima, autônoma, Cozarinsky nos propõe, um volume/museu que é uma coleção de fofocas. Um primeiro movimento do prólogo é equiparar o que se toma, sem titubear, como literatura (o romance), aos procedimentos e temas da fofoca. Depois o próprio discurso da história que, aparentado àquele de seu romance contemporâneo, opera mais pela ausência de contradições do que pela ancoragem nos fatos “verdadeiros”. A História, assim, com agá maiúsculo, é um relato, não mais verídico ou mais neutro que qualquer outro texto.

Pero ese relato que suele llamarse con cierta ligereza “la Historia” es, las más de las veces, historiografía, y cada época la ejerce según las reglas que la novela que le es contemporánea ha sancionado para esa práctica narrativa.

(...)

La “verdad”, que tanta dignidad confiere a la historia, es apenas la ausencia de contradicción entre las versiones recibidas de un hecho; pero ningún hecho es inmune a la interpretación, ni puede eludir su carácter de función, cuyo valor se modifica según el contexto histórico de cada nueva lectura. El relato ficticio deriva su condición híbrida, tal vez espuria, sin duda saludable, de ser un mero “posible”.²⁸⁵

²⁸⁵ Cozarinsky, 2005a, p. 16.

A fofoca se assemelha ao primeiro-plano. Ela se aproxima de tal modo do seu objeto, em seu gestual de colocar-se “em confiança”, que praticamente sussurra na orelha do ouvinte, e conta uma anedota. Como disse Borges, se meu grego adivinhatório não me trai,²⁸⁶ em *anékdota* lê-se *não dado à visão*, não-édito ou, em bom português, inédito.²⁸⁷ Aquilo que não foi publicado. Se aceitamos essa origem para o termo, vemos que a anedota não é algo não publicado por esquecimento ou omissão, ou por não ter encontrado seus meios de se tornar édita. É algo recalcado, do seio familiar mas que não poderia, ou não deveria, se tornar público. O fato é inédito porque uma força o compelia ao extracampo, tentando manter certa identidade da imagem que se oferece ao público, à publicação. A anedota traz esse personagem ou fato ao primeiro-plano a ponto de fazê-lo perder a certeza e a fixidez da imagem construída. A questão é irreversível, uma vez publicada. A anedota, a fofoca, a cara, ainda que se atualizem em meios determinados, buscam novos afetos para se ligarem em séries afetivas, dissolvendo a dialética entre uma cara ou outra para dar a ver uma multiplicidade congênita.

Sendo tão interessante, o relato inédito sobre um fato ou personagem conhecido opera sempre em duas frentes. Chama atenção para si, coloca-se em confiança com um leitor e revela a ele o que havia ficado escondido até então, um extracampo que lhe havia sido negado e talvez, por isso, tão potente. Por outro lado, a anedota também tem seu extracampo, que já seu reverso não é mais a vida “oficial” ou oficializada pelo discurso publicado. Pode haver um segredo mais atroz, mais sórdido ou até banal (para continuarmos com Borges) que a publicação da anedota esconda. Ela pode inclusive esconder ou minimizar o alcance do discurso oficial que, porventura, esteja disseminando uma imagem ingrata do personagem público. A anedota, assim como a fofoca e a cara, em sua transmissibilidade e impermanência, minam a pretensão de um discurso pleno e apontam a um extracampo infinito.

...

Obsesiva, inocultable, la pasión de James por el chisme invade su método narrativo y es codificada minuciosamente en una teoría de los puntos de vista, en un desdén por los hechos expuestos sin un cronista reconocible, no reflejados a través de una percepción individual. Todo un elenco de reflectores y de *ficelles* entra en escena para cumplir con los requisitos de esa novela ideal donde, como consecuencia, será lo ignorado, la omisión, el hiato, la narración

²⁸⁶ Em “El cinematógrafo, el biógrafo”, citado integralmente no fragmento 21.

²⁸⁷ fr. *anecdote* (sXVII), do gr. *anékdota* no sentido de ‘coisas não publicadas’, neutro pl. substv. de *anékdotos,os,omno* sentido de ‘não publicado, inédito’; título da história secreta, cheia de detalhes sobre os personagens de seu tempo escrita em adendo de sua *História das guerras de Justiniano* pelo historiador grego Procópio (sV e VI d.C.), termo retomado pelo historiador Varillas em suas *Anecdotes de Florence* ou l’Histoire Secrete de la Maison de Medicis (1685). “Anedota”, in *Houaiss dicionário eletrônico*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

tácita imperfectamente disimulada (es decir: coquetamente delatada) por la narración escrita lo que hace las veces de centro ausente de la composición.(...)

Y “dramatizar” para James significa delegar la narración, nunca exponer o declarar, sino articular un juego de percepciones fragmentadas entre las cuales el lector deberá avanzar, descubriendo un metódico placer en los accesos indirectos y la iluminación oblicua.²⁸⁸

Em uma teoria de pontos de vista, Cozarinsky vê em James a necessidade de um narrador, “cronista reconhecível” que filtra os fatos por uma percepção individual. E assim se coloca em funcionamento a operação de transmissão da fofoca: uma percepção individual se coloca em confiança, encena uma aproximação afetiva, tanto daquele que ouve quanto do personagem ou fato narrado. Esse pequeno evento está tão em primeiro-plano e recebe destaques e omissões, que o que subjaz à narração vai ganhando força juntamente com o enunciado. Temos dois movimentos de *close up*. O primeiro é trazer o personagem para perto, para uma ou duas cenas que caracterizem uma vida. A segunda aproximação é a que revela o fato, ou o caso, mas, pela rarefação de elementos que tal proximidade implica, corre tacitamente uma outra informação, ou um fantasma, que pode narrativamente ser aproveitado para um “reconhecimento” na peripécia. Primeiro-plano que aproxima e abstrai de outras coordenadas e, depois, que engana, que distrai, para que um subtexto caminhe com o ouvinte em extracampo e assuma a força dessa omissão. Assim em James, assim na fofoca.

E uma coleção de fofocas, apresentadas ao público leitor, amplia ao conceito de museu esse jogo de exhibe/esconde, evidenciando seus restos constitutivos. O que não está dito (escrito), o texto que subjaz às fofocas da coleção, o próprio esconderijo que o colecionador arma para si são modos de mostrar a ruína do museu, sua falha de origem e, ainda assim, sua necessidade. Essas coleções também são modos de colocar caras em circulação, de construir com elas uma linguagem que seja capaz de lidar com a fragmentação do sujeito, porque elas estão longe de qualquer reconstrução de unidade ou plenitude (da palavra, da arte). Museus como o de Cozarinsky, o de Borges ou o de Macedônio Fernandez são encenações de uma palavra incompleta que encontra na possibilidade de exposição e circulação sua política.

45.

Sei que Borges assistiu ao filme de Dreyer, *A paixão de Joana D’Arc* (1928), pois comentou-o num breve texto, publicado na revista *Sur* n. 36, de agosto de 1937. A análise era dedicada, como sugeria o título, ao filme *La Fuga* (1937), de Luis Saslavsky. O argumento geral do texto

²⁸⁸ Cozarinsky, 2013a, p. 28.

de Borges é semelhante àquele esboçado em outras oportunidades (desde Evaristo Carriego, pelo menos): é um erro bastante comum na literatura autoproclamada regionalista insistir na “cor local”, expediente que revelaria que o olhar é exterior e que tenta, na profusão de imagens referenciais, segurar algum vínculo com a “região” à qual quer pertencer.²⁸⁹ O filme de Saslavsky, ao contrário da maior parte dessa literatura, teria os méritos de elidir os clichês, não atender às “tentações lacrimosas do argumento”, apostar na trama narrativa e seu fluxo contínuo. Como contraexemplo, Borges comenta que “A paixão de Joana D’Arc continua sendo o espelho e o arquétipo desse bajulado erro, não passam de simples antologias fotográficas”. Em contraposição aos méritos de *La Fuga*, Borges enumera os equívocos do filme de Dreyer, aproveitando para alfinetar o culto a Eisenstein, sustentando que a mera justaposição de imagens não elide a importância de um laço narrativo.

Alguns caminhos se cruzam, pois o texto faria parte da coletânea organizada por Edgardo Cozarinsky intitulada *Borges em/e/sobre Cinema* (de 1981, mas que teve uma proto-versão em 1974),²⁹⁰ na qual reúne, de Borges: críticas de cinema, geralmente publicadas em *Sur*, o prólogo para seu “cinema escrito” com Adolfo Bioy Casares em *Los Orilleros/ El paraíso de los creyentes*²⁹¹ e duas sinopses de filmes a serem feitos – *Invasión* e *Os Outros*). Já Cozarinsky, além de compilador dos textos acima, também realiza uma montagem de declarações e citações na qual cineastas e críticos de cinema se confessam herdeiros de Borges. Faz ainda um pequeno inventário comentado dos filmes feitos declaradamente a partir de seus textos. Todo esse arquivo, que estabelece pontes entre a literatura de Borges e o cinema, é introduzido pelo ensaio de Cozarinsky: “Magias Parciales del Relato”.

Nesse ensaio, Cozarinsky investiga a obra de Borges e exhibe ao leitor as vezes em que escreveu sobre cinema e, nelas, suas declaradas preferências. “El cine (más bien una idea de cine) aparece asociado en Borges a la práctica de la narración, aun a la posibilidad misma de abordar la narración”.²⁹² O ensaio seguirá nesta costura: a vindicação por Borges de uma certa prática narrativa e a escolha do cinema tanto como exercício dessa prática quanto uma fonte a ser visitada, “un repertorio de referências”.²⁹³ O ensaio de Cozarinsky é composto de cinco

²⁸⁹ Em “El escritor argentino y la tradición”, Borges sustenta bem o argumento. BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 267.

²⁹⁰ Explicação do autor no prólogo. COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/ sobre cine*. Madrid: Espiral, 1981. Publicada no Brasil em 2000. COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. Tradução Laura J. Hosiasson. São Paulo, Iluminuras, 2000a.

²⁹¹ CASARES Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis Borges. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Ares, Editorial Losada, 1955.

²⁹² Cozarinsky, 2010b, p. 63.

²⁹³ Cozarinsky, 2010b, p. 64.

breves capítulos que decantam essa relação entre as propostas de Borges sobre a narração e os exercícios narrativos no cinema, especialmente aquelas propostas inferidas da leitura de *Discusión*, de *Historia universal de la infamia* e de *Jardín de los senderos que se bifurcan*. O cinema, diz Cozarinsky assumindo a voz de Borges, assim como a literatura (ou mesmo a história ou a filosofia) teriam a notável capacidade de compor a imagem de seu objeto num texto único, feito de fragmentos dispersos, “aun contradictorios, que solos no la representan (a imagem) ni juntos la agotan”.²⁹⁴ E segue: o *Western* teria grande valor por ser uma renovação da épica contra os romantismos que outros gêneros insistiam em encenar. De todos os diretores de cinema, faz notar Cozarinsky, Von Sternberg talvez seja o mais citado (inclusive no prólogo de 1935 para *Historia universal de la infamia*), elogiado pelo manejo da ação em seus filmes. Já no segundo prólogo, feito para a edição de 1954, Borges escreve: “Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar”.²⁹⁵ Cozarinsky arremata:

El cine, desde luego, es esa superficie de imágenes, y bajo las palabras de ninguna literatura puede hallarse algo, pero aceptar y exhibir que se trabaja contra la función referencial del lenguaje es una actitud tan escéptica y cultivada como la nostalgia de la épica, como el desdén por el individualismo romántico.²⁹⁶

O que pode agradar o leitor de uma história da infâmia, do mesmo modo que o espectador de cinema, segundo Borges, é a ausência de profundidade das imagens, sua superficialidade, sua entrega aparentemente banal a certa narratividade. Cozarinsky faz notar que esse gesto não tem nada de popular ou simplificador, é uma petição de princípio: mostrar seu ceticismo com relação à função referencial da linguagem (à uma equivocada função alegórica também) e evidenciar um gosto pela épica, elogiar a narração que deveria ter como motor uma força maior que quaisquer esforços individuais dos personagens.

O ensaio passa a tratar da desconfiança de Borges em relação ao romance, sua impaciência diante da mera extensão desse tipo de narrativa. A questão, nesse ponto, se concentra na narratividade que um texto poderia (ou até deveria) assumir independentemente da relação que estabelece com seu objeto (tornado linguagem). Assim, apesar do gênero: ensaio, conto, ficção, não ficção, o que defende Borges, lido por Cozarinsky, é o prazer que o

²⁹⁴ Cozarinsky, 2010b, p. 64.

²⁹⁵ BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 291.

²⁹⁶ Cozarinsky, 2010b, p. 66.

reconhecimento das formas narrativas suscita e que o romance demora a entregar. Convido para lermos em Cozarinsky:

El texto puede ser una reseña de obras literarias inexistentes (“El acercamiento a Almotásim”, “Examen de la obra de Herbert Quain”...), la exposición de teorías apócrifas (“Tres versiones de Judas”, “Los teólogos”), el informe sobre una realidad inventada (“La lotería en Babilonia”, “La biblioteca de Babel”), aun la asociación de episodios probables mediante un vínculo ficticio (“Historia del guerrero y la cautiva”, “La busca de Averroes”). Cuanto menos responden esos textos al estatuto aceptado de la ficción, con más fuerza exhiben el procedimiento narrativo, rigiendo una puesta en escena cuyo propósito no es mimético, representativo, sino intelectual: suscitar placer ante el reconocimiento de esa “forma general” que la novela suele postergar.

(...)

En Borges las categorías de lo narrativo no discriminan entre ficción y no ficción; su único propósito es exhibir las propiedades del discurso que les es propio: desentrañar, en el mero acontecer, un diseño que lo rescate del caos, que permita la ilusión del cosmos. Ficción suprema.²⁹⁷

Há então dois prazeres que Cozarinsky destaca: o do reconhecimento intelectual de uma forma, que aparece melhor no conto e que o romance, por seu excesso, acaba por elidir, e o prazer ficcional do desenho de um cosmos diante do caos. A relação entre texto e prazer reaparece noutra ensaio de Cozarinsky, “El relato indefendible”, o prólogo de *Museo del chisme*, sobre o qual falei há pouco.

O terceiro capítulo do ensaio, talvez mais curto do que a apresentação que dele eu consiga fazer, parte de uma conhecida citação de Borges que daria a ver seu procedimento, aquela sobre “falsear y tergiversar historias ajenas”, constante do prólogo à edição de 1954 de *História universal da infâmia*. Aliás, esses dois prólogos, de 1935 e de 1954, aliados aos textos de *Discusión*, podem ser lidos como um guia da abordagem narrativa, o que evidentemente interessa a Cozarinsky. Seu Borges gosta de um tipo de narração e a põe em cena, independentemente do gênero literário. Cozarinsky não escreve, impune, um livro sobre Borges e o cinema. Novamente a fofoca aparece, como se Cozarinsky lesse em Borges suas preferências: a transmissão, por essência infiel ao pré-texto que lhe serve de matéria-prima, vale pela sua frequência (frequentar o prazer de narrar) e o anula (substituindo-o). “Falsear y tergiversar son verbos que conmueven con su connotación delictiva; corresponden, sin embargo, a toda transmisión de un relato: cuento tradicional, chisme, cualquier proyecto de novela al irse transformando en novela redactada, proceden por repetición y modificación de un pretexto que anulan”.²⁹⁸ No prólogo à primeira edição, de 1935, Borges declara o uso de três

²⁹⁷ Cozarinsky, 2010b, p. 68.

²⁹⁸ Cozarinsky, 2010b, p. 69.

outros procedimentos: “las enumeraciones dísparas, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas.”²⁹⁹

46.

César Aira³⁰⁰ se debruçaria sobre o procedimento de Raymond Roussel, publicado após a morte do último, em *Como escrevi alguns de meus livros*.³⁰¹ Aira critica a crítica que, apegada ao procedimento ali declarado, passa a buscá-lo nas obras em que não foi aplicado, a glosá-lo nas obras em que foi declaradamente utilizado, como se os livros publicados por Roussel fossem apenas exemplos, de maior ou menor êxito, do procedimento. Esta virou sua única chave de leitura. Mas o procedimento era apenas isso, um procedimento, um método de acesso ao trabalho de narração através do acaso. Aira faz questão de separar: o que o leitor lê não é o procedimento, mas o romance.

A alternativa ao uso de um procedimento é inventar histórias como sempre se fez, tirando-as da imaginação ou da memória, ou das infinitas combinações, em diferentes proporções, de imaginação e memória (e, seria preciso acrescentar, desejos conscientes e inconscientes, rancores, afinidades, antipatias, ideologias e todo o resto da panóplia psicológica). Se sempre foi assim, e todas as obras-primas da literatura (menos as de Roussel) foram feitas assim, por que inovar? O simples fato de que seja o que todos fazem, e que sempre se tenha feito assim, é um bom motivo para tentar algo diferente. Através do procedimento, o escritor se libera das suas próprias invenções, que de algum modo sempre serão mais ou menos previsíveis, pois sairão dos seus mecanismos mentais, da sua memória, da sua experiência, de toda a miséria psicológica perante a qual a maquinaria fria e reluzente do procedimento luz como algo, enfim, novo, estranho, surpreendente. Uma invenção realmente “nova” nunca sairá dos nossos velhos processos mentais, onde tudo já está condicionado e consabido. Só nos dará esse novo o acaso de uma maquinação alheia a nós.

Um biógrafo e estudioso, Mark Ford, diz das Impressões da África: “cada episódio põe em prática um enigma linguístico”, e mais adiante fala das “charadas narrativas que o procedimento gera”. É o mesmo erro que cometem quase todos rousselianos. Essas charadas são resolvidas pelo autor, não pelo leitor. Roussel as resolveu e a solução resultou nos seus romances, oferecidos ao leitor como pura leitura, como leitura de romances de Júlio Verne, nem mais nem menos. Nesse ponto o erro frequentíssimo dos hermeneutas deriva de uma confusão ou contaminação das figuras do leitor e do escritor. O procedimento é um procedimento de escritura, não de leitura, e toda sua

²⁹⁹BORGES, Jorge Luis. Historia universal de la infamia. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 289.

³⁰⁰AIRA, César. Raymond Roussel: A Chave Unificada. Tradução Byron Vélez Escallón e Joca Wolff. *Revista Landa*, vol. 8, n. 2, 2020, p. 314-325.

³⁰¹ROUSSEL, Raymond. *Como escrevi alguns de meus livros*. Tradução Fabiano Barboza Viana. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2015.

eficácia se revela diante de uma leitura de leitor puro, infantil, sem vestígios de escritor.³⁰²

Cozarinsky está recolhendo procedimentos de escrita declarados de Borges para intuir um modelo de narração no cinema, não para decifrar os procedimentos nos textos que lê. Nesse ensaio, quer fazer ver a relação entre o que prega Borges sobre a narração e o que elogia no cinema. E ainda destacar que a crítica de Borges a certo cinema é também um elogio a certo outro, porque nele vê tanto a confirmação de seus procedimentos quanto uma fonte de ideias. Ainda que Cozarinsky não faça abertamente uma ressalva que considero importante, ela está presente no tom que o texto assume: Borges não defende um cinema em que os vínculos narrativos sejam explicados, que estejam evidentes, que os elos da montagem sejam expostos. Não se trata de um cinema simplificado para espectadores pouco capazes. Esse seria um cinema que insiste em expressar, que desconfia da capacidade do espectador, um cinema “romântico”.³⁰³ O que Borges defende, e que Cozarinsky pontua, é que o desleixo com a narratividade abre margem para que as imagens demandem profundidade, ou seja, que elas se tornem alegóricas, que deixem de ser coisas para se tornarem imagens “de alguma coisa”, abrindo-se à sua função referencial, função contra a qual Borges e Cozarinsky exercitam a literatura.

¿Qué puede hacer con los instrumentos del novelista un escritor cuyos hábitos intelectuales, cuyo trabajo sobre el lenguaje predisponen a la redacción de textos breves e intensos, intolerantes con las necesarias larguras de la novela? Es posible, en vez de hallar en el curso de la narración momentos privilegiados, partir de un ordenamiento de esas "visiones" y omitir el tejido conectivo que debería vincularlas? Más aún: esas imágenes, memorables dentro de un relato, de un desarrollo, de una duración, podrán, aisladas, suscitar fantasmagóricamente la narración ausente que es su “larga proyección”?³⁰⁴

A dedicação de Cozarinsky ao ler Borges procurando procedimentos intuídos ou declarados, para então relacioná-los ao cinema, nos aponta uma questão: será que encontraremos nos filmes analisados nesta tese, assinados por Cozarinsky, marcas desses procedimentos que nele despertam tanto interesse? Além disso, serão esses procedimentos compatíveis com um cinema de primeiros-planos, de aproximação afetiva, de fantasmas e de personagens que tentam desestabilizar o discurso monumentalizante da história? Há nos procedimentos defendidos por Borges e valorizados por Cozarinsky características como: afrouxamento dos vínculos sensório-motores entre as imagens, abstração do espaço-tempo, a

³⁰² Aira, 2020, p. 316-318.

³⁰³ BORGES, Jorge Luis. “La postulación de la realidad”. *Discusión*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 177.

³⁰⁴ Cozarinsky, 2010b, p. 72.

exibição do rosto em sua pura comunicabilidade pelo uso do primeiro-plano que expressa um afeto desvinculado do indivíduo e de seu “ser no mundo” diegético? Como fazer um filme em que as imagens obedeçam ao imperativo do afeto intransitivo, da cara, mas ao mesmo tempo cuidar para que essas imagens suscitem o prazer de reconhecimento de uma forma narrativa tramada em descontinuidades?

Sabemos que nos filmes de Cozarinsky que me proponho a analisar há uma tensão entre a montagem fotográfica pouco subordinada narrativamente e um texto falado muito coeso que confere sentidos às imagens e costura suas relações. Sem apressar as respostas, é preciso ver Borges como um precursor eleito por Cozarinsky, começando pelos dois livros a ele dedicados. O primeiro, *Borges e/em/sobre cinema*, sobre o qual falei até agora. O olhar de Cozarinsky sobre Borges é uma de suas caras, pois exhibe direções que estão tão presentes nele a ponto de lê-las no outro. A primeira das que destaco é o prazer do espectador em intuir e montar a forma narrativa. Esse prazer não é mimético, independe do objeto narrado, mas intelectual: o prazer de frequentar a narração que se monta num poderoso subtexto. Já faço a ressalva que Cozarinsky, nos filmes que atravessam a tese, ensaia deliberadamente, relacionando imagem, texto, montagem e pensamento, entretanto sem as características da ação e da trama narrativa que Borges apontava e elogiava em Von Sternberg, por exemplo. A segunda direção de leitura empreendida por Cozarinsky é a de tomar os fatos da história como matéria-prima de um trabalho narrativo/ficcional, que passa pela recusa de Borges às convenções estritas da ficção, sua ausência de preconceito com gêneros e temas, para extrair dessa recusa a força de um procedimento narrativo que confira alguma ordem à linguagem e, nessa ordenação, suscite prazer. Terceira característica que elogia Cozarinsky é a continuidade narrativa a partir de figuras que cessam (descontinuidade). Proceder cinematográfico que consegue postular uma realidade mais ampla do que mostram as imagens justamente pela força que adquirem a partir dos cortes. Borges não teria apenas praticado como defendido alguns desses procedimentos e noções de montagem cinematográfica em seus ensaios. O quarto ponto que destaco na leitura de Cozarinsky é a reticência de Borges ao romance e ao longo devaneio individual de seus personagens. Ao praticar “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”, evita o psicologismo do personagem e torna suas ações contingentes. O universo é maior que os personagens e estes não são sujeitos psicologicamente constituídos, mas cenicamente intuídos. São formas-de-vida. O quinto ponto que chama minha atenção é o elogio da enumeração em Borges, descrita assim no texto de Cozarinsky:

Un rasgo, sin embargo, es invariable: se trata, siempre, de una operación doble, que dice para señalar el tácito, donde el hiato importa tanto como los

hitos que delimitan su extensión. Decir lo indecible es su propósito; su índole, aunque fiada a un modo único, es, como la del relato mismo, sintáctica.³⁰⁵

Porque é esse mesmo Cozarinsky que está dizendo e, de certo modo diz em todo o ensaio sobre Borges, que “el hiato importa tanto como los hitos”. Parece-me ser esse um procedimento também apropriado a Cozarinsky, o de pontuar as marcas (los hitos) para fazer ver alguma outra coisa, inaparente, mas que o espectador possa intuir. *Hitos* são marcas temporais, podem ser monumentos, acontecimentos marcantes. Sua etimologia vem de *fictus*, que se subdivide tanto em *fixar* quanto em *ficção*. (Del lat. vulg. *fictus*, en lat. *fixus*, part. pas. de *figĕre* ‘clavar’, ‘fijar’.) Nesse sentido, a enumeração percebida em Borges, e mesmo defendida por ele, em Cozarinsky assume o status de um princípio de montagem. As imagens mostram, enquadram algo, mas deixam presente no extracampo aquilo que indicam e que acabam por potencializar justamente por sua presença tácita.

47.

O segundo livro que Cozarinsky dedica ao precursor eleito é *Galaxia Borges*.³⁰⁶ Em 2007, com Eduardo Berti, selecionou textos de autores argentinos que, segundo o prólogo, teriam como centro dessa galáxia, o nome de Borges, decomposto em duas frentes: textos por ele assinados e fatos de sua biografia. São esses os pontos de atração para que outros autores orbitem em torno de Borges. Cozarinsky e Berti escrevem, além do prólogo, páginas de apresentação para cada autor escolhido, nas quais indicam o motivo da eleição, procurando muitas vezes um elo afetivo entre Borges e o autor convidado, elo que pode ser uma anedota que demonstre a sua proximidade, um gosto comum, ou mesmo uma passagem em que as duas biografias se cruzaram. Em outros casos os organizadores buscam semelhanças no manejo da linguagem, na articulação narrativa, no tratamento de certos temas. Eles selecionaram textos de Lugones, Güiraldes, José Bianco, Gloria Alcorta, Bioy Casares, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Ángel Bonomini, Betina Edelberg, Luisa Mercedes Levinson, H. A. Murena, Marta Mosquera, Manuel Peyrou, Silvina Ocampo, Alfredo Pippig, J.R. Wilcock.

Já em 2010, Cozarinsky segue como “compilador”, para repetir o termo borgeano escolhido por ele (que é tanto borgeano quanto averroísta, pois em compilar se ouve *pilo*, elemento de pilhagem, roubo)³⁰⁷, insisto, *compila* outros textos para formar dessa vez uma

³⁰⁵ Cozarinsky, 2010, p. 75.

³⁰⁶ BERTI, Eduardo; COZARINSKY, Edgardo. *Galaxia Borges*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

³⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. Estudio preliminar. In: COCCIA, Emanuele. *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 13. “El verbo latino *pilo*, del que proviene el término,

Galaxia Kafka.³⁰⁸ No prólogo desse segundo livro, que assina sozinho, Cozarinsky assume a parcialidade das escolhas enquanto leitor. É curioso que nos prólogos das antologias tanto de 2007 quanto de 2010 ele repita o parágrafo no qual cita Borges e a invenção de precursores:

En ‘Kafka y sus precursores’, ensayo de 1951 incluido en *Otras inquisiciones*, Borges reconoce la ‘voz’ o los ‘hábitos’ de Kafka en una serie de textos muy distintos y distantes entre sí: Zenón, Han Yu, Kierkegaard, Browning, León Bloy, Lord Dunsany: ‘El poema *Fears and Scruples*, de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema (...) El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado cómo ha de modificar.... el futuro.’³⁰⁹

A voz e os hábitos de Kafka são reconhecidos por Borges em outros textos anteriores e distintos entre si, num jogo de espelhos em que o tempo se reflete entre passado, presente e futuro, embaralhando-se. Ao ler Kafka, não apenas percebemos que há precursores, mas que sua obra modifica a leitura que antes tínhamos deles. Ao ler Borges, da mesma forma. E Cozarinsky parece querer, nesses textos em que se dedica a uma obra, a um nome, a um personagem da história, ser um elo na corrente, tomar parte nessa montagem de tempos e textos, receber algo e passar adiante, sabendo que, nesse trânsito, a transformação é inexorável e, para ele, um valor. Já vimos isso com Chris Marker, com Goytisolo, com Borges, com Cassavetes, com Alberto Tabbia, com Henry James: uma eleição de precursores, uma escolha de que linhagem quer compor. Mas há uma sedução pelo “não dito”, pelo extracampo, por aquilo que não sabe de onde vem nem para onde vai, pela abertura que seus personagens, através de um trabalho de proliferação de caras, estabelecem em discursos homogêneos, lineares e fossilizados. Então o meu Cozarinsky vai se tornando uma cara, na medida em que se abstrai das linhas que traça para esse personagem de si, na medida em que extrapola as causas e efeitos que tentou (e muitas vezes conseguiu) controlar.

Mas, retomando a linha escolhida, porque ao repetir o parágrafo ele nos diz que é através de Borges que chega a Kafka, percebemos que as duas galáxias são museus, coleções de textos que expõem as obras relacionadas a um ponto de referência (construído, evidentemente). Museus nos quais as caras de certos autores são exibidas, expostas, parcialmente abstraídas de sua grande (ou pequena) obra, desvinculadas de seu lugar numa possível “história da literatura”

significa saquear, despojar. (...) El hecho es que compilar o saquear el saber de los otros significa en realidad ‘borrar de este aquello que vincula una idea a una subjetividad’, cuestionar la titularidad de los pensamientos. O sea, se trata de hacer valer en el ámbito de la composición una intención genuinamente averroísta”.

³⁰⁸ COZARINSKY, Edgardo (Org.). *Galaxia Kafka*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.

³⁰⁹ BERTI, Eduardo; COZARINSKY, Edgardo. *Galaxia Borges*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 5. Ver também: COZARINSKY, Edgardo (Org.). *Galaxia Kafka*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010, p. 5.

ou “história do pensamento”, para serem colecionadas por sua ligação com o nome (a vida, a obra, os procedimentos, os temas) de Borges ou de Kafka, conforme o caso. Ligação arbitrada por Cozarinsky, com Berti no primeiro livro que, no prólogo de 2007, exibem a fatura, menos sintática e mais biográfica:

Podrían armarse, es verdad, varias galaxias alrededor de Borges. La más usual siempre ha sido la de su prodigiosa biblioteca, es decir, la de sus lecturas obsesivas e influyentes: Chesterton, Kipling, Hawthorne, “El Quijote”, por citar tan sólo unos pocos nombres.

Esta antología propone otro concepto: se trata de recorrer la producción literaria de dieciséis escritores argentinos que, por alguna u otra razón, han estado vinculados a la vida o a la obra de Borges, si no a ambas. Los cuentos aquí reunidos no son indefectiblemente “borgeanos” (o borgesianos, como se prefiera), ni fueran seleccionados con este único criterio; todos ellos, sin embargo, dan cuenta de algún aspecto o de alguna faceta de Borges, a veces elegido como ejemplo, inimitable y sin embargo imitado. Más aún, en alguno de ellos el propio autor de “El Aleph” aparece como personaje.³¹⁰

Seu único critério, sublinho, é que cada conto dê conta de alguma faceta de Borges. Para tanto escolhe autores argentinos apenas, o que torna mais pessoal a perspectiva adotada e confere maior singularidade às caras desse museu que pretende montar. Destaco também a inusitada escolha de contos nos quais Borges aparece como personagem, como “Coronel Borges”, de Glória Alcorta ou “Los Grifos”, de Silvina Ocampo.

Cada escritor, apesar de sua biografia, torna-se cara nesse museu por alguma relação com Borges. Lemos também a vontade deliberada dos compiladores de que os textos deem conta de algumas das caras desse autor, de que esse Borges tão lido, idolatrado ou criticado, possa ser múltiplo. Um Borges que é composto por textos de outros escritores, em que cada texto é também uma faceta, quero dizer, não é necessária a soma dos contos, cada um dá conta de uma cara, à sua maneira. Mas a coleção desses textos também nos dá um desenho de Borges do qual cada cara participa e exhibe isoladamente. Borges estaria tanto na coleção quanto no fragmento.

...

Um último prazer: ao se referirem a Borges na última frase do prólogo, Edgardo e Eduardo escolheram, metonimicamente, “el autor de El Aleph”. Cabe lembrar que Cozarinsky havia feito um filme sobre Borges chamado: *Portrait de Borges en Aleph* (1992).³¹¹

³¹⁰ Berti; Cozarinsky, 2007, p. 6.

³¹¹ O filme, de 25 minutos, foi feito para a biblioteca do centro Georges Pompidou por ocasião de uma exposição sobre Borges. Separado em capítulos, com imagens de arquivo. Algumas dessas imagens se repetem e os capítulos

Ao me deparar com o conto, relendo-o no âmbito da escritura desta tese, tenho a estranha sensação de que muitas das minhas hipóteses sobre Cozarinsky – que, como as anteriores que pilhei de Felipe e David, e acreditei por um tempo personalíssimas – são restos de leituras como a de “El Aleph”, conto que, agora, assume o caráter assombroso de condensá-las. “Vacilé y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph”.³¹² Quando confiamos algo muito íntimo, quando encenamos o gesto confidencial, usamos uma voz impessoal, sussurrada, talvez para que aquele afeto íntimo possa circular sem excessivo desnudamento de quem conta. “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”.³¹³ O Aleph é um museu, um infinito museu confinado a um ponto e, assim como o plano no cinema, um plano mágico, faz incessantemente a relação entre o enquadramento do olhar e a afecção no todo. No cinema há uma interação universal das imagens, em todas as suas caras, mas também há pontos de vista, que se multiplicam e se desfazem nessa interação universal. E o meu Cozarinsky é um museu de caras e, ao mesmo tempo (no mesmo ponto), cada uma delas. Sintomaticamente, também em “El Aleph” o narrador, em primeira pessoa, se chama Borges. Um personagem construído a partir de algumas descrições, preferências, frustrações, mas que mostra sua cara a partir do retrato de Beatriz, em camadas: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”.³¹⁴ Sou eu, sou Borges, uma cara de Borges que se revela adicionando camadas ao retrato de Beatriz. Nome, nome composto, nome composto e sobrenome, amor, amor perdido. Mas um museu de caras estava por se revelar e, embora o conto seja conhecido de todos, reproduzo aqui uma parte extensa, pelo prazer que as enumerações de Borges provocam, neste caso, associadas à revelação (literária) do Aleph ao leitor:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles

tocam a vida de Borges (Lettres, Une enfance, Palermo, Aller-retour, Carriego, De l’amitié, L’anglo-saxon, Les livres et la nuit, Une mère, Poussière). Com fragmentos de textos do autor lidos por ele próprio e uma música repetitiva.

³¹² Borges, 1974, p. 623.

³¹³ Borges, 1974, p. 623.

³¹⁴ Borges, 1974, p. 624.

analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.³¹⁵

Não é apenas um museu, mas uma simultaneidade de todas as caras do universo no mesmo ponto e no mesmo instante. Não há analogia possível, mas talvez houvesse uma figura, literária, dispensável por “falsidade”. O personagem Borges viu tudo o que enumera na citação

³¹⁵ Borges, 1974, p. 624-625.

anterior e muito mais, viu o inconcebível universo. Mas o que seria um retrato de Borges nesse Aleph? Seria um retrato visto na “esfera tornasolada”³¹⁶ que o personagem Borges avistara no sótão? Ou seria o retrato que o conto faz dele, no qual vemos um Borges em luto, saudoso, homem de letras, mais talentoso e menos cansativo que Carlos Argentino, mas também menos premiado e sem a amada Beatriz? Ou seria um retrato do autor, intuído pelo que lemos (intenções, temas, obsessões, lapsos) no conto ou mesmo no livro inteiro, que também se chama *El Aleph*? A habilidade de Cozarinsky em deixar essas perguntas latentes ao usar a metonímia, tanto no prólogo, com Berti, quanto no título de seu filme, talvez nos dê um retrato de Cozarinsky em *El Aleph*. E a cara de Cozarinsky que eu quero ver é a da multiplicação de caras, todas contaminadas de literatura, de falsidade. Uma faceta que insiste em fazer dos rostos, dos “eus”, dos nomes próprios caras abstraídas dessas coordenadas, ou talvez, reduzidas a duas ou três cenas da vida inteira de um homem.³¹⁷

...

Teodoro Guillermo Danzel, en su explicación de la mitología mexicana, rebasa mi aserto y asevera que los primitivos no separan bien subjetividad y objetividad. No le ven dos caras al mundo; le ven diez mil y no las distribuyen en clases. Su vida es ancha como un sueño, ellos son los señores de un país que a veces es dulce, porque la mera apetencia de una cosa y el alcanzarla parece que van de la mano, y a veces pavoroso, porque la sola anticipación de un peligro es capaz de atraerlo. Así vivimos también nosotros en la emoción. Su vida es cercanía de mito, de soñación, de cualquier eventualidad. Por eso me he arrimado a sus cuentos, para sentirme forastero en la vida, para extrañármela, para jugar a la nostalgia con ella”.

Cuentos del Turquestán * La Prensa, Buenos Aires, 29 de agosto de 1926.³¹⁸

48.

Sabemos que Borges usava o significante *cara*. Vimos no poema sobre o busto de Jano, em *El Aleph*, em *El Hacedor*, em *Discusión*. No texto dedicado à metáfora, em *Historia de la eternidad*, cita uma peça/poema de Swinburne intitulado *The mask of the Quenn Bersabe*. A certa altura, uma de suas fadas ou caras diz: “I am the Queen of Samothrace. God, making roses,

³¹⁶ Borges, 1974, p. 625.

³¹⁷ “Os exercícios de prosa narrativa que integram este livro foram compostos de 1933 a 1934. (...) Abusam de certos procedimentos: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas. (Esse propósito visual rege também o conto “Homem da esquina rosada”.) Não são, não tentam ser, psicológicos. BORGES, Jorge L. *História Universal da Infâmia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p. 9.

³¹⁸ Borges, 1997.

made my face.”³¹⁹ Nesse caso, traduz Borges: “Dios, haciendo rosas, hizo mi cara”.³²⁰ Preferiu cara como tradução de *face* (de origem latina) para o inglês .

Um de seus livros, que marca, segundo Carlos Walker, o trânsito entre um Borges vanguardista (de uma vanguarda, vimos, muito peculiar) e um Borges “sintático”, da palavra, da biblioteca, é *Historia universal de la infamia*. No título, começamos com um significante de falsa totalização: História universal, mas o livro bem poderia se chamar *Museo de la infamia* (já que museu também é uma falsa totalização). Eduardo Suárez publica no número de 16 de novembro de 1935 de *Caras y Caretas* uma crítica quase sarcástica, que eu só consigo ler como elogio: “Bueno, hay que convenir en que si la infamia del mundo es la que sintetiza el autor, no es ni mucha, ni muy alarmante”.³²¹ Se aceitamos a hipótese de que é um livro que faz o trânsito entre dois possíveis Borges, no prólogo de 1954, quase 20 anos depois, aparece um terceiro para dizer que considera o título barroco, mas “o que escrevi, escrevi”: citação que Borges faz de uma biografia (fofoca) de Jesus – o evangelho de João, mas dita por Pilates, outro infame. E depois, o famoso princípio, procedimento, pudor fingido, ou a cara que alguém quizer dar a esse excerto que, para Cozarinsky, é quase um mantra: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”.³²² Por último, nesse prólogo do terceiro Borges, a menção ao entretenimento em escrever tais histórias e o desejo de que esse prazer circule.³²³ Mas onde perceber a infâmia? Está nos pequenos gestos de seus personagens, nas suas recusas, em grande parte de suas ações e no trabalho de disfarce (vergonha?). Aparece também marcada em suas caras que, pelo escasso repertório das descrições biográficas, condensam a desonra como afeto.

No conto “El tintorero enmascarado Hakim de Merv”, um homem diz que sua cabeça foi levada aos céus e voltou com a cara de ouro – aquele que o olhasse diretamente ficaria cego. Fundou uma seita e se dizia profeta, uma multidão o seguia, desafiou o poder do Califa e por isso sofreu um ataque. Antes do ataque físico, sofrera os efeitos de um boato, da circulação de uma fofoca sobre não ter unhas, relato que enfraquece sua imagem mitológica junto aos fiéis. Homens correm cabisbaixos em direção à Cara Resplandecente e lhe retiram o véu.

Primero, hubo un temblor. La prometida cara del Apóstol, la cara que había estado en los cielos, era en efecto blanca, pero con la blancura peculiar de la lepra manchada. Era tan abultada o increíble que les pareció una careta. No

³¹⁹ SWINBURNE, Algernon Charles. *The Poetry of Algernon Charles Swinburne - Volume II: Poems and Ballads, The First Series*. London: Portable poetry, 2017, p. 242.

³²⁰ Borges, 1974, p. 384

³²¹ SUÁREZ, Eduardo. *Caras y Caretas*, n.º 1.937, publicada em 16 de novembro de 1935, p. 58.

³²² Borges, 1974, p. 291

³²³ Borges, 1974, p. 291

tenía cejas; el párpado inferior del ojo derecho pendía sobre la mejilla senil; un pesado racimo de tubérculos le comía los labios; la nariz inhumana y achatada era como de león.

La voz de Hákim ensayó un engaño final. Vuestro pecado abominable os prohíbe percibir mi esplendor. . . comenzó a decir.

No lo escucharon, y lo atravesaron con lanzas.³²⁴

A cara de ouro, resplandecente, não poderia ser olhada, não era a superfície contornada com os traços de um pensamento fixo e imóvel, e muito menos o devir de suas intensidades. Negando-se à visão, a cara do profeta assume todos os afetos de modo fantasmagórico, assombra pela produção de um “não visto” e pelo resultado pungente: a cegueira de quem a olhar. Daí seu grande poder. A fofoca, literatura de pé de ouvido, desimportante, consegue abalar a situação político-religiosa, com vistas a manter o *status quo*, qual seja, o poder do Califa. Uma dúvida sobre as unhas, provavelmente inventada, leva a outra dúvida, sobre os poderes do profeta. Retirado o véu, o que aparece é a cara branca, leprosa, deformada. A repugnância do visto duplica-se no desmascaramento do engano. A cara resplandecente está revelada, é máscara inexistente. A cara coberta por um véu, de carne podre e ossos disformes, é na verdade uma careta, a máscara que cifra uma mentira e esconde o horror.

Em outra narrativa de infâmia, “La forma de la espada”, que está em *Ficciones*, Borges se autoficcionaliza como o personagem que necessita dormir numa estância do norte da Argentina, por questões alheias à sua vontade, e lá ouve o relato do “Inglés de la Colorada”, homem que tem uma cicatriz em forma semi-circular, cruzando a cara da têmpora à bochecha. “No sé qué hora sería cuando advertí que yo estaba borracho; no sé qué inspiración o qué exultación o qué tedio me hizo mentar la cicatriz. La cara del Inglés se demudó; durante unos segundos pensé que me iba a expulsar de la casa”.³²⁵

O inglês decide contar como foi ferido, desde que o personagem Borges aceite que nenhum detalhe seja omitido, por pior que seja. O relato fala da Guerra da Independência da Irlanda, na qual o inglês lutara e conhecera um tal John Vincent Moon, que havia se apresentado ao grupo conspirador, sendo companheiro de armas do narrador. Entretanto mostrando-se em diversas situações um covarde, o tal Moon entregou ao exército irlandês o amigo que o havia amparado e que agora conta a história de sua cicatriz.

Aquí mi historia se confunde y se pierde. Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, hartó mejor que yo. Una o dos veces lo perdí.; Lo acorralé antes de que los soldados me detuvieran. De una de las panoplias del

³²⁴ Borges, 1974, p. 328.

³²⁵ Borges, 1974, p.491.

general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre, Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio.

Aquí, el narrador se detuvo. Noté que le temblaban las manos. —¿Y Moon? —le interrogué. —Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil. Esa tarde, en la plaza, vio fusilar un maniquí por unos borrachos.

Aguardé en vano la continuación de la historia. Al fin le dije que prosiguiera. Entonces un gemido lo atravesó; entonces me mostró con débil dulzura la corva cicatriz blanquecina.

—¿Usted no me cree? — balbuceó — ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.³²⁶

Caras, máscaras, cicatrizes. A cara tem os contornos de um tipo de afeto, mas também é superfície de inscrição da cicatriz, corte e sofrimento (*pathos*), que bifurca a narrativa. Nesses exemplos da recorrência do termo *cara* na obra de Borges, notamos que ela não é apenas a máscara política do ser, mas é também onde o ser sofre, seu corpo patético. A cara é, para Borges, a estrutura óssea, pétreo ou carnal na qual aparece a infâmia do ser social ao mesmo tempo que a dor física e seus rastros. Há caretas, máscaras que tentam dissimular a infâmia, mas ela sobrevive, escondida ou evidente nas caras marcadas. A infâmia é um afeto na cara de Vincent Moon até que o narrador, pela cicatriz, mostra a fungibilidade dessa cara que passa, sem solução de continuidade, para a sua. O efeito é que toda as ações covardes também lhe são transferidas, mas acrescenta uma ação corajosa do presente da narrativa: relatar a Borges o encontro com outro de si, em negros corredores de pesadelo e fundas escadas de vertigem, seu Van Gogh lunar, Vincent Moon que, para o autorretrato, não arranca uma orelha, mas grava a cara com uma espada em forma de meia-lua.

49.

BoulevardS du crépuscule é um filme de 1992, filmado em Paris, Buenos Aires e Tandil. Nos créditos iniciais, sobre uma câmera que segue um homem de costas (para aqueles que o reconhecem, trata-se de Edgardo Cozarinsky, que fará o papel de narrador) o filme expõe, com o título, seu assunto: *BoulevardS du crépuscule: sur Falconetti, Le Vigan et quelques autres en Argentine*. O título é sobreposto às imagens que continuam acompanhando um homem enquadrado de costas, caminhando pela *Calle Florida*. Algumas vezes a câmera assume certa independência e filma como se olhasse para o lado, num gesto flâneur, como o é o personagem

³²⁶ Borges, 1974, p. 495.

à sua frente, que caminha sem pressa, observando o movimentado *Boulevard* de Buenos Aires. A voz narradora, que também é a voz de Edgardo Cozarinsky, comenta um pouco do que a câmera vê, mas se propõe já de início a falar de história. A primeira frase que diz é: “O papel-jornal envelhece mal”,³²⁷ e começa a descrever alguns fatos que se noticiam no exemplar do diário *La Nación* de 24 de agosto de 1944. Enquanto narra os achados no exemplar, a filmagem em estúdio também investiga o exemplar amarelado dessa edição do jornal, algumas notícias e destaques. Volta a cena do homem caminhando seguido pela câmera instável que, num de seus movimentos laterais, enquadra a fachada de um comércio e comenta: “essa é a farmácia *Franco-Inglesa*, que se tornou *La Franco* durante a guerra das Malvinas. Jamais retomou seu nome de origem”. O movimento de pedestres é intenso, o homem se choca com alguns, a câmera também, e essa combinação de câmera instável, discurso em primeira pessoa e um protagonista que tem a câmera como guarda-costas produz um amálgama entre as imagens que vemos e a voz desse narrador personagem, como se as imagens fizessem parte do seu discurso. Nas próximas cenas a câmera ganha estabilidade, pois a relação já está feita (a montagem do que vemos se ancora num “eu” que narra), mas a ligação ainda é reforçada: alguns endereços são mostrados, prédios, construções, a câmera executa movimentos precisos de “pescoço” (*tilt*), enquanto a voz prossegue: “os cinemas de minha juventude...”. Sobre a fachada de um prédio que abrigou um desses antigos cinemas vê-se em relevo a Torre Eiffel, envolta por uma musa esvoaçante, e diz o narrador: “isso é o que resta de Paris” (*Cine Paris* em Buenos Aires, incendiado em 1970). Corte brusco e a câmera faz novamente uma descida acompanhando um edifício de apartamentos dizendo que ali funcionava uma sala chamada *Palais Bleu*, outrora muito frequentada pelo protagonista. Mostra então outros edifícios, também cinemas, que hoje têm sua antiga estrutura ocupada por igrejas, feiras, depósitos, shopping centers. O texto aborda o crepúsculo de uma cinefilia e do gosto pela frequência dos cinemas “de rua” – que desapareceram, cedendo lugar a tais comércios. “Foi em lugares como esses que eu vi as primeiras imagens de um *ontem* que me marcaram”. A narração se dedica a um exemplo cinematográfico: o filme *El fin de la noche* (1944), que havia sido produzido de uma maneira ainda semi-profissional em Buenos Aires, mas que alimentava o sonho de tornar a Argentina um país produtor e exportador de filmes. O filme havia sido censurado porque o governo argentino da época era simpático ao Eixo. Sobre essa narração que conta anedotas sobre o filme, vemos algumas de suas cenas: pessoas comuns escondendo-se para burlar o toque de recolher

³²⁷ Todas as citações da narração do filme estão traduzidas por mim.

e, de modo precário, organizando ações de resistência armada, como lançar bombas caseiras e atirar com revólveres nos soldados opressores.

Edgardo Cozarinsky aparece no presente das filmagens de *BoulevardS du crépuscule* (em 1991, provavelmente) na *Plaza Francia*, diante de seu principal monumento, entrevistando Adolfo Bioy Casares, que tem a palavra. Casares fala da liberação, da festa na praça e lembra que alguns dos maiores entusiastas das comemorações eram, paradoxalmente, reconhecidos entre eles como “nazis”, porque haviam “no somente predicho, pero incluso deseado la victoria de Alemania”. Após a fala de Casares, ouvimos e vemos Gloria Alcorta, entrevistada em um jardim de esculturas em Paris. Ela conta também sobre a rede de amigos que juntou uma multidão naquele 23 de agosto na Praça França para comemorar a liberação de Paris. Vemos então uma cena de arquivo com o presidente Farrel sendo aplaudido em carro aberto pela população em Buenos Aires. O filme volta para a Praça França e para Bioy Casares e, novamente, para o exemplar do jornal, no qual estão enquadradas em primeiro-plano mais algumas notícias, com a câmera se demorando nos eventos do cotidiano: espiões nazistas enviaram material para Buenos Aires e foram interceptados; um sírio-libanês de nome Hazard teve naquele dia uma síncope cardíaca, foi levado ao hospital, onde morreu. “E longe, no meio da programação de teatro, eu li que naquela noite, na Casa del Teatro, madame Falconetti encenava o *Carnaval des Enfants* de Saint-George de Bouhelier...” A narração faz uma pausa de alguns segundos enquanto o espectador vê uma sucessão de fotos da atriz como Joana D’Arc no filme de Dreyer, “Falconetti... bem possível... Como todos os cinéfilos do mundo eu criei um mito a partir de seu rosto...”. Ainda sobre imagens fixas do filme de Dreyer o narrador segue descrevendo a vida da atriz, seu currículo e, quando filma o Rio Sena a partir de uma janela de um prédio às suas margens, elabora uma hipótese:

O que ela fazia em Buenos Aires em 1944? Morreria ali dois anos depois... (Eu me encontrarei com Andrée Tainsy) O que ela veio procurar em um porto do outro lado do mundo? Estava em Lausanne em 1942 e a academia européia tentou em asilo na Suíça. Seria pelo prestígio, incomum à época, desse país que esteve entre os cinco mais ricos do mundo até os anos 20? Será que ela esperava reencontrar ali, nos anos 40, um público sensível ao seu talento, agora que em Paris, já há um bom tempo, nós a havíamos esquecido? Em todo caso, neste 24 de agosto de 1944, como todos os outros em Buenos Aires, ela cantou a Marseillaise. Ela não saberia que era o começo do fim. Ficar em Buenos Aires? A guerra foi apenas um pretexto para esse último esforço e ninguém a esperava em Paris.”

Enquanto ouvimos o narrador, a imagem enquadra uma banquinha de livros, às margens do rio, faz um *zoom out*, mostrando ao fundo a igreja de *Notre Dame* e se movimenta para o lado, revelando, na janela contígua ao ponto de vista da câmera, o rosto feminino de uma

senhora que será entrevistada. Trata-se de Andrée Tainsy, atriz em turnê por Buenos Aires na mesma época de Falconetti. Segue-se uma entrevista dentro do apartamento, em que ela conta episódios, fala de escolhas de atrizes para apresentações, projetos, menciona outras personalidades do teatro que frequentavam Buenos Aires na mesma época. O movimento de câmera da cena anterior à entrevista prepara, antecipa uma nova cena que condensa o movimento geral do filme. Nessa cena, vemos o alto da Torre Eiffel e, a câmera, que está ao rés do chão, percorre uma descida que tecnicamente é conhecida como *tilt down*, do topo da torre até sua base. Terminado o percurso, faz um movimento lateral à esquerda, no qual a torre vai saindo do enquadramento até alcançar em primeiro-plano a placa afixada num edifício que dá nome à rua onde a câmera foi colocada: *Rue Buenos Ayres*. A tomada começa com a torre, um dos mais famosos monumentos do mundo, e percorre sua extensão, de cima a baixo. Mas um olhar lateral a essa monumentalidade revela em primeiro-plano uma pequena rua de Paris, porque a rua é o lugar onde histórias singulares se dão. E no mesmo gesto remete à outra cidade, de um país latino-americano, marginal à monumentalidade da França, onde as biografias que o filme abordará encontraram seu crepúsculo. O movimento de câmera no plano e o movimento de memória no filme são espelhados, e funcionam como um eixo de coordenadas e abscissas. Coordena-se o lugar, no eixo vertical: estamos em Paris. Mas ele se projeta em outro ponto de um eixo horizontal, cortando-o: Buenos Aires. Há uma história monumental, eurocêntrica, de grandes fatos que preenchem verticalmente a linha contínua do tempo. Mas, ao olhar para o lado, percorre-se a história novamente, revelando intensidades abandonadas, crispadas nas histórias privadas, particulares.

Percebamos o jogo de montagem: a câmera, colada ao narrador que caminha, faz com que o filme incorpore seu ponto de vista. A narração em primeira pessoa até agora não desmente essa perspectiva, ao contrário, a reforça, pois aquilo que seria experiência do narrador (mesmo que fictícia) é confirmada e ganha imagens – “os cinemas de minha juventude”. Mas esses cinemas não existem mais, cederam seu espaço a outros comércios. Crepúsculo. O papel jornal envelhece mal, um modo alegórico de falar do passado, que também envelhece mal quando esquecido, alijado do presente. Crepúsculo da história. Na edição do dia 24 de agosto, dia seguinte à liberação de Paris comemorada na Praça França, há muitas notícias já esquecidas e o filme se detém numa delas, pequena como um anúncio de classificados: a peça encenada por Falconetti. Seguem-se as hipóteses para aquela presença tão ilustre e tão banal em Buenos Aires e uma entrevista com Andrée Tainsy para ambientar a época, com algumas anedotas do mundo do teatro. Tudo isso intercalando imagens de rua, imagens da edição do jornal em estúdio, fotos

de Falconetti, cartazes de teatro, cenas de filmes antigos, de filmes noticiários argentinos, entrevistas tanto em Buenos Aires quanto em Paris. A banda visual e a narração vão construindo uma relação de efetiva interdependência na qual o desfile de imagens sem som faz muito pouco sentido, e a voz do narrador, sozinha, tampouco se sustentaria. Esse ensaio filmado e falado usa imagens de diferentes formatos, a voz do narrador e dos entrevistados para tecer seu discurso. Por isso a força daquele plano da Torre Eiffel que descrevi há pouco. Ele começa sem narração, apenas com um tango e, quando revela a placa da Rue Buenos Ayres, o narrador se pergunta: “Quem estava nos palcos com Falconetti? Em Buenos Aires, Isabel Sprenger, ela havia sido sua aluna...”. E o filme segue para outra entrevista, precedida por um movimento e uma conexão de olhares: Cozarinsky caminha por um jardim, é visto de costas e olha para cima. Lá está a entrevistada, Isabel Sprenger, que lhe devolve o olhar e sai da janela, como se viesse atender à porta. Na entrevista, como as outras neste filme (até aqui já passaram Bioy Casares, Gloria Alcorta e Andrée Tainsy), não ouvimos as perguntas do entrevistador, apenas as respostas e elaborações da entrevistada, que havia sido aluna e encenado com Falconetti, em Buenos Aires, *Monstres Sacrés* de Jean Cocteau. A voz *off* comenta as hipóteses, arma as relações, mas não a ouvimos perguntar. Enquanto Isabel fala, a banda visual apresenta cartazes de peças e fotos antigas. Entre as imagens, a foto de jornal com a notícia de que Falconetti morreria em Buenos Aires.

50.

Esse movimento de câmera, de descida e panorâmica, fixando um ponto e depois tomando uma visada lateral, repete-se em outros filmes de Cozarinsky, como *Fantômes de Tânger* (1997) e, com algumas alterações, em *Domenico Scarlatti à Seville* (1990). Gostaria de descrevê-los para investigar suas associações, tanto com o plano de *BoulevardS du Crépuscule* (1992) quanto com a hipótese da tese, de que em Cozarinsky é possível ver um museu de caras e que essas caras desenham uma cara que tem por principal afeto a transmissibilidade. Em *Fantômes de Tânger* (1997) acompanhamos junto com os créditos a chegada de um menino, de uns 12 anos, num trem, vindo do interior do Marrocos. Ele é visto de costas, olhando para fora, admirando o mar. Então o plano: a tomada começa com o céu e vai descendo até ser possível ler, no frontispício de um prédio não muito alto, a placa que anuncia: “Gare de Tanger”. A câmera segue seu movimento de descida até o portão de entrada, pela qual sai o menino da estação, andando para a direita do quadro, e a câmera segue reenquadrando-o, acompanhando seu caminhar até que ele se perca entre os carros. É como um movimento em L semelhante àquele

da Torre Eiffel – Rue Buenos Ayres em *BoulevardS du Crépuscule*. Nele também coordena-se um lugar: estamos em Tânger, o menino chegou ao seu provisório destino, é nesse lugar que o filme vai permanecer e talvez apareçam os fantasmas prometidos no título. Mas não se trata de um filme generalista sobre a cidade, não serão os monumentos ou os fatos da grande história que farão a narrativa avançar. O filme se debruçará sobre histórias particulares, como a do menino do interior, pobre, que tentará conseguir em Tanger o dinheiro suficiente para partir à Espanha e lá procurar melhores condições de vida.

Já em *Domenico Scarlatti à Seville* (1990), nas cenas iniciais vemos o céu, palmeiras sob o vento. Depois uma mansão com arquitetura e detalhes de influência mourisca. Temos o plano de um frontispício com uma Estrela de Davi entalhada e depois uma sala com um homem ao piano. Nesse caso as tomadas são separadas por cortes, não se trata de um plano-sequência como nos anteriores, mas o movimento de descida e localização é muito semelhante. O filme fala das marcas deixadas por uma Sevilha de passado cigano, mourisco e judeu nas composições de Domenico Scarlatti. Para tanto, conta com Christian Zacharias, que se mostra apaixonado pela obra de Scarlatti e toca ao piano as sequências nas quais percebe a força da mistura local. Zacharias (em Sevilha) acaba sendo o grande personagem do filme, muitas vezes assumindo seu duplo, o homenageado do título. Cozarinsky escolhe um plano significativo, um enquadramento fixo, para deixar que Zacharias execute uma peça inteira de Scarlatti: ele está ao piano de cauda, e a cauda está levantada (há algumas inserções de outros planos). A câmera enquadra o pianista de frente, cujo rosto e boa parte dos ombros estão visíveis, enquadrados também pelo triângulo formado pela tampa levantada, a vareta que apoia a tampa e a linha horizontal superior às teclas (Figura 8).



Figura 8

No caso de *BoulevardS*, é uma tomada contínua, sem cortes na filmagem. Mesmo que haja corte, em suma é o mesmo movimento, de descida e panorâmica, que normalmente confere à filmagem uma ancoragem no espaço, e a partir desse espaço busca estabelecer conexões. Trânsito que se estabelece, em *BoulevardS*, entre Argentina e França: sobre um enquadramento fixo da placa em que lemos “Passage Public Argentine” (na descida para a estação Argentine da linha 1 do metrô de Paris), um movimento lateral da câmera revela a Champs Elysées e ao fundo o Arco do Triunfo, cena que se repetiria em *Carta a un padre* (2013), quando seu narrador diz ter vivido em Paris por 30 anos.

Essa “assinatura” que se repete nos filmes, mas tem seu modelo em *BoulevardS*, tem o mérito de condensar um pensamento-filme: a grande história se cruza com a pequena história, há algo monumental, mas há algo particular, privado, lateral; há um caminho e há desvios; há o eterno e o transitório. E Baudelaire, nos falando sobre a vida moderna, ainda que ressalte a importância e a “vida” do segundo, não exclui a necessidade do primeiro:

Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite (II, 694).

(...)

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

(...)

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

Talvez por isso esse plano seja tão significativo para o museu de caras que é Cozarinsky. O monumento não é o fim da história, sua mera celebração, mas o ponto de partida para que outras histórias possam ser contadas. A guerra não é única e não tem apenas os efeitos historicamente assinalados. Ela é diaspórica. A diáspora tem um sentido de expulsão, de dispersão, de afastamento de algo próprio. Mas em seu íntimo tem uma força multiplicativa, positiva, de proliferar caras, exílios, de deixar nascer novas histórias, outras imagens a partir da cena de horror. A metade da arte, sem a qual a outra metade é indigerível, inapreciável, inapropriável. A aposta no transitório, de Baudelaire a Cozarinsky, não é uma etapa no percurso de restabelecimento do eterno, do imutável: é uma força contrária à monumentalização, uma força viva, ativa, diaspórica.

51.

Em *BoulevardS* do crépuscule há vários entrelaçamentos do narrador com o texto falado e com o fato que movimentou a narração: a tal comemoração da libertação de Paris na Praça França. A câmera faz um *travelling out* de uma janela em que se vê telhados de Paris ao fundo, para enquadrar Edgardo Cozarinsky, numa sala, de costas para a câmera e mexendo em fotografias, dispendo-as em cima da mesa. Sobre esses gestos de espalhar e rever fotografias, ouvimos a já conhecida voz de Gloria Alcorta, contando como foi a festa naquela noite em Buenos Aires. Um breve silêncio e escutamos o narrador Cozarinsky dizendo: (com zoom no recorte de jornal que mostra uma criança pequena). “O que ela não sabia é que eu estava lá, eu também, de mãos dadas a pais que não compreendiam a alegria e o alívio, e a criança que eu era, escutando cantar numa língua que ainda não conhecia”. Novamente se sucedem na tela imagens de arquivo.

Nelas aparecem Peron, muitos soldados marchando, uma procissão religiosa, edifícios de Buenos Aires:

Nesses anos confusos de pós-guerra, nosso governo reconhece o estado de Israel e venderemos passaporte argentino aos criminosos de guerra, ou assegurar um “livre desembarque” para que ninguém fique sem lugar, mesmo aqueles que tinham contas a acertar na Europa... Para as crianças daquela época, os jornais produziam mais bichos-papão que os contos de fadas. Havia rumores de que Hitler havia sido visto frequentemente na Patagônia. Qualquer nome germânico já aparecia envolto numa trama romanesca. Brincávamos de detetive amador. No entanto, quando Eichmann foi sequestrado em 1961, nenhum de nós tinha conhecimento de sua presença aqui. Por outro lado, ficcionalizamos um misterioso Doutor Richter, a quem o General Presidente havia confiado a construção de uma base atômica no extremo sul. (Vemos cenas de arquivo do Dr. Richter reconhecendo a área cercado de políticos e militares argentinos) Ele não tinha um jeito de cientista maluco (mostra o rosto de Richter)? E por quê, na publicidade de sua turnê pela argentina, Zarah Leander, atriz célebre de filmes alemães (Zarah entre outras pessoas conversando), se apresentava em sua nacionalidade de origem: “vedete sueca da canção internacional”?

Num filme argentino de 1961, *Vivre à l'instant*, eu havia descoberto um rosto, o de uma certa Diana Toldi. Bochechas bem visíveis e pronúncia charmosa, no papel de uma refugiada. Algumas semanas após o lançamento do filme, o jornal clandestino do partido socialista, que meu pai havia trazido sob o sobretudo, a denunciou como sendo na realidade Zita Szelezky, popular atriz húngara, presumível indicadora da Gestapo. Ela nunca mais filmou na Argentina. Quarenta anos mais tarde, partindo em sua pista, só encontro relações possíveis, contraditórias, ambíguas. Para alguns, apesar de fascista, ela não era a abominável personagem que se havia pensado. Para outros, teria sido a vítima de um ajuste de contas entre os exilados. Ela havia desposado na Argentina um milionário austríaco e partido para Los Angeles com a esperança de fazer carreira. Finalmente, teria retornado à Hungria, no fim do comunismo, para receber a homenagem de seus fãs, que lhe teriam permanecido fiéis durante 45 anos. Agora, quando tudo é semelhante e nada é verdadeiro: Zita. Quem era ela? Onde ela está? Eu tampouco sabia que outro rosto, que se tornara familiar desde minha primeira visita ao cineclube, estava na Argentina.

Assim, aos poucos, o filme vai construindo seu argumento e exibindo seus personagens. Da estação Buenos Ayres para o Arco do Triunfo. De Buenos Aires a Paris, passagem semelhante àquela experimentada por um personagem da história de nome Edgardo Cozarinsky. A foto dessa criança no jornal é o elo que permite que o narrador descreva, desde sua perspectiva, os anos de pós-guerra na Argentina, o “livre desembarque” e, com ele, a chegada de pessoas que, após a derrota da Alemanha, já não eram bem quistas ou eram até mesmo perseguidas na Europa. Sem se concentrar em Hitler ou Eichmann, o filme se dedica a duas atrizes que estiveram ao lado do Reich, uma, Zarah Leander, que teria participado da turnê do Dr. Richter usando sua nacionalidade sueca, e outra, Zita Szelezky (ou Diana Toldi), que conseguiu fazer filmes na Argentina até ser denunciada como informante da Gestapo. Isso

prepara o terreno para o filme entrar em seu segundo grande personagem, Robert Le Vigan, mas ainda fazendo girar o discurso em torno do narrador, que teria visto o ator em sua primeira visita ao cineclube.

52.

Após muitas fotografias de arquivo de Robert Le Vigan em cena, vemos parte de um filme que participou, na Argentina. Sobre essas imagens, o narrador fala da chegada do ator ao país e da descoberta local de que ele havia trabalhado a favor dos alemães durante a ocupação de Paris, fato que lhe concedeu a pecha de “colabo”. A revelação fez com que ele não conseguisse mais trabalho ali. Cozarinsky parte então para entrevistar José Martínez Soares, cineasta, que havia sido assistente de direção de um filme no qual cogitaram Le Vigan como ator. Na cena da entrevista, novamente não ouvimos as perguntas, apenas o monólogo do entrevistado que fala diretamente ao personagem-diretor-narrador Cozarinsky. Mas a cena repete aquela assinatura que descrevi há pouco. A câmera começa enquadrando um pedaço de céu e o topo de uma árvore, vai descendo acompanhando o caule até que revela uma rua movimentada, muitos carros, veem-se táxis pretos de teto amarelo (e o entrevistado fala castelhano: estamos na Argentina, mais especificamente em Buenos Aires). Ao chegar, um pouco acima do nível da rua, a uma passagem de pedestres, a câmera realiza um movimento lateral acompanhando um transeunte qualquer, que “leva” a câmera até o entrevistado, que fala o texto que ouvimos, diante de Cozarinsky, ambos vistos de lado e enquadrados também pela estrutura de aço da passarela, que remete à estrutura da Torre Eiffel.

Depois, já em Tandil e com a ajuda de Nestor Tirri, Cozarinsky percorre espaços pelos quais passou Le Vigan: sua casa, o bairro por onde caminhava. Entrevista suas alunas de francês e suas vizinhas, visita seu túmulo. Vemos também cenas de arquivo em super-8, nas quais o gentil Robert, um tanto amargurado, fala da rejeição à sua pessoa e do crepúsculo da vida no interior de um país periférico. O filme então, como breve contraponto final, cita René Bousquet, um outro personagem que também havia sido “colabo”, mas que mudou de lado durante toda a vida e, por causa de seus relacionamentos políticos desonestos, ganhou inúmeros cargos e inclusive prêmios “por serviços à resistência”. Contra o maniqueísmo da história, o filme coloca pesos nos lados opostos da balança: Robert Le Vigan, apesar de ter colaborado durante a ocupação (o filme não diz o que ele fez nem a intensidade) é filmado como um senhor gentil, respeitoso, ético e vítima da compulsão histórica da escolha de lados. Bousquet, por ficar trocando de lados, apesar da desonestidade, ganhou prêmios, reconhecimento, cargos. Ambos

sabiam que a história é contada pelos vencedores. Le Vigan, eticamente, arcou com o peso de suas escolhas. O outro afinou sua moral com a dos que estavam vencendo.

Por fim o narrador encerra suas buscas, enquanto o filme mostra um anoitecer em torno do obelisco da Avenida 9 de julho:

Eu constato mais uma vez que toda vida é feita do entrecruzamento de outras vidas. Mas, do mesmo modo que não há pesquisa inocente, o detetive acaba sempre por conhecer algo de si mesmo. Eu havia seguido as pistas de Falconetti e Le Vigan. O que eles procuravam? Talvez a mais obstinada das miragens, aquela de começar do zero. A mesma que me havia levado a fazer o trajeto inverso: quando jovem, eu sonhava viver em Paris, hoje, em Paris, eu penso na minha cidade da adolescência. Cinemas desaparecidos onde eu aprendi a reconhecer lugares cheios de promessas. Hoje, os únicos filmes que me fazem sonhar são os filmes a fazer. Ao meu redor a pequena história e a grande se cruzam sem se encontrar.

...

Em 2018 estive em Paris coletando material para esta tese. Talvez hoje, depois da escrita, a pesquisa na cidade tomaria outros rumos. Mas eu estava certo de que precisava assistir a alguns filmes impossíveis de encontrar, mesmo em Buenos Aires. Também queria ter acesso a textos menores, publicações em revistas e mesmo a livros como *Disparos en la oscuridad*,³²⁸ que, embora publicado no Chile, não era possível comprar a partir do Brasil. Os amigos que viajavam ao país vizinho tampouco o encontravam nas livrarias. Depois de esgotar os textos e filmes que estão no prédio François Mitterrand da BNF, procurei por Cozarinsky também no prédio da Richelieu. Lá, por se tratar de um acervo distinto, não há meios audiovisuais para acessar filmes nem a quantidade de livros da anterior. Em compensação, encontram-se *plaquettes*, gravuras, desenhos, livros “de arte”. Dois materiais relacionados a Cozarinsky me chamaram atenção e gostaria de apresentá-los.

O primeiro é um exemplar publicado pela Cinemateca Francesa em 1992 intitulado: *Conférences du Collège d’Histoire de l’art Cinématographique n. 2 - Cinéastes en exil: exilés, inmigrés: les cineastes déplacés*. O volume é apresentado e organizado por Jacques Aumont a partir de conferências realizadas na Cinemateca. Tem textos de Edgardo Cozarinsky, Jean Douchet, Michel Ciment, Gérard Legrand, Jean-Loup Bourget, Dominique Païni, Thomas Elsaesser, Gian-Piero Brunetta e Patrice Rollet. Todos relacionando cinema e exílio. O texto de

³²⁸ COZARINSKY, Edgardo. *Disparos en la oscuridad*. Edición y selección de Ernesto Montequin. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015. (Consegui o exemplar na livraria “El juguete rabioso”, de Rosário, com a atenção amável de Germán, seu livreiro.)

Cozarinsky intitula-se: “Cinéma de France, cinéastes d’ailleurs” e tem como linha geral a ideia de que a França se abre aos artistas de todo o mundo, e essa abertura fez com que seus cinemas (“parce que c’est ne pas un cinéma français seul, univoque, monumental, dont il est question, mais plusieurs cinémas”),³²⁹ ou melhor, fez com que toda a arte do século XX encontrasse um lugar de acolhida e desenvolvimento. Uma sólida tradição francesa permitiu o ingresso de estrangeiros sem perder sua força, sem que os franceses ou a própria cultura sofresse um abalo de suas bases, porque acreditam que os artistas de outros lugares, ao se estabelecerem na França, passam a pertencer a ela, sem que se lhes demande deixarem de ser estrangeiros:

Cette remarque, que j’ai découverte il y a peu de temps, m’a beaucoup frappé parce que cela correspond exactement au sentiment que j’ai toujours eu: ailleurs, on vous demande toujours de vous conformer aux caractères du pays d’accueil. Surtout aux Etats-Unis, mais là c’est un autre discours, parce que les Etats-Unis sont un pays d’immigration, comme mon Argentine natale, la tradition n’y est faite que de bric et de broc, par les gens qui arrivent et qui apportent plus une idée du devenir qu’un bagage culturel. Les Etats-Unis, mis à part, il est très difficile d’être étranger, par exemple en Angleterre ou en Allemagne, sans se conformer complètement aux idéaux du pays, tandis qu’en France il est naturel de rester étranger. Les étrangers en France sont protégés, ne serait-ce que par la fierté qu’ont les Français à se dire que nulle part ailleurs ils ne seraient mieux.³³⁰

Apesar do tom elogioso demais, quase bajulador do país que o recebeu, a fala me parece adequada. Naquele 1992 Cozarinsky já havia vivido quase 20 anos na França, país que não apenas permitiu, mas financiou seu cinema. O texto tem outras totalizações, que me parecem próprias da fala, e segue contando vários casos de cineastas do mundo que encontraram na França o lugar para fazer cinema, sem que isso alterasse a “qualidade” do cinema feito na França por franceses. Mas o que mais me atrai no texto é a ideia de uma cidade, Paris, ou sua gente, ou mesmo suas instituições reconhecerem no exílio um estado possível de ser mantido, não apenas um trânsito até a assimilação. Uma cidade (e um país) que não exige que o estrangeiro deixe de sê-lo.

...

O segundo achado na Biblioteca do prédio Richelieu foi uma fotografia de Cozarinsky, realizada por Guillermo Vilela. Vilela nasceu em Buenos Aires e graduou-se em Direito. Em 1980 se estabelece em Paris e passa a ser fotógrafo de imprensa, cobrindo realizações

³²⁹ COZARINSKY, Edgardo. Cinéma de France, cinéastes d’ailleurs. In: *Conférences du Collège d’Histoire de l’art Cinématographique n. 2* - Cinéastes en exil: exilés, immigrés: les cineastes déplacés. Paris: Cinémathèque Française, 1992, p.1.

³³⁰ Cozarinsky, 1992, p. 2.

cinematográficas. Também fazia fotos para revistas de moda. Trabalhou para *Libération*, *Le Monde*, *Vogue*, *Marie-Claire*, *Harper's & Queen*, *Tatler*, *Town & Country Magazine*. O site Ciné-Ressources traz dele a seguinte descrição:

Originale, l'œuvre de Guillermo Vilela pour le cinéma est largement dominée par des portraits d'artistes qu'il réalise loin des studios de cinéma, au cours de séances de poses organisées avec des stars lors de festivals ou dans des hôtels.

Sa signature : des portraits intimistes, en noir et blanc où cadre et ombres et lumières sont travaillés de manière graphique. Il acquiert une "réputation de photographe précis, élégant, amoureux des ombres et des visages connus" (Edouard Waintrop, *Libération* du 25 juin 1996). David Lynch, Isabella Rossellini, Béatrice Dalle, Joseph L. Mankiewicz, Lauren Bacall, Christopher Lee, Peter O'Toole... ces portraits de stars, réalisés entre 1985 et 1994, sont regroupés par l'artiste dans un carnet de voyage intitulé *Rendez-vous à l'hôtel*.

Il a également photographié les tournages d'une dizaine de films pour le compte de magazines.³³¹

É nesse marco que é fotografado Cozarinsky, não sei se num hotel, mas o personagem da foto está deitado sobre um travesseiro. A foto tem direitos autorais e pertence à Biblioteca, que proíbe reproduções. Por isso a publico aqui em baixa qualidade com um registro tomado de meu telefone celular, exclusivamente para dar conhecimento de sua existência. Vilela e Cozarinsky faziam parte de um mundo que girava em torno do cinema na França e, talvez por isso, suas vidas se cruzaram.

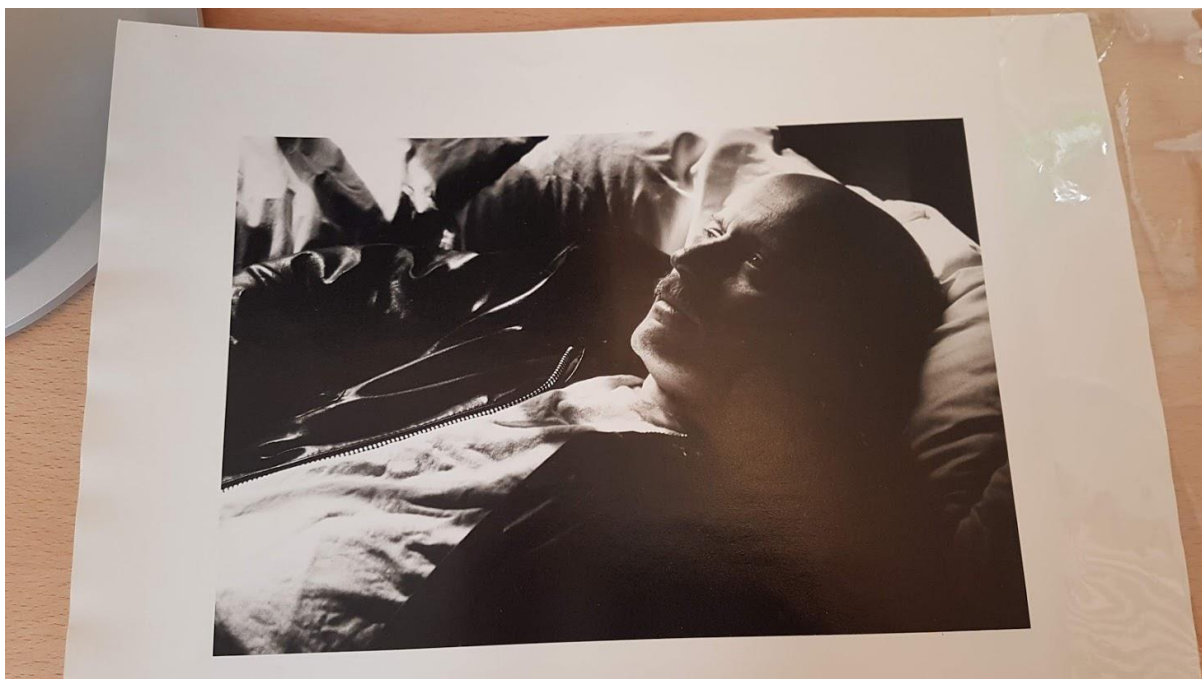


Figura 9

³³¹ "Guillermo Vilela", in *Ciné-Ressources* – Répertoire des photographes. Disponível em: <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=48661>. Acesso em: 26 jul. 2021.

A foto não tem data, apenas a indicação de Cozarinsky como cineasta de *Guerreros y cautivas* (1990), filme que tem como atriz Dominique Sanda. Será que foi o argentino Guillermo Vilela quem escreveu no verso da fotografia? Se foi ele, vemos que não se prende ao fato de Cozarinsky ser também argentino. Escreve em francês o título de um filme rodado na Patagônia, que remete a um conto de Borges, bem como à história da Argentina natal. Encenava, inconscientemente, uma ruptura de origem? Tampouco Cozarinsky é lembrado por ser jornalista na Argentina ou mesmo diretor de filmes anteriores, como *Puntos Suspensivos* (1971), *Les apprentis sorciers* (1977) ou *La guerre d'un seul homme* (1982) (embora nesse último, sabemos, Vilela não poderia fotografar o *set* e o *casting*). Nem sequer outro ator argentino do filme é citado, mas, na foto, para Vilela, Cozarinsky é o cineasta que filmou Dominique Sanda, a atriz conhecida por *Une femme douce* (*Uma mulher delicada*, 1969) de Bresson. É digno de nota que Sanda já viveu em Buenos Aires (depois do filme, não sei se ainda vive lá) e interpretou, no Teatro Colón, uma *Joana d'Arc au bûcher*, na peça de Arthur Honegger sobre o texto de Paul Claudel.³³²

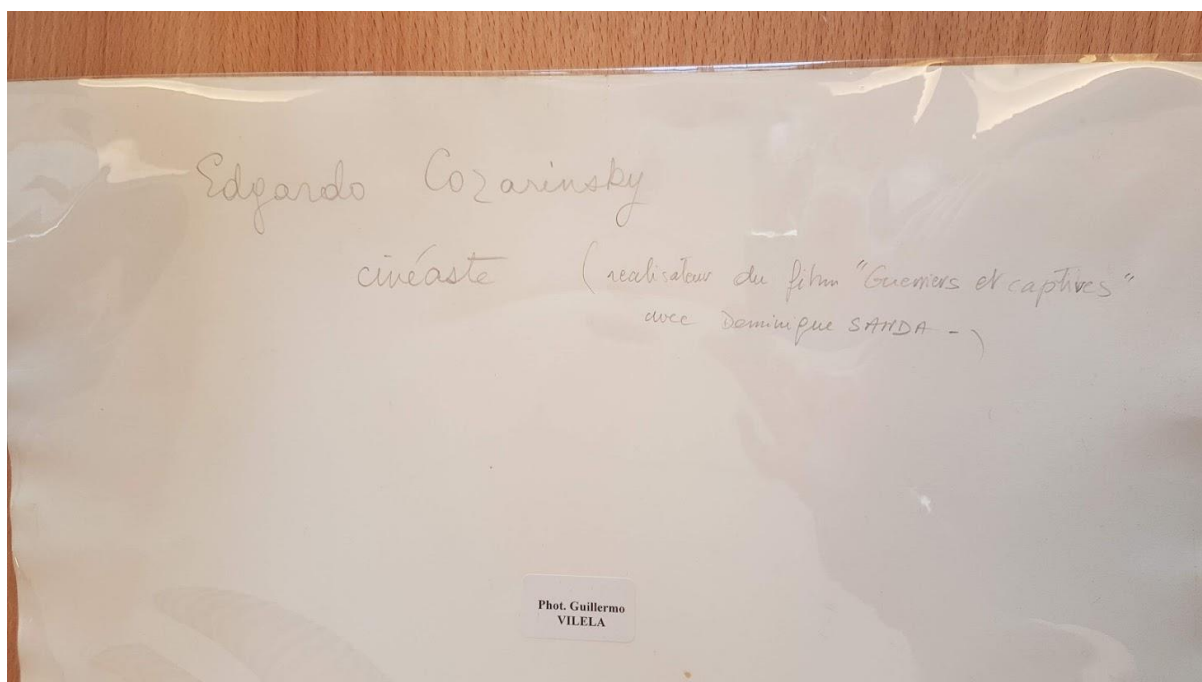


Figura 10

A foto me surpreende pela diferença que estabelece com o Edgardo que conheci, com as fotos que dele vi. Ele tem a cara do personagem que interpreta no filme de Raúl Ruiz,

³³² *Dominique Sanda: Une biographie*. Disponível em: <http://www.dominiquesanda.com/biographie.php>. Acesso em: 26 jul. 2021.

Diálogos de exiliados (1975) (Figura 9) Será que a foto foi tirada em data próxima daquele 1975 e somente depois de um tempo (depois de ter feito *Guerreros y cautivas* em 1990) é que se escreveu o texto de seu verso? (Pode também ter sido um secretário organizando as fotos, ou mesmo alguém que herdou sua coleção antes de ser trazida ao museu, mas essas hipóteses são muito pouco imaginativas, prefiro não seguir com elas).

Na foto, deitado, Cozarinsky não olha para a câmera, e o jogo de luz esconde sua fisionomia. O lado do rosto entregue ao espectador é o da sombra, o lado iluminado, pelo ângulo da tomada, pouco aparece. Mas um tanto de luz ainda vaza para iluminar seu olho esquerdo, que aliás é o único que vemos, o olho direito está parcialmente coberto. Essa diferença de iluminação, muito “montada” aliás, causa um efeito na foto. Sempre que eu vejo seu queixo e sua boca fechada, tenho o impulso de voltar aos olhos, porque há algum afeto ali que faz esses elementos discordarem: olhos, boca e queixo. Então percebo que há mais do que uma cara. O lado direito de Cozarinsky, iluminado, associado ao ângulo da tomada, faz com que seu olhar esteja mais sério, o olho parece mais fechado e conjuga com o queixo um efeito de sobriedade. Já o olho esquerdo, pontualmente iluminado, sugere ao meu olhar um movimento descendente passando pela boca e pelo queixo, conferindo um ar de sonhador, mas de alguém seguro de seus sonhos. Uma sombra linear, quase “gráfica”, chega de seu lado direito (lado esquerdo da foto) como uma lança cravada em seu coração. Que afetos traz essa sombra? Como estava esse centro de emoções invisíveis que é o coração de Cozarinsky? Estaria apaixonado? De coração partido? Que filmes fazia na época ou em que filmes pensava (ou sonhava)? Pensava (já, ainda) em Buenos Aires? Gostava de estar na França? Seu olhar, especialmente o sonhador, não parece ter um objeto à sua frente, mas algum pensamento o atravessa? Em que pensa? Qual seu pequeno projeto para aquela noite? Tomar uns tragos com o fotógrafo argentino? Escrever para um amigo o que o encontro com Vilela o fez lembrar? Fazer um filme sobre argentinos em Paris? Ou sobre franceses na Argentina?

53.

Depois de ser desclassificado de um concurso de sócias de Hemmingway, na Flórida, o narrador-personagem do romance de Enrique Vila-Matas passa um mês em Paris tomando notas para uma “revisão irônica” da juventude que vivera ali. As notas têm um título: *Paris não tem fim* estabelecendo um jogo declarado com *Paris é uma festa*, de Hemingway. Sob o mesmo título das notas o narrador fará uma conferência sobre ironia, ao longo de três dias, em Barcelona. *Paris não tem fim* é também o livro de Enrique Vila-Matas, romance narrado em

primeira pessoa. Nele o narrador-personagem coloca o leitor como plateia de sua conferência – já que lemos exatamente o que ele fala ao público.

O livro começa com o pronome *eu*, oculto, mas que focaliza a narração: “Fui a Key West, Florida, e me inscrevi na edição deste ano do tradicional concurso...”.³³³ O verbo que abre o romance, “Fui”, por sua desinência, aponta para um sujeito definitivamente presente, para um eu-narrador, personagem, sujeito das ações do romance, sujeitando-as ao seu ponto de vista. Um sujeito que é também objeto do romance, porque é de suas vivências de juventude em Paris, porque é da sua conferência em Barcelona, porque é de seu desejo de assemelhar-se a Hemingway que a história trata. A *mise en abyme* de sujeito e objeto ganha outro capítulo já na segunda página, quando o *eu* se divide. Ao tomar o voo de Paris a Barcelona, o personagem encontra, jogadas sobre o assento do avião, notas para uma conferência dedicada ao tema da ironia, para ser dada em três dias, intituladas “Paris não tem fim”. Acha curiosíssimo o fato. Ele mesmo havia tomado notas na cidade para elaborar uma conferência sobre o mesmo tema, agendada para o mesmo simpósio em Barcelona que aparentemente participaria o autor daquelas notas que, coincidentemente, cogitara o mesmo título. “Fiquei com uma grande cara de idiota quando me dei conta de que tinha sido eu mesmo quem acabara de jogar esse bloco de notas sobre minha poltrona...”.³³⁴ Se o narrador se esquece do que fez no último mês, ou do que fez há dez segundos, como confiar nas memórias de seus dias de jovem escritor iniciante em Paris? Ou seja, a própria história do romance, que toma para si elementos da biografia de Vila-Matas, submete a posição de onisciência e o trabalho de memória do narrador a uma bifurcação. A idiotia do sujeito, um eu que gira sobre si, que não é confiável, que escapa de si, faz a narração girar em falso, em torno de um eu fantasmal que logo abandona a verdade para aderir à série de movimentos que são da ordem do possível. (Mesmo que depois tente recobrar um fio de unidade perdido.) Porque a partir desse episódio de divisão é perfeitamente possível que o narrador tenha vivido sua juventude em Paris, como viveu Enrique Vila-Matas. É possível que o narrador tenha passado um mês em Paris tomando notas sobre esse período iniciático. Mas também é possível que o narrador não tenha vivido em Paris, que tenha usado como suas as notas que um outro deixou sobre o assento do avião. É possível que Enrique Vila-Matas, nome provável do personagem-narrador, tenha deixado sobre o assento as notas que outro Enrique Vila-Matas encontraria e agradeceria, até perceber a idiotia constitutiva de sua “grande cara”, que, saberemos, pouco semelhante à cara de Hemingway (foi portanto desclassificado do

³³³ VILA-MATAS, Enrique. Paris não tem fim. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7.

³³⁴ Vila-Matas, 2007, p. 8.

concurso). O narrador tenta ainda restituir sua unidade ligando os dois personagens, o que esquece e o que encontra. Mas se há de verdade um eu, um Enrique Vila-Matas único e sem contradições, o episódio mostra que, no romance, essa unidade já não importa, porque estabelece um jogo de alteridade na qual o eu é uma força para fora de si, em direção a um outro. O eu-narrador finge se produzir como o mesmo, narra o romance/conferência descrevendo eventos de uma vida jovem “pobre e infeliz” em Paris. Ao mesmo tempo, cada um desses fatos narrativos recebe, em passagens como essa do esquecimento do bloco de notas, a possibilidade de se distanciar do relato veraz, propondo outras forças motrizes, vinculadas às potências do falso. Não se trata de privilegiar um eu falso contra o eu verdadeiro, ou de opor o verdadeiro para denunciar a falsidade do falso. Liberar as potências do falso é colocar tanto o verdadeiro quanto o falso numa zona de indiscernibilidade na qual emerge a criação de possíveis.³³⁵ É o caso do narrador de *Paris não tem fim*. Não se trata apenas de um personagem quimérico de um mundo construído na narração e que nela se encerraria. Ele arma uma mesmidade ficcional em cada evento narrado no gesto de referir-se a elementos exteriores ao texto que traz verossimilhança. O leitor não sabe se o narrador está contando uma vivência do próprio Enrique Vila-Matas, se o quatinho de fundos no qual viveu o protagonista pertenceu mesmo a Marguerite Duras, se ela realmente deu conselhos sobre escrita e emprestou uma apostila ao narrador do livro, se não os deu e o narrador está mentindo, ou se este é um fato que compõe outro texto, o da possível biografia do autor. Duras, Vila-Matas, Hemingway, Paris, Florida, Barcelona são todos nomes carregados de forças que atravessam a narrativa de *Paris não tem fim*. Poderia dizer que esses nomes fazem uma ponte entre o romance e a História. Mas isso supõe a história como um texto único, necessariamente verídico que emprestaria seus personagens ao romance. Eu manifestamente abduco dessa concepção. Prefiro tratar a história como mais um texto possível que toma alguns fatos por referentes. Não há um texto da história, mas infinitos textos. Assim, resumidamente, cada personagem que o narrador encontra ou a que se refere traz outro texto para ser lido com o romance. Assim é sua fatura: cada pequeno capítulo do livro narra uma passagem, uma lembrança, um encontro com um ou mais personagens que conhecemos de outros textos, sem que suas ações e referências no romance entrem em contradição com sua obra ou biografia.

Nos pequenos capítulos em que narra suas idas ao cinema (a partir da entrada 55), o narrador diz que costumava cruzar com Edgardo Cozarinsky. Sabia que era um exilado argentino que vivia entre Paris e Londres. Conta que assistiu a alguns de seus filmes e leu alguns

³³⁵ Deleuze, 1990.

textos, entre eles os ensaios: “sobre Borges e o cinema” e um “estudo sobre a fofoca”. Se diz admirador de *Vudú urbano* como estrutura híbrida de narração, “livro carregado de citações em forma de epígrafe”, gesto que teria sido “levado a sério no cinema por Godard”, que, como Cozarinsky, afirma, cultivava o “gosto de mesclar ensaio com ficção”. O narrador nesse capítulo novamente se insinua na biografia de Enrique Vila-Matas, referindo-se ao romance *Historia abreviada da literatura portátil*, de 1985, como se fosse de sua autoria:

Creio que o artefato literário de *Vodu Urbano*, esse livro escrito por alguém que, eu acho, se sentia cômodo como uma pessoa desterrada, influenciou sobretudo meu romance sobre conjuras portáteis, mas essa influência recebi em meados dos oitenta e pertence, portanto, a um período de minha biografia literária distante da que abarca essa conferência de três dias, que não fala de conjuras e sim de conjurar minha juventude revisando-a ironicamente.³³⁶

A remissão aos personagens da história da literatura, do cinema, a cidades e eventos traz verossimilhança a um relato manifestamente construído, inventivo, porque trabalhado a partir da memória do narrador. Por outro lado, a escritura ficcional do romance se desdobra sobre esses personagens, tornando múltiplos os discursos da história. É digno de nota que o capítulo que fala de Cozarinsky (a referida entrada 55) inicia-se no fim da página 135. Mas se o leitor subir levemente o olhar, encontrará, no início da mesma página, quase no final do capítulo dedicado a Wim Wenders, o narrador dizendo que aquele

foi o dia em que descobri que na hora de escrever não devia descartar nada pois, como dizia Walter Benjamin, o cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre pequenos e grandes se guia, ao fazê-lo, por essa verdade: de todo o ocorrido, nada deve ser considerado perdido para a história.³³⁷

Algo da composição do livro, da ordem da escrita ou mesmo do fluxo de pensamento leva o autor (ou aquele que montou os capítulos), tendo citado o Walter Benjamin da pequena história, a lembrar e narrar seu encontro com Cozarinsky. Esse personagem não compartilha apenas o nome com um Edgardo Cozarinsky exterior ao romance. É também um nome de autor e, como tal, traz consigo a carga de lhe serem atribuídos outros textos que orbitam em torno dessa assinatura. Também é um nome de personagem que vive outras histórias como, por exemplo, uma biografia, alguma história do cinema argentino, ou do cinema francês, que pode participar de um possível inventário de ensaístas latino-americanos, de cineastas exilados etc. Personagem nome-de-autor, assina a obra que inclui o tal “ensaio sobre a fofoca”, outro sobre Borges, o “híbrido” *Vudú urbano*, assina também filmes tão diferentes entre si como *La guerre d'un seul homme* (1982), *BoulevardS du crépuscule* (1992), *Fantômes de Tanger* (1997),

³³⁶ Vila-Matas, 2007, p. 136.

³³⁷ Vila-Matas, 2007, p. 135.

Domenico Scarlatti à Seville (1990), *Ronda nocturna* (2005), *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), *Carta a un padre* (2013), *Guerreros y cautivas* (1990). Um mesmo nome que circula em todos esses textos, históricos, biográficos, ficcionais e os transforma ao transitar, pois nos faz ler uns com os outros. Já citei aqui a parte de tal “ensaio sobre a fofoca” no qual Cozarinsky sustenta que a história, por vezes dita “com agá maiúsculo”, usa dos mesmos procedimentos narrativos que os romances que lhe são contemporâneos, acrescidos de um elemento externo de autoridade. “A verdade”, diz Cozarinsky e eu repito, “que tanta dignidade confere à história, é apenas a ausência de contradição entre as versões recebidas de um fato”.³³⁸ O que confere dignidade à história, o elemento externo verificante, pode ser tácito, operar-se apenas pela não contradição, redobrando a sensação de transparência do relato, como se este contasse a si mesmo. O mesmo sucede com os personagens. Se são também personagens da história, ou seja, se têm vida exterior àquele texto em questão, aportam novos elementos e vetores à narrativa. A verossimilhança é apenas um deles.

Nem todo aquele que olha para a história percebe que ela se dignifica pela ausência de contradição entre os textos. Nem sempre está evidente que a sua verdade é construída, que depende dos personagens, dos artifícios retóricos e narrativos, lembra Cozarinsky, geralmente contemporâneos ao romance de sua época. Essa impressão de verdade, resultado da ausência de contradição, acaba por cristalizar um discurso historiográfico, que assume a hegemonia e apaga qualquer possível fato contrário. Borges dizia que a história, por seu pudor, geralmente se oculta. No relato dos dias históricos, afirma, nota-se mais a influência do cinema e do jornalismo do que dos próprios fatos e, por isso, ou melhor, contra isso, seleciona no conto/ensaio “El pudor de la historia” narrativas de povos vencidos que prestam tributo ao inimigo vencedor.³³⁹ O discurso que pretende estabilizar uma versão dos fatos normalmente o faz sob a ótica do vencedor ou, se contada pelo perdedor, o é de tal maneira que, apesar da derrota, a vitória lhe é moralmente atribuída. Se apenas uma versão se estabelece e apaga as demais, o passado é oprimido, ceifado de suas possibilidades, e a história é relatada como se fosse simples descrição dos fatos, preenchendo uma linha de tempo anteriormente vazia. Enrique Vila-Matas parece encontrar uma maneira de fazer com que os pequenos fatos não sejam considerados perdidos para a história, como nos encontros com personagens (da sua e de outras biografias) em Paris, com as implicações de um narrador que diz *eu*. Cozarinsky,

³³⁸ Cozarinsky, 2013a, p. 16.

³³⁹ Borges, 1974, p. 754. O ensaio está em *Otras Inquisiciones*.

praticando um cinema com esse mesmo naipe de personagens múltiplos, muitas vezes com um narrador homônimo a si, encontrou seu próprio gesto para uma política da história.

54.

Detlef Holz estava provavelmente bastante angustiado quando escreveu, em 1940, as “Teses sobre o conceito de história”. Seu iminente suicídio nos faz lê-las, retrospectivamente, com certo sentido de urgência. A guerra já iniciada, perseguição aos judeus legalizada, ele mesmo já ter sido internado em um campo, fatos de gravidade incontestes. Faz igualmente parte de uma cartilha fascista o revisionismo histórico praticado sem pudor, já que os donos do poder na Alemanha impunham uma nova história, não apenas dali em diante, antes se esforçavam em refazer um passado que lhes fosse mais conveniente. Não era uma abertura da história aos pequenos fatos que estivessem ocultos aos historiadores do presente. O nazismo, longe disso, criava um novo passado e o tornava monumento, impondo uma verdade, substituta àquela até então vigente e transmitida. Travava-se uma disputa de poder acerca de quais fatos tinham o direito de preencher o tempo (paradoxalmente, um espaço de tempo), essa suposta linha contínua, neutra, homogênea que abrigaria o passado. Mas tal sentido de urgência, que decantamos do texto das Teses em expressões como “o inimigo nunca deixou de vencer”, talvez esteja mais relacionado ao nosso ponto de vista retrospectivo, que sabe do suicídio num futuro bem próximo, do que com a inserção das Teses no manifesto desejo de obra do autor. Na correspondência de Benjamin, fonte generosa de uma biografia possível, o autor das Teses mencionava-as como parte do “projeto Baudelaire”. Um projeto de longo fôlego que ganhava continuidade, como se lê nesta carta de 22 de fevereiro de 1940 a Max Horkheimer, primeira vez em que Benjamin cita as Teses nominalmente em sua correspondência:

Lamento muito o fato de as circunstâncias atuais não me permitirem mantê-lo ao corrente de todos os meus trabalhos, como desejaria e o senhor tem o direito de exigir. Acabo de redigir algumas teses sobre o conceito da História. Por um lado ligam-se às ideias esboçadas na parte I do ensaio sobre Fuchs, por outro, servir-me-ão de armadura teórica para o segundo ensaio sobre Baudelaire. Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da História que estabelecerá uma cisão irreversível entre o nosso modo de ver os resquícios do positivismo que, segundo penso, marcam tão profundamente até aqueles conceitos da História que, em si mesmos, nos estão mais próximos e nos são mais familiares. O caráter esquemático que tive de dar a essas teses dissuade-me de enviá-las tal como estão. Mas quero dar-lhe conhecimento delas para lhe dizer que os estudos históricos a que, como sabe, me entrego de momento não me impedem de me sentir solicitado, tanto quanto o senhor e outros amigos aí, pelos problemas teóricos que a situação mundial inelutavelmente nos coloca. Espero que um reflexo dos esforços que, nesta minha vida solitária, continuo a dedicar à sua solução lhe chegue por meio do meu

“Baudelaire”. Como a escrita dessas teses me orientou de forma premente para a continuação do “Baudelaire”, peço-lhe que me permita adiar a conclusão do trabalho sobre Rousseau e Gide.³⁴⁰

Numa recente edição em língua portuguesa que traduz as Teses, João Barrento traz uma série de notas, paralipômenos e fragmentos que nos dão a dimensão do trabalho e das inquietações de Benjamin com relação ao tema, para além da iminência do suicídio.³⁴¹ Na carta acima lemos o respeito e o continuado compromisso com Horkheimer, o urgente desejo de dar consistência teórica a um outro conceito de história que necessariamente tem relação com Baudelaire.

Diante da ascensão nazista, da guerra, da perseguição aos judeus, do horror perpetrado como política de Estado, Walter Benjamin percebe que a história, ainda vinculada à ideia de progresso no tempo, afixava esse estado de coisas. Por isso queria que o presente tivesse relação mais produtiva com o passado. Segundo as Teses, as lentes do historicismo mantêm estável a relação entre vencedores e vencidos. O materialismo histórico, ao contrário, seria um método de buscar no passado as intensidades e liberá-las no agora. A história normalmente transforma a imagem do passado em “coisa sua”.³⁴² Mas “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico “fixar uma imagem do passado” (...) ³⁴³ que não seja uma “imagem eterna” como a pratica o historicismo. A história “como de fato foi” é aquela contada pelos que vencem, estes se beneficiam e se apropriam de sua sedimentação. Benjamin lembra nas Teses que todo monumento de cultura até hoje se erigiu financiado pela barbárie que lhe é contemporânea. E a transmissão desses bens culturais leva consigo sua contra-cara. O materialista histórico, ciente desse amálgama entre cultura e barbárie, guarda distância dos bens culturais, busca quebrar sua transmissão e “escovar a história a contrapelo”.³⁴⁴ Não é apenas remar contra a corrente propondo outra história, é preciso, segundo as Teses, interromper o fluxo do tempo e fazê-lo arrepiar. “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”.³⁴⁵ Assim o progresso, tão ligado ao historicismo, se torna um conceito frágil, pois facilmente posto em xeque pelo pesquisador que, no trabalho do tempo,

³⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 215.

³⁴¹ Benjamin, 2012.

³⁴² Tese 2. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1, 3ª ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

³⁴³ Tese 6. Benjamin, 1987, p. 224.

³⁴⁴ Tese 7. Benjamin, 1987, p. 225.

³⁴⁵ Tese 13. Benjamin, 1987, p. 229.

enxerga as intensidades. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”.³⁴⁶

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma “experiência única”.³⁴⁷

As “Teses” dividem assim de maneira esquemática dois modos de fazer história, mostrando as incongruências e vicissitudes do historicismo em face da capacidade revolucionária e política do materialismo. Benjamin diz na carta a Gretel Adorno em que anexa os manuscritos, que a tese XVII resume e concentra seu método próprio de escrita/pensamento/trabalho.

A guerra e a constelação que a gerou, levou-me a pôr no papel algumas ideias das quais posso dizer que andavam comigo, ou melhor, de mim próprio escondidas, há perto de vinte anos. (...) O texto é reduzido, em mais do que um sentido. Não sei até a que ponto a leitura irá te surpreender ou, coisa que não desejo, confundir. De qualquer modo, queria chamar a tua atenção especialmente para a reflexão XVII, porque é aí que se poderão reconhecer as ligações, escondidas mas esclarecedoras, destas considerações com os trabalhos que tenho escrito até aqui, na medida em que nela se expõe de forma concentrada o método desses trabalhos. De resto, estas reflexões, apesar do seu caráter experimental, servirão para preparar a sequência do ‘Baudelaire’, e não apenas do ponto de vista metodológico. Tenho a impressão de que o problema da lembrança (e do esquecimento), que nelas se coloca a um outro nível, me ocupará ainda por muito tempo. Não preciso te dizer que nem de longe penso na publicação desses apontamentos, e muito menos na forma em que tos mando. Iriam abrir todas as portas aos mais inflamados equívocos.³⁴⁸

Nem de longe as teses estavam prontas para publicação. Não eram para ser publicadas como as conhecemos e, ao fazê-lo, Adorno redige uma nota explicando a precariedade mas também a sua importância, em virtude de ter sido, provavelmente, o último trabalho escrito de Walter Benjamin. Infelizmente essa nota é suprimida e as “Teses” vêm a público sem a ressalva. O manuscrito se torna um dos textos mais conhecidos do autor, talvez mesmo pelo esforço de depuração que operacionaliza seu uso mas que pode dar margem aos “mais inflamados equívocos”. Ainda assim, apresento uma tradução da Tese XVII para que tenhamos à mão essa concentração do seu modo de olhar para o passado em contraposição ao historicismo, que é um método sem suporte teórico.

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia marxista se distancia dela talvez mais radicalmente que de

³⁴⁶ Tese 14. Benjamin, 1987, p. 229.

³⁴⁷ Tese 16. Benjamin, 1987, p. 231.

³⁴⁸ Benjamin, 2012, p. 295.

qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu processo é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto enquanto mônada. Nessa estrutura ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo ele extrai uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.³⁴⁹

Não posso deixar de destacar alguns pontos que servirão ao argumento: parar o fluxo das ideias de uma história universal aditiva, configurar uma mônada – unidade saturada de tensões – destacá-la desse tempo neutro e semeá-la com a intensidade de um tempo sobreposto. Imobilizar o acontecimento para salvar um passado oprimido. E, seguindo com o procedimento, que bascula entre o maior e o menor: da época uma vida e, então, uma série de singularidades *in crescendo*: a vida, a obra específica, o conjunto da obra, a época, o processo histórico. O pesquisador deve buscar no tempo a força dos acontecimentos, citá-los, sem distinguir entre pequenos e grandes e, em consequência, sem distinguir entre pequenos e grandes personagens. Nenhum deles deve ser considerado perdido para a História.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.³⁵⁰

Todas essas citações nos trazem ao personagem central, ao personagem conceitual de Benjamin para pensar a história, Baudelaire, nome que desaparece no texto das “Teses” dando espaço a outros que, desprovidos de texto biográfico prévio, ganham força alegórica, como o autômato enxadrista, a teologia anã ou o anjo da história. Benjamin reafirma seu método (o de um materialista histórico) e elege um nome, inclusive recusando a seguir com outros (Gide, Rousseau). As teses são uma armadura teórica para seguir com ele. E Baudelaire, por sua vez, é aquele que, menos nas reflexões teóricas do que em seus poemas, olha para o passado com o

³⁴⁹ Tese 17. Benjamin, 1987, p. 231.

³⁵⁰ Tese 3. Benjamin, 1987, p. 223.

mesmo olhar para o qual Benjamin advoga. Baudelaire é o herói do antigo, aquele que, diferentemente dos poetas de então, abre os olhos e reconhece os seus, se dedica às pequenas histórias que fazem a modernidade se encharcar do contingente e do antigo. O texto de Baudelaire sobre o salão de 1845, embora “teórico”, é citado por Benjamin em “Paris do Segundo Império”. Fala da escolha das histórias particulares, muitas vezes publicadas em jornais locais de fofocas, que mostram um heroísmo “nosso”, em contraposição aos artistas que escolhem os assuntos públicos e oficiais, bajulando heroísmos políticos.

Pour rentrer dans la question principale et essentielle, qui est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles, je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoire e de notre héroïsme politique. Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques.

Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, - criminels et filles entretenues, - la Gazette des tribunaux et le Moniteur nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.³⁵¹

55.

Detlef Holz é o pseudônimo usado por Benjamin para publicar *Deutsche Menschen*, em 1936, através de uma editora Suíça. Antes já havia usado o nome para assinar algumas colaborações para o *Frankfurter Zeitung*, entre elas alguns textos que entrariam em *Infância berlinense: 1900*. Não é supérfluo notar que *Personagens alemães* traz vinte e sete cartas trocadas entre 1783 e 1883, precedidas de uma breve introdução do organizador Detlef, deixando mais que as cartas falem por si. Não são grandes temas nem grandes discussões filosóficas. Alguns dos correspondentes são quase desconhecidos, outros bastante famosos. Mas mesmo dos últimos, o tom das cartas é menor, privado, contando fatos secundários diante de biografias de feitos e pensamentos importantes. José Martínez Valverde, no prólogo da edição espanhola que se intitula *Personajes alemanes*, contesta a tese de Adorno de que o livro era um inventário e uma defesa da ilustração progressista no século anterior, afirmando que o gesto de publicação estava longe de uma periodização ou de um manifesto ideológico, antes:

es una forma de mirar la historia atendiendo a los segundos términos, a las maneras de hablar más que a lo hablado, sin concentrarse en las grandes obras y en lo que tenían de genial los grandes genios, sin aludir a los combates centrales de ideas, a las filosofías: es una sumersión en la atmósfera mental y cultural, en las variedades del lenguaje vigente en un siglo alemán — cuando no había todavía “Alemania” —. Es, en suma, una maravillosa obra de

³⁵¹ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Genève: Éditions Fata Morgana, 1975, p. 907.

creación literaria “minimalista” más bien que una aportación a la historia de las ideas en cuanto tales ideas.³⁵²

Assim como Benjamin é o personagem de uma biografia intuída a partir das cartas que trocou com Gretel Kerplus, depois Gretel Adorno, com Theodor Adorno, com Max Horkheimer, com Gershom Sholem, essas caras conhecidas da cultura alemã também são, no livro, personagens com biografias imaginadas a partir de fatos secundários, confissões pessoais, especialmente do uso da linguagem. Como sustenta Valverde, trata-se de uma criação literária na qual o autor, pouco escreve e, com nome falso, escolhe e monta os fragmentos para mostrar variedade no uso da linguagem por essa gente alemã. O fato de alguns deles já serem conhecidos do leitor faz com que este procure nas cartas sinais das ideias que lhes são convencionalmente associadas. A escolha de Detlef frustra essa expectativa: encontram-se nelas um manejo da linguagem e detalhes de comportamento que reescrevem a biografia desses personagens. Outras caras.

Detlef é também o pseudônimo que Walter Benjamin usava especialmente na troca de cartas com Gretel Adorno. Não seria absurdo pensar que o uso vem da necessidade de escapar à censura nazista. Entretanto, mais que isso, a prática dos nomes falsos faz parte de uma troca epistolar na qual vigem a cumplicidade e a intimidade. Tanto que, no mesmo envelope que Theodor W. colocava uma carta extensa na qual discutia temas filosóficos e trabalhos em produção, endereçada a “querido Walter” e assinada por “seu Teddie”, Gretel incluía suas pequenas notas em tom intensamente afetivo, endereçadas a “querido Detlef” e assinadas por “tua Felizitas”.

Eles já se correspondiam muito antes de Gretel se casar e assumir o sobrenome Adorno. Felizitas apoiava Detlef, lia suas teorias, pensamentos, desejos de escrita, comentava sobre interlocutores, criticava trabalhos. Entregava também um intenso suporte afetivo, ouvia as queixas, as dificuldades, os desafios, retornava com palavras de apoio e tentou incessantemente articular a ida de Detlef aos Estados Unidos para fugir da perseguição nazista. Também enviava-lhe depósitos em dinheiro através dos correios, gesto que assegurava os gastos básicos que muitas vezes lhe faltariam (a ele). Ambos se referiam a esses depósitos postais como “papeizinhos rosa”. Na carta de Detlef a Felizitas de 10 de junho, além do agradecimento, lemos esses papeizinhos rosa como a alegoria de um universo imagético seguro, em miniatura, no qual habita Detlef, onde a vida guarda a possibilidade de ser mais encantadora que a de Walter

³⁵² VALVERDE, José María. Introducción. In: BENJAMIN, Walter. *Personajes alemanes*. Tradução Luis Martínez de Velasco. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1995, p. 18.

Benjamin. E a amorosa resposta de Felizitas que, na ficção epistolar e a partir dos bem reais papeizinhos rosas, alimenta um filho.

Una y otra vez tengo una transferencia para agradecerle; se pagan con puntualidad y con un cambio relativamente favorable de 2,7. Cada uno de estos giros es para mí como una pequeña maqueta de una existencia a salvo, y acaso ocurra con ellas lo mismo que con las pequeñas maquetas de casas de los arquitectos, que a menudo parecen mucho más encantadoras que la vida que, más tarde, se desarrollará en las reales³⁵³

Ahora que sé que te llegan, te mandaré más a menudo algún papelito rosa, quizás así pueda facilitarte un poco las condiciones por allá... Con esto me haces muy feliz: ahora vuelvo a saber por qué tengo que ganar dinero. Te adopto a ti en lugar del hijo que nunca tendré...³⁵⁴

56.

Em *Fantômes de Tanger* (*Fantasmias de Tanger*, 1997), Cozarinsky encontra um narrador para dizer eu em seu lugar. A câmera enquadra de costas esse personagem, sozinho no convés do navio que aporta, com o mar e a cidade ao fundo: “j’arrive à Tanger en cherchant des images, des histoires, des fantômes”. O espectador acompanhará o personagem, que também é escritor, nas flanagens pela cidade e em seus encontros programados e fortuitos. Vemos breves cenas de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), e o filme apresenta seu outro protagonista. Um menino de uns 13 anos, num trem, cercado de pessoas que não aparentam ser seus pais. O trem está cheio, o menino está de costas e, pela janela, olha o mar no horizonte. A cena rima com a anterior, como se colocasse dois destinos em busca de algo na cidade. Ele pergunta aos senhores no vagão, em árabe: “É o mar?”, e o homem responde, rindo: “Claro. O que você pensou que era?”. O breve diálogo mostra que o menino não é dali, nunca havia visto o mar, chega a Tânger sozinho. A cena continua, a câmera fixa enquadra o menino que está de costas e tem a visão do mar enquadrada pela janela do trem. Enquanto o escritor (de pele clara, cabelos claros, roupas de linho) vê um mar aberto, como abertas são suas possibilidades na cidade, o menino está num trem, com um vidro separando e enquadrando o olhar, sendo levado em um sentido diferente daquele para onde olha. Começam os créditos, sobre esse longo plano do menino (a câmera tem a abertura de diafragma adequada para captar a paisagem externa que passa, por isso o interior do trem fica escuro, e o menino, encostado na janela, olhando para fora, filmado de costas, fica na contraluz – Figura 11). O trem está em movimento e algumas imagens de Tanger correm rapidamente pela janela. Enquanto aparecem os créditos ouvimos uma canção, com violões

³⁵³ ADORNO, Gretel. *Correspondencia* 1930-1940. Adaptado por Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011, p. 77.

³⁵⁴ Adorno, 2011, p. 79-80.

ciganos, cujo título e refrão dizem “Dá-me la libertad”.³⁵⁵ Voltamos para o escritor e ouvimos também sobre a vista que ele tem da cidade, em *voice over*: “Je viens chercher les fantômes de ces qui avant moi ont venu chercher les plaisir interdits, une nouvelle vie, où l’oubli. À tout cas la distance avec le point de départ. Qu’est que Tanger leur avait promis? Qu’est que Tanger me promettais?”. O enquadramento faz questão de mostrar o livro que traz nas mãos: *Interzone*, de William Burroughs.



Figura 11

Então vemos a cena que eu descrevi anteriormente como uma assinatura de Cozarinsky: a câmera faz uma descida e depois um movimento lateral. No começo do movimento vemos o céu e a placa que anuncia a “Gare de Tanger”. A câmera desce, sem cortes e enquadra a grande porta de entrada da estação, pela qual sai o menino, sozinho, sem bagagens. A câmera acompanha mais alguns passos seus, executando um movimento lateral, até que o menino desaparece em meio ao trânsito de carros. Depois, caminhando na rua, curioso com o cenário que lhe atrai: vendedores de rua, muita gente conversando, oferecendo produtos. A câmera o mostra olhando para os lados, mas logo assume sua subjetiva. Ele desce uma ladeira e a câmera faz um *tilt down* acompanhando seu caminho, e, depois, realiza um movimento lateral, dessa

³⁵⁵ Interpretada pelo cantor de flamenco Juan Peña Lebrijano. “Dame la libertad” é musicada sobre um poema de José Manuel Caballero Bonald. O álbum inteiro, chamado *Encuentros*, é de Lebrijano e a Orquestra Andalusí de Tânger. (Esta é a primeira colaboração entre o cantor flamenco cigano Juan Pena Lebrijano e a Orquestra Andaluza de Marrocos, com a direcção musical e viola de Paco Cepero, letras do poeta e letrista Caballero Bonald e P. Rivera, com El Lebrijano a criar algumas misturas musicais entre as duas culturas.)

vez à esquerda, acompanhando o personagem que sobe em um terraço e se aproxima do parapeito. Sobre seu rosto em primeiro-plano, olhando o mar, ouvimos a leitura de uma carta que escreveu à sua mãe, dizendo já ser um “garoto grande” e que iria a Tânger para ganhar dinheiro e lhe enviar. Sobre o primeiro-plano do rosto do menino, silente, diante da vista do mar de Tânger, ouvimos o texto na sua voz, num formato usual de carta, que começa assim: “Querida mamãe...”. Mais adiante saberemos que o menino é analfabeto, que contratará um escritor público para enviar outra carta para a mãe. Mas, nessa cena, ela serve para apresentar o personagem, para que o espectador saiba o motivo de sua viagem a Tânger, como se fosse um monólogo interior. A carta é um envio ao espectador e é indispensável ao afeto liberado em primeiro-plano, afeto que assombrará o filme (sempre esperamos que ele encontre o trabalho que o remunere, que consiga emigrar à Espanha) e se conectará ao afeto final, uma outra carta, também para a mãe, também ao espectador. Novamente a montagem relaciona os protagonistas em outra cena que repete gestos dessa que acabei de descrever: o visitante vai até o balcão de seu hotel e se debruça. Sua subjetiva é uma panorâmica de uma imagem de arquivo, que vê Tânger de cima, extraída de um filme antigo no qual ouvimos o diálogo: “— Tânger não é tão grande... — Não. Mas você deve procurar o seu lugar.”

O filme constrói na montagem uma relação, inexistente de fato, entre o menino e o escritor. Ambos chegam a Tânger buscando algo, duas histórias pessoais que os cortes aproximam, que os enquadramentos fazem rimar, embora com destinos muito diferentes. O escritor tem dinheiro, frequenta restaurantes, contrata guias, hospeda-se num hotel, frequenta cafés, procura lugares históricos e personagens, os entrevista. O menino vem procurar emprego, sonha com uma oportunidade de deixar uma vida provavelmente difícil, não tem estudos, é contratado informalmente em subempregos, não tem onde dormir.

Ao sair do hotel, o visitante é cercado por meninos que se oferecem para ser guias. Escolhe um deles e vai para o bairro de *Petit Socco*. Ficam ali sentados olhando quem passa, até que o visitante paga o guia, liberando-o do trabalho, e se inicia uma *voice over* com reflexões sobre Burroughs. Sai caminhando e é interrompido por um homem branco, elegante, que se oferece, em língua inglesa, para ser seu guia. O visitante responde de modo firme que não, que prefere andar sozinho. O guia então adverte em francês: “atenção, Tânger rima com *danger*”. Não temos mais o visitante em cena, apenas o homem que segue argumentando para a câmera: “I can show you the way to your dreams”.

Temos então uma cena do menino caminhando, acompanhado pela câmera, ele passa pelo visitante, sentado na mesa externa de um bar, observando o movimento e bebendo algo.

Seus destinos se cruzam assim, de modo efêmero, em poucas vezes durante o filme, sem interação, sem que as histórias se atravessem realmente. Eles apenas frequentam os mesmos espaços, mas a desigualdade social marca os modos dessa frequência. O visitante caminha, chega à *Librairie des Colonnes* – ouvimos sua *voice over* sobre os antigos proprietários, o papel da livraria como ponto de encontro de tantos escritores que decidiram viver ou escrever por um tempo em Tânger. “Eu achava que Rachel Muyal, que havia comprado a livraria dos Garafis, poderia ajudar na caça aos fantasmas”. Entra na livraria e procura, ao fundo, a proprietária. Nesse momento o filme parece mudar de registro. A câmera assume outra posição, menos elaborada, filma a personagem de frente, com iluminação dura, que fala diretamente à câmera (e não ao seu interlocutor) como uma entrevista de estilo documental. Rachel dá algumas informações num tom muito declarado, declamado, e diz: “Si vous cherchez des anecdotes...”. Seu áudio é sobreposto pela *voice over* reflexiva do narrador/escritor: “Ela pensou que eu queria saber de fofocas... Falei que havia lido Genet antes que ela começasse a falar dele”. Então Rachel, já assumindo um papel de personagem do filme, apresenta Larbi Yacobi, interpretado pelo ator de mesmo nome,³⁵⁶ que será o encarregado de mostrar as coisas locais ao escritor. “Graças às suas histórias a velha Tânger tornou-se para mim um romance cheio de personagens excêntricos”. Vemos cenas dos dois caminhando e Larbi mostrando coisas da cidade. “Larbi me aconselhou a me afastar da literatura”. O escritor diz querer ser como um detetive particular, que procura a identidade de uma mulher desaparecida: procura a identidade de Tânger, essa cidade desaparecida que seduzira tantos de modo tão diferente. Segue, então, realizando entrevistas com personagens da época de “zona internacional”, que tinham alguma ligação com o ambiente literário/social, mas, assim como em outros filmes de Cozarinsky, não ouvimos perguntas, apenas as afirmações dos entrevistados. Em muito poucas cenas ouvimos a voz do narrador/escritor em diálogos diegéticos. Quase o filme inteiro é narrado por ele em voz *over*, estando ou não em cena.

Larbi, seu guia, enquanto caminham pela cidade, conta que judeus foragidos da Espanha em 1500 receberam em Tânger passaportes de várias nacionalidades. Falavam as línguas desses países dos quais eram também “cidadãos” mas falavam o ladino em casa. Ele também visita e

³⁵⁶ Larbi Yacoubi foi ator e figurinista, um conhecido dândi de Tânger, falecido em 2016. No filme interpreta a si mesmo, mas vai assumindo um papel de perseguidor, interessado em tudo o que o escritor visitante faz, anota, vê. A certa altura do filme, diante da surpresa com sua presença num local inusitado, responde: “*je suis partout*”. Por isso, a cena em que o escritor o empurra do penhasco é difícil de interpretar. Estaria ele se livrando do perseguidor? O gesto exagerado (matar um guia) realçado pela interpretação de Larbi, que faz uma cara de susto exagerada e cômica com o empurrão, sugere que a cena teria outros sentidos. Talvez, naquela altura, o escritor já não quer mais se lembrar que é um escritor procurando a identidade de Tânger. Agora quer viver Tânger, entregar-se a ela, sem vínculos com alguém que controle suas ações, que lhe lembre do que viera buscar ali.

entrevista o dono do armazém franco-inglês, judeu, que o leva à sinagoga onde o rabino refere-se ao ladino como língua usada na comunidade e ao número de judeus atualmente (1996) em Tânger.

...

¿Judío por hablar castellano?

Un atardecer de 1978, sentado ante una mesa de café en el puerto de Rodas, me distraje escuchando la conversación de dos mujeres sentadas detrás de mí. Por la voz las adiviné nada jóvenes, pero no esperaba encontrarme con las ancianas acicaladas y rijosas a quienes descubrí cuando finalmente me atreví a abordarlas.

— Disculpen, señoras. No pude evitar oír su conversación. Soy argentino, mi idioma es el castellano. Me llama la atención su acento. No logro ubicarlo. ¿De dónde es?

— Somos de Toledo – informó la que parecía más divertida con mí intrusión.

— ¿De Toledo? He estado en Toledo y sin embargo no oí nadie hablar como ustedes.

Entre risas, la otra mujer aclaró:

— Lo que pasa es que nos fuimos hace cuatrocientos años...

La frase hubiera perdido mucho de su gracia si las damas hubiesen sido más jóvenes...

Era la primera vez que oía hablar ladino, una lengua que conocía solamente como referencia literaria. Recordé más tarde que Menéndez Pidal, en los días crepusculares del imperio otomano, había encontrado en Salónica, en Esmirna y en Constantinopla, así como en el Magreb y en rincones dispersos de la América hispana, versiones perdidas en España de los romances más antiguos. Así fue como en mis primeros años de estudiante de letras empecé a intuir la vanidad de toda noción de pureza (de lengua, de arte, de raza): gracias a los expulsados de España, había podido conservarse un tesoro cultural de la España anterior a 1492.

Fue precisamente en 1992, cuando España se aprestaba a celebrar con fastos deslumbrantes para la América hispana los quinientos años de su llegada al continente, que decidí visitar Salónica. La ciudad nunca había conocido un esplendor cosmopolita tan legendario como el de Alejandría o Constantinopla.; tampoco el más dudoso, más bien novelesco de Tânger de la zona internacional; sin embargo, en el primer piso de la librería Molho pasé largas tardes gozando de la hospitalidad de sus dueños, estudiando libros y documentos sobre el pasado sefardí de la ciudad. Con ellos no necesité hablar en mi francés adoptado ni en mi inglés de lector; hablé en mi español de argentino y ellos me hablaban en su castellano de sefardíes.

Curioso, pensé, que yo, bisnieto de askenazis instalados en el campo argentino a finales del siglo XIX, lo que se dio a llamar los “gauchos judíos”, nieto de una generación de “integrados” (rehusó la palabras “asimilados”, con su connotación de pérdida y todo carácter propio, de un mimetismo sumiso a una mayoría ocasional), hijo de ateos ajenos a toda tradición siquiera gastronómica, circunciso para complacer a una abuela casi senil; yo, que

nunca hice ese bar mitzvah que me interesaba tan poco como a mis padres, empezara a sentirme judío cuando entendí que mi idioma me vinculaba con una tradición que había desconocido.

Creo que fue en ese momento cuando entendí que diáspora no hay una sola. Que mi pequeña experiencia, casi indolora, de una diáspora argentina, en mi caso cultural más que política, me hizo sensible a la de un pueblo que había vivido otra diáspora, impuesta cinco siglos atrás por un estado triunfante, y que a través de esa sensibilidad recién adquirida empecé a entender la diáspora que yo había heredado, la de Europa del Este, que hasta ese momento me había dejado más bien indiferente. Empecé a leer Joseph Roth, que muy pronto se convertía en el fantasma asiduo de mis propios cuentos y novelas... Roth, que se quería súbdito del Imperio Austro-Húngaro sin por ello dejar de reivindicar su condición de judío, así como yo me siento ante todo argentino... ¿Por que aquella indiferencia? Creo que, en primer lugar, porque en mi casa se hablaba solamente el castellano. Cuando en una de mis vueltas a la Argentina a partir de 1985 intenté averiguar cuándo se había perdido el ruso y el idish entre mis antepasados sólo hallé el recuerdo de una tía ya anciana: le parecía que cuando visitaba de niña la chacra de provincia de Entre Ríos donde se habían establecido mis antepasados había oído algunos paisanos hablar en una lengua que no comprendía...

Si, el castellano, mi idioma, acaso sea el lazo mayor que tengo con una tradición judía.³⁵⁷

...

O visitante agora tem outro guia, que o leva até o famoso Bordel do Manolo e conta como aconteciam os encontros sexuais naquela época “de ouro”. Enquanto ouvimos sua explicação, vemos a encenação de como se dava esse agenciamento. Os moços ficam na parte superior do mezanino enquanto Manolo conversa com o cliente no térreo. Ouvimos pela narração que muitos escritores, filósofos e pensadores europeus, especialmente franceses, frequentavam o lugar. O cliente finge manter uma conversação banal, mas mantém seu olhar no segundo piso, para escolher o garoto que mais lhe agrada para a satisfação de suas fantasias. Na encenação dessa escolha o filme faz vários primeiros-planos dos jovens prostitutas. Vemos então em suas caras gestos de sedução, alguns mais ingênuos, outros exagerados, mas também vemos sua classe social, seus traços étnicos, sua juventude e disposição e, em algumas dessas caras, um mal disfarçado desejo de não estar ali. Sem contar o fato de que o cliente se assemelha fisicamente, embora mais velho, ao visitante europeu; e os moços de Manolo, ao menino que vem a Tânger, tão criança, em busca de uma vida melhor.

Agora falemos um pouco do menino. Como eu já disse, ele e o escritor não se encontram, não conversam, não interagem. Seus caminhos se cruzam na imagem duas ou três

³⁵⁷ COZARINSKY, Edgardo. *Blues*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010a, p. 61-63.

vezes durante o filme. No restante do tempo, são duas histórias paralelas. O menino tenta conseguir o visto para ir à Espanha, mas não fica na fila do consulado, é desencorajado por dois homens que o convencem a viajar de forma mais fácil e sem tantas burocracias. A noite chega e, ao lado de um europeu que se injeta heroína, o menino dorme ao relento. No outro dia, está diante de outro guichê, dessa vez tentando mandar dinheiro à mãe através de uma agência. Novamente surgem as dificuldades de preencher os formulários. É convencido a desistir por um homem que lhe promete enviar o dinheiro com mais rapidez. Sua ingenuidade o faz novamente vítima de um golpe. Sabemos que o dinheiro nunca chegará à mãe. Anoitece e o menino está entre outros iguais, disputando a venda de cigarros entre os automóveis.

O escritor visitante busca fantasmas, caras que assombram a história de Tânger, personagens que valem menos pelo que são ou foram do que pela sedução que a cidade exerceu sobre eles. Ele busca nessas caras os afetos que fazem uma conexão com os seus. E ele mesmo é uma cara, abstraída de uma história prévia, um personagem que se mostra nas suas buscas (e na narração dessas buscas). Mas o desejo de se desvincular de coordenadas é tamanho que ele mata seu guia Larbi, passa a usar ópio e a esconder-se numa túnica, tentando se esquivar da imagem do escritor que havia deixado tudo para trás... Ao ser reconhecido numa mesa de restaurante por duas senhoras turistas, dirige-se a elas enfaticamente e diz: “I can show you the way to your dreams”. Todos os entrevistados pelo visitante (pelo filme) têm nome e histórias pessoais. O protagonista é pura recepção dos afetos de Tânger, desses entrevistados, de outros por ele citados, e se torna sua cara anônima, centro lábil de recepção e transmissão de afetos.

O menino também, em outro estrato, com outros sonhos e objetivos na cidade, sem nome, tem a cara intercambiável com tantos outros meninos que chegam a Tânger na mesma situação (até por isso a malta de estelionatários se estabelece ao redor). Sua cara é semelhante a tantas outras, ele é outro protagonista anônimo, que se torna facilmente mais um dos meninos explorados, mais um michê, mais um abandonado. A cena final, então, liga-se com um afeto prévio que a prepara. Vários meninos, entre eles o nosso protagonista, pegam um carro que os levará até o bote que fará o transporte à costa espanhola. São extorquidos novamente antes de entrarem no barco. Deixam todo o dinheiro com os atravessadores. Ao se afastarem da costa, são lançados ao mar. Vemos então uma imagem que se assemelha a um sonho: o menino está correndo feliz perto do porto, o sol forte... Mas ele acorda na praia, só de cuecas tremendo de frio. Levanta-se e caminha, costeando o mar, afastando-se da câmera fixa, enquanto ouvimos um texto, como se o menino estivesse ditando uma carta: “Querida mamãe, eu queria tanto escrever e contar o que aconteceu comigo, mas eu estou sozinho e aqui não tem escritor público.

Nem mesmo sei onde estou. Será que estou na Espanha ou fui jogado em algum ponto da costa marroquina, como tantos antes de mim? Mamãe... pense em mim... reze por mim... Eu quero trabalhar e ganhar dinheiro para comprar vestidos e muitas roupas para você. Mamãe... eu te amo... reze por mim”.

O menino é interpretado pelo jovem Yunes Muktader, que atuou somente neste filme. No ensaio “Fantasmas de Tánger”, datado de 1997, em seus últimos parágrafos, Cozarinsky escreve:

Los fantasmas de Tánger existen, como el peligro o la Gracia, para quienes creen en ellos, para quienes llegan alimentados por la literatura que esos fantasmas han cultivado, que en torno de ellos aún prolifera. Otra humanidad, agreste, nada divertida, se agita por la ciudad. Como en Nueva York o en Buenos Aires, busca ropa o comida en los tachos de basura. Cuando ven pasar un Mercedes o un BMW, saben que lo conduce alguien que “está en la menta”, es decir, el tráfico de hachís, que otros llaman “exportaciones no tradicionales”, aunque se trate del cultivo más tradicional del Rif.

Yunes tiene trece años y viene del sur, pero no de una ciudad invadida por el turismo elegante, como Marrakesh, ni de una meta del turismo de masa, como Agadir. Desde muy chico, oyó decir en su pueblo que de Tánger parten embarcaciones clandestinas que depositan a diez, veinte personas en algún lugar de la costa española. (¡España! Esa parcela de la Comunidad Europea, de la sociedad de consumo, donde – enseña la televisión española, que se capta en todo el país - con sólo asistir a un programa de juegos puede ganarse el automóvil, el departamento, las sumas de dinero que de ese lado del estrecho son símbolo de riqueza...)

En Tánger, Yunes trabaja como lavaplatos en distintos cafés, vende cigarrillos de contrabando; cuando su madre se prostituye en algún hotel de la Medina, duerme bajo los puestos del mercado o tal vez no rehúse la invitación de algún europeo sonriente, generoso, tanto más amable que los patrones que lo explotan en el trabajo cotidiano. Cuando tenga reunida la inimaginable cantidad de dirham, podrá cruzar el estrecho en una “patera”. Rezará para que no lo larguen, como les ha ocurrido a otros, en algún punto desconocido de la cuesta marroquí, para que al avistar la cuesta española no lo arrojen al agua con un “de aquí puedes llegar a nado”. Él nunca ha oído hablar de Bowles, de Burroughs, de Genet. Para él, Tánger es sólo un punto de partida.³⁵⁸

57.

Kafka escreve uma carta ao pai³⁵⁹ que nunca foi entregue ao destinatário. Uma carta em que o filho analisa a relação, lamenta e reconhece a distância. O pai que nela se desenha é autoritário e por vezes cruel. Ainda que tenha emissor e destinatário, Franz e Hermann, e que muitos

³⁵⁸ COZARINSKY, Edgardo. “Fantasmas de Tánger”. In: *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 28-29.

³⁵⁹ KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

procurem nela explicações para a obra literária de Kafka, prefiro pensar na carta como um trabalho de linguagem, daquela que o autor julgou apropriada para lidar, não com o pai, mas com a sua posição diante dele. (Talvez depois de lê-la a julgasse imprópria à função de correspondência, mas eu me refiro a uma etapa anterior, da escrita como elaboração da relação). O tal detetive que, nas suas buscas, encontra um tanto de si (e talvez, por isso, Franz a tenha conservado). Edgardo Cozarinsky, que tem em Kafka uma galáxia,³⁶⁰ filma *Carta a un padre* (2013), que, sabemos, é uma carta que o avô (Abraham) escreveu ao pai (Miron). O filme também pode ser visto como um envio, uma carta, mas o pronome indefinido “um” sugere que muitos podem ocupar o lugar do destinatário. Uma carta ao seu pai, Miron, já morto, na qual o filho, de setenta e poucos anos, decide fazer as perguntas que nunca fez, elabora hipóteses sobre as escolhas do pai, em especial aquela de sair de Villa Clara, Entre Ríos, um lugar eminentemente rural, para alistar-se na Marinha argentina e viajar o mundo a bordo de navios militares. Carta ao pai daquele tempo, ao pai que faleceu quando o filho tinha vinte anos, mas também a “um pai” entre tantos que foi Miron Cozarinsky. Se a carta, propriamente dita, é de Abraham a Miron, é, antes de tudo, uma carta ao filho. Mas o título coloca em cena a perspectiva do narrador, neto e filho, como se ele dissesse: é a carta que meu avô escreveu a meu pai e que encontrei nas caixas de família. Por isso carta a um pai, àquele pai que escolho dedicar minha atenção e minhas buscas, hoje, depois de tanto tempo. Carta ao pai de quem traço os contornos, embora seja apenas uma das caras possíveis de meu Miron.

Dizer que é uma obra “pessoal” não dá a efetiva dimensão da escavação e da construção de uma memória através do filme. Então, eu diria, que o filme é pessoal no sentido de tocar uma história privada, de um narrador, que sai em busca de respostas sobre sua própria família. É a exposição de pequenos fatos dessa história, qual seja, a da vinda da família Cozarinsky para a Argentina, seu estabelecimento nas terras compradas pelo Barão Mauricio Hirsch (para que judeus imigrantes pudessem se estabelecer em solo argentino), da exibição de objetos e imagens que normalmente estariam guardados no interior de algo que, por comodidade, chamaríamos de “círculo familiar”. Mesmo que exista tal círculo, cada membro da família é uma abertura ao mundo, e Edgardo decidiu propor um filme que traça uma linha que vai do pessoal, íntimo, por vezes banal, à sua exibição, encenação. Para isso, não poderia prescindir de um narrador que apresenta os fatos (guardados) a partir de seu olhar, mostrando como esses objetos, imagens, recordações lhe implicam. Foi assim com a adaga que o pai trouxe do Japão, da qual já falei anteriormente, destacando uma fantasmagoria narrativa (quase retórica) praticada por

³⁶⁰ Cozarinsky, 2010c.

Cozarinsky. E o filme vai diminuindo cada vez mais seu escopo, depurando seu objeto, e com isso mostrando o quanto a história familiar, apesar de muito própria, é também semelhante àquelas tantas histórias de milhares de outros judeus do Leste que se estabeleceram em Entre Ríos. Seus avô e avó não são destaque porque terem sido figuras importantes daquela época, de alguma luta por melhores condições, de alguma representatividade política. Eles são somente os pais do pai (e se tornam enormes nessa simplicidade do argumento).

O filme tem, assim, duas frentes: a primeira é a viagem até Entre Ríos com suas paisagens, as construções abandonadas, a antiga casa dos avós, as sinagogas, os cemitérios; e a segunda são as imagens de família (quando digo imagens, quero compreender não apenas as fotos, mas os relatos transmitidos, depoimentos, objetos guardados). Essas duas frentes são os disparadores da pesquisa que o narrador, que se chama Edgardo Cozarinsky, realiza, e nos mostra tanto o percurso, seus achados, quanto o pensamento que se desenvolve a partir deles. E assim também alterna entre o plano geral, normalmente usado para filmar as paisagens de Villa Clara, de Governador Domínguez e outras localidades de Entre Ríos, e o primeiro-plano, que é usado para filmar as fotos, os objetos, os cartões-postais e mesmo os detalhes de uma construção (uma estrela de Davi, o mofo em uma parede, uma janela quebrada), os nomes nas lápides do cemitério, a carta referida no título, os rostos dos entrevistados.

Na cena de abertura vemos a imagem de um ambiente rural, bucólico, em plano geral. Ao centro, um lago cercado de vegetação e, ao fundo, alguns cavalos pastando. O céu azul com nuvens se espelha no lago. Sobre esse plano, que demora quarenta segundos, o narrador começa a se envolver com as imagens: “A la noche soñé que estaba en Entre Ríos. Mi padre nació en Entre Ríos. Yo nunca estuve ahí. Viví treinta años en París, viajé mucho, pero nunca estuve en Entre Ríos”. Vemos, então, cenas de outro filme no qual Edgardo aparece, dentro de um táxi, filmado de lado, enquanto segue pelo trânsito de Buenos Aires. O narrador/cineasta fala de uma prática: colocar sequências de filmes anteriores nos novos. Segue o exemplo de antigos egípcios, que colocavam um pedaço de um templo antigo na construção de um novo, com vistas a garantir uma continuidade “de los cultos, quizá, de la vida”. Voltamos para a cena de campo, um longo plano geral, fixo, sem narração. (O filme todo se demora nas imagens, mais do que uma narração pudesse aproveitá-las, mesmo no caso dos primeiros-planos. Quando as imagens são paisagens de Villa Clara, a montagem confere a elas uma temporalidade distinta, lenta, observadora, assemelhada àquela que sentimos quando estamos no campo: parece que o tempo demora a passar.) Logo começam os primeiros-planos: um pequeno cartão branco com fitas coloridas, as bandeiras do Japão e da Argentina desenhadas, caracteres japoneses. O cartão é

filmado em estúdio, sobre uma superfície preta e com luz controlada. Sobre essa imagem o narrador comenta: “Mi padre estuvo en Japón en 1940. En la columna de la izquierda está su nombre, en la derecha, el grado que tenía entonces: capitán de corbeta”. O plano demora outros 10 segundos em silêncio, até que as mãos do narrador invadem o quadro e abrem o cartão, que era um convite para os oficiais do navio, em letras japonesas. A narração, então, retoma seu curso, traduzindo-o. O pai de Edgardo, segundo conta o filme, esteve no Japão e nos Estados Unidos em 1940, a bordo do navio-escola *La Argentina*. Esta viagem foi a que rendeu mais *souvenirs*: muitas fotos da expedição, convites e fotos dos encontros culturais, uma adaga ao filho e muitos cartões-postais. “Toda mi infancia jugué con imágenes de países distantes que él había visitado”, ouvimos dizer o narrador, enquanto o filme as apresenta em sequência, em primeiro-plano, sobre a mesma superfície negra. Então há um movimento paradigmático no filme. Uma foto do pai ocupa todo o enquadramento, e uma vela, em primeiríssimo plano (fora de foco), a ilumina. (Figura 13) A vela atravessa o quadro da esquerda para a direita. *Fade*. Uma outra foto do pai, e a vela faz o mesmo movimento. E ainda uma terceira vez, com outra foto.



Figura 12



Figura 13



Figura 14

O que podem sugerir esses planos? Por enquanto, intuimos que essas são fotos do pai do narrador, que ele foi marinheiro e tinha alta patente, que nasceu em Entre Ríos, lugar que o narrador nunca visitara. O convite e os postais já haviam sido apresentados de um modo mais convencional. Com as fotos do pai é diferente, elas estão em pé, dispostas não numa mesa, mas num painel, ou com alguém que as segura na vertical (sabemos disso pela direção da chama da

vela, fogo que foi a fonte de luz escolhida para iluminá-las). Nas imagens em estúdio, o afeto se apresenta mais como qualidade: inscrições a serem desvendadas, cores, desenhos, sentidos latentes; no segundo caso são potências, cargas de intensidade a partir do movimento que a iluminação executa, ou seja, o primeiro-plano vai mostrando um crescente de qualidades-potências. São fotos, *still*, como se costuma dizer. Como encenar o seu devir? Como mudar os afetos de um rosto? A fonte de luz, ao mudar de posição, altera os afetos, lhes confere movimento. Mas há um movimento mais significativo na operação: colocar a fonte de luz em cena. Não é apenas uma “instância filmica” ou um argumento que vai encadeando descobertas, ações e imagens. Mais que isso, temos um narrador implicado com a história que conta, um narrador que diz “eu” e o que vemos é o modo com o qual ele lida com as imagens de sua história pessoal. E, ao colocar a luz também em cena, ele sorratamente nos diz: o “eu” que olha e analisa as imagens também faz parte da encenação, a “consciência” que projetaria luz sobre seus objetos, que colocaria uma parcela do mundo entre parênteses, não é estável e cognoscente, não está fora desses objetos nem com eles pode ser dialetizada. O fenômeno é um teatro em que sujeito e objeto estão em cena e trocam de lugar, em incessante devir. A luz que ilumina os fatos é um conto (uma ficção) no qual uma luz ilumina uns fatos. Afinal, sobre o que é o filme? É sobre o pai, sobre a carta ou sobre o narrador e suas buscas extemporâneas? Ou ainda, numa pergunta menos ontológica, o que quer aquele que encena uma *Carta a um padre*? Ensaio uma resposta: construir, na escritura, na imagem, a linguagem ou a montagem possíveis para lidar com o exílio/asilo a que um pai te exorta, pai que frustra a ilusão de um todo originário (com a mãe? com a casa? com o país?). E mais uma volta no pensamento: a mesma luz que ilumina os objetos aos quais o filme se dedica é arcaica (o fogo), e pode queimá-los. A memória salva do incêndio do esquecimento mas, ao fazê-lo, transforma o objeto, arruinando-o. É o fogo em cena, magnificado na fogueira final, com a qual o narrador “desqueima” fotos impressas do pai. Entretanto, sua salvação é um artifício, o espectador percebe que é um movimento reverso, que as memórias foram tiradas do fogo por instantes, e por um procedimento técnico, cinematográfico. É o cinema que tenta salvar do esquecimento, mas, se o esquecimento é uma fogueira, o olhar do narrador também é: o filme transforma as memórias e desenha “um pai”. O fogo solar, que nos toca a todos e se extingue em longos minutos até o crepúsculo do filme, realiza um envio dessa postura diante das imagens do mundo: não há o que salvar, tudo já está queimando, a noite virá, o *fade out* virá. Lembremos que na tradição judaica a noite não é o fim, mas o começo do dia. É preciso ir do silêncio às palavras, do escuro às imagens, ainda que precisemos de uma vela.

Por isso me empenho em encontrar no filme os primeiros-planos que são caras, aqueles que, mesmo tendo ligação com o enredo do filme e com a narração, têm também a força necessária para se separar dessas coordenadas histórico-pessoais e fazer circular essa abstração, essa comunicabilidade, passar adiante o bastão: falar, quando tudo nos compele ao silêncio. São muitos primeiros-planos no filme e, em cada um, intuo essa capacidade de ser cara,³⁶¹ de se soltar da condução narrativa (que é mais narrada oralmente do que por imagens visuais), para liberar seu aspecto fantasmal e se conectar com outros afetos, do filme e do espectador.

Eu gostaria, então, de me dedicar a algumas cenas em primeiro-plano. A primeira delas está mais no início do filme, quando descreve os primeiros dias dos recém-imigrados avós, no campo. Saberemos depois que eles ficaram por quinze dias, aproximadamente, em um grande galpão, compartilhado com outras famílias imigrantes, na localidade de Governador Domínguez, onde chegava o trem. Chamavam aquele galpão de “hotel de imigrantes”. Mas a cena – um galpão de madeira vazio próximo de uma parada de trem abandonada, sobre a qual grassa a grama verde – nos remete aos planos de *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*, 1956) de Alain Resnais, que filma campos de concentração e extermínio quase 10 anos depois de terminada a guerra. A partir de uma diáspora, russa, uma concentração de pessoas de tradição e/ou religião judaica se encontra em um grande galpão de madeira, usado como morada temporária. E a narração, aparentemente ciente da força daquelas imagens, as desinveste do tom trágico, para melhor articular as formas-de-vida que passaram por ali. Nos fundos do “hotel”, numa pequena edificação, a comunidade se apressou em criar uma biblioteca, onde se davam aulas noturnas de espanhol, fato que se articulará, futuramente, com a carta do avô ao pai. Mas voltemos ao primeiro-plano: a cena fala do desejo e da dificuldade de se estabelecer no campo sem condições materiais para tanto. Quem narra assume a voz de uma prima de Edgardo: “Cuando llegaron los abuelos a los campos de Entre Ríos, se sentían muy solos. No pronunciaban el idioma, no tenían amigos. Les dieron una carreta y la abuela venía con dos niños chicos y embarazada de su tercer hija...” (vemos em primeiro-plano uma foto de uma carroça puxada por bois, conduzida por um homem, sozinho, vestindo roupas de trabalho). A

³⁶¹ Em muitos fragmentos desta tese eu falei em “ser cara”, em “tornar-se cara” e aqui, talvez pelo fantasma de Kafka, lembro um conto no qual o vínculo me parece excessivamente evidente, “Desejo de ser índio”: “Se se pudesse ser um índio, sempre alerta, cavalgando sobre um cavalo veloz, retorcido no ar, sempre às sacudidas sobre a terra estremecida, até largar as esporas, porque não fazem mais falta as esporas, até jogar fora as rédeas, porque não fazem mais falta as rédeas, e apenas se pudesse ver que o campo é uma pradaria rasa, teria então desaparecido a crina e a cabeça do cavalo”. KAFKA, Franz apud MANDELBAUM, E. Das possibilidades de desaparecer na Amerika. *Revista USP*, n. 63, p. 241-248, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13383>. Acesso em: 27 jul. 2021. Trouxe a tradução de Enrique Mandelbaum como opção à famosa tradução de Modesto Carone.

fotografia se demora em cena para que a narradora conte um fato emocionada: “Fue una nohecita que un gaucho, el gaucho Pires, les acercó un tacho con leche para dar a los niños y eso, para ellos, fue muy importante. Estuvieron siempre agradecidos a esa persona”. Por que esse relato emociona tanto? Será que a ajuda do “gaucho Pires” foi o que permitiu a continuidade dessa família, com onze filhos, com muitos netos, como são a narradora e Edgardo, e, no fim das contas, o tacho de leite foi um precursor (não estético, mas material) do filme que vemos? O que será que a história de um tacho de leite recebido, para alimentar as crianças, me toca como se fosse uma história minha? (Figura 15)



Figura 15

Antes de ensaiar hipóteses, quero lembrar uma passagem do filme em que o narrador se lembra da morte do pai, dos já falecidos imigrantes das colônias “gaucho-judías”, e recorda as palavras de “um certo poeta russo” que dizia algo como: nesse mundo não há morte nem escuridão, somente luz. O filme se demora uns segundos no silêncio, sobre a imagem de um rio lá nos campos de Villaguay (como se o narrador precisasse de tempo para buscar a referência bibliográfica) e recita a parte inicial do poema “Vida, Vida”, de Arseny Tarkovsky: “Existe solamente la realidad y la luz./ No hay ni oscuridad ni muerte en este mundo./ Estamos todos reunidos en la orilla del mar,/ y yo soy de aquellos que recogen llenas de inmortalidad las redes”. O narrador faz um corte (e montagem), sem avisar, e segue recitando outro poema do mesmo autor:

Bajo el corazón del pasto crece el rocío,
un niño va descalzo por el sendero,
lleva fresas en su canasto abierto.
Yo lo miro desde la ventana,

es como si en el canasto llevara el alba.
 Si hacia mí se desplegara ese sendero,
 si en mi mano se balanceara ese canasto,
 no miraría la casa bajo la montaña,
 no envidiaría otra tierra,
 no volvería a casa.

Arseny Tarkovsky, o pai. Pai de Andrei, o cineasta russo que filmou *O espelho* (1975), sobre o pai e com o pai (Arseny recita alguns de seus poemas no filme, entre eles “Vida, vida”). Andrei publicou, a partir de algumas experiências com o cinema, *Esculpir o tempo*.³⁶² No começo do livro, ainda na introdução, Andrei comenta as reações ao seu filme, cartas que recebeu, críticas severas, pedidos de explicação (alguns sem intuito pejorativo, apenas um desejo de sentido por parte dos espectadores). Um amigo meu, Rodrigo, discutindo comigo sobre afetos, fofocas e caras, me fez notar uma das cartas elogiosas que Andrei recebeu³⁶³ e que lhe deram força para continuar fazendo cinema.

Uma espectadora de Gorki escreveu: “Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas você.. como pôde saber disso?

Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... ‘Galka, ponha o gato para fora’, gritava minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...³⁶⁴

A carta que aquece o coração de Andrei, que o faz ter certeza de estar no caminho de sua vocação, parte de alguém que viu na história mais íntima, familiar e pessoal do cineasta a sua própria história. Alguns dirão que se trata de uma certa humanidade que carregamos conosco e que se comunica entre iguais, de uma memória comum, ou ainda da vida muito semelhante que as pessoas, ao passarem os mesmos anos em um mesmo país, compartilham. Não quero contestar nenhuma, cada um que fique com as suas certezas. Mas a resposta que mais me agrada é a de que a encenação de Andrei, a montagem, a escolha dos quadros, dos planos, abstrai esses elementos de suas coordenadas sensorio-motoras e de suas funções

³⁶² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

³⁶³ O mesmo Rodrigo se debruçaria sobre essas cartas e algumas teses de *Esculpir o tempo* para pensar, com Walter Benjamin, a montagem, a poesia, a memória. AMBONI, Rodrigo. Memória, experiência e montagem. *Outra travessia* (UFSC), n. 23., 1.º semestre de 2017, p. 195-203.

³⁶⁴ Tarkovsky, 2010, p. 5.

(individualizante, comunicante, socializante). Já não servem necessariamente para uma progressão dramática e, quando o fazem, não deixam de extravasar os afetos a ponto de entrarem em série com os afetos do espectador. Por isso alguns filmes de Tarkovsky parecem difíceis: seus planos não se prestam exclusivamente a uma amarração narrativa que conte uma história, narração entregue em bloco ao espectador; antes demandam a participação afetiva (o que nem todos estão dispostos a entregar). Esta é outra capacidade da cara, do primeiro-plano, ao mobilizar o olhar (e deixar um tanto em extracampo): chamar o espectador para dentro do filme e, o que quer dizer o mesmo, fazer com que um tanto de filme vá com ele após a projeção, porque, mesmo que os afetos encontrem causa e resolução na montagem, há sempre um excedente, fantasmal, que o primeiro-plano libera mas que os demais planos não atualizam. Nesse sentido, os afetos extrapolam qualquer clausura diegética para encontrar o espectador, que os recebe mas não os realiza, pois coloca seus afetos na série. Meu Cozarinsky, ao encenar caras, realiza seu desejo, ou melhor, confirma sua certeza de que cumpriu a sua parte do caminho e “pasó el testigo”.³⁶⁵

Assim ensaio minha participação afetiva na cena do “gaucho Pires”. É a sua solidariedade que me toca: um homem, implicado com a faina diária de cavalos, pastos, bois para abate, vacas leiteiras, talvez responsável pelo cultivo da terra, alguém que era nativo e percebia a cada dia a chegada de mais estrangeiros, com costumes completamente diferentes, sem falar a sua língua, para habitar a “sua” terra; alguém que provavelmente não teve uma educação formal: esse alguém se preocupou com as crianças, com sua possível fome, e também com os adultos que, cuidando dos filhos pequenos, sofrem diante da mínima impossibilidade de alimentá-los. Sua solidariedade se abstrai da história pessoal da família Cozarinsky e toca a história do mundo, de “hierros”, “discordias” e “males”, história na qual algumas figuras (e talvez eu me interesse mais pela solidariedade quase anônima de um “Pires”) fizeram pequenos gestos para aplacar o horror, especialmente aquele do qual são vítimas as crianças. Considero importante lembrar que a fotografia do homem sobre o carro de boi está em plano médio. A cara aqui (o primeiro-plano) é uma montagem: a fotografia, sobre uma mesa (ou seja, próxima de alguém que as manuseia), filmada em primeiro-plano, e a voz da narradora que conta uma intimidade anedótica, confidenciando-a ao espectador.

³⁶⁵ “El 13 de agosto de 1996 vi a ese filme en la enorme pantalla de la Piazza Grande de Locarno y lo escuché por los catorce altoparlantes que la rodeaban. Esa noche supe que había ‘pasado el testigo’. A quien no sé, tal vez a muchos, tal vez a una sola persona, pero en ningún momento he puesto en duda que la cadena no se ha interrumpido.” COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 86.

Carta a un padre (2013) tem ainda o mérito de manejar o silêncio e, também com ele, produzir afetos. Vejamos outras cenas em primeiro-plano, que dependem de um silêncio eloquente para sua abstração. Uma entrevistada fornece valiosas informações com as quais o narrador conduzirá suas pesquisas. Trata-se de Marta Muchnik, responsável pelo pequeno museu da imigração judaica na localidade de Villa Clara. Ela guarda e exhibe objetos, quadros, instrumentos de trabalho, fotografias, mapas das terras. O filme, quase silenciosamente percorre o museu, somente ouvimos a voz de Edgardo adicionando uma ou outra informação fornecida por Marta. Mas, no plano em que vemos seu rosto, a montagem propõe uma disjunção sonora, ela não tem a palavra, e o narrador diz: “Marta me lleva al cementerio donde está la tumba de mi abuelo”. Mesmo durante essa frase e depois durante longos segundos ficamos com seu rosto simpático, acolhedor, um pouco envergonhado de estar sendo filmado, mas sem que ela pronuncie nenhuma palavra. É como se sua cara se exibisse no museu, tanto do imigrante quanto no de Cozarinsky, para que o espectador possa receber, através dela, afetos de Villa Clara (Figura 16). Outro exemplo, muito semelhante a este, é o do responsável pelo cemitério da colônia San Gregorio, um homem chamado José Feliciano Espinosa, que nos conta do cemitério, do tempo que trabalha ali, precedido por alguma contextualização do narrador. Mas, durante todo o tempo, vemos o rosto Espinosa, com um “mate” na mão, olhando para a câmera, em silêncio. Digo, sua boca não diz palavra, mas ouvimos sua voz sobre a imagem silenciosa. Depois ficamos com sua cara mais uns segundos, duplicando o silêncio. Se até agora, nos filmes de Cozarinsky em que há entrevistas, nunca ouvimos as perguntas, apenas a resposta dos entrevistados; se em *Fantômes de Tanger* os entrevistados falam diretamente à câmera, emulando um estilo documental; aqui temos rostos em silêncio. No primeiro caso, silêncio completo, não sabemos como é a voz de Marta. No segundo caso, ouvimos a voz de José Espinosa mas sua boca não fala, a voz é sobreposta. A escolha evidencia que houve uma entrevista com o som, talvez haja uma tomada em que ele faz sua declaração sincrônica. Mas a aposta é em um antirrealismo, em mostrar uma “vontade de montagem” que faz questão de dissociar o amálgama mais básico desde a invenção do sonoro: o rosto que fala em cena. (Pensando melhor, mesmo no cinema silencioso, o rosto que falava em cena fazia o espectador esperar pela cartela de legenda, o que me leva a crer que um rosto que fala tem limitada sua capacidade de circulação afetiva.) Nos dois casos de *Carta a un padre*, o silêncio daqueles planos os transforma em novas caras para o museu.



Figura 16



Figura 17

Outra cena que eu gostaria de descrever é a da leitura da carta ao pai. Ela tem antecedentes: o narrador encontrou o cemitério onde está a tumba de seu avô. Filma de perto o retrato e a lápide com palavras em hebraico. Comenta que seu avô aprendeu a falar e escrever um castelhano corretíssimo, muito provavelmente nas aulas noturnas da singela biblioteca de Governador Domínguez, o que possibilitou que escrevesse essa carta “cândida, emocionada, a mi padre, que partía en su primer viaje”. Lê a carta segurando-a diante da lápide e a sua voz embarga duas vezes. A emoção que sente o narrador ao ler a carta do avô ao pai se comunica ao espectador. Em primeiro lugar pela construção de uma identificação, somos parceiros em suas descobertas. Mas há uma montagem na cena que “faz cara”. A foto do avô na lápide de um cemitério no interior do continente americano, a mão do narrador que segura a carta diante dessa lápide. O capricho na letra do avô. O duplo endereçamento: “Señor Miron Cozarinsky,

puerto militar” e logo abaixo: “Mi muy querido hijo”. O orgulho de um pai vendo o filho, amado, recém-saído de uma infância e adolescência rural para “ganhar o mundo”. São afetos que vão se desprendendo da história pessoal de Cozarinsky e se transmitem, nos comovem a aceitarmos como nossa a carga de *pathos* que liberam.

Ainda me resta um movimento. As mãos (do filho?) entram na terra em câmera lenta e em primeiro-plano. O foco (acidentalmente? deliberadamente?) não está na mão, mas na pequena porção de terra à sua frente. O narrador diz: “Llego al final con mis preguntas intactas, sin respuestas”. E silencia. Só teremos um suave som ambiente nos próximos planos. Vemos uma foto do pai, de costas, sentado numa grande pedra (uma das três fotos iluminadas no início – agora já não há mais vela). Vemos várias cartas espalhadas sobre a lápide no cemitério, em primeiro-plano, e a câmera que faz um movimento da esquerda para a direita (como fazia a vela no início), mostrando a quantidade delas (vemos sete cartas nesse movimento panorâmico em primeiro-plano, inclusive a que dá título ao filme). Corte para o primeiro-plano da “Caja Fraternal” (sobre a qual o filme já havia se dedicado), outro ângulo da foto do pai sentado na pedra, dessa vez revelando a altura em que se encontrava e a vista da baía abaixo. Um plano fixo de um pequeno templo judaico abandonado, e voltamos para o primeiro-plano da mão na terra. A mão sai de sua posição inicial com um pouco de terra dentro do punho fechado, mas logo abre, solta a terra e exhibe a palma da mão. O movimento parece contraintuitivo, é como se aquela mão não quisesse levar consigo a “sua” terra. E o narrador volta a falar: “Acaso el detective acaba solo por descubrir algo sobre si mismo”. A mão repousa seu dorso na terra.



Figura 18

Em todo esse percurso de primeiros-planos no filme *Carta a un padre*, tento argumentar que não são os objetos que nos afetam, não é o pai iluminado por uma vela, não é a grama na estação de trem, não é a improvável foto do “gaúcho Pires” ou as caras silenciosas de Marta Muchnick e José Espinosa. Não é a carta que dá título ao filme, nem a lápide, nem mesmo a mão do diretor se relacionando com a terra ancestral. Em primeiro lugar, é uma cena de afecção, uma montagem de vários elementos visuais e sonoros que fazem uma imagem-afecção, uma cara. Em segundo lugar, é preciso que haja uma força centrífuga de abstração, de desindividuação. Assim, nos afetamos no todo, naquilo que a cara fez transformar na Duração, (na cristalização que operamos) na abertura de liberdade que a cara nos faz intuir. O filme, ao articular primeiros-planos e planos-gerais que se abstraem de coordenadas de espaço, tempo e individuação, consegue fazer circular uma carga intensa de afetos, já emancipada de seus objetos. O espectador recebe os objetos, as montagens, os afetos. São os últimos que trazem consigo a transmissibilidade. São eles que passam o bastão adiante. Eu e meu Cozarinsky usamos muitas vezes a metáfora dos “elos de uma corrente” (eslabones de una cadena). Tal imagem serve para o efeito de continuidade mas, pelo que vimos, um museu de caras não é contínuo nem homogêneo como uma corrente, ele é diaspórico.

Conclusão

O museu de caras é infinito. Mesmo um museu de caras Cozarinsky é infinito. Propus investigar a hipótese de que Cozarinsky pode dar nome a esse museu, já que encena caras e, uma espécie particular delas, os afetos fantasmas. E são positivamente fantasmas porque não se encarnam apenas para o funcionamento de uma máquina narrativa e, quando o fazem, ainda assim seguem uma lógica do acontecimento – há sempre um tanto do afeto, do acontecimento, que não se realiza, mas que, politicamente, é fundamental mobilizar. As caras são outros modos de ler e contar a história, são intervenções políticas que questionam sua monumentalidade, questionam a preferência por certos personagens e a prescindência de outros, fazem pequenas fissuras no bloco compacto, homogêneo, fatalmente sem resto de certo discurso historicista. As caras escavam seu espaço na história, com uma força pequena e desajeitada, com um discurso anedótico, aparentemente de pouco alcance. Mas pela pequena fresta pode vazar o dique que tenta conter essa grande força subjacente que tensiona o discurso homogeneizante. Os arquivos não servem para contar a história como ela realmente foi, mas para salvá-la dessa história de “ter sido”. O arquivo feito cara, feito um museu de caras, exibido, posto em cena, posto em circulação, soltando as rédeas (porque já não há rédeas), vincula a si tudo aquilo que não foi exposto, todo o resto que o constitui.

Essa parece ser uma política do meu Cozarinsky: proliferar caras em seu uso muito singular do primeiro-plano. Ele tem, claro, suas preferências. Insisto que a Segunda Guerra e a Shoah foram eventos marcantes para o século e para a história. Há vencidos e vencedores, vítimas e verdugos, que não necessariamente ocupam os mesmos lugares em dois polos bem definidos. Esses dois marcos históricos têm inúmeras consequências e meu Cozarinsky se dedica a investigar alguns pequenos fatos, algumas vidas menos importantes ou esquecidas que logo foram invisibilizados pela monumentalidade e pelo maniqueísmo com o qual se costuma interpretá-los. Algumas vezes são rostos esquecidos a quem ele dá novas caras. Noutras, são rostos conhecidos, famosos, mas estigmatizados por um discurso que se apressa em lhes dar um destino. Ao encontrar uma anedota, um gesto que possa desmontar essa construção rígida, uma atenção do personagem a algum tema ou objeto que contrarie seu lugar fixo na história, aí entra em ação o pesquisador, o narrador, o cineasta manipulador, que faz questão de extrair dessa pequena história uma cara, exibi-la e comunicá-la.

Podemos fazer um paralelo entre a historiografia homogeneizante e a razão clássica, aquela que seria a contraimagem das nossas faltas, da nossa decadência (do homem). Na razão

clássica o sujeito está completo e, se ele se sente em falta, é porque faltaria esforço para um maior vínculo com a razão. Entretanto, vimos que o homem está irremediavelmente decaído, precário, e que Freud foi um “fundador de discursividade” também por fazer notar que a lei do hábito e a lei da repetição do inconsciente são simultâneas, ou seja, em todo hábito (a história linear) há um anacronismo inconsciente que dele participa. A cara é, então, um exílio daquela razão, um dos modos de aparição precária do homem. Em seu espelhismo, a cara é um exílio da historiografia acumulativa e supostamente neutra. Aí intuo outra força em um museu de caras (sua coleção e exibição). O sujeito, diante de seu esfacelamento, diante da impossibilidade de fazer experiência comunicável, o que quer dizer: experiência que engrandeça o discurso da razão (e as guerras foram a manifestação material dessa impossibilidade), pode viver com um rosto triste. O rosto, que ainda ligaria o sujeito à razão que o funda, perde feições, entristece, fica opaco, silencioso. A cara, ao contrário, é um modo felicidade precária como é a existência: fugaz, anedótica, mas posta em cena e passada adiante.

Cozarinsky, por outro lado, tenta exercer um controle das caras que encena, pois sabe que nelas exhibe seu desejo, e que a coleção de desejos pode dar a ver uma cara sua. A coleção exposta também opera como um esconderijo, como um desenho bem planejado previamente, medindo o alcance das escolhas para um traço que vai desfazendo a cara, em sua contingência, que vai se tornando o lugar da verdade que um sujeito pretende expor de si. (É aí que esse “si” tem lugar, no rosto.) Contra isso a tese também trabalha, procurando, entretanto, respeitar a relação de duas caras (*Cozarinsky y yo*) construída em uma fugaz relação pessoal, também aqui exposta.

Hoje, em meados de 2021, após mais de um ano usando “máscaras de proteção”, vivendo um distanciamento social, com mais de 4 milhões de mortos no mundo, os conceitos de rosto e cara voltam a ter importância. Giorgio Agamben, o filósofo talvez mais criticado por suas posturas diante das gestões governamentais da crise sanitária, reescreve, no final de abril deste ano, o texto sobre o rosto (aquele de *Notas sobre a política*), que lemos juntos na tese para valorizar nele uma “pura comunicabilidade”. Embora a tradução corrente seja “rosto” para o italiano “volto”, vimos que tanto *rostro* quanto *rosto* remetem ao focinho, ao bico, ao verbo roer, ou seja, ao animal. Para o argumento de Agamben, entretanto, é fundamental que o rosto seja aquilo que os animais não têm, pois é apenas o homem que faz dele o lugar de seu reconhecimento e de sua verdade. Mas esse *volto* é também o lugar da ética, de ver no outro a semelhança e a simultaneidade, “l’essere insieme degli uomini”. Uma pessoa *senza volto* é um ser necessariamente sozinho, vaticina. Por isso a cara (il volto) é o lugar da política, porque ela

não está ali para comunicar isso ou aquilo, um assunto ou conteúdo, mas comunicar sua abertura (de um homem a outro). Agamben se preocupa com o uso das máscaras que cobrem a dimensão política dos homens, sua cara, e com o distanciamento social que é apenas outro lado da mesma solidão. Entretanto, a novidade aqui é a relação da cara com a morte, pois ambas, em seu diagnóstico estão sendo removidas, retiradas da vida pelas gestões governamentais. “Se i vivi perdono il loro volto, i morti diventano soltanto dei numeri, che, in quanto erano stati ridotti alla loro pura vita biologica, devono morire soli e senza funerali”. Apagar ou cancelar a cara, remover a morte da vida pública e impedir seus rituais são modos de retirar todas as formas políticas da vida, através de uma gestão de poder que visa a um controle apenas algorítmico. Cada um de nós pode encontrar bons motivos para criticar Agamben, sua leitura pode dar margem aos mais inflamados equívocos. Se não sabemos ainda como agir, se podemos reverter ou não esse diagnóstico, se a nossa existência futura terá de lidar com mais essa decadência da possibilidade política de nos reconhecermos iguais na caras, ainda não sei. Sei apenas que o pensamento da crise não deveria nos levar ao abismo, ao silêncio e a uma melancolia infinita. Esse diagnóstico pode, ao contrário, nos impulsionar a encontrar a palavra ou a razão afiada que destrua tentativas de consenso, que inaugure outros modos de viver no exílio, que é nosso lugar mais próprio.

Por tudo isso... as caras, fazer caras, um museu delas, “ser cara”, ficcionalizar, dar novas imagens aos fatos, à história; propor nas caras uma circulação de afetos que podem, precariamente, fazer comunidade, embora ela seja, de antemão, impossível. Eu gostaria de deixar aqui, nesse pequeno museu, não apenas as caras que ele encerra, mas o convite para o leitor continuar a coleção. Convite que recebi de um Edgardo Cozarinsky, numa semana de 2010.

Referências

ADORNO, Gretel. *Correspondencia 1930-1940*. Adaptado por Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos* (Homo sacer IV, 2) Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: (homo sacer II,1)*. São Paulo: Boitempo, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 (1996).

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza: regras monásticas e formas de vida*. (Homo sacer IV, 1) Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei: arqueologia do ofício*. (Homo sacer II, 5) São Paulo: Boitempo, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012 (1985).

AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: (homo sacer II, 2)*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem*. Arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf

AGAMBEN, Giorgio. *Sigantura rerum*. Trad. Flavia Costa, Mercedes Ruvitoso. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 (2008).

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. (Homo sacer III) São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Estudo preliminar. In: COCCIA, Emanuele. *Filosofia de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG; Humanitas, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Hoëbeke, 1998, p. 65-76.

AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*. Note sulla politica. Turim: Boleto boleto, 1996.

AGUILAR, Gonzalo.; JELICIE, Emiliano. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Libreria, 2010.

AIRA, César. Raymond Roussel: A Chave Unificada. Tradução Byron Vélez Escallón e Joca Wolff. *Revista Landa*, vol. 8, n. 2, 2020, p. 314-325.

AMBONI, Rodrigo. Memória, experiência e montagem. *Outra travessia* (UFSC), n. 23., 1.º semestre de 2017, p. 195-203.

AMORÍM, Enrique. Cinematografo. *Nosotros*, año 1, Segunda época, Buenos Aires, Setiembre de 1936, p. 103. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/790224712/109/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Organização Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANTELO, Raúl. O museu é um espelho ustório. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 39, n. 1, p. 4-27, 2019, p. 2.

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

ANTELO, Raúl. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

ARENDR, Hannah. We Refugees. In: ROBINSON, Marc (Ed.). *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Boston, London: Faber and Faber, 1994.

ARTAUD, Antonin. *El cine* (Choix de textes extraits des tomes III e IV des Oeuvres complètes d'Antonin Artaud). Buenos Aires: Alianza Editorial, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris: Quarto-Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Portraits et dessins par Antonin Artaud du 4 au 20 juillet 1947*. Paris: Galerie Pierre, 1947.

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Carambaia, 2018.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 1-20.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.
- BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro. Compilado por Gerardo Yoel. Buenos Aires, Manatíal, 2005.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAO, Miguel Gómez. In: LUCIO, Oscar Vázquez. Eustaquio Pellicer, el olvidado creador de Caras y Caretas. *Revista Isondú*. Publicado em 13 de setembro de 2011. Disponível em: <http://isondurevista.blogspot.com/2011/09/eustaquio-pellicer-el-olvidado-creador.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- BARRETT, Rafael. *Moralidades actuales*. La Rioja: Pepitas de calabaza, 2010.
- BARRETT, Rafael. *Moralidades actuales*. *Los pensadores*, año 1, n. 6, mayo 1922, p. 1-32.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, R. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Genève: Éditions Famot, 197.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Andrew. OSBORNE, Peter. (orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única, Infância berlinense: 1900*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte-São Paulo, UFMG-Imprensa Oficial do Estado, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Tomo I*. São Paulo: Brasiliense, 2008. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Personajes alemanes*. Tradução Luis Martínez de Velasco. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I, 3ª ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTI, Eduardo; COZARINSKY, Edgardo (Orgs.). *Galaxia Borges*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Tradução de Ana Maria Scherer.

BONITZER, Pascal. Description d'un combat. *Cahiers du cinéma*, nº 333, mars 1982, p. 12-14.

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essas sur le réalisme au cinéma*. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999 (1982).

BORGES, Jorge L. *História universal da infâmia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

BORGES, G. L. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2009. Tradução de Ana Luiza Andrade.

BURUCÚA, José Emilio (org.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

CACCIARI, Massimo. “Nomes de lugar: confirm”. Tradução: Giorgia Brazzarola. Revisão: Silvana Gaspari. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005.

CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Minotaure*, Paris, n. 5, p. 23-26, 1934.

CASANOVA, Manuel González. De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra américa. (los dos primeros años). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (México), v. XI, n. 1, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/62088>. Acesso em: 14 jul. 2021.

CASARES Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis Borges. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Ares, Editorial Losada, 1955.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

CLARASÓ, Mercedes. Horacio Quiroga y el cine. *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n.º 108-109, Julio-Diciembre 1979, p. 613-622. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3402/3581>. Acesso em: 13 jul. 2021.

COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. *Outra Travessia* (UFSC), n. 14, segundo sem. de 2012, p. 7-21.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2010.

COCCIA, Emanuele. *Filosofía de la imaginación: averroes y el averroísmo*. 1a. edição. Traducción de María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CONTI, Ulises. *Los paseantes*. Paris, Marseille, Buenos Aires: Metamusica, 2007.

COROMINAS, Joan. *Diccionario Critico Etimologico Castellano e Hispanico*, RI-X. Madrid: Gredos, 1980.

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. A-CA. Madrid, Gredos, 1984.

COUSELO, Jorge Miguel. *Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y "La Gaceta Literaria"*. In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-origenes-de-cineclubismo-en-la-argentina-y-la-gaceta-literaria--0/html/ff906054-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Acesso em: 16 jul. 2021.

COZARINSKY, Edgardo. Conferencia “Las huellas de Benjamin Fondane en Buenos Aires”, realizada em 18 de junho de 2019. *Cátedra Moses Mendelssohn FFLyL UBA*. Publicado em 14 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPApTpnOC24>. Acesso em: 17 jul. 2021.

COZARINSKY, E. Juan Goytisolo: un recuerdo personal. Revista ñ Literatura. *Clarín*, 21 de junho de 2017.

COZARINSKY, Edgardo. *Niño enterrado*. Buenos Aires: Entropía, 2016.

COZARINSKY, Edgardo. *Disparos en la oscuridad*. Edición y selección de Ernesto Montequin. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

COZARINSKY, Edgardo. *En ausencia de guerra*. Buenos Aires: Tusquets, 2014.

COZARINSKY, Edgardo. *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2013a.

COZARINSKY, Edgardo. *Sara*. Buenos Aires: Urania, 2013b.

COZARINSKY, Edgardo. *Dinero para fantasmas*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.

COZARINSKY, Edgardo. *La tercera mañana*. Barcelona: Tusquets, 2011.

COZARINSKY, Edgardo. *Blues*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010a.

COZARINSKY, Edgardo. *Cinematógrafos*. Buenos Aires: BAFICI, 2010b.

COZARINSKY, Edgardo (Org.). *Galaxia Kafka*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010c.

COZARINSKY, Edgardo. Journal d'un manipulateur. *Doc's Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010d, p. 67. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2021.

COZARINSKY, Edgardo. In: ELSAESSER, Thomas. Discourse and History. One man's war: An Interview with Edgardo Cozarinsky. *Doc's Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010e, p. 90. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

COZARINSKY, Edgardo. *¡Burundanga!* Buenos Aires: Mansalva, 2009.

COZARINSKY, Edgardo. *Lejos de dónde*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.

COZARINSKY, Edgardo. "Turbulencias". *Ámbito*. Publicado em 17 de setembro de 2008. Disponível em: <https://www.ambito.com/edicion-impresa/turbulencias-cozarinsky-n3517368>. Acesso em: 17 jul. 2021.

COZARINSKY, E. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Milongas*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Maniobras nocturnas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006a.

COZARINSKY, Edgardo. *Tres fronteras*. Buenos Aires: Emecé, 2006b.

COZARINSKY, Edgardo. Benjamin Fondane en la Argentina. *La Nación*. Publicado em 25 de junho de 2006c. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/benjamin-fondane-en-la-argentina-nid817360/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

- COZARINSKY, Edgardo. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005a.
- COZARINSKY, Edgardo. *Ronda Nocturna*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005b.
- COZARINSKY, Edgardo. *El rufián moldavo*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. Tradução Laura J. Hosiasson. São Paulo, Iluminuras, 2000a.
- COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000b.
- COZARINSKY, Edgardo; FLEISCHMANN, Benjamin; TCHEKHOV, Anton. *Le violon de Rothschild*. Arles: Actes Sud, 1996.
- COZARINSKY, Edgardo. Cinéma de France, cinéastes d'ailleurs. In: *Conférences du Collège d'Histoire de l'art Cinématographique n. 2 - Cinéastes en exil: exilés, immigrés: les cineastes déplacés*. Paris: Cinémathèque Française, 1992.
- COZARINSKY, Edgardo. *Urban Voodoo*. Nova York: Lumena, 1990.
- COZARINSKY, Edgardo. Entretien avec Edgardo Cozarinsky. Interviewer: Pascal Bonitzer. *Cahiers du cinéma*, n° 333, mars 1982, p. 15.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/ sobre cine*. Madrid: Espiral, 1981.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- COZARINSKY, Edgardo. *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- CUARTEROLO, Andrea. Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 155-177, jan-jun. 2017.
- CUNHA, Paulo José da Silva. *No écran das folhas brancas: o cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- DALLEGRI, Santiago. *Cuentos del arrabal*. Montevideo: La Semana, 1910.
- DE TORRE, Guillermo. El "Cineclub" de Buenos Aires. *La Gaceta literaria*, n.º 79, Madrid, 1 de abril de 1930, p. 5.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cine 2: Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.

- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *En el medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo, 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 03. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª ed. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Geoges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagen sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tad.Vera Ribeiro.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, v. 13, n. 01, janeiro-junho de 2011, p. 32.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008. Tradução ao espanhol de Inés Bertolo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Traducción: Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona, Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOLAR, Mladen. O objeto voz. In: *Prometeus: Filosofia em revista* – UFS, ano 05, n. 10, Julho-dezembro de 2012, p. 167 e ss.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2011. Tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo.

EISENTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

EISENTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. *Cinematismo*. Tradução e notas de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982.

EPSTEIN, Jean. *La poesía de hoy*. Buenos Aires: Biblioteca de Filosofía Moderna, J. Samet Editor, 1920.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Florianópolis: E. da UFSC, 2010. Trad. Jorge Wolff.

FONDANE, Benjamin. Presentación de films puros (Homenaje a Victoria Ocampo). *Síntesis*, a. 3, nº 28. Buenos Aires, set. 1929, p. 9-20; FONDANE, Benjamin. Présentation de films purs. In: *Écrits pour le cinéma*. Ed. Michel Carassou. Paris: Plasma, 1984.

FOSTER, Hal. *O retorno do real - A vanguarda no final do séc. XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAUL, 2009. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos v. III)*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GÓMEZ, Silvana. Caras y caretas: el semanario como caricatura. *Estudios del ISHiR*, 12, 2015, p. 156.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss* da língua portuguesa. [S.l.]: Objetiva, 2001.

ITURMENDI, Marta. Horacio Quiroga: una literatura a selva o muerte. *Lagrieta online*. Publicado em: 13 de março de 2015. Disponível em: <http://lagrietaonline.com/horacio-quiroga-una-literatura-a-selva-o-muerte/>. Acesso em: 31 out. 2020.

JANKÉLÉVITCH, V. *Ravel*. Traducción y discografía de Santiago Martín Bermúdez. Madrid: Fundación Scherzo, 2010.

JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959, p. 130.

JÜNGER, Ernst. *Nos penhascos de mármore*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Brief an den vater. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

KALAS, Gregor. “Memorials of the Ability of Them All”: Tetrarchic Displays in the Roman Forum’s Central Area. In: CHRISTIE, J. J.; BOGDANOVIĆ, J.; GUZMÁN, E. *Political Landscapes of Capital Cities*. Colorado: University Press of Colorado, 2016.

KLEIMAN, Naoum. “Do touch classics!” In: EISENSTEIN, S. *Notes pour une histoire générale du cinéma*. Edition établie par Naoum Kleiman et Antonio Somaini. Traduit du Russe de Catherine Perrel. Paris: Afrhc (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 2013.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. *A literatura do inventário : arquivo, anacronismo e além*. 2013. 399 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0528-T.pdf>.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo, Cosac&Naify, 2009.

KRAUS, Karl. *Aforismos*. Porto Alegre: Arquipélago, 2010. Seleção, tradução, glossário e apresentação de Renato Zwick.

LEFORT, Myrian. la estrategia de la duplicidad en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de Horacio Quiroga. *Revista: Alp: Cuadernos Angers – La Plata* 2001, v. 4, n. 4, p. 27-40. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2869/pr.2869.pdf. Acesso em: 16 jul. 2021.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010. Tradução de João Gama.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008. Tradução de José Pinto Ribeiro.

LINK, Daniel. *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANDELBAUM, E. Das possibilidades de desaparecer na Amerika . *Revista USP*, n. 63, p. 241-248, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13383>. Acesso em: 27 jul. 2021.

MANIFIESTO del Ultra. *Baleares* n.º 131, 15 de febrero de 1921, p. 20. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0004925871&lang=es&log=19210215-00131-00020/Baleares+%28Palma.+1917%29>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MERAJVER, A. Cinematografo. *Nosotros*, nº 254-255, Buenos Aires, Julyo y Agosto de 1930, p. 164 Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/79017569X/170/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MIRANDA, Luiz Felipe A. de, RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SENAC São Paulo, 2000.

MONTAGNE, Edmundo. Con el humorista Eustaquio Pellicer, supremo hacedor de periódicos. *El Hogar*, n.º 972, junho de 1928, p. 13. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/798875798/13/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MONTAGNE, Edmundo. El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido. *El Hogar*, 20 de novembro de 1925, p. 11. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/36484?mode=full>. Acesso em: 27 jul. 2021.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Paris: PUF, 2004.

NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. *Outra travessia*, n. 22, 2º semestre de 2016. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97/34648>. Acesso em: 18 jul. 2021.

NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, Errata Naturae, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Traducción: Juan Manuel Garrido. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Tradução ao espanhol de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006a.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Tradução: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006b.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. 1 ed. Traducción: Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006c.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena, 2006d.

NANCY, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Translation: Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Traducción: Patricio Bulnes. Madrid: Arena, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Traducción: Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Traducción: Juan Gabriel López Guix. *Revista Archipiélago*, Barcelona, n. 26/27, p. 34-39, invierno, 1996. Disponible em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res8.2001.12>. Acesso em: 18 jul. 2021.

NORDAU, Max. O cinematógrafo. *Revista Atlántida*, tomo 13, número 39 de março de 1914.

NUNES, Maria Augusta Vilalba. *Cozarinsky: trabalhar a fragilidade da matéria arruinada*. 2016. 226 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2016. Disponible em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0684-T.pdf>.

OLIVO JÚNIOR, Valdir. *Excripta Cozarinsky*. 2015. 392 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015. Disponible em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0621-T.pdf>.

OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes*. Modos de lo extremo en la literatura y el cine. Buenos Aires: Fondo de cultura, 2011.

OUBIÑA, David. Una juguetería filosófica (Eadweard Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados). In: YOEL, Gerardo (ed.). *Pensar el cine 2*. Cuerpos(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manantial, 2004.

OUBIÑA, David. Impropios laberintos de un rostro: construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky. *Revista Filología*, n. XXXI, 1-2, 1998, Palabra, Imagen, Sonido, volumen a cargo de Paola Cortés Rocca.

PASOLINI, Pier Paolo. Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad. In: *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 61-76.

PEÑA, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos- fundación OSDE, 2012.

PERRIN, Guillermo; PALACIOS, Miguel. *Cinematógrafo nacional*. Madrid: Ed. SAE, 1907; DICCIONARIO de la Zarzuela. Madrid: Ed. ICCMU, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona, Anagrama, 2015.

PIGLIA, Ricardo. (Org.) *Yo. Estos argentinos hablan en primera persona*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

PORTA, Eloy Fernandez. *En la confidencia, tratado de la verdad musitada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

QUIROGA, Horacio. Miss Dorothy Phillips, mi esposa. *La novela del día*. Año I, vol. 12. Periódico publicado em 14 de fevereiro de 1919. Buenos Aires, Imprenta Mercatali.

QUIROGA, Horacio. El teatro mudo. Elogio del cinematógrafo. *Mundo argentino*, n.º 332, publicada em 16 de maio de 1917.

QUIROGA, Horacio. La ausencia de Mercedes. *Caras y Caretas*, n.º 477, publicada em 23 de novembro de 1907.

QUIROGA, Horacio. De caza. *Caras y Caretas*, n.º 391, publicada em 31 de março de 1906, p. 53.

RADAELLI, Sigfrido. Cine Club de Buenos Aires. *Nosotros*, n.º 265, Buenos Aires, 31 de junho de 1931, p. 223. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/790176572/227/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

RAMOS, Fernão P.(org.) *Teoria Contemporânea do Cinema – pós estruturalismo e filosofia analítica*. Vol I. São Paulo, SENAC, 2005a.

RAMOS, Fernão. (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade ficcional*. Vol II. São Paulo, SENAC, 2005b.

RELLA, Franco. *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La cebra, 2010.

RELLA, franco. *El silencio y las palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

REZENDE, Antonio Martinez de. *Dicionario do latim essencial*. Antonio Martinez de Rezende, Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- ROGERS, Geraldine. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2008.
- ROSENBAUM, Jonathan. Ambiguous evidence: Cozarinsky's "Cinema Indirect". *Doc's Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010, p. 73-74. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- ROUSSEL, Raymond. *Como escrevi alguns de meus livros*. Tradução Fabiano Barboza Viana. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2015.
- SARMIENTO, Domingo. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Losada, 2006. [SEP]
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.
- SLOTERDIJK, Peter. *Derrida, um egípcio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. Tradução de Evandro Nascimento.
- SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Tradução de Cláudia Cavalcanti.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. Tradução de José Oscar de Almeida Marques.
- SOARES, Luiz Felipe G. *Desarraigos*. Apresentado no I Encontro Internacional da Sociedade Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual (Asaeca), em Tandil, 17 de junho de 2009.
- SONTAG, Susan. *Contra La interpretación y otros ensayos*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SOUPAULT, Philippe. *Charlot*. Collection L'imaginaire (poche). Paris: Gallimard, 2014.
- SOUPAULT, Philippe. Charlie Chaplin. *Europe*, Paris, no 71, 15 nov. 1928.

- SOUPAULT, Philippe. *Épithètes*. Littérature, n. 14, jun. 1920, p. 8.
- SUÁREZ, Eduardo. *Caras y Caretas*, n.º 1.937, publicada em 16 de novembro de 1935.
- SWINBURNE, Algernon Charles. *The Poetry of Algernon Charles Swinburne - Volume II: Poems and Ballads, The First Series*. London: Portable poetry, 2017.
- TABBIA, Alberto. Notas sobre el cine de John Cassavetes: un solitario en buena compañía. Seleção de Edgardo Cozarinsky. *Revista Film*, n. 33. abril/maio de 1998.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VALVERDE, José María. Introducción. In: BENJAMIN, Walter. *Personajes alemanes*. Tradução Luis Martínez de Velasco. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1995.
- VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WALKER, Carlos. *Jorge Luis Borges: de Martín Fierro a Sur (1924-1935)*. *Iberoamericana*, XI, 41, 2011, p. 25-42.
- WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Trad. Markus Hediger.
- WOLF, Sergio. Work in progress. *Doc's Kingdom 2010*. A imagem-arquivo. Textos de apoio. Lisboa, 2010, p. 102. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosdeapoio2010.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/ Embrafilmes, 1983.
- YOEL, Gerardo (ed.). *Pensar el cine 2*. Cuerpos(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- ZACCHI, André Piazero. *Necromancia Cozarinsky*. 2012. 40 f. *Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)*, Graduação em Cinema, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Filmografia de Edgardo Cozarinsky

APUNTES para una biografía imaginaria. Produção Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2010, 60 min., color.

BOULEVARDS du crépuscule. Produção: Image & Compagnie, Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Sept, Les Films d'Ici. França, Buenos Aires, 1992, 60 min., color.

CARTA a un padre. Produção: Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2013, 63 min., color.

CHAPLIN Today: Limelight. Produção: Association Chaplin, France 5, MK2TV. Documentário feito para o canal France 5. França, 2003, 27 min., color. e preto e branco.

CITIZEN Langlois. Produção: Cinémathèque Française, Canal+, Institut National de l'Audiovisuel, Les Films d'Ici, La Sept-Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, Société Civile des Auteurs Multimedia. França, 1995, 69 min., preto e branco, color.

DANS le rouge du couchant. Produção: Les Films d'Ici, Mallerich Audiovisuales S.L., Manga Films, CinéCinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC). França e Argentina, 2003, 80 min., color.

FANTÔMES de Tanger. Produção: Arte, Black Forest Films, Les Films Astoria, Les Films de Brooklyn, Schlemmer Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). França e Marrocos, 1998, 87 min., color.

GUERREROS y cautivas. Produção: Jorge Estrada Mora Producciones, Les films du Phare, Les films J.M.H., La television Suisse – Romande, Instituto Nacional de Cinematografia, Centre National de la cinematographie, Departement Federal de L'interieur. Argentina, 1989, 90 min, color.

HAUTE Mer. Produção: Institut National de l'Audiovisuel. França, 1990, 90 min., color.

JEAN Cocteau: Autoportrait d'un inconnu. Produção: Ministère de la Culture, J.C. Production, INA, Antenne 2, Antegor. França, 1983, 68 min., preto e branco, color.

LA barraca. Lorca sobre los caminos de España. Produção: Arte (Fr), Televisión Española. Espanha e França, 1996, 52 min., preto e branco, color.

LA guerre d'un seul homme. Produção: Institut National de l'Audiovisuel (INA), Marion's Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). França, 1981, 105 min., preto e branco.

LES apprentis sorciers. Produção: Buffalo Film, Institut National de l'Audiovisuel, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). França, 1977, 91 min., color.

LE cinéma des cahiers. Produção: Canal+, Le Fresnoy Studio National des Arts, Contemporains, Les Films d'Ici. França, 2001, 90 min., color.

LE violon de Rothschild. Produção: CAB Productions, France Télécom, Hansamedia, Hunnia Filmgyár, La Sept-Arte, Les Films d'Ici. Finlândia, Estônia e Hungria, 1996, 101 min. color.

NOCTURNOS. Produção Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2011, 63 min., color.

PUNTOS suspensivos. Produção: Edgardo Cozarinsky. Argentina, 1971, 76 min., color.

RONDA nocturna. Produção: Cine Ojo e Les Films d'Ici. Argentina, 2005, 80 min., color.

SARAH. Produção: Ancinex, La Sept, France 3 (FR 3). França, 1988, 31 min., color.

UN siècle d'écrivains: Italo Calvino. Produção: Bernard Rapp e Sociétés de Production Indépendantes. França, 1995, 50 min., color.

ANEXO

Elogio à Contaminação

Antes que nada quiero pedir disculpas por hablar en español. Entiendo perfectamente al portugués, si alguien quiere hacerme una pregunta más tarde, pero no logro hablarlo e iría someterlos a un pintoresco portuñol. Prefiero hablar en español, lentamente, que creo que la mayoría de ustedes van a poder seguir.

Segundo, quiero agradecer la invitación de la Universidad Federal de Santa Catarina y de Raúl Antelo, gracias a quienes estoy aquí esta noche con ustedes. Tengo la terrible responsabilidad de merecer un poco de la introducción que ha dicho Raúl y a la cual es difícil sobrevivir, porque ha sido tan coherente en la exposición de algunos rasgos frecuentes, permanentes tal vez, en mi trabajo, que lo que yo podría decir no puede sino estar por debajo, alrededor, en una nebulosa, alrededor de la cual habla Raúl. Bueno, empiezo.

¿Por qué contaminación? Me gusta encontrar un sentido positivo en palabras que, generalmente, vienen con una carga negativa, incluso, delictiva: contaminación, manipulación, tergiversación.

Estoy hablando ahora del trabajo cinematográfico porque ustedes han visto, creo, algunos trabajos míos en los días pasados aunque en los últimos años, prácticamente en los últimos diez años, me he dedicado principalmente a la literatura, he hecho tres películas en diez años y he publicado seis o siete libros. No es que los haya escrito en los últimos diez años, pero, como - voy a citar la famosa frase de Picasso, cuando pidió diez mil dólares por un dibujo que hizo en tres minutos sobre un mantel, sobre una napa de restaurante, y le dijeron ¿diez mil dólares por tres minutos de trabajo?- “no, por 60 años de vida”. Bueno, creo que yo podría decir que los 6, 7 libros que he sacado en los últimos 10 años son libros que tenía almacenados en mi y que, por timidez, por una cantidad de razones personales que no son interesantes, o son interesantes solamente para mí, no había terminado, o no había decidido terminar, tal vez por no enfrentar el momento terrible de la publicación y no hay mejor manera de eludir la confrontación con el público que no terminar un trabajo, para no tener que publicarlo, hacerlo público y en ese momento enfrentar la opinión legítima, justa o injusta, pero legítima, que puede tener el espectador o lector.)

Bueno, vuelvo a las palabras: contaminación, tergiversación, manipulación. En parte de mi trabajo cinematográfico he trabajado con material de archivo, en muy distintas maneras. Por ejemplo, en la *Guerra de un Solo Hombre*, que es un film que ya va a tener 29, 30 años casi de vida, es un proyecto que surgió... - quiero contar la anécdota porque me parece interesante con respecto al trabajo puramente lingüístico, y no solamente por la anécdota en sí-, surgió de mi lectura de los diarios de Ernst Jünger, yo estaba en París, en el año de 1978. Era un momento en que el régimen militar en Argentina había puesto en escena una copa mundial de fútbol, para tener un perfil aceptable ante el resto del mundo, había un sentimiento triunfalista del cual yo, que no era un exilado técnicamente, sino una persona que había elegido poner distancias con su país natal porque se asfixiaba en aquel momento en él, me sentía bastante asqueado. Por eso, descubrí los diarios de Junger; me dije, qué extraordinario este gran escritor alemán, que está como oficial del ejército alemán, en París, durante la ocupación, con una misión confidencial, de información, pero, sobre todo, como embajador cultural, para tener lazos con los escritores

franceses que él conocía desde antes y poder dar una imagen noble, digna, culta del ejército que estaba ocupando en ese momento la capital francesa, ese hombre habrá tenido la lucidez de dejar sentado una visión totalmente negativa de la situación en la que estaba viviendo, pero sin tener el impulso -no voy a usar palabras moralizantes, como “sin tener coraje”, es otra cosa-, sin sentir el impulso de oponerse a la situación que estaba viviendo; es decir tenemos a un hombre culto, con la cultura tradicional, que lleva el uniforme de las fuerzas armadas de un país que ocupa otro y que al mismo tiempo salva, en cierto sentido, su honor de hombre culto dejando escrito toda la bajeza, la complicidad, la venalidad de la sociedad en la que está actuando. Y al mismo tiempo su lealtad con ese ejército hace que no pueda abandonar el uniforme, por más que se oponga al poder político que en ese momento dirige ese ejército. Esa ambigüedad tan profunda, tan desgarrada, que podemos rechazar diciendo que es una forma de oportunismo o al mismo tiempo sentirla como algo propio de la experiencia de muchos que hemos vivido en momentos de gran, como diría yo, “terror de estado”, -en los cuales es imposible dejar de hacer la vida cotidiana, es imposible dejar de comer, es imposible dejar de enamorarse, es imposible dejar de hacer hijos-, y me pareció que decía algo sobre lo que yo sabía que estaba ocurriendo en ese momento en Argentina. Bueno, vuelvo a la anécdota, fueran tres años de lucha para poder hacer el film porque el material visual, los noticieros franceses de la época de la ocupación, estaban depositados en el instituto nacional del audiovisual y, para que coprodujera el film, había que vencer una resistencia muy fuerte de las autoridades del instituto que tenían cierto miedo de que el film diera la palabra noble, justa a un alemán, y mostrara la venalidad y la banalidad de la vida francesa durante la ocupación. Bueno finalmente logré convencer, se hizo el film, etc., pero la idea precisamente era la de “poner en conversación” - yo uso la expresión que inventé en aquel momento-, derivando de “poner en escena” -lo que yo quería no era poner en escena sino poner en conversación elementos diferentes. La voz que leía fragmentos de los diarios de Jünger con la voz propagandística, petulante, grosera, de los noticieros franceses de propaganda de la época, la música de los compositores que podían componer y cuya música podía ser tocada en Alemania en ese momento, Hans Pfitzner, Strauss, y la música prohibida, considerada degenerada, Franz Schreker, Arnold Schoenberg, en fin, me dije, como lo anticipó Raúl, quiero poner en choque, en contacto, una cantidad de elementos que sueltos quieren decir algo, pero que, traídos a ese conflicto, a ese choque, van a decir algo más, es decir, que yo fue un “manipulador”, en el sentido más estricto - con las manos estar operando ese contacto-, y un “tergiversador”, en el sentido de que lo que estaba haciendo desnaturalizaba, iba en contra del sentido original del material que estaba usando. Y puse, de alguna manera, en contaminación todos estos elementos para lograr que surgiera esa chispa, que, para mí, es como la que tenemos cuando encendemos un fósforo y tenemos una superficie rugosa, áspera, sobre la cual pasamos otra, lisa, y de esa frotación, de esa fricción, surge una llama, una chispa, un destello. Ese destello, esa chispa, es, para mí, el cinematógrafo;-uso deliberadamente la palabra completa, tradicional-, o, puede serlo también la literatura. Una de las fuentes que me impulsaron a hacer la *Guerra de un Solo Hombre*, era esa frase que, citada tan a menudo, de Walter Benjamin, cuando dice que le habría gustado hacer un libro solamente a partir de citas; bueno, en la GSH no hay una imagen que haya sido filmada por mí, no hay una palabra dicha que haya sido escrita por mí, no hay un compás de música haya sido compuesto para la película. La película es un *assemblage* -un *assemblage* en el sentido en que se usa la palabra en las artes plásticas-, de elementos que traídos a un territorio común modifican su naturaleza, establecen relaciones distintas entre ellos. Bueno, esto me lleva a algo que siempre me interesó, que es la posibilidad de hacer en cine el equivalente del ensayo -lo que se llama ensayo en literatura-, es decir, ir más allá de documental

tradicional e ir al lado-no diría al lado de la ficción, no me gusta a palabra-, diría descubrir la ficción tácita, escondida, implícita en el material hallado. Tengo una fascinación por los objetos hallados, por *les objets trouvés*, y me interesan, sobre todo -y Raúl se refirió a algo que dije en algún momento y que creo que todavía, todavía lo pienso y lo siento como algo que me impulsa en mi trabajo-, que es hacer preguntas. Ante un fragmento de película impresa, me digo por ejemplo, en la *Guerra de un Solo Hombre*, en los noticieros franceses de los años 42, 43, me digo, ¿qué hacía allí esa persona que está asistiendo un acto público, una manifestación? ¿Estaba allí por curiosidad? ¿Estaba allí obligado por una cuestión laboral, de trabajo, porque si no asistía a ese acto iba a ser despedido de su empleo? ¿Era alguien profundamente convencido ideológicamente de lo que estaba haciendo? Y las caras tienen ese misterio de lo impenetrable. Y tratar de encontrar la ficción, implícita, tácita, escondida en esos es lo que me interesó. En aquel momento no se hablaba de cine ensayo, y el único que hacía algo parecido y que fue para mí, no diría una inspiración, porque siguió un curso diferente del mío, pero en el que yo reconocí algo parecido a la intención que tenía, es en Chris Marker. Chris Marker fue para mí, una referencia, una referencia porque en una película de él, en los años 56, 57, no tengo la fecha exacta en la memoria, que se llama *Lettre de Sibérie, Carta de Siberia*, una película que yo vi cuando tenía 16 a 17 años en Alianza Francesa de Buenos Aires, me impresionó profundamente algo que él hace: muestra tomas, las más banales de la vida cotidiana en Irkutsk en la capital de la república soviética, lo que era entonces la república soviética de Yakutia, en el centro de Siberia, y somete esas imágenes a tres comentarios distintos. Primero, un comentario de propaganda: “vemos aquí en esto que hasta hace poco era una desolada estepa siberiana, las fábricas que muestran el esfuerzo socialista por construir un país nuevo. Y los automóviles, que hoy pueden permitirse manejar los obreros”, etc. Un comentario negativo: “vemos aquí, arruinando el paisaje ecológico siberiano las construcciones y las chimeneas, cuya producción envenena el aire de los obreros que han sido obligados a exiliarse en esa lejana región de la URSS”, bueno. Y después un comentario neutro: “vemos aquí gente que trabaja, como en cualquiera otra parte del mundo, y que intenta vivir lo mejor que puede dentro de las condiciones que le permite la sociedad en la cual se encuentra.” ese momento, con las mismas imágenes, con el mismo montaje, con la misma duración, eran sometidas a tres comentarios diferentes, me dejaron una impresión muy fuerte, y, sobretodo, me hicieron ver que había algo malo, moralmente malo, en el documental tradicional como se practicaba en aquellos lejanos años, en que una voz off, una voz que era la voz de Dios, porque viene de un más allá sin cuerpo, que no identificamos, da el sentido que tenemos que darle a las imágenes. Las imágenes en sí eran totalmente neutras, yo diría, incluso, apáticas, y la voz exterior les daba un sentido. Bueno, creo es un poco lo que, muchos años más tarde, habiendo pasado por otras experiencias personales, en mi vida, traté de hacer ese film que ustedes vieron, en la *Guerra de un Solo Hombre*, al trabajar con una voz off que miente. Y miente en dos niveles. Miente en el sentido de la propaganda grosera, banal, de los noticieros, y miente en el sentido sutil, muy perverso yo diría, del hombre de cultura que quiere salvar su libertad moral, o su situación cultural, denunciando lo que ve en la sociedad en la que está, haciendo el papel del ocupante. Bueno, de esto quiero pasar a dar un poco de esos criterios de documental y de ficción que, después de esa época se han mezclado, prácticamente no existe hoy el documental tradicional donde nos aburrían mostrándonos cómo se enlataban sardinas después de pescarlas, y generalmente lo que hoy se llama documental de creación ha pasado a ser realmente una forma de ensayo, que está muy cerca de lo que es el ensayo en la literatura: una digresión libre que no es crítica, aunque puede tener un elemento de crítica, que no es necesariamente filosófica, aunque puede manejar instrumentos filosóficos, pero que se señala, que se distingue, por una libertad en la continuidad,

en el enlace de los argumentos que maneja. Hay en ello, por lo tanto, algo muy importante que para mí es la ausencia y la presencia. El estudiante de primer año de cualquier escuela de cine sabe que colocando la cámara aquí, muestra un aspecto de un rostro, de un grupo, de una acción. Colocando la cámara a dos metros a la izquierda, en diagonal, allá ella nos muestra, revela, otro perfil de la gente, tal vez otro gesto que la imagen frontal no había dado. Lo mismo pasa con la iluminación, como sabe muy bien toda persona que haya trabajado un poco en teatro. La iluminación cenital, vertical, que llega de arriba, y la iluminación frontal achata, aplana la acción. La iluminación lateral y la iluminación inferior, que viene de abajo, saca relieves insospechados, modula, da volumen, esculpe, es decir, en esa ausencia y presencia de lo que está en la imagen, pero que de pronto no hemos visto y que descubre ese cambio de posición, me parece que está uno de los principios que más me interesan en el trabajo cinematográfico. Ahora ya no estoy hablando de los objetos hallados, pero metafóricamente puede ser que al manipular el objeto hallado, el pedazo de película encontrado, estoy haciendo esa variación de ángulos que al filmar permite la cámara. Por otro lado existe el sonido, no ya la voz, sino el uso de sonido, que nos da la existencia del espacio fuera de la imagen, el OFF. OFF por el sonido del ON que está en la cámara. Hitchcock ha sido el mayor artífice desde el principio del cine sonoro, desde *Blackmail*, de 1929, de la utilización del espacio *off* como un espacio sonoro, y el espacio *on* como un espacio visual. Y me parece muy interesante esto porque hay una frase famosa, muy repetida de Bresson, de Robert Bresson, que dice que el cine sonoro inventó, sobre todo, el silencio. El cine sonoro inventó sobre todo el silencio. El silencio existía, pero nadie lo percibía. Porque el film mudo se proyectaba en silencio, se proyectaba con una música improvisada mientras se proyectaba el film. (Shostakovich, de quien los he hablado, trabajaba en los años veinte como pianista que improvisaba música en el Cine Palast de Leningrado que luego fue rebautizado, después del décimo aniversario de la revolución soviética, como “Cine Barricada”. Evidentemente para darle una legitimidad política, que el Cine Palast realmente no le daba. Bueno, el cine sonoro descubrió el silencio porque aún cuando había música, la misma cubría el film mudo, la música tenía un valor ilustrativo y de crear climas. En cambio, en el film sonoro, cuando hay silencio, digo silencio que muchas veces no es silencio puro, químicamente puro, la banda sonora vacía, como se puede obtener en un estudio de grabación, sino el silencio lleno de pequeños ruidos, de esos murmullos que a veces solamente oímos cuando nadie habla, y estamos en un lugar donde no hay tráfico y oímos el ruido del viento, del follaje o un insecto, o un lejano murmullo que no sabemos bien de dónde viene. Ese silencio, es el cine sonoro, el que lo ha elaborado mejor. Hay un film de Hitchcock, muy menor dentro de su obra, que se llama *Saboteur*, de 1942, donde hay una toma que es extraordinaria, es una toma, un plano general de una fábrica que se ve salir el personal al final del día de trabajo. Y la cámara queda fija sobre ese frente. Todo el mundo ha salido, no se oye nada, ni pasos, ni conversaciones. ¿Por qué no ha cortado? ¿Porque deja la imagen y el silencio? Y esa imagen y ese silencio se cargan de un presagio de algo que va a venir, no sabemos lo qué es, pero ¿por qué ha dejado ese silencio y esa imagen?, Y, en un tiempo que nos parece interminable al espectador cinematográfico, pero que, seguramente, si lo cronometramos en un DVD, debe ser de 40, no, qué digo 40, debe ser de 15 a 20 segundos, que dura la imagen. Una explosión y la fábrica vuela en pedazos. Y ahí, tenemos el gran alivio, de saber que finalmente ha ocurrido el desastre y que ese desastre era lo que la cámara quieta y el silencio nos estaban anunciando.

Tiene también la música. La música para mí, tiene, en el cine, el rol de, digamos, hay un lujo banal, la música que quiere decir al espectador, un poquito más sutilmente que lo que la palabra podría decirle lo que debe sentir, lo que debe ver, cómo debe interpretar la imagen. Ese uso, si

se quiere banal, puede ser de grandes músicos que han hecho música de cine, no solo Bernard Herrmann, sino Miklós Rózsa, pero es muy interesante cuando la música revela la vida imaginaria de un personaje o lo imaginario de una situación, quiero decir, tomo ejemplo de mi trabajo, no porque considero que es ejemplar, tomo ese ejemplo porque han visto la película y la tenemos a mano, digamos en el recuerdo. En la cuarta parte, creo, de la *Guerra de un Solo Hombre* hay un montaje de tomas de music-hall, espectáculos de teatro de revistas y de cabaret, se ve a un títere y un hombre que imita el movimiento del títere, a unas bailarinas de can-can y su montaje de distintos espectáculos que tomé de los noticieros del año 44 y que los monté muy rápidamente, es decir, con un ritmo bastante veloz, y mezclándolos y los uní, poniéndoles, como acompañamiento, la música para una película de terror que Schoenberg compuso en 1929. Y para mí, poner esa música de Schoenberg en ese montaje de entretenimientos, de diversiones, de *show business* de París en el último año de ocupación, daba, desprendía, sacaba un sentido que yo llamo, si se trata de un personaje en un film de ficción, imaginario, pero en ese sentido, se puede decir el imaginario de la sociedad, el imaginario de lo reprimido (refoulé) de ese momento histórico. Y para hablar de una película totalmente de ficción, que hice hace 5 años y que creo que han pasado, *Ronda Nocturna*, elegí una música de Osvaldo Pugliese, que se llama *Negracha*. Osvaldo Pugliese es para mí el mas grande compositor de tango e director de orquesta y tuvo, como toda persona que se tuvo que ganar la vida, en los años 40 y 50, una cantidad de obras y de grabaciones que son solamente músicas de baile, para salones de baile que en Buenos Aires llamamos milongas. Pero que ha tenido algunas de las composiciones más fuertes y más insólitas que ha dado la música de tango y derivada del tango. Temas como recuerdos, que es puramente melódico, la yumba, que es donde hay un componente africano muy, muy fuerte, mezclado con el ritmo del tango y “la mariposa” y “el andariego” y sobretodo “negracha” que es un moto perpetuo, con variaciones tonales, pero que es un moto perpetuo. Y al elegir, mi intención con *Ronda Nocturna* era hacer una película donde se viera la vida de la calle, de noche, en Buenos Aires. Que es algo que me impresiona mucho porque Buenos Aires tiene una vida de calle, en la noche, que es mucho más intensa, mucho más fuerte que la de la mayoría de las ciudades que yo conozco. Y al elegir a un prostituto, homosexual, como hilo conductor para llevarnos por eso, me pareció interesante porque ese personaje permitía acceder a muchos mundos diferentes. Es el caso de un chico que podía de pronto tener relaciones sexuales con un policía que, a cambio de esa relación, lo protegía en el trafico de drogas, o podía, de pronto, ir a una fiesta en casa del embajador, o tener un contacto banal, callejero. Y la posibilidad que ese personaje pasara por mundos sociales diferentes durante una noche, me pareció que tenía un equivalente sonoro en negracha de Pugliese, y que fue una elección propia mía y un gran problema de producción para conseguir los permisos, etc. Una parte anecdótica que no tiene mucho interés acá, pero que me había encaprichado por esa música así que no la quise cambiar por otra. Pero, durante el montaje tenía, por momentos, miedo de insistir demasiado con la música y, mi montajista habitual Martine Bouquin, con la que trabajo hace veinte años me dijo, no, porque cuando el chico esta solo, esta música es la que nos dice lo que le pasa por la cabeza. Yo no había pensado así pero, eso es natural cuando se trabaja con colaboradores con los que se entiende bien y que están en la misma longitud de ondas, digamos, de uno que ve mejor que lo que está demasiado cerca del objeto, ve más en perspectiva. Esa frase que Martine Bouquin me dijo, cuando él está solo, en ese andar interminable por las calles, que no sabe lo que le va a pasar, cuál es el peligro que lo espera, ésta es música que nos dice lo que le pasa por la cabeza. Por eso el uso de la música, para mí, es muy importante y mis películas en general están llenas de música. Ustedes verán mañana una película que es muy diferente, que es una película casi privada, si se puede considerar, que se llama *Apuntes para una*

biografía imaginaria, y que la hice, debo decirlo sin ningún tipo de pudor, la hice por capricho; nadie quería, nadie podía querer que esa película se hiciera, pero yo quería rescatar algunas imágenes que yo había guardado y que no había usado en otras películas, y quería montar de una manera diferente fragmentos de otras películas e intercalar todo eso con filmaciones nuevas y que fuera un mosaico, un caleidoscopio, de cosas que tenían que ver con, no sé si con mi vida, pero con experiencias, con afectos, con intereses que en distintos momentos de mi vida tuve, y luego, bueno, por eso le puse, no autobiografía, porque hubiera sido pretencioso, pero una biografía imaginaria puede ser la mía, puede ser la de otra persona. Por eso, realmente es un mosaico que no tiene una continuidad clara sino que una suerte de espiral. En esa película, unas de las fuentes de inspiración para mí fue la música de Ulises Conti, con quien trabajé en teatro, y que, es un músico que hace un tipo de música que llamaríamos banalmente fusión, pero que es muy interesante y que no es que está en toda la película, en tres episodios, tres capítulos que tienen música de otros compositores, música preexistente, la última principalmente, de Osvaldo Pugliese, de quien hablé hace un momento. Pero es ese el primer caso, tal vez que la música preexistió para mí a la película, y gran parte de los episodios, de los capítulos que monté en la película, vienen de la música, de lo que me sugirió la música de Ulises Conti. Les de cuenta que estoy hablando de cine porque ustedes han visto algunas de las películas mías en los últimos días, y espero que puedan ver el Violín de Rothschild, si se puede hacer una copia de beta-profesional que traigo. Y no he hablado, no tengan miedo que no va a ser demasiado largo, no he hablado de mi trabajo literario, pero en cual se refleja en una marca distinta unas de las preocupaciones que están en mi trabajo cinematográfico. Por ejemplo, contaminación, tergiversación, manipulación, me interesó mucho, hace años, un ensayo que escribí sobre el chisme (como se dice chisme em português? Raul: “boato”), porque el chisme es una cosa tradicionalmente depreciada y está en la base, para mí, del género novelesco. En el siglo XVIII, la novela era depreciada como “género para mujeres”. Leían novelas las mujeres, los hombres leían historia, los hombres leían filosofía, los hombres leían tratados, morales, científicos, etc. Las mujeres leían novelas y las novelas se asociaban con la transmisión de hechos ficticios, y me interesó ir a Michelet, a lo ensayo de Michelet sobre la bruja. La bruja en la edad media era considerada la mujer que conservaba, todavía, el saber pagano, un saber anterior a la autoridad de la iglesia. La iglesia cristiana había desterrado totalmente el saber pagano y el conocimiento de los poderes de las hierbas y de lo que hoy llamaríamos cierta intuición psicológica que la llamada bruja conservaba. Y era la transmisión, la transmisión por debajo de la autoridad lo que daba el carácter a la bruja, y la bruja era siempre mujer. Siendo así de hilo en nudo y de nudo en hilo, se me ocurrió hacer una tesis sobre la cual el chisme, lo que llamamos chisme hoy, la habladoría, estaba en la base del género novelesco y que vinculaba al género novelesco con lo femenino. Pero ya como un punto, una señal positiva no negativa como la del siglo XVIII. Y, ahí, me enfrenté con dos obras novelescas monumentales que para mí están basadas en el chisme, en la transmisión de anécdotas de la vida social, elaboradísimas, ahí donde está el trabajo literario, pero, ¿sobre que elabora ese trabajo? sobre el chisme. Que son: Henry James y Proust. Hay un artículo perdido que, bueno, ha sido rescatado, en los textos dispersos de Borges donde decía que se reía de una señora argentina que había dicho que a ella no le interesaban los chismes de sociedad, que prefería leer Proust. Ahí que Borges le respondió: pero Proust son chismes, quiero decir, noticias particulares humanas. Bueno, en esa transmisión hay algo que realmente tiene que ver con la diseminación pero que se llamaba, mal para mi punto de vista, “influencias en literatura”. Cuando yo estudié literatura, hace mil años, se decía que en tal escritor había una influencia de tal otro. Se generaban cadenas genealógicas de influencias que, para mí, eran tan simplemente citas, injertos, genealogías. Borges, por ejemplo, ha

inventado cantidad de citas, ha traducido, tergiversando los textos originales, ha construido sistemas admirables sobre la base de la transmisión de noticias que, a veces, de una erudición parcial, a veces fantasmal incluso, y que yo asocio de alguna manera con el mecanismo de transmisión del chisme. Un relato nunca puede ser transmitido de manera idéntica, sabemos todos que contamos lo que nos ocurrió ayer en este lugar y la persona que lo transmite a otra, sin ninguna intención de modificar nuestro relato original, no puede sino modificarlo. No se puede transmitir un relato. Pidan a cualquiera que les cuente una película que han visto, y ustedes tratan de transmitir ese relato y ustedes lo van transmitir de otra manera, no solo con otras palabras, sino que van a equivocarse, van a cambiar una situación, y van a incluir en ello. Bueno, volviendo a la erudición de Borges, un tema que siempre me interesó, porque la erudición de Borges no es la erudición de un sabio, de un académico, es la erudición de un diletante, un diletante que hace algo distinto con los textos que le han gustado, en los cuales él ha reconocido algo de su propio temperamento. En Borges está, no solamente en el epígrafe de *Biblioteca de Babel*, una cita de Burton de la *Anatomía de la melancolía* y es un texto que luego fue satirizado, pero por Laurence Sterne. Sterne, que cuando escribe el *Tristram Shandy* y *Sentimental Journey*, hace digresiones constantes como las que hacía Burton en *La anatomía de la melancolía*, cuyo título deja pensar que se trata de un tratado con aspiraciones científicas pero que es un zurcido de citas de distintos autores, clásicos y renacentistas, solamente guiadas por su capricho. Un poco como va a hacer la erudición de Borges en el siglo XX. Sterne, en *Tristram Shandy*, se burla, pero repite algo de eso en el cultivo de la digresión constante, lo mismo en ese otro libro, “sentimental journey”. En *Tristram Shandy*, en el capítulo cuarto, Sterne dice, “me he dejado ir por estos vericuetos lingüísticos, anecdóticos, históricos y me olvidé de hacer nacer a mi personaje”. Y el personaje nace en tal momento. Bueno, ¿qué encontramos allí sino a Machado de Assis? En las *Memorias póstumas de Brás Cubas*, el personaje nace, si mal no recuerdo, en el capítulo 3, y en *viaje sentimental*, título del libro de Sterne, pasa a ser el título de el diario de guerra civil rusa, revolucionaria, de Viktor Shklovsky, con toda la ironía que el viaje sentimental puede tener aplicada a la crónica de una gesta militar o revolucionaria. Y años más tarde, yo, en mi primer ejercicio de ficción, le puse con el título “El viaje sentimental” a una fantasmagoría de un argentino que está en París, y, de pronto, se equivoca dando vuelta en una esquina y se encuentra en Buenos Aires. Quiero decir, esta migración, diseminación nunca es lógica, nunca va en línea recta, nunca tiene un propósito, y yo encontraría, tal vez, su imagen más fuerte en la de ese personaje extraordinario, de Kafka, que es Odradek. Ese carrete de hilos, de todos colores, de deshechos que va rodando, recogiendo, juntando lo que encuentra a su paso, y que está en un relato que se llama “tribulaciones de un padre de familia”. Es muy interesante que Odradek inquiete a un padre de familia. Entiendo por padre de familia una imagen de autoridad, una imagen de existencia organizada, con una meta. Odradek no tiene meta. El padre de familia dice “todo lo que existe tiene que haber existido con una meta, con un sentido para su existencia. ¿Qué es ese carrete de hilos? le pregunta: ¿Cómo te llamas? Odradek. ¿Dónde vives? Domicilio itinerante.” Y es un relato muy breve, dos páginas, y, en la última, el padre dice que piensa con dolor que seguramente Odradek lo va a sobrevivir. Y, volviendo a Machado de Assis en final de las *Memorias Póstumas de Bras Cubas*, dice, bueno, “No he tenido hijos para no perpetuar la miseria humana”. Quiero dejarlos con esa imagen de una ramificación que no tiene un sentido unívoco y claro, en la que cada cual, por ejemplo Odradek ha sido interpretado, en clave marxista como la supervivencia del objeto de producción a su (til), bueno, en clave psicoanalítica evidentemente, Slavoj Zizek la ha hecho en clave lacaniana, pero lo más interesante para mí es ver en él una especie de imagen, para mí, de esa herencia de

transmigración de elementos en la literatura que traté de mostrar en Burton, en Sterne, en Machado de Assis, en Borges, etc. Y que me parece que es lo que a mí me interesa profundamente, algo que va en contra a la idea de pureza, algo que va en contra de la idea de la ley, de alguna manera. Nunca logré interesarme por lo que se llamaba, en distintos momentos, poesía pura. Muy evidentemente, tampoco pude interesarme en las nociones de pureza racial: siempre consideré que la gente mas linda, la gente más hermosa, la gente de sangre mezclada. Y, por otro lado, hay algo que me interesa mucho que es que, después de la época de la inquisición en España, después de la expulsión de moros y judíos, la noción de pureza de sangre tuvo valor legal. Y, cuando a principios del siglo XX, Ramón Menéndez Pidal hizo su investigación para encontrar versiones perdidas en España de los romances tradicionales, ¿dónde los encontró? En el agonizante imperio otomano, en el Magreb, en el norte de África, en algunos lugares de America Hispana, donde había sobrevivido las colonias sefardíes de judíos españoles que habían conservado las versiones originales perdidas en España. Es decir que eran los expulsados, los de sangre impura, que habían conservado la herencia cultural española perdida en el país, que había impuesto la ley de la pureza de sangre. Por eso, tal vez, decidí llamar a esta pequeña intervención *Elogio de la Contaminación*, nada más.