

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CINEMA

Gustavo Longo Triani

Diário terminável e interminável

Florianópolis, setembro de 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS
CURSO DE CINEMA

Gustavo Longo Triani

Diário terminável e interminável

Diário apresentado ao Departamento de Artes e Libras, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Florianópolis, setembro de 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS
CURSO DE CINEMA

Banca examinadora

Este trabalho foi aprovado pela comissão examinadora abaixo e serve como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Florianópolis, setembro de 2013

Prof. Dr. Luiz Felipe Soares, UFSC (orientador)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela, UFSC

Maria Augusta Vilalba Nunes, doutoranda PPGL/UFSC

Profa. Ms. Andréa Scansani, UFSC

Agradecimentos

Agradeço a meus pais pela persistência e paciência com um “caso perdido” como eu e por terem me dado a oportunidade de viver.

Agradeço a Ivi, por me emprestar os ouvidos e ter lucidez quando eu já não tinha.

E claro, agradeço a Clara e a Lis, porque sem elas tudo seria diferente.

Resumo

Este diário pretende discutir os conceitos expostos por Jacques Derrida sobre o arquivo no livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Inicialmente, esses conceitos seriam aplicados à análise de um filme que se utiliza de material de arquivo em quase toda a sua composição, mas serviriam também a uma reflexão sobre a prática do uso de arquivo no Cinema.

O trabalho, para essa forma como fora proposta, era dado como certo que seria feito na forma de um Ensaio (*à la* Montaigne). Contudo, diante das imensas dúvidas, angústias e indagações que o texto me proporcionou, resolvi transformá-lo em um diário, forma que combina sobremaneira com o conceito de arquivo em questão, como algo indefinível e aberto ao futuro, e cuja definição seria “uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo porvir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca.”¹

Palavras-chave: Arquivo, Cozarinsky, Derrida, Freud, Paternidade, Zweig

¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001, p. 51.

Sumário

Quarta-feira, 19 de setembro de 2012	8
Sexta-feira, 21 de setembro de 2012	10
Quarta-feira, 31 de outubro de 2012.....	13
Sexta-feira, 9 de novembro de 2012.....	15
Terça-feira, 27 de novembro de 2012.....	18
Domingo, 2 de dezembro de 2012.....	22
Sexta-feira, 7 de dezembro de 2012	25
Segunda-feira, 10 de dezembro de 2012	27
Domingo, 30 de dezembro de 2012.....	28
Quinta-feira, 31 de janeiro de 2013	32
Quarta-feira, 6 de fevereiro de 2013.....	38
Sábado, 9 de fevereiro de 2013	41
Domingo, 10 de fevereiro de 2013	45
Segunda-feira, 11 de fevereiro de 2013.....	48
Quinta-feira, 14 de fevereiro de 2013.....	50
Domingo, 17 de março de 2013	51
Terça-feira, 19 de março de 2013.....	55
Quarta-feira, 27 de março de 2013	57
Domingo, 31 de março de 2013	62
Segunda-feira, 1 de abril de 2013.....	65
Segunda-feira, 8 de abril de 2013.....	67
Terça-feira, 30 de julho de 2013:.....	70
Segunda-feira, 16 de setembro de 2013	72
Referências	78
Filmes	79

*O Drummond tem um verso maravilhoso que diz o seguinte:
"Os senhores me desculpem, mas devido ao adiantado da hora,
me sinto anterior a fronteiras".
Quer dizer, anterior a fronteiras porque essas fronteiras são fictícias.
O sujeito bota lá uma cerca, bota um troço,
e o urubu passa por cima.
[Tom Jobim, em *A Casa do Tom: Mundo, Monde, Mondo*]*

Quarta-feira, 19 de setembro de 2012

Hoje, como de hábito, fiquei parado em frente à estante de livros, procurando em um olhar atento algum que me chamasse a atenção. Faço isso desde que tenho uma estante de livros (feita com caixotes de feira), esperando um sinal da intuição que me leve até um livro, depois até uma página, que me forneça substância para o que eu venho pensando no momento. “Como um homem aterrado aos pés da esfinge²”.

O livro que falou comigo foi *As cidades invisíveis*³, de Ítalo Calvino. Abri-o na página 21, no capítulo “As cidades e a memória 4”. Fala de uma cidade, Zora, a qual, quem a viu, jamais esquece. Contudo, é uma cidade que se constrói, ponto por ponto, através de uma lógica musical interconectada, em que cada nota sucede a outra por uma naturalidade fatalista.

Quem passa pela cidade, ao avistar ou ao imaginar avistar o relógio de ramos, logo na sequência e naturalmente, vê a tenda listrada do barbeiro, o esguicho de nove borrifos, a torre de vidro do astrônomo, e assim por diante, encadeadas de forma lógica e sem surpresas, de maneira que cada elemento evoca imediatamente o seguinte.

É o mecanismo encontrado pela cidade para sobreviver ao tempo. Ser lembrada por todos os que a conhecem ou que imaginam conhecê-la, através de sua ordem bem calculada e previsível. Contudo, esse mecanismo fez de Zora uma cidade imóvel. Obrigada a ficar assim para ser recordada, desfez-se e foi esquecida pelo tempo.

Creio que as cidades turísticas são de certa forma como Zora. Imóveis, engessadas pelos olhos fotográficos dos visitantes, que exigem que as cidades permaneçam imutáveis, sem surpresas, para que sejam reconhecíveis, cognoscíveis ao olhar enfatiado e passivo dos turistas.

A cultura viva acaba tornando-se uma atração turística e perde seu estatuto cotidiano para transformar-se em um artigo de museu ao ar livre.

A prova de fogo de uma cidade é o tempo. Em algum momento um ciclo cultural acaba, e deveria assim iniciar-se outro. Mantendo-se imóvel como Zora, seu destino também é definir e fenecer.

² BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 115.

³ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. p. 21.

Observo que está ocorrendo em Florianópolis uma grande transformação estrutural, física obviamente, mas também, cultural. Eu que não sou “nativo”, percebo como essa palavra desapareceu do vocabulário local, e como o conceito de naturalidade não se aplica aos moradores da cidade.

A cultura tradicional da Ilha (da qual conheci uma ínfima parte), sobrevive em poucos lugares da cidade, restrita a algumas festividades de gueto, aonde moradores anciãos celebram e cantam a beleza da cultura ilhoa, que parece perder a atenção dos próprios nativos. Ela está virando artigo de museu.

Na entrada da praia do Campeche, ao final da Av. Pequeno Príncipe, ergueu-se um monumento em homenagem aos pescadores.

De uns dois anos para cá, me familiarizei com a leitura de Derrida, e então percebi que ali naquela escultura estava decretada a morte do ofício de pescador no Campeche, ao menos tal como ele se estabeleceu tradicionalmente. Talvez os próprios pescadores saibam disso inconscientemente.

A necessidade de erguer um marco em homenagem à pesca tradicional inevitavelmente indica que a atividade viva está em processo de esquecimento. É a forma encontrada para sobreviver ao tempo, resistir ao aniquilamento, mesmo que em uma forma de estátua, imóvel.

O arquivo, neste caso a escultura, é o testemunho da destruição, pois “diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição, e na verdade ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento”⁴

⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001, p. 22-23.

Sexta-feira, 21 de setembro de 2012

Há alguns dias, estava publicada na Internet a seguinte matéria:

Os cientistas conseguiram, pela primeira vez utilizar o DNA para codificar a informação de um livro de 53 mil palavras e 11 imagens. Trata-se da maior quantidade de dados já armazenada artificialmente em DNA, o que seria 600 vezes maior do que o melhor resultado obtido até então a partir da mesma técnica.

Com a ajuda de um programa de computador, uma equipe de três cientistas liderada pelo professor de genética George Church, da Faculdade de Medicina de Harvard, conseguiu codificar o conteúdo do livro no DNA.

Os investigadores também afirmaram que o custo de codificação do DNA está caindo tão rapidamente que dentro de cinco a 10 anos poderia ser mais barato para armazenar informação com esse método que em dispositivos digitais convencionais.

Conforme explicação dos pesquisadores, um grama de DNA é capaz de reter até 455 bilhões de gigabytes (equivalente ao conteúdo de mais de 100 bilhões de DVDs), fazendo com que seja o mais compacto dispositivo de armazenamento de dados existente, o que significa que, potencialmente, poderia guardar todos os livros escritos até hoje e os que ainda serão produzidos.

Dentre outras vantagens em relação aos meios tradicionais de armazenamento digital estão a facilidade de copiar, a legibilidade da informação acessível mesmo depois de milhares de anos, mesmo em condições não ideais.

A pesquisa prossegue, já que a transferência de dados para o DNA ainda demora e o custo do material necessário para realizá-lo não é competitivo o suficiente para poder ser usado em grande escala.”⁵

Esse texto, de certa maneira, exemplifica o conceito de “mal de arquivo” exposto por Derrida. A necessidade voraz da ciência em aprimorar as técnicas de arquivamento seria uma reação instintiva contra a infalível finitude de tudo, a reação primeira à pulsão de agressão reconhecida por Freud em *Mal-estar na civilização*⁶.

A repressão a esses instintos naturais, canalizando essa energia erótica para o trabalho, para a criação cultural e para a civilização, seria a gênese desse mal-estar.

De certa forma, o mal-estar da civilização guarda uma relação com o mal de arquivo, já que o arquivamento é também uma tentativa de corromper essas forças destrutivas, subvertendo a sua lógica e canalizando-a para o estoque e a memória.

⁵ JONES, Geraint. *Livro escrito em código DNA*. Disponível em <http://tecnoarteneews.com/proxima-natureza/livro-escrito-em-codigo-dna/>. Acesso em 21 jun. 2012.

⁶ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. 96 p.

Assim como a civilização canaliza as forças eróticas e destrutivas para o trabalho e para o desenvolvimento cultural, o que nos provoca a sensação de *mal-estar*, o movimento de arquivar constitui também uma dissimulação destas forças destrutivas. Esse movimento, no seu atual estágio do processo de arquivamento, conforma o *mal de arquivo*.

Derrida compara a pulsão de morte, de agressão ou de destruição ao próprio *mal de arquivo*. Mais radicalmente ainda, ele afirma que a pulsão de morte é o mal de arquivo. A subversão desse instinto de agressão, para a lógica do arquivamento, da preservação, da guarda e do apego àquilo que já deixou de existir.

A ironia reside no fato de que o arquivo jamais, em sua própria natureza, resgata a originalidade daquilo que morreu ou foi destruído quando é arquivado. A própria palavra, *arquivo*, de certa forma esconde a sua *origem* etimológica, *Arkê*. “É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *Arkê*. Mas também se conserva ao abrigo desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece.”⁷

A partir disso, Derrida toma por base o próprio nome, a palavra *arquivo*, para expor o fato de que ele, em sua própria natureza, esconde as origens do documento arquivado.

Politicamente, ele quer dizer que a natureza do arquivamento não é preservar um belo evento, um belo conceito, tal como ele aconteceu ou era, quando era vivo. “Isto não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento⁸.” De forma alguma.

O arquivo cria o evento no instante de seu arquivamento. E o faz de uma forma violenta, impondo uma Lei. Essa seria a função primitiva do arquivo. O radical *Arkê* guarda estes dois significados: *começo* e *comando*.

O arquivo preserva, mas de forma não natural, isto é, fazendo a Lei, ou fazendo respeitá-la. Isto porque, entre outras coisas, o conhecimento da História, por exemplo, se dá através do arquivo, de vestígios, de documentos e de relatos.

Derrida questiona muito o fato de que o poder sobre o documento, sobre sua preservação, estivesse sob domínio, por exemplo, dos magistrados, provavelmente cidadãos,

⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001, p. 12.

⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001, p. 7.

gozando de direitos políticos e sociais, tendo o privilégio de posse, guarda e interpretação dos documentos.

Como diz Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história*⁹, o poder sobre a história, sobre o relato da história, sempre coube aos vencedores, àqueles que, sobretudo, venceram. E todos estes que venceram estariam íntima e espiritualmente conectados com os vencedores do passado.

A linhagem dos vencedores da história é a linhagem daqueles que tiveram a posse sobre o arquivo. O que mudou, de fato, foi a evolução técnica do arquivamento, o aprimoramento da ciência. “Tecno-ciência, a ciência só pode consistir, em seu próprio movimento, em uma transformação de técnicas de arquivamento, de impressão, de inscrição, de reprodução, de formalização, de codificação e de tradução de marcas¹⁰.”

Transformações estas cujo intuito sempre foi manter o privilégio sobre o documento, liberando o acesso a ele por um lado, e restringindo por outro. “Não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante.”¹¹

Assim, a própria palavra indica essa amnésia geral do arquivo, aonde ela, contendo em si seus dois significados primordiais através do radical *de origem*, esconde de alguma forma essa raiz etimológica. Esquece ela própria de sua dupla função, a de indicar o início, e lembrar a ordem iniciadora.

Esse apego excessivo à vida e essa negação da finitude de tudo teriam, a meu ver, relações diretas com essa necessidade da ciência em aprimorar as técnicas de armazenamento de dados, aliada a uma vontade de poder e controle, garantindo *a priori*, o futuro.

O mesmo desejo parasítico de criar pílulas da imortalidade, pílulas de rejuvenescimento, pílulas contra impotência, pílulas contra os “sinais do tempo”. O repúdio à velhice teria uma grande relação com o “mal de arquivo”.

⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p 241-252.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001, p. 26.

¹¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001, p. 31.

Quarta-feira, 31 de outubro de 2012

Tem sido divulgado na mídia um evento nomeado de “Furacão Sandy”, que atingiu a costa leste dos Estados Unidos. A tormenta impressionou por ter atingido a cidade de Nova York. A cidade tem inúmeros hidrômetros espalhados por seu traçado urbano, que propiciam, em caso de incêndio, uma certa facilidade para bombeiros realizarem seu trabalho.

Contraditoriamente, pela elevação do nível de água em algumas regiões da cidade, bombeiros ficaram sem acesso aos pontos de água para apagar incêndios em diversos pontos, enquanto linhas inteiras do metrô estavam completamente submersas.

Pessoas não saíam das casas, bairros inteiros foram evacuados, não apenas em Nova York, mas em outras regiões do país, notadamente no sudeste, e por um momento se viveu ali uma tensão apocalíptica, uma expectativa de que algo grave poderia acontecer, dependendo da intensidade do furacão.

O furacão Sandy era um evento marcado para a noite do dia 30 de outubro, um encontro ingrato que a população de Nova York marcou com a natureza, aguardando com ojeriza um convidado inesperado.

Recentemente estive lendo *Mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud, no qual ele dizia reconhecer três fontes do sofrer humano. Marcaram-me substancialmente duas delas, as quais guardam relação com o evento nova-iorquino: a prepotência da natureza e a fragilidade de nosso corpo¹².

Grande parte da história da humanidade se dá e se deu nesse embate entre o corpo humano e a natureza que o rodeia. À parte todas as tentativas de minimizar a influência que as oscilações cíclicas da natureza têm em nossas vidas, e de toda forma de manipulação e domínio do homem sobre a natureza, é inegável que a natureza é indomável.

Suponho, em uma mera ficção científica, que algum dia será possível prever tempestades como essa. Os governos em seus órgãos científicos serão capazes de aquecer determinadas partes da atmosfera, ou ainda, criar um “contra-ciclone-anti-tropical”, algo que

¹² FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 30

minimize a força de uma tempestade, deslocando-a para outras partes, até que essa formação se desfça.

Ainda que tal façanha fosse possível, não exclui as possibilidades de que sejamos atingidos por um grande desastre natural. A Terra ela mesma, é um grande calabouço de armadilhas, aonde um magma longínquo se derrete a todo momento, consumindo o próprio planeta ininterruptamente.

Placas tectônicas movimentam-se sem prestar contas a ninguém, e o sangue da Terra pode a qualquer momento jorrar de uma das feridas do planeta, imolando o que quer que se encontre em seu caminho.

Se o avanço tecno-científico permitisse um total controle da natureza, e nossa mente mapeasse completamente o espaço terrestre, ainda assim sofreríamos a ameaça de um espaço sideral, uma natureza escura, longínqua, quiçá desabitada, ainda assim repleta de alienígenas, asteroides e explosões solares.

Completo o meu raciocínio com uma citação de Freud:

Nunca dominaremos completamente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte dessa natureza, será sempre uma construção transitória, limitada em adequação e desempenho. Tal conhecimento não produz um efeito paralisante; pelo contrário, ele mostra à nossa atividade a direção que deve tomar. Se não podemos abolir todo o sofrer, podemos abolir parte dele, e mitigar outra parte – uma experiência milenar nos convenceu disso.¹³

¹³ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 30

Sexta-feira, 9 de novembro de 2012

Ainda me lembro quando, lá pelo fim de 2010, um amigo sugeriu que eu trabalhasse em meu TCC com imagens de arquivo que demonstrassem como a ocupação urbana dos morros cariocas era semelhante à dos morros de Florianópolis. Com o movimento populacional semelhante, também o destino das duas cidades seria o mesmo.

Minha intenção inicial era fazer um vídeo, de caráter reflexivo, contrastando imagens, talvez dialeticamente, mostrando passado e presente das duas cidades, e procurar coincidências.

Com a ocupação dos morros e a subsequente favelização dessas regiões menosprezadas, surgiria um tipo de violência vinculada ao narcotráfico, que se esconderia em regiões de difícil acesso, permitindo, entre outras coisas, uma cumplicidade clássica entre traficantes e moradores, através de um poder paralelo que beneficiaria as regiões através do financiamento das escolas de samba e dos movimentos sociais.

Uma pena que minha condição inviabilizou uma viagem ao Rio de Janeiro para procurar imagens de arquivo para o vídeo. Tive que procurar outro tema.

Tempos depois, quando conversava com o professor Henrique de Oliveira, pensei em mudar o discurso do documentário-ensaio, buscando imagens da mídia e de acervos pessoais, com o intuito de abordar a forma como a indústria do turismo e a mídia local se apropriaram da nostalgia da cultura popular açoriana para, em um só golpe, matar a cultura viva e transformá-la em artigo turístico, vendável em barracas.

Depois de me distanciar desse objetivo de realizar um filme, parti para o campo da reflexão especulatória, e após as sucessivas leituras do livro de Jacques Derrida percebo claramente como a minha atitude em querer adotar um discurso prévio se enquadrava em alguns conceitos expostos no livro.

Já tinha uma intenção pré-estabelecida. Gostaria de mostrar uma relação entre a cultura viva e a cultura vendida pela mídia, e buscaria os indícios que me propiciassem provar a mim mesmo que esta comparação seria plausível e possível. Ou então, pretendia mostrar uma relação entre Florianópolis e o Rio de Janeiro.

Com uma intenção conscientemente formada de antemão, meu olhar já estaria moldado, e buscaria nas imagens encontradas ao acaso os elementos que favorecessem o discurso que pretendia construir, fosse ele qual fosse.

Meu trabalho seria encontrar as fotografias, os vídeos, os textos e outros elementos que me permitissem compor um vídeo feito, senão integralmente, majoritariamente com imagens, textos, documentos de arquivo.

Sonhava em poder conhecer uma dessas figuras que durante sua vida arquivaram em sua própria casa registros fotográficos, objetos e materiais históricos que contivessem uma história relacionada à Ilha, às suas lendas e contos populares.

Hoje, falando de um filme que não fiz, dois anos depois dessa ideia, percebo-a com outros olhos e vejo em meu desejo de fazer esse filme assim como descrevi, sem ter conhecimento de nenhuma imagem de onde pudesse partir para construir o discurso, uma relação profunda com o conceito de *arconte* exposto por Derrida no livro.

Arcontes eram os magistrados da Grécia antiga, os legisladores. A eles cabia o poder sobre os documentos, sobre sua interpretação, guarda e organização (DERRIDA, 2001: 12). A partir das interpretações dos documentos oficiais, faziam a *Lei* propriamente dita. Derrida ressalta o fato de isso ocorrer em um *lugar*, a casa dos magistrados. Sua residência privada, *particular*, que exerce um poder público:

inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos¹⁴.

Ao selecionar as imagens adequadas à minha necessidade, interpretando-as de acordo com um certo interesse para compor um filme montado de acordo com uma lógica determinada, estaria sendo um arconte, inscrevendo imagens e ideias em um *suporte* peculiar, um *local* de impressões, que seria um filme.

Aqui o *princípio arcôntico* estaria funcionando não apenas de acordo com a lógica da posse, da guarda e da interpretação, mas também conjuntamente de acordo com um poder de

¹⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 12-13.

consignação. “A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal.”¹⁵

Essa configuração dita ideal seria o discurso do meu filme.

¹⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 14.

Terça-feira, 27 de novembro de 2012

Nesses últimos dias recebi a visita de meu pai, viajando a negócios. Fizemos juntos uma viagem de carro pela serra catarinense, enquanto fomos conversando sobre seus negócios e sua empresa. Meu pai trabalha com arquivos públicos e de empresas particulares. Digitaliza documentos, passa do papel para a forma digital.

Curioso ter me engajado com uma reflexão acerca de um processo que meu pai vive na prática, cotidianamente, e tem nisso sua forma de sobrevivência. Enquanto estou buscando possíveis desdobramentos da desmaterialização do arquivo, refletindo e escrevendo sobre, meu pai é um agente dessa transformação.

Conversávamos sobre possíveis investimentos na área museológica e histórica. Para ele, as preocupações se pautavam em como tratar o documento, as dificuldades, os custos, pois constituindo-se muitas vezes de material antigo, de patrimônio cultural, os cuidados seriam diferentes, em comparação a alguns documentos burocráticos, que permanecem no arquivo público por um tempo de cinco anos, depois é descartado.

Meu pai vê nessa transformação uma vantagem incomensurável, um serviço prestado à cultura, uma vez que, digitalizados os documentos, a consulta pode ser online, ajudando a preservar os originais, evitando a exposição dos documentos ao contato dos pesquisadores, seus suores e ansiedades, preservando melhor o conteúdo físico.

Concordei com ele sobre esse ponto da preservação, da sua garantia ao futuro (não é disso que se trata?), pois, ainda que o documento físico seja destruído, ao ser preservado na sua forma digital, imagética, sua existência estaria garantida.

Em contrapartida, como pesquisador, vejo a total diferença em relação à pesquisa online, digital, e a pesquisa “presencial”.

A questão para mim se dá na seguinte ordem. Um documento digitalizado, como bem ressaltou meu pai, é gravado em arquivo de imagem, ou seja, é uma imagem do documento original. Isso me parece mais pobre do que adentrar o museu, ou arquivo histórico, por exemplo, e ter um contato com o arquivo original, não apenas visualmente, mas tátil e olfativamente também.

Há um certo romantismo no contato com o documento original, que propiciaria a sensação de “presença” do escritor de um documento escrito a mão, por exemplo, através de

sua caligrafia, de seu suor e de sua tensão impressos e marcados no papel. Experiências que talvez não fossem possíveis em arquivos digitais.

Não se trata absolutamente de “aura”, mas sim de “presença” mesmo, presença da figura humana que deixou um pouco de si através dos contornos, da pressão da pena e do nanquim, ou ainda, no caso de um quadro, os traços do pintor, suas impressões sobre a tela, a tinta, objeto físico que sofreu a ação daqueles movimentos. Não se trata – repito – de forma alguma de objeto de culto ou de veneração, mas de alguma energia que diferencie o original da representação, a pele do olho.

Nessa conversa com meu pai reparei nesse aspecto. Perguntei-lhe em que formato eram salvos os documentos digitalizados, e ele disse que geralmente são convertidos em .jpeg – formato de imagem. De alguma forma seria esse um processo de desmaterialização do documento, do papel para a imagem.

Há ainda uma outra consequência desse processo, que envolve uma pergunta feita por Derrida sobre o direito à instituição do arquivo (no duplo sentido, instituição como ato e como entidade), sua posse, guarda.

Está claro para mim que a transformação dos arquivos em geral (músicas, documentos, filmes, imagens etc) para as mídias digitais sacudiu até a última placa tectônica a propriedade, ou ao menos, a sensação de propriedade sobre os documentos, sobre sua posse, guarda, instituição e consignação.

Digo sensação de propriedade porque – culpa de Derrida – a instituição do arquivo, sua locação privilegiada, se deu de uma forma construída historicamente, de uma forma que é altamente desconstrutível, “e a cuja desconstrução a psicanálise, no mínimo, não terá ficado alheia¹⁶”.

A construção da autoridade e do *direito* sobre o documento se fez através de uma *topologia* privilegiada, notadamente o *arkhêion*, a casa do *arconte*, o magistrado grego, a quem cabia o direito sobre a posse, guarda, interpretação, organização e consignação dos documentos, e a partir disso, fazer a Lei.

Assim, o arquivo dependia de *um* lugar. No caso dos documentos digitais, é evidente a sua promiscuidade. Aqui não há origem, original.

¹⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 14.

Uma outra questão polêmica discutida por Derrida é o fato de que a *espectralidade* está na natureza de todo arquivo. Ele é em si fantasmagórico.

A vontade de arquivamento se dá por recalque, pela certeza da finitude, da destruição. Ele segue a lógica neurótica da repetição, do disco riscado, das vozes que ecoam na mente do louco.

A compulsão à repetição é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição, na verdade ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento.¹⁷

Esse processo citado como exemplo, de digitalização dos documentos, seria apenas uma confirmação um tanto tardia de algo óbvio, mas que se evidencia agora com o surgimento de uma nova tecnologia: o fato de que qualquer arquivo é em si um fantasma, talvez mesmo uma neurose, algo que remeteria à originalidade do acontecimento apenas de forma espectral, como uma lembrança distante, de algo há muito esquecido.

O processo que meu pai faz de digitalizar documentos solapa de uma vez a necessidade de *um* lugar para arquivar (a Prefeitura, por exemplo), e torna praticamente insignificante o conhecimento da originalidade do documento, ainda que neste caso haja um certificado comprovando a fidelidade ao original.

Essa desmaterialização do arquivo, seu *des-locamento* para um campo virtual, dilui a autoridade construída com base na *topologia privilegiada* que menciona Derrida, naquilo que se herda, na posse da terra, das propriedades.

Os arquivos digitais, através de sua condição imaterial, não dependem mais dessa cena de domiciliação da qual dependem os documentos físicos. Neste último caso, eles estariam sob a guarda de uma instituição, a quem caberia o poder de consignar estes documentos de forma a lhes conceder uma unidade.

Em contrapartida, os documentos disponíveis na rede, as imagens, as músicas, os filmes, os *arquivos*, estariam acessíveis à apropriação de um sem número de pessoas, e assim também sujeitos à atitude consignatória de praticamente qualquer um.

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 23.

Poderia dizer que esse deslocamento proporciona uma *sensação* de autoridade. Não posso falar em autoridade propriamente dita, pois, como poderia me sentir proprietário do teto da Capela Sistina tendo uma reprodução dentro do meu computador? “Conhecer a palavra ouro não te torna rico¹⁸”.

Poder acumular uma quantidade *ad infinitum* de livros, filmes, músicas, documentos etc, em um dispositivo tão pequeno quanto um cartão sd, produz uma certa vertigem, e confere a qualquer um a qualidade de amante das artes, ainda que seja uma qualidade espectral, volátil, leve demais para tal categoria.

A tradição do arquivo teve sempre uma relação com a tradição patriarcal, construída através de certos limites que eu não teria condições de enumerar. O que eu percebo estar em jogo no momento, tanto os riscos quanto as transformações positivas, são os limites declarados intransponíveis.

Assim também a alteração destes limites permeia uma alteração do direito à posse. O mundo me parece em convulsão por este direito. Posse dos documentos da terra, do dinheiro, do corpo, da personalidade, das máscaras, da informação, do conhecimento e *ad infinitum*, uma obsessão pela posse.

E a partir da posse, a questão do lugar, (“Coloque-se no seu lugar”) do dentro e do fora. “Mas onde começa este fora? Esta questão é a questão do arquivo. Não é sem dúvida, nenhuma outra¹⁹.”

¹⁸ ABREU, Tânia. *Saber a palavra ouro não te deixa rico*. Disponível em <http://www.ousardizer.com.br/2013/02/saber-palavra-ouro-nao-te-deixa-rico.html>. Acesso em 21 nov. 2012.

¹⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 18.

Domingo, 2 de dezembro de 2012

Há pouco coloquei a Clarinha para dormir. Enquanto estávamos deitados, ela suspirando, e eu aguardando-a adormecer, fiquei refletindo sobre algumas questões do futuro, que eu achava pertinentes ao futuro.

Depois que virei pai, ouvi constantemente as pessoas me dizendo que agora me tornara um “provedor”. Achava inconveniente alguém me falar isso, mas de fato sentia um desconforto com essa posição, pois não encontrava um eco diretamente em mim sobre o que poderia significar ser tudo isso. Apenas me vinham à mente exemplos e imagens.

De cara, isso me trazia uma responsabilidade material, prover matéria, conforto, casa, alimento, roupas, e outros objetos necessários ao desenvolvimento saudável de uma criança, livre e despreocupada dessas obrigações.

Claro, a vida não necessita de um provimento apenas material. Preciso do meu tempo com elas, o tempo do descobrimento, do carinho, da relação, da troca de olhares, de brincadeiras, prover o momento da alegria de viver.

Enquanto ela adormecia, pensava em um planejamento da estrutura financeira para os próximos anos, para os próximos 15 anos.

Quando me tornei consciente da frase que estava a pronunciar internamente, “mas isso acontecerá daqui a uns 15 anos”, percebi o absurdo que acabara de pensar. Não temos de fato nenhum controle sobre o futuro. Flutuou por mim o pensamento, “Não sei se estarei vivo daqui a 15 anos”.

Assim que não pude imediatamente deixar de pensar na pulsão de morte, e em como ela age também dessa forma, agindo contra o futuro e contra qualquer garantia, qualquer contrato de fidelidade e contra qualquer planejamento.

O interessante de ter filhos é, sim, de certa forma, uma garantia *a priori* do futuro, mas vejo também que é muito fácil se perder em uma espera vã, “quando os filhos estiverem grandes, farei tal e tal coisa”. Nada mais falso. Não temos, de fato, controle sobre o futuro.

Essa constante pulsão de destruição pode em um primeiro momento remeter a uma coisa ruim, a algo que age contra alguma coisa, contudo ela nos puxa para o presente, força o contato com o presente, nos traz a sensação e a experiência da finitude, sem uma ilusão de eternidade.

Tenho visto muitos pais curtindo os momentos com seus filhos atrás das lentes de uma câmera, registrando os momentos e não vivendo-os. É o *mal de arquivo* na prática. Com uma mão empurra o balanço e com a outra bate a foto, ou filma.

Uma relação perversa, pois ao mesmo tempo em que vejo pais ansiosos por tornarem os momentos inesquecíveis, fotografando tudo, esquecem que o arquivo é *hipomnésico*, tem uma memória fraca, em suma. Guarda para o futuro aquilo que não viveram no presente. Isso lhes trará uma tristeza e um arrependimento que não posso mensurar.

De certa maneira, os filhos terão arquivo, não memória. Terão registro, mas não experiência. Um contato profundo, atento mas despretenso, produz uma interação diferente daquela com a ansiedade de fotografar ou filmar.

A beleza desses momentos está de fato na sua fugacidade, no instante em que pai e filho se amam sem suporte, sem mediação ou explicação. A felicidade e o amor trazem um registro inscrito na memória, no corpo (ainda que não no DNA), acessíveis apenas em determinadas situações, mas não são de forma alguma imprimíveis em suportes materiais.

Esses atos de amor são breves e intensos, e por isso deixam saudade, deixam uma vontade de mais, uma necessidade gostosa de compartilhar momentos, cultivando um carinho e uma amizade de pai e filho. Assim, o registro não raro é uma corrupção do momento.

Essa fugacidade é a própria morte, a própria finitude do instante que se consome a si mesmo, sem arquivo que lhe seja próprio. A finitude, se de certa forma age contra o arquivo, contra o registro dos suportes materiais, as fotografias, por exemplo, por outro lado inscreve em algum lugar do inconsciente esse querer mais.

Lembremos que, segundo Freud, a lógica da repetição é indissociável da compulsão à destruição.²⁰ Por isso também os atos de amor geram mais vontade ainda de amor e compaixão. Eles inscrevem um prazer nos cantinhos do inconsciente, que não podem de forma alguma ser substituíveis por alguma fotografia ou um registro.

O documento neste caso poderia apenas ser um objeto catalisador para nos lembrar de algo que constitui o nosso próprio Ser em seus lugares mais recônditos e íntimos. Como aquela caixinha que Amélie Poulain devolve a Dominique Bretodeau, e que é o combustível para toda

²⁰ FREUD apud DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 22-23.

a ação do filme. Mas como lembra Derrida, o arquivo “não seria jamais a memória nem a anamnese, em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória²¹.”

Em outras palavras, o arquivo guarda relações estreitas com a morte. A pulsão de destruição, a finitude propriamente dita, apaga o arquivo *hipomnésico*, apaga o registro material, contudo retira da vida o que lhe é mais supérfluo e lhe devolve o que tem de primordial. Ela

não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chamamos a beleza do belo. Como memórias da morte²².

²¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 22.

²² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 22.

Sexta-feira, 7 de dezembro de 2012

Uma pergunta que não me sai da cabeça, me tira o sono, me perturba dia e noite, e da qual não há como fugir é a seguinte: o que tem o Cinema a ver com tudo isso?

Em *Une seule histoire*, episódio da série televisiva *Histoire(s) du Cinéma*, Godard oportunamente interroga a si mesmo, “E o que eu tenho a ver com tudo isso?”²³, referindo-se talvez à frequência com que ele mesmo aparece em todos os episódios, tecendo comentários e fornecendo indícios ou impressões, de como contar a (qual?) história do Cinema.

Creio que essa pergunta de Godard poderia se esclarecer da seguinte forma. Ele próprio afirma em *Une histoire seule*, “Aquilo que passou pelo Cinema, e dele conservou a marca, não pode estar em outro lugar²⁴”.

Vejo como essa afirmação está completamente de acordo com a lei do arquivo que tento abordar aqui. Na *lei* do Cinema, aquilo que nele foi enquadrado, filmado, contado, representado, assim incluídas também todas as suas figuras, todos os ícones e celebridades, todas as polêmicas e transformações de linguagens, todas as paisagens, todas as histórias, pertencem a um arquivo muito particular chamado “Cinema”.

Há muito Godard parece ter desistido de ser humano, para se tornar mais um personagem, mais um fantasma da história do Cinema, e essa obsessão em se enquadrar, se posicionar, seja pela imagem, seja pela voz, constitui um esforço constante de se colocar como representação de uma carga de valores que, obrigatoriamente – no futuro! – quando se pensar, quando se falar, quando se estudar ou pesquisar ou assistir a Cinema, necessariamente estará vinculada à figura de Godard, e juntamente com ele, ao seu arquivo pessoal, a saber, o conjunto do arquivo de sua obra.

Assim como necessariamente vinculamos a Psicanálise (projeto de Ciência) à figura de Freud, à sua família, sua casa, suas pesquisas, sua religião, assim também vincula-se o Cinema a todas as suas personalidades históricas.

²³ “Et qu’est ce que j’y a faire avec tout ça”. GODARD, Jean-Luc. *Une histoire seule*. Direção geral de J. L. Godard; roteiro de J. L. Godard. Paris: Canal Plus, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films, 1989. Arquivo digital, série *Histoire(s) du Cinéma*, 1min23s.

²⁴ “Ce qu’y a passé pour le Cinéma et n’a conservé une marque, ne peut plus être ailleurs”. GODARD, Jean-Luc. *Une histoire seule*, op. cit., 0min56s.

Em contrapartida, se uma ciência deveria ser totalmente independente do arquivo de sua história (DERRIDA, 2001: 61), no caso do Cinema não existe essa separação. A história dessa arte é seu próprio arquivo.

E, lembrando, se a lei do arquivo se dá em consignar os documentos em um *arkheion* próprio, que assegure a referência e a tradição, garantindo assim, a lei, a fonte do poder, o *arkheion* do Cinema, seu lugar mais próprio está em si mesmo, em sua própria história. O Cinema é um depósito de fantasmas consignados.

Remanejar, re-consignar, re-significar esses fantasmas, essas histórias, me parece uma das grandes responsabilidades do tipo de cinema que se utiliza de material de arquivo em sua composição.

Se a consignação sintetiza em um único *corpus* a unidade de uma configuração ideal²⁵, ou seja, coordena e agrupa elementos cuja unidade é construída *violentamente*, por uma ordem não natural, podemos dizer do Cinema que é uma arte consignatória por excelência, cujos elementos, os planos, são agrupados por um processo consignatório, a montagem, para formar uma unidade ideal que seria o filme, ou mesmo a diegese.

Essa violência se expressa através dos enquadramentos, da mutilação dos corpos, da união de espaços distintos, da condensação temporal, e mais ainda por criar um nível de percepção cognitiva que se torna possível apenas dentro da tela do Cinema²⁶.

Cada filme um *arkheion*, cada história uma lei, e cada diretor um arconte.

O manuseio de arquivo na composição de um filme ou vídeo estaria ainda mais ligado a esse conceito de arquivo.

²⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p.14.

²⁶ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. p. 13.

Segunda-feira, 10 de dezembro de 2012

Segundo Derrida, o arquivo não revela de maneira alguma a originalidade de um acontecimento. Assim também, vasculhando arquivos do passado, não encontraríamos indícios de um evento, tal como ele aconteceu.

No meu caso, vasculhando meu arquivo pessoal, o último indício de um familiar é o meu bisavô. Contudo, não há qualquer documento, nenhum arquivo, nada que me conduza além desse parentesco. Mesmo que houvesse, essa busca ancestral não teria um fim, a não ser o fim dos próprios documentos, que me serviriam de guia para descobrir quem eram os pais do meu bisavô, os avós do meu bisavô, assim por diante.

Quanto mais retrocedesse neste caminho, encontraria mais pessoas, mais lugares, mais histórias, abrindo a vida de antepassados *ad infinitum*.

No caso do Cinema, como uma arte nova, como uma técnica nova, podemos observar mais de perto como os fatos aconteceram.

Atribui-se a criação do Cinema aos irmãos Lumière. “Eles poderiam ter se chamado abajur, mas se chamavam Lumière”²⁷, diz Godard em um trecho de *Une seule histoire*. Os irmãos Lumière emprestaram seu próprio nome a seu filho mais pródigo, como uma mágica da luz, um instrumento da luz.

Interessante notar que, anos depois, atribuiu-se a Georges Méliès a realização dos primeiros filmes fantasiosos e ficcionais, os primeiros efeitos especiais da história do Cinema.

Herdeiros de Lumière e Méliès, ainda hoje muitos que se dedicam à produção cinematográfica insistem em se pautar por dois supostos tipos de filmagem: a documental e a ficcional. A impressão deixada por Lumière e Méliès no Cinema é sintomática.

²⁷ “Ils auraient peu s’appeler abat-jour, mais ils s’applaient Lumière”. GODARD, Jean-Luc. *Une histoire seule*, op. cit., 13min41s.

Domingo, 30 de dezembro de 2012

Desde quando comecei a escrever este trabalho sobre uso de imagem de arquivo, senti que havia uma lacuna nos meus estudos. Dispunha, se não de um conceito de arquivo, ao menos de uma reflexão sobre o conceito de arquivo, mas não havia lido ou estudado qualquer coisa a respeito do conceito de imagem.

Conversando com meu orientador sobre essa dúvida, ele me abriu os olhos para o fato de que a mesma indefinição que permeia o conceito de arquivo também poderia ser aplicada ao conceito de imagem. No livro, Derrida fala sempre de “marca”, “impressão”, “assinatura freudiana”, referindo-se ao legado freudiano referente ao conceito de arquivo.

É que não temos um conceito arquivável de arquivo, apenas ideias, impressões, imagens sobre um possível conceito, tanto quanto a possível conceituação de qualquer conceito em si.

Creio que essas “impressões” têm total relação com o fantasma.

O fantasma é aquilo que se vê de relance, a meia luz, na penumbra, em uma sala escura. Topar com um fantasma (e eu já topei com um por aí, eu juro), é uma experiência estranha, pois não podemos afirmar que aquilo aconteceu, de tão absurdo, não podemos contar a alguém que vimos, e pior ainda, não há como provar que o vimos.

O fantasma é uma aparição única, a qual em nós próprios deixa uma dúvida angustiante de não sabermos se a experiência é real ou não, e ainda, não sabemos ao certo o que nos provoca, qual o legado que nos deixa, o que fazer com a experiência.

Não é de forma alguma transmissível, pois a própria experiência de contato com o fantasma é ainda mais obscura, incerta, duvidosa, suspeita, sombria. Não deixa senão uma impressão. “Acho que vi alguma coisa”. É puramente visual. O fantasma não tem cheiro, cor, não se toca, quase não fala.

O fantasma é uma imagem solta, que a nada se fixa, uma imagem sem suporte. Mas ao mesmo tempo, se é visível, aonde habita o fantasma? Talvez o fantasma relacione-se com o arquivo do virtual ao qual Derrida se refere em diversos momentos. “Devemos continuar a

pensar que não há arquivo pensável para o virtual? Para o que ocorre no espaço e no tempo virtuais?”²⁸

Indagação que apenas torna-se passível de existir em decorrência do estudo psicanalítico das neuroses e das obsessões. O espaço virtual do inconsciente é aquele aonde se fixam o fantasma e a obsessão.

Um evento traumático, principalmente aqueles que ocorrem na infância, provocado por atitudes repressoras da figura paterna, deixa uma marca impressa no inconsciente. A consciência se desenvolve então em torno dessa marca, desse traço que cortou uma região da psique e ali inscreve o ponto a partir do qual a *Lei* propriamente dita é feita.

A obsessão pressupõe a relação neurótica entre a tentativa de se libertar dessa marca e a incapacidade de fazê-lo, por desconhecimento de qual é de fato o problema. O fantasma, as vozes, são aquilo que aparecem em primeiro plano, a primeira impressão, e a pessoa geralmente dá atenção ao fantasma para negar a existência do evento que arquivou em si o trauma.

Exumar os mortos, conjurar os fantasmas, seria deixar aparecer a causa, a origem do problema. E a obsessão, antes de tudo, é a negação das causas, o medo de ao mesmo tempo desejar a libertação e não querer destruir o ego que foi construído a partir dessa obsessão, desse arquivo do trauma. Estar obcecado é girar e girar em torno dessa repetição compulsiva, que não expõe senão à destruição, neste caso, à destruição do ego.

Freud, contudo,

scholar que não quer falar com fantasmas, pretende não acreditar na morte e principalmente na existência virtual do espaço espectral, que, contudo, leva sempre em conta. Leva-o em conta para dar conta dele (...). Quer explicar e reduzir a crença no fantasma. Freud quer pensar a parte de verdade desta crença, mas acredita que não se pode não acreditar nela e que não se deva acreditar. (...) O paradoxo adquire uma forma surpreendente, propriamente alucinante no momento em que Freud se vê obrigado a deixar os fantasmas falarem durante o tempo das escavações arqueológicas mas acaba por exorcizá-los no momento de dizer, quando enfim, trabalho acabado (ou supostamente), ‘as pedras falam!’ Acredita exorcizá-los no momento que os deixa falar, contanto que estes fantasmas falem, acredita Freud, figuradamente. Como as pedras, só isso...²⁹

²⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 85.

²⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 122.

Escavação arqueológica que seria o ato de escavar as ruínas do inconsciente, descobrir os fósseis e os vestígios dos problemas.

Há um filme em que David Cronenberg demonstra bem as teorias freudianas, *Naked Lunch* (*Mistérios e paixões*, 1991), aonde explora visualmente a relação entre o inconsciente e a imagem, entre as deformações projetadas pela mente na sua relação neurótica com o mundo externo.

A mente em questão é a de William Burroughs. No livro, autobiográfico (apesar de ele afirmar na introdução que não se lembra de tê-lo escrito³⁰), Burroughs relata sua experiência por um mundo paralelo, *Interzone*, aonde o inconsciente é capaz de transformar a realidade exterior.

No filme, Cronenberg faz coexistirem e se relacionarem brilhantemente elementos da vida real de Burroughs com eventos que se passam exclusivamente na história contada pelo livro. Não existe a fronteira entre o que é real e o que é imaginário.

Acho genial a produção de imagens feita por Cronenberg para ilustrar os mecanismos da mente de Burroughs como dissimulação da culpa por ter de fato assassinado a sua mulher, como um mecanismo de defesa do inconsciente para “cobrir” com um obscuro veu a sua homossexualidade.

A máquina de escrever é o interlocutor com o qual peleja, a projeção de uma autoridade repressiva que está em si mesmo, mas que sua mente transfere para um objeto fora de si, com vistas a exumá-lo do peso da responsabilidade por seus atos insanos.

Interzone é o universo fálico por onde Bill Lee procura uma resposta da qual foge sem cessar, e para a qual é dragado impiedosamente, cada vez mais dissimulando a verdade, tornando-se obcecado pela figura de sua ex-mulher assassinada, e fechando-se em um mundo imaginário ainda mais complexo e sofisticado, por relutar em aceitar sua homossexualidade.

Já em *Dangerous Method* (*Um método perigoso*, 2011) Cronenberg aborda diretamente o assunto, focando na relação entre Jung, Freud e Sabina Spielrein. Nas primeiras seqüências do filme, relata o tratamento de Sabina pelo Dr. Jung, e aponta como os abusos

³⁰ BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 1966. p. XXXVII. “I have no precise memory of writing the notes which have now been published under the title *Naked Lunch*.”

sofridos pelo pai na infância geraram uma conflituosa relação masoquista entre a humilhação e o prazer.

A mão de seu pai e a vontade de humilhação, um molusco subindo por suas costas e sua vagina excitada, são relações entre a imagem e a opressão que a violência do pai deixou inscritas em sua memória³¹.

³¹ CRONENBERG, David. *Dangerous Method*. Direção geral de D. Cronenberg; roteiro de C. Hampton. Los Angeles: Sony Pictures, 2011. Arquivo digital. 4min15s.

Quinta-feira, 31 de janeiro de 2013

Segundo Derrida, as questões do arquivo giram em torno de pautas como “dentro” e “fora”, “atualidade” e “virtualidade”, “lugar de impressão”. Considero o conjunto de um filme em geral como um lugar de impressão, onde estão gravados documentos sonoros e visuais.

Na película, em um primeiro olhar, esse conceito me parece mais aplicável: a luz imprime nos fotogramas uma imagem que antes era viva, e que agora se estagna no rolo de filme, preservando-se para a posteridade. Também a imagem digital está impressa, mas em um lugar que não é físico ou palpável. Sua peculiaridade é ser imaterial, não sensível.

Essa diferença evoca inúmeras questões, a meu ver obscuras, e sequer teria condições de refleti-las hoje. Sei que as transformações do Cinema estão intrínseca e historicamente ligadas aos processos de desenvolvimento técnico.

É clássico o nosso estudo de filmes que abordam as mudanças com a chegada do som. Através das câmeras mais leves foi possível dar uma agilidade à filmagem, propiciando novas relações entre o objeto filmado e aquele que filma. A mudança técnica dos dispositivos de arquivamento alterou as relações da equipe com os equipamentos, alterando também as formas e as relações de produção.

Influem nos custos de produção, mas também, e primordialmente falando, as mudanças técnicas propiciam novos conteúdos, novas compreensões sobre a Arte e o Conhecimento. Derrida afirma que “a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu surgimento e em sua relação com o futuro.”³²

Aqui pra mim fica claro que a problemática do arquivo levantada por ele também aborda o exercício da preservação, que envolve questões técnicas, jurídicas e políticas.

Os problemas técnicos surgidos em torno disso são de natureza a pensar aonde se guarda os arquivos. Em qual suporte? Em um DNA? Em uma onda eletromagnética? Ou em uma folha de papel? Através de uma circuncisão?

As três questões estão mutuamente vinculadas entre si. Uma película exige um certo cuidado na preservação, assim como um espaço adequado (cinematecas), mas sobretudo, a

³² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 29.

película é menos reproduzível do que um arquivo digital. É menos portátil, mais estática, depende de seu lugar físico.

Já os arquivos digitais são, como dizer, mais leves, mais soltos em sua própria natureza antinatural. Disponíveis em um suporte digital, eles são facilmente compartilhados, altamente reproduzíveis. Perde-se assim a cena de domiciliação da qual depende o filme em película. A sua *topografia* deixa de ter um privilégio, um lugar.

Derrida defende que a base do poder sobre os documentos, sobre sua interpretação, e sobre a lei que daí decorre, sempre dependeu dessa cena de domiciliação, como na casa dos magistrados gregos, local a partir do qual se fazia a lei.

Essa promiscuidade atual do arquivo ressalta a necessidade de uma revisão jurídica desse conceito, da posse sobre o documento, sobre a autoridade da instituição do arquivo.

Derrida desconstrói – psicanaliticamente – esse poder sobre o documento, e encontra na Grécia Antiga a representação do seu conceito de arquivo desconstrutível. Toma como exemplo os *Arcontes*³³.

Cabia a eles o direito hermenêutico, o direito a interpretação e organização dos documentos, traçar afinidades entre eles. A problemática surge no fato de que esses documentos eram guardados em suas próprias casas. O poder era concentrado ali³⁴.

O que se faz evidente com o advento das tecnologias digitais é a descentralização da posse sobre os documentos. Dissipando-se o lugar de estoque, dissipa-se também esse poder hermenêutico, alterando o Direito em sua raiz. Os meios digitais ampliam *ad-infinitum* a capacidade de reproduzibilidade dos documentos.

Creio que quanto mais durável era o suporte, mais credibilidade tinha o documento. A durabilidade do material refletiria os valores da civilização. De fato, os documentos sempre foram reproduzíveis e estocáveis em qualquer lugar, podendo ser interpretados por múltiplos olhares, mesmo que houvesse uma autoridade estabelecida pela tradição.

³³ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 12

³⁴ Um dado curioso é que nessa investigação Derrida limita-se a dizer que havia um grupo de magistrados que guardavam os documentos, interpretavam-nos, e a partir disso faziam a Lei. Contudo, não se sabe através do texto quem autorizava os magistrados a viverem nessas casas, se os documentos eram herança familiar, se os deuses haviam escolhido os magistrados, se o seu privilégio era financeiro, espiritual. Talvez Derrida tenha investigado até o limite dos documentos que encontrou. Aí residiria também uma polêmica de sua desconstrução. É preciso considerar também que o que parece antigo para a civilização ocidental é realidade para o mundo islâmico. Os legisladores detêm um privilégio sobre a interpretação do Corão, e a partir dele, prescrevem a lei confessional.

A alteração percebida é a facilidade com que podemos fazer isso atualmente. Não perdemos nada em afirmar que a maioria dos documentos arquivados hoje está disponível para qualquer cidadão manipular, reproduzir e distribuir, exigindo um mínimo investimento de energia, se comparado à Tábua das Doze Leis.

A facilidade de reproduzir a alterar os documentos transformou nossa percepção sobre o direito à posse, à consignação. Propõe uma liberdade de trânsito, de uso do arquivo, de facilidade de arquivar, o que a meu ver expõe uma contradição. Facilita o acesso aos documentos, à informação, a um tipo de conhecimento, mas também elucida um desejo voraz de arquivamento, de possuir os documentos.

Uma vez que estamos permeados de imagens, desejando “consumir” imagens, produzi-las e reproduzi-las, o tempo de viver foi substituído pelo ato de arquivar, filmar, fotografar, ver. “Tudo o que era diretamente vivido se afastou em uma representação.”³⁵

A vida pode transformar-se em objeto de pura contemplação.

Sinto um vácuo causado pela ausência da experiência, que nos incita compulsivamente à necessidade do registro, do arquivamento, suprimindo a própria amnésia de sermos demasiadamente espectadores da vida. Como um mecanismo de repressão, onde transferimos desejos (quicá realizáveis) para o puro ato de ver.

E se ganhamos uma prótese para nossa memória em forma de arquivo, perdemos em experiência. Ficamos literalmente pobres, mas em um sentido diferente, por exemplo, daquele do texto de Benjamin³⁶.

Ali ele nos incita a um recomeço, a abandonar a experiência vinculada a uma tradição estéril dos antepassados. Benjamin falava também de novas experiências, novas oportunidades, utilizar a barbárie da guerra como instrumento de liberação da tradição, como potencial de uma outra vida possível, “sem lenço nem documento”.

Mas não. A pobreza da qual eu falo é uma ausência de experiência provocada por uma relação meio psicótica com o mundo, que recusa a troca e o contato profundo com o outro,

³⁵ “Tout ce qu’y est directement vécu c’est été loigné dans une représentation”. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. 1973. 2min35s.

³⁶ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 123-128.

recusa o sentimento, investe mais na sensação, na representação. É a experiência do mundo mediatizada pelas imagens. Conheço e classifico o outro através de imagens pré-definidas³⁷.

Reprimimos desejos reais e os transferimos para a representação, usamos as imagens como prótese de percepção da realidade. É como olhar uma foto antiga e pensar que se gostaria de estar nela enquanto se estava fotografando. Uma saudade de um momento não vivido, mas registrado.

O que na verdade, se constitui invariavelmente em pura ilusão. O arquivo é a coisa morta. Uma foto, ainda que nos recorde um momento feliz, nada seria sem a contrapartida, sem o momento, sem a felicidade sentida no instante daquele arquivamento. O arquivo não será jamais a experiência viva, a memória espontânea.

A sedução do arquivo reside nessa relação com o futuro, nessa crença no futuro. Arquivar é investir uma quantidade de energia no porvir, pois demanda a instituição e a sua preservação. Deixar-se fotografar e deixar-se ver fotografado, é aceitar transformar-se num fantasma.

Os equipamentos atuais de registro, câmeras, gravadores, celulares, dispositivos e afins propiciam uma obsessão meio bizarra pelo registro e pela exposição.

Um dia desses vadiando pela rede social recebi postagens do tipo, “jantando com amigos”, “na praia”, e por aí vai, tudo devidamente acompanhado pela foto que *representa* o momento.

As mídias e os dispositivos atuais propiciam sobremaneira o registro e a exposição, a ligação entre o espaço privado e o público.

Vejo que o processo está em pleno desenvolvimento, mas chegará o momento de discutir legalmente esses limites, rever os conceitos sobre propriedade e privacidade, e juntamente com isso, a lei que autoriza ou desautoriza a exibição desses espaços, ou ainda, o local aonde é permitida a exibição.

³⁷ Menciono o filme *Alphaville* (1965), de Godard. Naquele planeta, Lémy Caution é o único que parece fugir à representação; ele é inclassificável em seu contexto. Age de acordo com uma moral autônoma, impiedosamente às vezes, mas ainda assim é capaz de se envolver, de amar, de indignar-se. Ele possui uma inteligência superior, pois é capaz de sentir compaixão. Arrisco dizer que ele é a própria pulsão de morte, agindo anarquicamente contra o mundo frio e racionalista de *Alphaville*.

Desde que tive filhas, vivencio um fato irritante cotidianamente. Saio para levar as crianças a um passeio na rua, seja lá aonde for, e alguém nos aborda, ou melhor, a elas, enchem-nas de elogios, “que lindas”, “que saudáveis” e tudo mais. Parece coisa de pai rabugento, mas não é.

Inicialmente achava bacana, me sentia bem. Contudo, cruzei com pessoas tão inconvenientes, que a coisa se tornou extremamente aborrecedora. Certa vez, andando na rua, uma mulher me para e começa a falar como elas eram lindas e tudo mais; de repente começa a falar do cabelo lindo, começa a tocar, apertar a bochecha, e enfim, simplesmente uma desconhecida me abordou na rua e começou a pegar minha filha.

Isso não aconteceu apenas uma vez, mas várias. Hoje mesmo fui à feira, e a Clara “roubou” uma banana do expositor; quando a vi já havia descascado a banana e ia começar a comer. Tudo bem. Passaram mais dois minutos, e ela estava com outra banana na boca, comendo, feliz da vida.

Fui “dar uma bronca”, brincar com ela, chamar a atenção, quando um senhor me interrompeu e começou a me explicar que aquilo era uma coisa linda, que ela comia a banana com absoluta felicidade, e que eu não deveria retirar um momento de felicidade como aquele de uma criança, porque os netos dele estavam longe, ele sentia saudades e tudo o mais.

Ele me segurou ali e insistiu nessa conversa por alguns minutos, indignado porque interrompi o momento sagrado da minha filha com a banana. Fiquei constrangido por tentar educar minha filha da forma como achava correto.

Mas a situação mesma em que fiquei abismado foi quando levei a Clara para ir a um banheiro público. As pessoas responsáveis pela limpeza haviam acabado de higienizar o local e se encontravam por ali. Começaram os elogios – normal – mas a pessoa começou a nos seguir e pediu para deixar a porta do banheiro aberta pois queria vê-la fazer xixi.

“O momento da rainha no banheiro”, pensei.

Ainda tem o fato de a Lis e a Clara se parecerem muito, e todos acreditam em um primeiro momento que elas sejam gêmeas. Seja na padaria, no banco ou no supermercado, alguém me para, apenas pra me perguntar: “são gêmeas?”

Não sei se esses eventos são normais. Não com a frequência que ocorrem (ao menos comigo). De fato, tudo está exposto, tudo está à mostra. Como se qualquer vontade de não mostrar, não exhibir, qualquer vontade de privacidade no espaço fosse considerada proibida.

Quarta-feira, 6 de fevereiro de 2013

Acabei de dar uma folheada novamente em *Mal-estar na civilização*, notadamente na parte em que Freud confessa sua indigestão ao pensar no desperdício de energia colocada nesse texto para falar de coisas conhecidas por todas as pessoas. É um paradoxo utilizar-se de um meio cultural – o livro – para criticar essa mesma cultura, que cria um montante de regras para o bom convívio social, perdendo em felicidade aquilo que se ganha em progresso³⁸.

Fazer trabalhar o editor, a tipografia, a prensa, para no fundo dizer coisas óbvias. Contudo, com essa retórica, Freud pretende investir nessa perda, arquivar o que é evidente, usar a autoridade que lhe cabe para lembrar as pessoas de que a cultura não resolve os problemas mais íntimos da natureza.

De fato, não precisaria ter escrito sobre isso, uma vez que era de saber geral, como ele mesmo afirma. A necessidade de escrever vem de uma desconfiança com respeito ao fato de que talvez essas informações não fossem necessariamente de conhecimento geral, e não custasse lembrar, mesmo não sendo necessário.

O mecanismo da memória funciona de forma semelhante. Quando vivemos uma experiência agradável, ela poderia simplesmente bastar em si. Mas de súbito sentimos um medo pelo fato de sabermos que aquilo nunca mais existirá. De fato, cada momento é único, e ele realmente passa.

E esse pequeno vazio da finitude é o que de repente nos incita a dizer alguma coisa, “Foi muito bom”, “Gostei”, “Achei isso”, “Achei aquilo”, “Vamos tirar uma foto”. O momento poderia bastar em si, mas aí aparece a necessidade de uma garantia de que aquilo foi profundo e inesquecível. Eis a necessidade do arquivamento.

Freud questiona o fato de muita gente estar insatisfeita com a civilização³⁹. Um desejo de voltar a uma vida primitiva, natural, como um ideal de felicidade. Uma vida anticultural, e mesmo poderíamos dizer, anti-arquívica, em que cada momento é vivido em seu presente, uma vida gozada em plenitude.

³⁸ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 62.

³⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 31.

Realmente não sei se isso é possível, dado que a perspectiva que temos da vida humana é aquela de uma vida civilizada, de um processo chamado de evolução aonde o progresso é medido pela capacidade de controlar os instintos naturais em prol de um progresso técnico, científico e cultural. Atitude esta que é, segundo Freud, fonte da maioria das neuroses estudadas por ele.

Derrida afirma que o arquivo garante, *a priori*, o futuro. A vida do homem cultural é uma vida cujo maior capital, é o futuro, o progresso. (Poderia opor a essa forma de vida à do homem primitivo, natural, uma forma de vida anárquica, anarquívica.)

Contudo, o homem civilizado parece acreditar insistentemente na falácia do progresso ininterrupto, linear, infalível, impondo sempre uma meta a ser alcançada, um horizonte enfim. Contrariamente a isso, o homem primitivo, “natural”, acreditaria em uma vida simples, “ignorante”, sem arquivo e sem cultura.

Não sei por qual espécie de erro cognitivo, de “defeito de fabricação” insistimos em encarar a vida como uma reta, com princípio meio e fim (como num filme de Hollywood). Claro, não há como negar a existência do futuro, assim como também, por mais que algum mecanismo de defesa insista em negar, o fim, a morte, a destruição, existem.

A experiência de ser pai me jogou de frente com a ambiguidade dessas questões. Sou pai, estou educando duas crianças para o porvir, para agirem no mundo de amanhã, para crescerem e viverem a partir desse momento. É tudo pra depois.

De um outro lado, ser pai também me prostrou diante da criança que fui, que não lembrava mais e não mais existia, assim pensava. Revi e revivi tantos momentos. Apenas de olhar minhas filhas me saltam lembranças, alegrias, tristezas, angústias.

Sentir momentos ruins, ouvir essas dissonâncias vibratórias da minha criação foi uma experiência dolorosa, bem difícil para ser sincero. Mas como estou nesse esforço positivo de encarar como aprendizado, percebo como os fatos agradáveis da infância retornam como segurança, como força e ponto de partida.

Do contrário, as agressões e as repressões enfraquecem a personalidade. De modo que posso permitir que elas continuem vivas em mim, sejam transformadas em outra coisa, ou vão embora, caindo no esquecimento.

A questão é que não consigo me desvincular dessa certeza do ciclo e do retorno. Por mais que seja diferente, que o tempo tenha passado, há alguma coisa da criança em mim que não posso permitir que vá embora.

Sábado, 9 de fevereiro de 2013

Ainda não me são muito claras as relações entre esse assunto e o Cinema, o Cinema de arquivo. Se, como diz Derrida, “diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição⁴⁰”, cada imagem é o registro de algo passado, morto, já ido.

Em “Experiência e Pobreza”, Benjamin comenta a volta de filosofias como o naturalismo e o vegetarianismo, hábitos esses que eram tidos como revolucionários em sua época, como também nos anos sessenta e setenta, e que encontra fortes adeptos também no século XXI.

Há algo de cíclico na cultura, e Freud, quando pretendeu estudar as origens do temperamento peculiar dos judeus através de *Moisés e o Monoteísmo*⁴¹, deu indícios de como se dá esse *retorno do recalcado*⁴².

Quanto um evento marca fortemente a memória coletiva (uma grande catástrofe, a aparição de um profeta), a lembrança do ocorrido tende a ser esquecida após um período de tempo. Décadas ou séculos depois, ocorre um novo evento, que em algumas de suas características poderia ser vinculado ao evento primitivo, mas de caráter completamente deformado⁴³.

Freud fala da história de Akhenaton, faraó egípcio que introduziu o Monoteísmo na História da civilização, e que por essa razão, fora brutalmente assassinado, juntamente com a sua forma de religião.

Moisés, segundo Freud, um possível sacerdote egípcio, vivendo no período de Akhenaton, teria sido instruído nas artes e nas ciências dos egípcios⁴⁴, educado na cultura

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 23.

⁴¹ FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo.” In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Vol. XXIII.

⁴² FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”, op. cit., p. 148-151.

⁴³ FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”, op. cit., p. 84-86.

⁴⁴ FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”, op. cit., p. 21.

politeísta, e teria tomado contato com a religião monoteísta de Akhenaton, levando a ideia monoteísta para os hebreus⁴⁵, povo escolhido pelo Criador.

A posterior tentativa de assassinato de Moisés pelo próprio povo a quem levou sua religião seria uma forma de retorno do assassinato de Akhenaton. Para Freud, os dois eventos teriam relações com o assassinato do próprio Deus Pai, encarnado na figura de seus profetas, que instituiu na memória do povo um eterno sentimento de culpa.

Essa representação da culpa pelo parricídio retorna um sem número de vezes na história da cultura humana, e é em si o centro da ciência freudiana. O pai da psicanálise mergulhou no estudo desta questão, buscando um princípio para esse pecado original. Encontrou uma explicação nos primórdios do monoteísmo, tanto o egípcio quanto o hebreu, mas não afirma que ali estaria a origem mesma desse conflito.

O parricídio se confunde com o próprio pecado original, a expulsão do paraíso. Freud se convence dessas assertivas pelos estudos dos contos e lendas de diversos povos que estudou, encontrando ali na diversidade das etnias, semelhanças no que tange esse fato. Ele via nas histórias de Édipo, Moisés e Akhenaton uma reprodução do *mito do herói*⁴⁶.

Acho que isso acontece, em menores proporções, no âmbito da moda e da cultura. Não raro suas “criações” se fazem de repetições de valores antigos, de recriações de formas de outrora, adaptadas ao espírito do presente. E não raro ainda, percebemos que os consumidores se entregam à propaganda de novidade que permeia esse âmbito cultural, trazendo consigo um discurso de contestação.

Vale notar que as motivações principais dessas filosofias (vegetarianismo, primitivismo), datam de tempos ancestrais, sendo impossível (talvez por ausência de arquivo) identificar, por exemplo, onde surgiu o primeiro impulso cultural do vegetarianismo por exemplo.

O evento que gerou essa motivação talvez seja impossível de verificar. Tudo o que temos são as reedições desse primeiro acontecimento, em sua forma completamente

⁴⁵ “Gostaria de arriscar esta conclusão: se Moisés era egípcio e se comunicou sua própria religião aos judeus, ela deve ter sido a de Akhenaten, a religião de Aten”. FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”, op. cit., p. 38.

⁴⁶ FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”, op. cit., p. 22-26.

modificada, que quiçá preserva alguma substância da motivação original. Assim que podemos perceber bizarrices como um adesivo que vi colado em um carro: “Jesus era vegetariano⁴⁷”.

Tal afirmação não contém em si apenas um fato informativo, mas sim uma carga de valores, capitaliza a credibilidade e a validade do vegetarianismo a partir da referência à autoridade de Jesus, como homem que pregava o amor, o respeito entre os homens etc. Enfim, sendo vegetariano, agirás como Jesus.

Isso ressalta uma característica ambígua do arquivo, a de ser revolucionário e conservador ao mesmo tempo. De instituir um registro e depois conservá-lo. Criar novos pontos de partida.

Dessa forma, o caminho de investigação do passado que nos indica o arquivo é todo ele cheio de falhas, fissuras e deformações, dissimulando a conexão original com os acontecimentos em seu momento vivo.

A partir desse raciocínio, sinto como é vertiginosa a classificação de Freud para seu texto. Segundo ele, *Moisés...* é um *romance histórico*. Baseia-se nas referências de alguns historiadores e no estudo do mito do herói de seu ex-aluno Otto Rank, conquanto mergulhe em uma investigação hipotética acerca das consequências para a verdade material dos fatos, se Moisés existiu, se era egípcio ou não, e de que forma a *sua* religião incutiu-se na tradição de um povo nômade.

Cria uma nova história, em partes ficcional e imaginária, em partes com a credibilidade documental. Seu capital, aquilo que corrobora a validade de sua investigação, é o seu aporte psicanalítico, que lhe autorizou desconstruir a história do povo ao qual pertence, instituindo a incerteza da crença pela qual se estrutura a sociedade judia.

Com essa afirmação, ele altera o estatuto do romance juntamente com a ideia que temos de relato histórico. Faz ou pretende fazer ciência, história, sobre um formato literário, sobre um relato ficcional, e constrói um romance com a pretensão de documento histórico. Torna a obra inclassificável, incerta.

O material de que dispunha Freud eram a sua perspicácia e a experiência psicanalítica acumulada (ele escreve o texto em 1938, um ano antes de sua morte), para perceber nas

⁴⁷ Seria válido pensar qual a construção da imagem de Jesus ao longo da história, e em qual aspecto ela se permita vincular ao vegetarianismo.

histórias, contos e lendas populares, como o mito do herói poderia se aplicar a esse caso, identificando naquilo que retorna, no recalcado, uma parcela da verdade.

Freud levou em consideração alguns textos, contudo partiu da hipótese de Moisés ser egípcio. Todo seu relato, todo o interesse que ele possa ter, deriva dessa suposição acerca da nacionalidade de Moisés, e que até o momento é impossível de ser provada. Não há documentos que confirmem uma informação ou outra.

O que torna intrigante esse *romance* histórico, a meu ver, é que, ainda que houvesse uma vasta documentação sobre Moisés, sobre Akhenaten, e sobre as relações possíveis entre o monoteísmo hebreu e o egípcio, ainda assim a verdade seria relativa. O caminho do arquivo é repleto de fissuras e falhas.

A própria Psicanálise, como técnica de desconstrução do poder arquivar, já seria capaz de, como no livro de Otto Rank, fazer uma revisão das verdades históricas em detrimento das verdades materiais, sejam elas corroboradas por documentação ou não.

O processo que Freud usa nesse livro, de reinventar a história partindo de algumas informações, mergulhando na pesquisa através de uma suposição, denota a riqueza de uma possível reconstrução historiográfica, apenas se considerarmos a possibilidade de alterar um evento, investigando quais desdobramentos poderiam surgir daí.

Como psicanalista, Freud procurava nas repetições, nas reincidências de fatos e pensamentos, os indícios que pudessem conduzir a uma verdade possível. Segundo ele, esse mecanismo funciona da seguinte maneira, a grosso modo: “Trauma primitivo – defesa – latência – desencadeamento da doença neurótica – retorno parcial do reprimido: tal é a fórmula que estabelecemos para o desenvolvimento de uma neurose⁴⁸”.

O psicanalista faz o caminho inverso. Parte da neurose para buscar o trauma primitivo. A neurose em questão é o judaísmo, a religião monoteísta.

⁴⁸ FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”, op. cit., p. 99.

Domingo, 10 de fevereiro de 2013

É nos pensamentos repetitivos e persistentes que reconhecemos uma obsessão, uma neurose, e se essa lógica da repetição está vinculada diretamente à pulsão de morte e à destruição, podemos encarar o arquivo como algo que resiste ao aniquilamento, que grita por salvação, e se fixa em um suporte qualquer para se preservar do fim.

Se o arquivo não dá testemunho da origem, observando essa lógica da repetição podemos ter um indício do caminho a percorrer. Parece um método freudiano para enfrentar a neurose. Observar o paciente e seus ciclos obsessivos, dar voz a seus fantasmas neuróticos, na esperança de conjurá-los, clareando a mente do paciente, para encontrar um padrão suportável.

Creio que esse método poderia ser aplicado a qualquer estudo histórico e a qualquer filme feito com imagens de arquivo, se considerássemos cada quadro, cada sequência, cada imagem como um fantasma obcecado por algum lugar, preso ao passado e ao evento onde foi fotografado e filmado.

Caberia ao diretor-arconte a tarefa de reorganizar esses fantasmas, reconhecer a repetição obsessiva, e no conjunto do filme encontrar talvez o que mantém esses fantasmas do passado presos ao nosso presente, se possível, conjurando-os e libertando-os.

No filme *The Century of the Self*⁴⁹, o diretor Adam Curtis se vale de entrevistas com Edward Bernays, sobrinho de Freud, criador da profissão Relações Públicas, e de imagens de arquivo da família Freud, com outros arquivos referentes a cada contexto, para mostrar, durante 70 anos do século XX, como as teorias de Freud influenciaram a evolução da forma de consumo que presenciamos hoje.

O diretor mostra como Bernays transformou o padrão do consumo norte-americano em uma cultura de necessidades para uma cultura de desejos, processo que se iniciou no começo do século e se estendeu até meados dos anos 1980.

O filme vincula todas essas transformações à figura de Bernays, um homem sombrio e pouco conhecido nos dias atuais, mas que, segundo o próprio Bernays, em entrevista concedida ao diretor, afirma ter ajudado as grandes corporações a alavancarem as vendas de produtos, utilizando-se dos conceitos aprendidos do tio.

⁴⁹ CURTIS, Adam. *The Century of the Self*. London: British Broadcasting Corporation (BBC), 2002.

O filme tem ao todo quatro episódios, e em cada um visa mostrar como as teorias psicanalíticas, com todos os seus desdobramentos (Jung, Reich...) foram sendo utilizadas ao longo do século para transformar os padrões de comportamento, e como essas novas formas de ser constituíram também novas formas de consumo.

Dos *hippies* dos anos 1960 aos *yuppies* dos anos 1980, de Roosevelt e Churchill a Reagan e Thatcher, as teorias baseadas em Freud foram alicerces para alavancar a economia, trabalhando os instintos do ser humano, vinculando-os ao consumo.

Por trás dessas transformações, sempre agindo obscuramente, estaria a figura de Bernays.

O filme tem uma progressão cronológica, linear, ressaltando como as empresas e corporações estudaram e se especializaram no comportamento humano, sempre buscando na Psicologia Clínica e Analítica e na Psicanálise uma luz para entender os desejos mais íntimos do ser humano.

Das recorrentes crises no consumo e de seu posterior restabelecimento, surge Bernays como figura central desse bálsamo para a economia. Antes ainda de Bernays estaria Freud, como o pai da Psicanálise e aqui-responsável por esse processo, mesmo sem uma participação ativa no uso de suas teorias feito por seu sobrinho.

No filme Adam Curtis usa retoricamente a repetição, reiterando insistentemente a influência que Bernays teve no processo de associação dos desejos inconscientes do ser humano aos produtos das empresas que o contratavam. Uma repetição verbal, buscando sempre associá-lo à figura de Freud e à Psicanálise.

O discurso do filme é claro: a Psicanálise foi utilizada pelas empresas como ferramenta de aprimoramento da publicidade de seus produtos, em decorrência da crise da necessidade. Não havia mais como convencer as pessoas de que elas precisavam das mercadorias. Vinculando-as ao desejo, à libido, a venda dos produtos para a massa seria muito mais fácil.

Os usos das teorias freudiana, reichiana e junguiana se deram de acordo com a época em que se fizeram necessários, mas sempre vindo a suprir um declínio do poder de mercado das empresas, que buscavam liberar a energia libidinal dos consumidores e fazê-los canalizar essa energia à aquisição de novos produtos que satisfariam esses desejos.

O filme não dá satisfação da origem dos desejos, mas ressalta Freud e Bernays como responsáveis por esse processo, como origem desse processo.

Godard também faz uso da repetição nos episódios de *Histoire(s) du Cinéma*. Godard contudo, não toca diretamente o seu objeto, não através das palavras. Faz uso mais recorrente das imagens para contar a(s) história(s) do cinema.

Aqui a relação entre repetição, morte, nostalgia e obsessão fica muito clara através da maneira como ele monta seus filmes, buscando um detalhe, um olhar, um gesto. Sutilezas das imagens que fazem parte do Cinema (que já não pertencem a nenhum outro lugar, nenhum arquivo tão peculiar).

Repetindo e parando, rebobinando, reenquadrando, Godard ressalta o que não está ali. Ele parece buscar um objeto perdido, algo de distante, que não existe mais, e através das sucessivas repetições de textos e imagens, tão insistentemente reeditadas, denota sua nostalgia pela beleza infinita das imagens do Cinema.

Godard procura o Cinema nas imagens do Cinema, nas personalidades, nas canções e nas histórias.

Existe algo que ele insiste em nos mostrar, ao mesmo tempo em que não diz exatamente o que é. A repetição incisiva das imagens que nada mostra além das próprias imagens, do próprio ato de repetir e montar imagens, de construir história(s) do Cinema como montagem.

Segunda-feira, 11 de fevereiro de 2013

Sempre recorro em meus estudos à imagem do “anjo da história”, criada por Walter Benjamin na tese número nove⁵⁰. Aqui sua ideia de história é representada por um acúmulo de ruínas, onde o erigir de um monumento à vitória de uma civilização sobre outra constitui a vitória de uma catástrofe sobre outra catástrofe.

O anjo da história é aquele que contempla perplexo esse passado de destruição. Ele vê estátuas sendo erguidas e destruídas, substituindo um ídolo por outro, tornando-se incapaz de barrar o fluxo contínuo do progresso, que se adianta em impelir o mundo ininterruptamente em direção ao futuro.

É de se considerar que há uma semelhança evidente entre o que Benjamin intitula “monumento”, e o que consideramos como “arquivo” ou “documento”. Esse passado de ruínas também é aquele dos livros queimados, das bibliotecas destruídas, do conhecimento esquecido e das civilizações ultrapassadas.

Poucos conquistadores na história (tal qual Alexandre da Macedônia) tiveram o caráter de preservar a cultura das civilizações dominadas. Quanto aos demais, é muito mais recorrente terem erguido novas estátuas em lugar de ídolos antigos, impondo a dominação através do exílio cultural (o que, convenhamos, ocorre até hoje).

Assim, conhecemos da História geralmente o relato dos vencedores. A eles sempre coube legar ao futuro o seu arquivo, aquele de sua vitória, em detrimento da cultura dos derrotados. A lei do triunfo e da dominação, que rege as forças humanas.

De alguma forma, esse é o esforço de Marcelo Masagão em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*⁵¹. Através de imagens de arquivo, examina acontecimentos triviais do século XX, focando a vida de desconhecidos que fizeram essa história e que nela morreram lutando.

O filme conta a história desses indivíduos “comuns”, aqueles que não tiveram seus quinze minutos de fama, e que no entanto participaram desse acúmulo de ruínas, sendo praticamente escravizados na indústria ou na guerra.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

⁵¹ MASAGÃO, Marcelo. *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*. Direção geral de M. Masagão; roteiro de M. Masagão. Rio de Janeiro: Riofilmes, 1998. 73 min.

O título “nós que aqui estamos por vós esperamos”, poderia muito bem remeter àquela frágil força messiânica a que Benjamin se refere na tese dois, sobre a esperança que o passado depositou em nós, no presente.

Ali estão aquelas figuras, imobilizadas pelo tempo através das imagens, em seu apelo de desesperança, cobrando a nós, homens do futuro, uma satisfação pelo que fizemos com a história que eles viveram. “E vocês, estão melhores hoje em dia?” “Vivendo em paz e harmonia?” “O que fizeram com essa nossa experiência catastrófica?”

Um apelo mudo, sem respostas.

O arquivo tem, de alguma forma, essa força messiânica.

Quinta-feira, 14 de fevereiro de 2013

O texto que Agamben escreve acerca do cinema de Guy Debord⁵² aborda diretamente essa relação entre imagem e história, arquivo e messianismo. Para Agamben, cada imagem está ela mesma carregada de história. Não uma história qualquer, mas sim uma história messiânica.

Algo no fim dessa história terá de ser salvo, assim como há algo a ser redimido, mas num tempo porvir. “E é uma história derradeira, uma história escatológica, em que algo deve ser consumado (*accompli*), julgado, deve se passar aqui, mas em um outro tempo, deve, portanto, se subtrair à cronologia, sem sair para um além⁵³.”

Imagino o que pode acontecer se trocarmos as palavras de Benjamin de “monumento” para “arquivo”. Também a história se constitui de ruínas de arquivo, deformados, destruídos, apagados. E também o arquivo é o triunfo de uma cultura vencedora, que foi capaz de preservar seus documentos e legá-los ao futuro.

É um movimento infinito de renovação e destruição, de uma cultura que se ergue e outra que desaparece. Um embate entre as forças naturais, entre *Thanatos* e *Eros* tal qual Freud propõe em *Mal-estar na civilização*.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. “Le Cinéma de Guy Debord”. In: *Image et Memoire*. Paris: Hoëbeke, 1998, pp 65-76. Cf. _____. “O cinema de Guy Debord”. Tradução de Antônio Carlos Santos (texto fotocopiado).

⁵³ AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Tradução de Antônio Carlos Santos (texto fotocopiado).

Domingo, 17 de março de 2013

Uma das características mais básicas de um diário é que ele é escrito para a própria pessoa que escreveu. O que não é o caso deste. Não há como iludir-me com o fato de que estou escrevendo para outras pessoas lerem. É um conceito semelhante ao do blog, por exemplo.

Os blogs surgiram como diários para serem exibidos, utilizados, seguidos e lidos por outras pessoas, por desconhecidos. A intimidade posta em exibição para a opinião pública, para a curiosidade alheia.

No meu caso, o fim é outro: obter um título de Bacharel em Cinema. Mas de qualquer forma, o estatuto do diário se alterou em sua natureza, a de ser um registro da intimidade guardado para mim mesmo.

Um diário íntimo deve ser escrito a mão, com a própria letra do autor, no silêncio e no contato entre a mão e o papel.

Em um blog ou em um diário estamos inevitavelmente sujeitos a exposição. A diferença que eu vejo é na natureza de sua intenção. Um blog é um diário feito para ser exibido, e um diário escrito a mão no papel, traz em si o peso da possível revelação.

Talvez um dia, com a morte de seu dono, e se durante a vida ele fez algo que chamou a atenção de um número de pessoas, um grupo é passível de querer saber o que pensava aquele grande homem ou aquele grande crápula, em seu íntimo. Tem-se ali, em seu diário, um testemunho dos pensamentos mais intrigantes daquela figura.

Os manuscritos me parecem mais passíveis de fetichização, enquanto que nos blogs o escritor já pressupõe um interlocutor, alguém para dialogar, mesmo que seja um monólogo.

Esse peso da revelação que atribuí aos manuscritos pressupõe uma quebra de fronteiras, um furo à intimidade, um olhar pela fechadura. Pressupõe algo a ser visto, algo a ser descortinado.

No Cinema existiria uma zona de indiferença entre o real e o fantasioso, entre o documentário e a ficção⁵⁴. As imagens de arquivo, uma vez trabalhadas na montagem, através

⁵⁴ Em *Zweig* há um momento interessante aonde podemos notar essa indiferença. Por volta de dez minutos de filme, o diretor nos mostra imagens de um café em Viena, desenhos de antigos cafés, montadas juntamente com imagens contemporâneas, gravadas por ele. Nestes cortes temos uma impressão de como esse mecanismo se aplica.

da repetição e do corte, denotam o meio, a mídia enquanto tal, tornando irrelevante saber se a imagem é documentada ou encenada intencionalmente.

Em diários há também uma indefinição entre o público e o privado, entre verdade e dissimulação, expressão e máscara. Num certo sentido, é a mesma relação que ocorre quando a casa de Freud em Londres vira um museu e a casa de Zweig em Petrópolis transforma-se na CSZ (Casa Stefan Zweig), a diferença entre família e instituição.

Em menores proporções, é o que acontecerá quando neste diário for colocada uma capa dura e preta, com inscrições em dourado, em volume a ser disposto em uma estante da Biblioteca Universitária, marcado com um código de localização do sistema.

Interessante notar que em diversos momentos de *O mundo que eu vi*, Zweig se autoproclama como alguém obcecado por descobrir e colecionar artefatos que pertenciam a grandes gênios da humanidade como William Blake, Goethe e Beethoven, manuscritos que revelassem os momentos de criação sublime destes homens, anotações, comentários e rasuras que fornecessem um cheirinho do caminho percorrido até a conclusão de uma obra eterna.

O que eu buscava eram textos originais ou esboços de textos literários ou de composições, porque me interessava sobretudo o problema da criação artística (...). Aquele misterioso instante de transição em que um verso, uma melodia emergem do invisível, da visão e intuição de um gênio, e se fixam graficamente no terreno⁵⁵.

Zweig perseguia estes momentos, caçava as portas pelas quais poderia adentrar os meandros da mentalidade criadora, buscando ali os indícios da concepção da genialidade. Ele conheceu por acaso uma pessoa, filha do médico pessoal da família Goethe, que havia sido

Há um texto ficcional narrado, apesar de ser autobiográfico, com imagens documentadas como pano de fundo, mescladas a documentos de arquivo, desenhos, representações. Tudo ali vira contexto narrativo do filme; vários elementos, vários signos, reagrupados de forma tal a servir a uma narrativa específica. As imagens, os textos, foram esvaziados de seu sentido, não para se mostrarem enquanto meios, como diz Agamben, mas para comporem um outro contexto. Deslocados de seu sentido original, os elementos foram consignados, significados em outro contexto: o filme de Cozarinsky como um arquivo, o arquivo de seu personagem Stefan Zweig, construído por ele através dos signos, que nesse caso são a trilha sonora, os trechos do livro *Le mond'hier*, as imagens de arquivo pesquisadas pelo diretor, as imagens filmadas, as vozes escolhidas para representar Zweig e o narrador, tudo isso reunido (*violentemente*, porque não dizer) nesse arquivo singular, que é a composição desse filme. Aqui há de fato uma unificação; há também uma recriação da história de Zweig. A instituição de um novo ponto de partida, um novo documento.

⁵⁵ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 201.

batizada na presença do próprio Wolfgang Goethe. Uma pessoa viva, sobre quem haviam pousado os olhos sagrados de Goethe⁵⁶.

Buscava e colecionava sempre este arquivo da genialidade, vivo ou escrito. Não seria demais considerar este um dos temas fundamentais de sua obra, a partir de seus textos biográficos, que buscava na vida de outros autores (Dickens, Balzac, Dostoievski, Nietzsche, Romain Rolland) a expressão de seus valores morais mais caros.

Zweig guardava esta intimidade dos gênios para si, através de textos e objetos, como a gaveta de uma escrivaninha em que Beethoven guardava suas moedas e pagava a governanta, uma pena de Goethe, um desenho que William Blake levou consigo em diversas mudanças por anos a fio, até perdê-lo para sempre.

Contudo, se antes uma escrivaninha tinha uma função nas mãos de Beethoven, ou uma pena nas mãos de Goethe, e eles eram objetos de uso dos gênios em suas artes, nas mãos de Zweig passou a ter mais um valor de culto do que de uso. (Zweig guardou a pena de Goethe em uma redoma de vidro, temendo tocá-la, por muito tempo.)

Os processos de institucionalização e de arquivamento passam necessariamente pelo ato de transformar a coisa viva em morta, de retirar a função das coisas e engessá-las na sua forma ultrapassada, fantasmagórica.

Não poderíamos, não deveríamos confundir, por exemplo, a Psicanálise com Freud, o filho com o pai, pois ambos são semelhantes, um concebeu o outro, mas são, inevitavelmente, distintos e separados um do outro.

Remeter obrigatoriamente a Psicanálise a Freud, e mais ainda, a casa de Freud, a seu gabinete mumificado em Londres, é matar esta técnica que por tanto tempo foi e continua sendo útil para esclarecer conflitos pelos quais passam os *viventes*, os *seres* humanos inclusive.

Certamente as semelhanças e as relações são inevitáveis, contudo um dos meus esforços como pai tem sido até hoje desvincular minha figura da de minhas filhas, respeitá-las como indivíduos desde sempre, não sufocá-las com minhas projeções, expectativas, apesar de reconhecer nesta uma tarefa muito árdua, mesmo porque elas estão envolvidas diretamente no processo deste trabalho.

⁵⁶ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 203.

Eu suponho que Freud tenha sofrido diversas consequências desta identificação com a Psicanálise, inclusive ele mesmo acabou confundindo a sua pessoa com a ciência psicanalítica, tomando para si demasiadas responsabilidades institucionais, querendo cercear os limites para onde a nova ciência poderia crescer, querendo garantir o futuro de sua mais estimada filha.

Quiçá foram estas as maiores barreiras e o motivo mesmo de seu rompimento com Jung. Preocupado demais com sua filha, a Psicanálise, Freud tentou até o limite de suas forças reprimir o inevitável: o contato dela com o mundo, com o tempo e com as transformações que vão além do controle dos braços de qualquer pai.

No esforço de institucionalizar a Psicanálise, definir o seu campo de atuação, Freud tentou matar a própria filha. "She's leaving home after leaving alone for so many years..."

Assim também é este diário. E como posso falar em intimidade, interior, em relação a este que de antemão já é um filho desgarrado?

Terça-feira, 19 de março de 2013

Durante este trabalho passei por uma complicada e grave crise. Quando a Ivi ficou grávida da Clara, cogitei trancar meu curso, procurar um trabalho, dar uma estabilizada financeira, e depois, com a mente mais clara (sem trocadilhos), voltar a pensar em um TCC, algum tema com o qual tivesse afinidade.

Não foi o que aconteceu. Sofri pressões, internas e externas, para concluir o curso, já que faltava apenas este trabalho para finalizá-lo. Pressões, a saber, do pai que começara a brotar em mim, e de meu pai. Os dois começaram a entrar em conflito.

Meu pai dizia que eu deveria “terminar logo”, começar a trabalhar e prover a família, sem me preocupar se o trabalho fosse bom ou ruim, para encerrar este ciclo e começar outro. O pai que habitava em mim dizia diferente. Para ele, era mais coerente e serena a primeira opção. O fato é que resolvi “terminar logo”, e aqui se foram dois anos de trabalho e de pesquisa, para este documento começar a vir à tona (uma dissertação de mestrado, como diria um amigo).

Neste meio tempo, fui apresentado com outra filha, a Lis, o que na verdade solapou qualquer pretensão de organização e estabilidade, pois ter duas filhas em um ano estremece qualquer sensação de segurança.

Durante o período descobri a Gestalt-Terapia, que por alguns meses me ajudou a colocar a cabeça no lugar. Em uma das consultas, durante uma sessão de hipnose, a terapeuta me disse para imaginar meu pai sentado em uma cadeira, olhando para mim. Como era esse pai? O que eu gostaria de dizer a ele? E se eu fosse meu pai, o que ele gostaria de me dizer?

Essas perguntas que ela ia me sugerindo pareciam me transmitir um pouco de como meu inconsciente captava meu pai. Confesso que não tinha uma impressão muito agradável, e de fato sentia uma trava, um bloqueio que não me permitiu aprofundar muito este primeiro contato.

O que tirei disso foi que se algum dia alguém hipnotizasse uma das duas pequenas, gostaria que a primeira “impressão” fosse agradável, passasse uma sensação de ternura, proteção, carinho, amor. Algo que aconchegasse e trouxesse luz e conforto.

Este trabalho me tomou uma quantidade muito grande de tempo e energia que eu poderia estar dedicando a elas. Inúmeras vezes pensei em desistir, trocar o tema, pensar depois, mas segui adiante, nem sei por quê.

Curioso como elas foram o combustível deste trabalho, o centro da reflexão, mas ao mesmo tempo em que precisava escrever e concluir, sentia uma imensa necessidade de abandonar este diário, gozar a vida com elas, ao invés de arquivar uma série de ideias e reflexões que me distanciavam da vida em seu fluxo.

É conflitante e doloroso sentir este tempo que passou, e pensar que talvez minha atenção tenha se voltado para o que não era essencial, para a reflexão sobre a paternidade, e não para a experiência paterna.

Talvez um dia eu saberei.

Quarta-feira, 27 de março de 2013

Como é comum pensar os filhos como “nossos”. Não sei até que ponto a palavra interfere na atitude, mas não há como escapar da sensação de posse, do fato de encarmos os filhos, sim, como nossos, como partes de nós mesmos, como obrigação e responsabilidade e prazeres nossos.

Deve haver um momento em que as personalidades se confundem, as dos pais e as deles. Eu mesmo, desde que as pequenas nasceram, tive conflitos e sentimentos que eram difíceis de aceitar como sendo meus, parte de mim. Fazendo terapia, acabei conseguindo separar sentimentos que eu reconheci como sendo da relação com meu pai e minha mãe, e tive a oportunidade de me diferenciar, escolhendo se gostaria de levar aquilo comigo ou não.

Fiquei cauteloso com essa transferência de expectativas, de projetar minhas vontades não realizadas em projetos de realização para a Clara e para a Lis. É meio tirano, violento, fazer isso com alguém. Muito do que uma criança absorve da primeira infância são impressões e imagens herdadas dos pais.

Parece que as crianças nascem sem muitos filtros da realidade, sem muito condicionamento. Na relação com os pais primeiramente, vão adquirindo sua forma de conhecer o mundo.

O que acontece quase sempre é a vontade dos pais em ensinar e mostrar coisas, valores, quando talvez as crianças poderiam crescer um pouquinho mais livres, sem expectativas, e formar sua personalidade e seu caráter aos poucos, sem essa ansiedade messiânica dos pais sobre os filhos.

Martelo nisso porque eu sei que isto se relaciona com as questões do arquivo a que Derrida se refere. Há em torno do arquivo uma grande questão do *limite*, de fronteiras, aonde começam o fora, o dentro, o interno e o externo, o meu e o seu, e as relações paternas e filiais muitas vezes ultrapassam o respeito à identidade, à individualidade.

Assim, quando digo, “minhas filhas”, preciso ao mesmo tempo reconhecer que, sim, elas são minhas, que fui eu quem as fiz, que a mim cabe uma série de cuidados, inclusive sua *preservação* para o futuro, e que, de outra parte, elas são elas mesmas, não são de ninguém. A dificuldade da educação que eu vejo, inevitavelmente, para o futuro, é a construção desses limites.

Os limites do mundo não são os mesmos, desde os primórdios da Psicanálise. Não imagino como tenha sido antes, mas a Psicanálise abriu as portas para o reconhecimento de novos limites e novas compreensões sobre o homem, a sociedade e suas instituições.

Arrisco a dizer, por exemplo, que o Super-eu, essa formação da consciência, tem um que de *Arkhê* em sua constituição. Também o Super-eu é um princípio nomológico, a partir do qual se faz as leis de uma vida, os valores, as atitudes, os princípios. Algo que está tão internalizado, tão inconsciente, e rege padrões fundamentais de uma existência.

Da mesma forma que a técnica psicanalítica, através da entrevista de *anamnese* nos possibilita desconstruir as origens dessa autoridade, também ela serviria, segundo Derrida, para a desconstrução de qualquer forma de poder, patri ou matriarcal, a origem mesma do "direito". Ele afirma que este direito

põe ou supõe um conjunto de limites que têm uma história, uma história desconstrutível, e a cuja desconstrução a psicanálise, no mínimo, não terá ficado alheia. Esta desconstrução em curso diz respeito, como sempre, à instituição de limites *declarados* intransponíveis, seja o direito das famílias ou do Estado, sejam as relações entre o secreto e o não-secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e o público, sejam os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, sejam a classificação e a *ordenação*: o que pertence à teoria ou à correspondência particular, por exemplo? O que pertence ao sistema? À biografia ou à autobiografia? À anamnese pessoal ou intelectual?⁵⁷

No que constitui a relação entre pais e filhos, se não em uma constante negociação de limites? Os pais impõem limites, por vezes até inconscientemente, nem sempre pensando no bem estar dos filhos, mas também agindo conforme seus próprios medos e restrições. Digo isso em uma dupla posição, uma posição de transição, da de filho para a de pai.

Há um momento inevitável, o de questionamento da autoridade sobre si mesmo. O primeiro objeto desses questionamentos é, certamente, o pai. Ao pai parece caber essa função, quando não protetora e acolhedora, repressora, conflitante. Assim, quem não se questiona, não abandona o lar, a terra natal, uma vez sequer na vida, dificilmente poderá olhar a si próprio como um observador de suas próprias raízes, de seu ponto de partida, rever o que serve para a nossa vida e o que não serve.

Tenho percebido claramente como as filhas têm sido uma referência muito forte em minha vida. Ao mesmo tempo em que são outras, estão fora de mim, também inexplicavelmente

⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 14-15.

estão dentro, habitam em mim. São um ponto de referência inscritos externa e internamente, simultaneamente.

Talvez a vida de Zweig fosse outra se ele também tivesse tido filhos. Quando decidiu (ou precisou) sair de sua casa em Salzburgo para viver com sua secretária, caiu em uma vida errante que não teria fim, até o fim de sua própria existência.

Ali parece ter abrido mão de uma vida íntima, pessoal, para se afirmar incondicionalmente como uma figura pública, cidadão do mundo, e nos casos mais graves e deprimentes, como um exilado, um refugiado, um inimigo estrangeiro⁵⁸.

Acho curiosa sua condição como homem sem raiz, sem casa, sem propriedade, sem um canto próprio, mudando de país frequentemente, dormindo em hotéis, e sendo convidado ou forçado incessantemente a visitar outros países, participar de congressos da intelectualidade. Imagino como seria a vida íntima de um homem assim. Falaria ele de amor com sua segunda esposa? Ou seus assuntos seriam voltados sempre para a Literatura, a Intelectualidade?

O filme de Cozarinsky denota a vida do cidadão do mundo Stefan Zweig, um intelectual imerso nas questões de seu tempo, suas inquietações de escritor, sua angústia e tragédia em ser judeu em tempos fascistas. As imagens ressaltam sempre o espaço público, o contexto social no qual se inseria o escritor.

Mesmo em sua autobiografia, o que está em questão é o “cidadão do mundo”, um “intelectual do século XX”, “o escritor mais lido do período entre guerras”, “as memórias de um europeu”, e toda a sorte de *personas* que geralmente atribuímos a figuras artísticas. Como teria sido para ele descobrir em determinado momento da vida que ele não tinha um lugar para o qual voltar e voltar-se, interna ou externamente?

Uma vida sem ciclos, completamente aberta ao futuro, ao porvir, sempre condicionada ao que será. Ele reclama esta angústia no prefácio do livro:

Conheço as circunstâncias desfavoráveis mas altamente características de nosso tempo, sob as quais procuro configurar essas minhas lembranças. Escrevo-as no meio da guerra, escrevo-as no estrangeiro e sem o menor auxílio para minha memória. Nenhum exemplar de meus livros, nem uma anotação, nem cartas de amigos estão à disposição neste meu quarto de hotel. Em parte alguma posso pedir informações, pois em todo o mundo os correios foram interrompidos entre os países ou inibidos pela censura. Vivemos tão apartados uns dos outros como há centenas de anos, antes que tivessem sido inventados o navio a vapor, o trem, o avião e os

⁵⁸ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 517.

correios. De todo o meu passado, não tenho comigo, pois, nada além do que está atrás de minha testa. Todo o resto está inalcançável para mim neste momento ou foi perdido. Mas a boa arte de não fazer luto pelas coisas perdidas é algo que nossa geração aprendeu bem, e talvez a falta de documentação e detalhe neste meu livro seja até uma vantagem. Não considero nossa memória um elemento que retém por acaso apenas *uma* coisa e que por acaso perde as *outras*, mas uma força que ordena conscientemente e sabiamente exclui. Tudo o que esquecemos de nossa própria vida na verdade já fora condenado por um instinto interno a ser esquecido. Só o que eu próprio quero preservar tem o direito de ser preservado para os outros. Portanto, falem e escolham em meu lugar, lembranças minhas, e deem pelo menos um reflexo de minha vida antes que ela mergulhe na escuridão⁵⁹.

Quanto sofrimento não cabe nesse pequeno fragmento. Zweig como um exímio biógrafo, escrevendo (sobre) sua própria biografia. Se as biografias que escreveu foram baseadas em documentos, com a sua, contudo, foi o oposto. Tudo aquilo de que não dispunha era um rascunho de papel sequer para lembrar quem era.

Apenas a seleção da memória maturada e massacrada pelo tempo, pelo exílio.

Vejo neste texto Zweig descontextualizado da própria pessoa e da própria história, inseguro sobre sua personalidade, sobre sua vida, insegurança que talvez seja em virtude da sua total ausência de raízes. O desamparo sem compromisso de um mendigo.

Impressionante ele clamar em um texto autobiográfico “falem e escolham em meu lugar, lembranças minhas”. O próprio homem público, o próprio escritor desconhece suas origens, parece alheio e estranho ao material do qual vai falar, e que deveria estar tão próximo dele quanto a mãe está de um filho.

Porém, Zweig parece estar próximo de si tanto quanto a lua está da água, a pessoa de um espelho. A imagem que nunca irá encontrar seu objeto.

Questiono como seria se tivesse filhos, pois os filhos são uma raiz, uma forte conexão com um lugar, uma casa. Zweig vivia em Salzburgo com Frédérique e as duas enteadas, filhas do casamento anterior de sua esposa. Apesar de amar a casa, foi se desconectando aos poucos quando percebeu a proximidade de uma invasão alemã à Áustria. “Já naqueles dias eu vi os primeiros refugiados. Tinham escalado as montanhas de Salzburgo durante a noite, ou atravessado a fronteira a nado, pelo rio⁶⁰.”

⁵⁹ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 13.

⁶⁰ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 434.

Desde que recebera uma visita oficial de soldados alemães em sua casa, percebeu que ali não teria mais privacidade e tranquilidade para continuar sua obra e viver em liberdade. Sua casa não lhe agradava mais. Assim começou os preparativos de partida.

Na mesma noite comecei a reunir meus papéis mais importantes, decidido a viver no exterior, e esse afastamento era mais do que de casa e da pátria, pois minha família estava ligada aquela casa como a seu lar, e amava o país. Mas para mim, a liberdade pessoal era a coisa mais importante do mundo⁶¹.

Sinto uma pontinha de dor ao me colocar em tal situação. Partir e deixar a família, a casa, os livros, tudo, para defender a liberdade pessoal? Antes pensava que a liberdade era não ter vínculos, e hoje não me sinto mais seguro desse conceito.

Zweig cai numa condição constante de exilado. Perde seu passaporte austríaco, perde os direitos de cidadão, para se tornar um refugiado, alguém que vive de favor e sob condição da “generosidade” de um governo estrangeiro⁶².

Por isso, como toda propriedade significa um laço, não comprei casa, antes aluguei um pequeno apartamento, mas grande o bastante para guardar em dois armários alguns livros de que não queria me desfazer e para colocar uma escrivaninha. Com isso eu tinha tudo o que necessita um intelectual. Não havia espaço para convívio social. Mas eu preferia viver em aposentos apertados para poder viajar livremente: sem saber minha vida já estava dirigida para o provisório, não mais para o permanente⁶³.

⁶¹ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 463

⁶² ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 486-487.

⁶³ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 466.

Domingo, 31 de março de 2013

Em partes, a leitura do livro de Zweig gerou em mim uma decepção com o filme de Cozarinsky. Mas bem, parece comum quando se trata dessa relação filme/livro. O fato é que o diretor dispõe de outros recursos, outros interesses, menos tempo para narrar, de maneira que escolhe do livro os elementos que corroborem suas ideias para construir um discurso.

Se ele fizera de antemão essas escolhas, é uma informação que eu não tenho. Seria importante saber se ele realizou primeiramente uma pesquisa nos arquivos e posteriormente, na montagem, decidiu qual seria o recorte, ou se ele já tinha em mente uma história a contar e pinçou com um olhar seletivo as imagens que serviriam à sua narrativa.

Cozarinsky se pergunta, desde o início do filme, onde estava a chave para o suicídio de Zweig⁶⁴. Partiu desse princípio. Motivou-se por uma pergunta. Toda a narrativa é desdobramento de uma pergunta.

Tentou investigar esse ato incompreensível através da autobiografia de Zweig, escrita dois anos antes de sua morte, as pistas, o caminho do escritor até seu trágico destino.

Eu me decepcionei em parte com o tema: o suicídio. Na verdade, desde o começo senti um desconforto com o filme e não sabia por quê. Hoje, distanciado, depois de ter mergulhado dezenas de vezes nele e emergido de volta, entendi que se tratava desse assunto, o suicídio.

Não tenho como mensurar como foram dolorosos pra mim esses dois anos. Mergulhei fundo nas minhas raízes, revivi acontecimentos esquecidos há tanto tempo, numa intensidade tal que só não me levou a loucura sei lá por qual razão (ou des-razão).

Em meio a tudo isso ficaram a minha graduação por terminar, as incertezas sobre trabalho, minhas duas filhas pequenas, lindas, vibrantes ao meu lado, me chamando, querendo o pai que nem sei onde está, e que vai saindo e brotando dentro de mim a pontapés, a gritos de raiva, a sentimentos de incompreensão e maravilhas.

A vida pulsando ao meu lado, batendo dentro de mim, e a todo o momento eu contemplando, buscando analisar e entender esse enigma que para mim fora Stefan Zweig. Seu suicídio é um descompasso total à minha vida.

⁶⁴ COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig* (mini-série de TV). Direção de E. Cozarinsky, roteiro de E. Cozarinsky. Paris: Les Film d'Ici, France 3, 1997. Arquivo digital, série *Un siècle d'écrivains*. 03min07s

Em tese, essa decepção com o filme se dá pelas escolhas de Cozarinsky. Por que o suicídio? Por que não, por exemplo, as relíquias que ele colecionou durante a vida? A mim me parecia um tema muito mais interessante, refazer o trajeto dos leilões percorridos por Zweig atrás de pedaços de manuscritos. Investigar seu interesse pela criação, pela genialidade.

Ou ainda, por que não fazer um filme chamado *O mundo que vi*, só para descrever literalmente o que Zweig viu. Do Panamá sem canal, até Salvador Dali desenhando a morte de Freud⁶⁵ (diante dele). Zweig é uma testemunha ocular da vastidão e grandiosidade dos acontecimentos extraordinários do século XX (nos quarenta e dois anos que viveu desse período).

Conseguia estar em lugares e presenciar acontecimentos sem o menor esforço. Simplesmente aparecia nesses lugares, era levado até lá, pela vida e pela errância.

Não sei como seria possível realizar filmes como esses, não ao menos com documentos de arquivo. O que a condição financeira de Zweig proporcionou colecionar obras, relíquias e manuscritos dos mais diversos artistas dos séculos XIX e XX, a sua condição de judeu no contexto alemão nacional-socialista fez com que perdesse absolutamente tudo da forma mais banal possível.

Essa é uma dolorosa e bela contradição de sua vida. Se, enquanto que na casa de Freud em Londres tem-se um museu da família Freud, da instituição psicanalítica, de livros, documentos, cartas, manuscritos, artefatos colecionados por ele, na casa de Zweig em Petrópolis há um vertiginoso vazio.

Situada na Rua Gonçalves Dias (o autor da “Canção do Exílio”)

a casa onde Zweig completou sua autobiografia *O mundo que eu vi*, escreveu o conto *Uma partida de xadrez*, retocou algumas obras inacabadas como *Clarissa*, além de esboçar o *Montaigne*, finalmente se tornou um museu em sua memória. Ao mesmo tempo, a CASA STEFAN ZWEIG é também um MEMORIAL DO EXÍLIO, um lugar para lembrar e homenagear centenas de outros exilados e emigrados que deixaram suas marcas nas artes, na ciência e na cultura do Brasil⁶⁶.

Falando em outros termos, o legado de Zweig, que testemunha a sua própria casa, sua “instituição”, seu arquivo, é o exílio. O que ele deixou para o mundo (além, é claro, de sua vasta

⁶⁵ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 504.

⁶⁶ CASA STEFAN ZWEIG. *Introdução*. Disponível em: http://www.casastefanzweig.org/sec_casa.php. Acesso em 31 mar. de 2013.

obra), é sua condição de exilado, de errante, da qual o livro *O mundo que eu vi* é um belo testemunho.

Cozarinsky contudo, parte daquela indagação. Denota no filme como a evolução dos conflitos europeus da primeira metade do século XX foram encurralando Zweig até obrigá-lo a exilar-se em um país “exótico” (como o Brasil da década de 1940), e escolher essa terra como berço de seu túmulo.

Segunda-feira, 1 de abril de 2013

Mais para o final do filme, Cozarinsky cita um trecho de uma carta de Freud endereçada a Stefan Zweig, na qual ele diz “Meu trabalho reflete a mim. A dúvida é inseparável da pesquisa, e é certamente uma pequena parcela da verdade.⁶⁷”

Gosto de aplicar essa frase ao meu trabalho. Acho que ela se encaixa bem. Este trabalho de pesquisa também tem sido uma busca pessoal, uma viagem interior, a procura do pai que habita em mim, e nesse mergulho, quanta coisa não encontrei, muita escuridão pra dizer a verdade, e talvez em um tempo por vir, quando tiver oportunidade de reler este trabalho, quando eu estiver mais maduro, com um certo distanciamento, gostaria de ver qual é o objeto da procura com mais clareza.

Ele reflete a mim, mas me parece opaco.

Sou evidentemente um arconte do meu próprio trabalho. Coloco aqui as citações que me interessam mais, falo de filmes e assuntos que quero, de maneira que estou articulando elementos, *signos*, consignando temas que configurem uma unidade. Talvez essa unidade seja eu próprio, e por eu ter muita obscuridade dentro de mim, este trabalho me é opaco.

Escrevi sobre um livro de Italo Calvino, sobre tufões em Nova York, sobre meu pai e sobre Godard; não está aqui, mas nesta pesquisa investiguei a destruição da biblioteca de Alexandria, assisti a filmes e li um trecho do livro *Cosmos*, de Carl Sagan, em que ele fala um sem número de vezes sobre a importância da Biblioteca.

Reuni elementos tão diversos em torno de um mesmo assunto. Vinculei estes elementos a esta reflexão sobre o arquivo, de acordo com os meus interesses. Coloquei neles a *impressão* de Derrida sobre o arquivo. Instituí esta conexão.

No filme, Cozarinsky faz algo semelhante com as imagens, com os textos. Aglutina em torno da figura de Zweig imagens muito aquém da vida do escritor, alheias, desconhecidas mesmo entre si. Também ele trabalha como arconte de seu filme, como arconte da vida de Zweig, o que quase nos obriga a afirmar que há um *Zweig de Cozarinsky* sem exagero algum.

⁶⁷ “Mon travail est derrière moi. Le doute est inseparable de la recherche et l’on n’en a certainement pas trouvé plus qu’une petite parcelle de vérité.” Tradução de Maria Augusta Villalba Nunes. COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig*, op. cit, 38min08s.

Ele une com a distância de um corte elementos tão distintos, que temos a impressão de que pertencem a um mesmo contexto, de que são parte da mesma e única coisa. Trata-se aqui da própria *violência arquivada*, “pois todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional.”⁶⁸

Ao mesmo tempo em que Cozarinsky institui o seu Zweig, ele o conserva no próprio ato de realização do filme, no arquivamento deste filme. Partindo dali passamos a conhecer Zweig, *um* Zweig, aquele reorganizado por Cozarinsky, e depois que já nos apresentamos, ele fica conhecido, instituído e conservado.

Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não-natural, isto é, fazendo a lei (nomos), ou fazendo respeitar a lei. Há pouco, como dizíamos, nomológico. De uma lei que é a da casa, da casa como família ou como instituição⁶⁹.

A morada deste Zweig é o próprio filme, uma pequena parcela da verdade, da vida de Stefan Zweig.

⁶⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 17.

⁶⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, p. 17.

Segunda-feira, 8 de abril de 2013

As imagens, por exemplo, associadas a uma única pessoa no filme de Cozarinsky, Zweig, compondo o *corpus* da vida de Zweig. Não é de forma alguma uma violência inocente. Ela associa artificialmente a vida de Zweig, morto, descansando em paz no seu túmulo de granito no Cemitério Municipal de Petrópolis⁷⁰, imagens de pessoas que não conhece, de pessoas que foram talvez, contra ele, prejudicaram-no, e que agora, dentro deste *topos* chamado *Um siècle d'écrivains: Stefan Zweig*, passam imediatamente a pertencer ao *corpus* de Stefan Zweig, instituído assim pelo poder arcôntico de um homem, Edgardo Cozarinsky, que também aquele não conhecia.

É uma violência exercida contra Zweig e contra nossa percepção⁷¹, pois também assim percebemos aquelas imagens, sob a narração do livro *O mundo que eu vi*, como sendo coerentes com a vida do escritor.

Há uma imagem do filme usada com uma perspicácia ligeiramente maldosa por parte de Cozarinsky. É uma fotografia tirada no congresso do Pen Club, em Buenos Aires em 1936, na qual Zweig está com as mãos cobrindo o rosto, indignado por ter sido apresentado ao congresso, juntamente com outros exilados alemães, como mártir⁷².

Essa fotografia é apresentada aos jornais posteriormente, com uma legenda “Zweig chorando por discordar das atrocidades nazistas”.

Mas essa fotografia é rerepresentada no próprio filme, completamente deslocada do seu contexto original – a matéria do jornal em questão – aparecendo sob a narração “Zweig projeta suas dúvidas e suas angústias em modelos do passado⁷³”.

⁷⁰ Descobri esta informação em um site que exalta a “arte tumular”, contendo as seguintes informações sobre o túmulo de Stefan Zweig: “Base tumular em granito polido no formato retangular e linhas retas com cerca de 80 cm de altura. Sobre a base um tampo, também em granito encerra a sepultura. Na cabeceira tumular, uma lápide com o nome do escritor e inscrições em hebraico”. Disponível em <http://tumulosfamosos.blogspot.com.br/2010/12/stefan-zweig-138-arte-tumular-cemiterio.html>. Acesso em 08 abr. 2013.

⁷¹ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 18.

⁷² COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig*, op. cit, 32min30s

⁷³ “Zweig projet ses doubts et son angoisse sur des modèles du passé.” Trad. Maria Augusta Villalba Nunes. COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig*, op. cit, 33min30s.

Aqui fica evidente a potencialidade do uso do arquivo, e como a imagem pode ser utilizada em contextos distintos, apenas alterando a sequência em que aparece, e a narração que a acompanha.

Interessante também como o diretor unifica temporalmente imagens com o instante de um corte, por exemplo, um Café de Viena em 1907 e em 1994⁷⁴.

O filme todo acaba por constituir-se em uma intrincada relação entre a vida de Zweig e os acontecimentos da época na Europa. Cozarinsky entrelaça a vida do escritor à vida da Europa. Esta reunião se dá sobremaneira pela escolha dos trechos do livro, somada a uma cautelosa curadoria de imagens cruciais que vinculam o texto à narrativa visual.

Não há uma única imagem que sintetize essa relação. Ela é construída ao longo do filme, e podemos dizer ainda que respeita a própria construção cronológica do livro. Um cidadão europeu vivendo na primeira metade do século XX é o tema da biografia de Zweig sobre Stefan Zweig. Um austríaco, judeu, mas acima de tudo um europeu.

Como uma síntese da vida de Zweig, o filme divide-se em três partes, sinalizadas por três imagens em princípio: aquela do Zweig da maturidade olhando “para o passado”, quando aparece o jovem Zweig olhando em frente; os dois se olhando como iguais; por fim a imagem do Zweig jovem despedindo-se, para dar lugar somente ao Zweig que irá se suicidar, algumas imagens depois.

Também a Europa ali divide-se em três períodos: a *Belle Époque*, o período entre guerras e o contexto dos nacionalismos extremistas, no âmbito da Segunda Grande Guerra. Interessante como Zweig se coloca nesses três contextos, entrelaçando seu destino à mesma sorte do continente Europeu.

O delírio juvenil de Zweig, época de experimentações, de rebeldia contra a estrutura escolar, das irresponsabilidades adolescentes, das primeiras poesias, o gosto romântico dos vinhos e das tabernas, dos teatros e das casas de ópera, são permeados e embasados pelo sentimento neoclássico que reinava no Império Austro-húngaro naquele momento.

Essa inocência chega ao fim quando se desenrola e se aprofunda a experiência da Primeira Guerra Mundial. A ressaca da euforia das massas clareia a percepção do buraco sem fim que seria a guerra de trincheiras. Zweig, ele mesmo trabalhando na guerra a favor do

⁷⁴ COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig*, op. cit, 10min45s.

Império como responsável pelos arquivos militares na Galícia e na fronteira russa, decide então engajar-se na luta contra a guerra através da literatura.

Há uma cena da qual gosto bastante no filme. A sequência iniciada com o enterro de Franz Joseph, seguida de um trem chegando à estação, e depois, as estátuas de reis mortos, na forma de caveiras, em meio ao universo de tumbas e sarcófagos da sombria Cripta dos Capuchinhos⁷⁵.

Ali chegamos à metade do filme, e também Zweig atinge a metade de sua vida. É o ponto que divide a sua juventude do início de sua maturidade. Ao voltar de trem reconhece que estaria em uma outra Áustria, em um outro mundo. O fim do mundo da segurança do Império Austro-húngaro, herdeiro da milenar Dinastia Habsburgo, e o início de uma incerta e instável república austríaca.

Retornando à Áustria, casado com sua primeira esposa, ele se refugia em Salzburgo, cidade idílica situada aos pés dos Alpes, e que geralmente era frequentada como refúgio a Viena.

Vivendo afastado da metrópole, ele dedica-se intensamente a sua atividade literária. Parece encontrar na investigação do inconsciente a Humanidade que esperava encontrar no sentimento europeu. Um sentimento de identificação para além da pátria, das leis, da raça. Uma unificação que se percebia através dos vícios, das paixões, dos impulsos, e que pertenciam e aproximavam a todos, mais do que qualquer sentimento nacional.

Ao menos, são as impressões que o filme me passa, a partir das cenas em que a câmera investiga os corpos sem pele, expostos em suas entranhas, sob a narração de trechos dos livros de Zweig, e que desvelam as máscaras construídas socialmente, no jogo e no amor, situações em que agimos de forma tão visceral, impulsiva, espontânea⁷⁶.

Nesse sentido, o filme dá uma abreviada na vida do escritor, citando trechos de livros, como acabei de mencionar, e apenas informando que Zweig fora um exímio biógrafo. São as escolhas de Cozarinsky. Creio que ele preferiu traçar uma relação de causa-consequência entre os rumos que a política europeia tomou no período, e o destino de Zweig no Brasil.

⁷⁵ COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig*, op. cit, 20min15s-23min30s.

⁷⁶ COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig*, op. cit, 26min26s-30min00s.

Terça-feira, 30 de julho de 2013

Hoje tive uma curiosa intuição. A Ivi me disse certa vez que era comum ouvir a frase “a maternidade emburrece”. Ou seja, ser mãe deixa as mulheres mais lentas, mais desligadas, menos eficientes, por assim dizer.

Estava parado no carro, e me saltou essa frase na mente, e comecei a reparar como não somos uma família tradicional, do modelo antigo de família, de criação de filhos. Quando a Lis ainda estava por vir, e a Clara tinha uns cinco meses, eu é quem passava o dia com ela, enquanto a Ivi trabalhava.

Era um terror, entrava em pânico, não tinha paciência e não fazia ideia de como e do que fazer. Foi um período muito difícil que felizmente passou, e só hoje olhando pra trás vejo como era impossível dar conta daquilo sozinho, sem uma mãe, sem a Ivi por perto.

Ainda hoje passo bastante tempo com elas, talvez mais até do que a Ivi. Levo à escola, dou almoço, banho, troco fraldas, faço dormir. Não todos os dias, mas acontece com uma frequência regular. De certa forma, me senti também mais “burro”. Hoje percebi porque isso acontece.

Cuidar de uma criança pequena é muito instintual, orgânico, fisiológico. Enquanto faço almoço, troco fraldas. A separação entre o alimento e as fezes é uma questão de segundos, de pequenos gestos. Nada é muito limpinho, organizado, cheirosinho.

Lidar com elas nessa idade torna obsoleto o *background* cultural e intelectual (acumulado durante anos com muito esforço). Tudo é muito objetivo, do tipo “faça isso agora”, e depois “agora é hora de brincar”, “é hora de comer”.

Nas minhas tentativas ridiculamente frustradas de argumentar com elas, explicar, convencê-las de qualquer coisa usando o atributo da razão, percebi como tudo tem de ser claro, demonstrado, feito. Meia dúzia de palavras bastam, às vezes nenhuma é melhor do que uma.

Sempre fui muito verbal, muito ligado a conceitos, palavras, ideias. Tudo vão. Nada disso serviu pra essa experiência por enquanto. Penso nisso rindo, me imaginando como aquele pai afobado, que deixa tudo cair enquanto as crianças estão chorando ou zombando do pobre pai estabanado.

Fui assim, mas aprendi alguma coisa desde então.

Hoje tive a clareza de como a vida se estrutura geralmente como linguagem. Pra mim, como verbo. Ser pai me reconectou com o instinto, com o primitivo, com as funções orgânicas. Processos que a civilização vai dissimulando, deixando de lado.

Eu e a Ivi começamos uma discussão dessa natureza na gravidez, sobre qual o tipo de parto, natural, cesárea, enfim. Como achávamos absurdo agendar o nascimento, marcar hora. Como muitas mulheres preferiam não ter que passar pelo processo do parto, pela dor, sendo muito mais fácil e prático marcar a cirurgia. O processo civilizatório começa já no nascimento.

Trocar fraldas é uma experiência marcante, justamente porque nos liga com aquilo que consideramos sujo, descartável, repugnante. As crianças ao contrário, se interessam pelo cocô, sem preconceitos, percebem aquilo como parte delas⁷⁷. A Clara sempre me pede (desde quando sabe pedir) para ver o cocô.

Imaginei Zweig trocando fraldas, e acho que ele não levaria jeito pra coisa.

⁷⁷ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 45, nota de rodapé.

Segunda-feira, 16 de setembro de 2013

Iniciei a concepção desse trabalho com um problema em mente. Queria inicialmente abordar formas de uso do arquivo na construção cinematográfica ou audiovisual, de forma panorâmica, analisando um número considerável de obras, tentando abranger diferentes tipologias de construção de filmes com imagem de arquivo.

Talvez ainda não haja uma classificação propriamente dita nessa direção, mas penso existir uma diferença considerável entre os filmes que assisti, no que tange à forma de uso de arquivo em sua composição. Cito alguns: *Zweig, Videogramas de uma revolução, Nós que aqui estamos por vós esperamos, The Century of the Self, Histoire(s) du Cinema, A casa do Tom, A música segundo Tom Jobim, A Sociedade do Espetáculo, A guerra de um homem só*, que são total ou amplamente construídos à partir de imagens de arquivo.

Contudo, através da leitura de *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*, de Jacques Derrida, abordei o tema em um ponto mais específico e primordial, contestando-o em seus princípios, ao fazer uma reflexão sobre a natureza do arquivo em si.

O texto tem antes de tudo, três grandes capítulos, três longas preparações, até chegar o momento de discutir o tema central, as três teses propostas e prometidas pelo autor no início da conferência, e que são “reveladas” no decorrer dos dois últimos capítulos. *Exergo, Preâmbulo e Anteproposta*, até chegar em *Teses*, e depois, deixando um pequeno espaço de porvir a um *Post-scriptum*.

Creio que fui totalmente contaminado por essa leitura, uma vez que o trabalho, consistindo em fazer uma análise de um filme de Cozarinsky, *Zweig*, concretizou-se apenas nas páginas finais. Antes, senti a necessidade não de construir, mas de ir construindo ao decorrer dos dias essa noção de arquivo, que ia brotando e surgindo diante da minha experiência pessoal.

Mesmo a definição de um tema me veio claramente apenas com o trabalho concluído. O que a princípio seria abordar o uso de imagens de arquivo em filme, em sua amplitude genérica, passou a ser, “o uso do arquivo no filme *Zweig*, de Edgardo Cozarinsky”, abordando de alguma forma a “paternidade”, e terminou, a meu ver, como sendo a relação entre o arquivo e seus limites.

Relação essa que permeou toda minha construção escrita, mas que não se revelou de forma aberta, e tampouco foi tratada de forma direta. Se está ali no trabalho, é uma presença discreta, velada. E por isso mesmo, expõe o conceito de arquivo que apreendi da bibliografia central.

O arquivo dissimula a todo momento a sua origem. Desde o radical de sua palavra, *Arkhe*, e de suas duas funções primordiais (começo e comando), até o acontecimento em si, o motivo, a origem do arquivamento. Há algo de imanente e algo de dissimulado no arquivo. Transita o tempo todo nos limites dessa dualidade.

Sinto que fui de acordo com minha trajetória acadêmica, uma vez que o trabalho final, a obra acabada, também está inconclusa. É um processo artístico que se mostra enquanto tal, no momento de sua realização, que expõe a sua evolução no decorrer do tempo. Valorizei mais o fazer do que o resultado da obra em si.

O próprio título, roubado evidentemente a Freud e Yerushalmi, elucida essa ambivalência do formato e do tipo de trabalho a que me propus. Sua porção terminável me impunha um fim, uma meta a ser alcançada, ao passo que sua infinitude me permitiria encontrar material para minha reflexão sobre o arquivo enquanto houvesse fôlego para tal, ou mesmo, enquanto fosse capaz de escrever.

Posso dizer que nesse meio tempo, “peguei” *mal de arquivo*. Fui infectado, pois enquanto via o tempo se consumindo, minhas filhas crescendo, deveria, por uma fatalidade da vida, concluir a graduação, concluir o trabalho, arquivar essas impressões acerca do arquivo, me colocando na contradição dessa nostalgia de arquivar um tempo por demais volátil.

Escolhi o diário como forma textual que suportaria a minha condição. Uma vez que não tinha a disponibilidade desejada para um trabalho importante como esse, queria também a liberdade do fragmento, de construir alguma obra por pedaços, e deixar à sabedoria do tempo a incumbência de consignar as ideias, conferir unidade.

Talvez quisesse, de maneira inconsciente, assumir a estrutura do arquivo: a de ser algo aberto ao porvir, e que só encontra um sentido em sua relação com o passado. Escrevia, arquivava as impressões conforme os dias passavam, sem me preocupar com uma continuidade no raciocínio, esperando que esta viesse no conjunto da obra em sua totalidade fragmentada.

Seria essa a meu ver, a primeira relação entre arquivo e limite. O poder do arquivo transcende a sua localização espaço-temporal. Vai além do agora, além do depois.

Não tinha muita certeza sobre fazer o diário escrito à mão e depois escanear ou escrever diretamente no laptop. Também aqui sinto uma diferença fundamental, uma vez que a escolha técnica da segunda opção alterou o conteúdo em seus fundamentos. O diário escrito à mão envolveria uma técnica diferente do que a digitação. O papel em branco é um espelho diferente da tela em branco.

As questões técnicas certamente alteraram as questões existenciais. Quando acabava de escrever, salvava o arquivo no computador e depois carregava pra nuvem para ter mais uma cópia de segurança. O que seria do meu trabalho se o único exemplar fosse um caderno escrito à mão, comprometendo todo meu futuro?

Dois pesos diferentes, duas formas de expor e construir uma intimidade, de acordo com o suporte técnico utilizado. Um opaco limite entre o interior e o exterior.

Para Derrida, o que melhor representaria essa opacidade e indefinição seria a circuncisão. Marca exterior, traçada nos homens judeus, ou interior, inscrita na memória do povo como um todo?

A circuncisão como um arquivo peculiar, como um sinal que diferencia o povo escolhido dos demais no Planeta, ou como um gesto de recordação da culpa diante do assassinato do Deus Pai. Um arquivo perecível, mas renovado a cada nascimento, a cada rebento masculino, e transmissor de uma tradição milenar.

Singular como um gesto que une ao mesmo tempo: a recordação da culpa, das tradições, das histórias, dos eventos tradicionais com a espera do Messias, que está sempre vindo, sempre a chegar, sempre já aí.

A mesma messianidade espectral caberia ao arquivo. Arquivar é um gesto de inscrever em um suporte externo o evento passado, morto. A impressão de uma impressão, da qual podemos extrair um sentido apenas em sua relação com o futuro.

Zweig escreve a sua biografia não através de documentos, arquivos, mas sim lidando apenas com a memória. Reconstrói a si mesmo através do livro *O mundo que eu vi* pelas impressões e recordações que a vida deixou inscritas no inconsciente de sua vida recordada, imaginária.

E aqui vejo mais uma indefinição, mais uma fronteira opaca, mais um limite rompido. Talvez o Zweig contido em sua autobiografia seja mais uma personagem, mais um objeto, mais uma das tantas biografias da qual ele fora pesquisador, autor, arconte.

Derrida considera, talvez, que o personagem Marcelo, de Hamlet, tenha antecipado um tipo de *scholar* que, em oposição ao *scholar* clássico, viesse a dar razão ao outro, ao fantasma. Zweig, como *scholar*, constantemente punha outros a falar através de si. Capitalizava a autoridade de Balzac, Dickens, Romain Rolland, Montaigne, Marie Antoinette, Mary Stuart, para falar de questões suas, de seu tempo.

Talvez o *scholar* Cozarinsky repita o mesmo procedimento. Ao falar de Zweig, Jünger, Le Vigan, Falconetti, William Burroughs, Paul Bowles, esteja reproduzindo através desses

personagens o seu próprio *mal de arquivo*. A *saudade de casa*, que para ele fora esse fragmento da cultura do século XX, no período da Segunda Guerra.

Haveria nesse caso uma indistinção – mais uma – entre o biográfico e o autobiográfico. Narrar a história de uma vida denota escolhas, aponta a seletividade do olhar para determinadas situações, eventos, seja a partir de documentos ou da memória, o que tornaria indiferente a relação entre o fato vivido e o fato narrado. Não há como classificar um e outro.

Assim Zweig constrói o seu livro e Cozarinsky constrói seu filme, nessa zona de indiferença entre a realidade e a ficção. O filme *Zweig* é uma narrativa já filtrada de antemão pelas escolhas das imagens e dos fragmentos do livro por Cozarinsky, mas antes ainda, foi sujeita aos filtros da memória do próprio Stefan Zweig e de suas impressões acerca dos acontecimentos, maturados e deformados pelo tempo decorrido entre os fatos e o momento de escrever a autobiografia.

Cito um trecho de Maria Augusta Vilalba Nunes, extraído do texto *Memórias Imaginadas*: “Aquilo que se lembra é sempre um processo que está mais ligado a um sentimento de afecção com a coisa rememorada, ou seja, as imagens que retornam são uma montagem de impressões, uma invenção dos nossos sentimentos⁷⁸.”

Sinto que também meu diário entra nessa relação opaca entre aquilo que vivi e aquilo que foi registrado. Ainda que, em tese, tive a oportunidade de registrar impressões sobre acontecimentos próximos, cotidianos, até mesmo minutos depois de ter acontecido, não escapei à vontade, e mesmo necessidade, de ficcionalizar a coisa vivida, dar nuances diferentes aos acontecimentos banais, enriquecê-los com a teoria estudada, ainda que a custa de, de uma certa forma, mentir a mim mesmo.

A tela em branco era uma fronteira a vencer entre minha intimidade e a opinião pública. A escolha da exposição em um diário, de contar fatos sobre minha vida pessoal, foi uma tarefa rica em permitir a expressão de partes do meu inconsciente veladas, até então, para meu próprio ser consciente.

Fui deixando sair, deixando brotar as sensações, os sentimentos. Minha escrita fluiu melhor quando fui abandonando minhas barreiras, meus bloqueios, e deixando de acreditar piamente nesta ficção, nesta vida inventada pra mim mesmo, nesta intimidade em partes real, em partes imaginária, da qual neste momento não saberia precisar qual porção de cada ela contém.

⁷⁸ NUNES, Maria Augusta Vilalba. “Memórias Imaginadas”. *Lado C*, Florianópolis, SC, n. 4, jul., 2013, p.13.

Acho que esse diário obedece à tradição que segue. Posso descrevê-lo como um diário de eventos históricos, não necessariamente de acontecimentos reais. Como em *Moisés e o Monoteísmo*, como em *O mundo que eu vi*, como em *Zweig*, há nele uma tentativa de reconstrução da auto identidade.

Se *Moisés e o monoteísmo* é classificado por Freud como um romance histórico, me sinto no direito de dizer do livro autobiográfico de Zweig que ele é também um romance autobiográfico, uma biografia histórica, uma vez que Zweig fala de si mesmo apenas através de memórias e recordações, frágeis documentos.

Estando no exílio, não poderia senão identificar-se inconscientemente com esse estado, condicionando a obra em suas raízes, produzindo um relato à partir desse ponto vista, contaminando a memória dessa experiência de viver fora da terra natal, sem pais, amigos, livros, documentos, nacionalidade.

O filme de Cozarinsky é também um romance da vida de Zweig. Baseando sua diegese nos arquivos, nos textos de Stefan Zweig, reitera o caráter lacunar do arquivo como documento irrefutável ao dispor imagens completamente fora do contexto da vida do personagem, corroborando a tese de Agamben de que o processo de montagem dos arquivos, em alguns casos, torna indiferente o caráter documental ou ficcional da imagem.

É curioso também no livro *O mundo que eu vi* o fato de não haver nenhum relato por parte de Zweig a respeito de sua vida íntima. Nada sobre a relação com a primeira esposa, tampouco com os filhos dela, e nada sobre os dias que passou no exílio em companhia de Lotte. O que está em questão é sempre a sua vida como figura pública, escritor, intelectual, e que se faz evidente no filme com os espaços externos, as fachadas das casas, os acontecimentos do mundo.

Creio que seria esse o último limite rompido, a última fronteira ultrapassada. A ambivalência entre o público e o privado, problemática que sujeita todo processo de arquivamento. Assim vem ocorrendo com os documentos da Psicanálise, como ocorreu com Zweig, e assim também com esse diário.

Tentei através da forma, através da escolha dos filmes, dos assuntos, das leituras, de maneira inconsciente repito, buscar de alguma forma meus princípios, meus próprios pontos de partida, das minhas origens em suma.

De algum forma é disso que se trata o livro de Freud sobre Moisés, o livro de Zweig sobre si, e o filme de Cozarinsky sobre Zweig. Uma busca pelas origens.

Freud a realiza, a meu ver, utilizando-se de um processo de especulação psicanalítica, tomando por base o nome egípcio de Moisés, sua verdadeira filiação, e quais desdobramentos adviriam dessa situação.

Zweig parte da sua memória, das suas lembranças, e através desse ato de rememoração, de anamnese, busca reconstruir sua vida “antes que ela mergulhe na escuridão⁷⁹”, intenta recontar a si mesmo a sua própria história, unindo os fragmentos recordados para reconstruir uma unidade inexistente.

Cozarinsky, por sua vez, assume de antemão a construção histórica como um processo permeado de ficção. Procura também, de alguma forma, uma origem, a chave para a compreensão do suicídio de Zweig.

À partir desse e de outros fatos (o assassinato de Franz Ferdinand, as Guerras, o exílio de Zweig no Brasil), ele constrói também uma narrativa que supõe, investiga. A amarração dos acontecimentos se dá pelo poder consignatório de Cozarinsky, vinculando ao suicídio de Zweig esses eventos, essas imagens.

⁷⁹ ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. São Paulo: Record, 1999. p. 13.

Referências

- ABREU, Tânia. *Saber a palavra ouro não te deixa rico*. Disponível em <http://www.ousardizer.com.br/2013/02/saber-palavra-ouro-nao-te-deixa-rico.html>. Acesso em 21 nov. 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord". Tradução de Antônio Carlos Santos (texto fotocopiado)
- BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-128.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 115.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. p. 18.
- BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 1966. 255 p.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. 158 p.
- CASA STEFAN ZWEIG. *Introdução*. Disponível em: http://www.casastefanzweig.org/sec_casa.php. Acesso em 31 mar. de 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume Dumará, 2001. p. 22-23.
- FREUD, Sigmund. "Moisés e o monoteísmo." In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Vol. XXIII.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2011. 96 p.
- <http://tumulosfamosos.blogspot.com.br/2010/12/stefan-zweig-138-arte-tumular-cemiterio.html>. Acesso em 08 abr. 2013.
- JONES, Geraint. *Livro escrito em código DNA*. Disponível em <http://tecnoartenews.com/proxima-natureza/livro-escrito-em-codigo-dna/>. Acesso em 21 jun. 2012.
- NUNES, Maria Augusta Vilalba. "Memórias Imaginadas". *Lado C*, Florianópolis, SC, n. 4, p. 12-13, jul., 2013.
- ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Rio de Janeiro: Record, 1999. 526 p.

Filmes

COZARINSKY, Edgardo. *Stefan Zweig* (mini-série de TV). Direção de E. Cozarinsky, roteiro de E. Cozarinsky. Paris: Les Film d'Ici, France 3, 1997. Arquivo digital, série *Un siècle d'écrivains*. 03m07s

CRONENBERG, David. *Dangerous Method*. Direção de D. Cronenberg; roteiro de C. Hampton. Los Angeles: Sony Pictures, 2011. Arquivo digital. 99 min.

CRONENBERG, David. *Naked Lunch*. Direção de D. Cronenberg; roteiro de W. S. Burroughs, D. Cronenberg. Toronto: Trustee Films Ltde., Ontario: The Ontario Film Development Corporation, 1991. Arquivo digital. 115 min.

CURTIS, Adam. *The Century of the Self* (mini-série de TV). Direção de A. Curtis; produção executiva de Stephen Lambert. London: British Broadcasting Corporation (BBC), 2002. Arquivo digital. 240 min.

CURTIS, Adam. *The Century of the Self*. London: British Broadcasting Corporation (BBC), 2002.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. 1973.

GODARD, Jean-luc. *Alphaville*, 1965.

GODARD, Jean-luc. *Toutes les histoires* (mini-série de TV). Direção geral de J. L. Godard; roteiro de J. L. Godard. Paris: Canal Plus, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films, 1988. Arquivo digital, série *Histoire(s) du Cinéma*. 51 min.

GODARD, Jean-luc. *Une histoire seule* (mini-série de TV). Direção geral de J. L. Godard; roteiro de J. L. Godard. Paris: Canal Plus, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films, 1989. Arquivo digital, série *Histoire(s) du Cinéma*. 42 min.

JOBIM, Ana. *A casa do Tom: Mundo, Monde, Mondo*. Direção de A. Jobim; roteiro de D. Vasconcelos e J. de Abreu. Rio de Janeiro: Das Duas, Jobim Biscoito Fino, 2007. Arquivo digital. 58 min.

MASAGÃO, Marcelo. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Direção de M. Masagão; roteiro de M. Masagão. Rio de Janeiro: Riofilmes, 1998. Arquivo digital. 73 min.