



Thais Arantes Lins

**Um encontro do/no acaso: linhas móveis entre o cinema de
Dziga Vertov e a literatura de Anne Carson**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Setembro de 2025



THAIS ARANTES LINS

**Um encontro do/no acaso: linhas móveis entre o cinema
de Dziga Vertov e a literatura de Anne Carson**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora
abaixo.

Profa. Helena Franco Martins

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria de Abreu Altberg

PUC-Rio

Profa. Ana Gabriela Dickstein Roiffe

UFRJ

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2025.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Thais Arantes Lins

Licenciou-se em Letras - Português/Literaturas, no ano de 2020, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), obteve o título de mestre em 2025, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, com a investigação sobre a relação entre a cinematografia do cineasta soviético Dziga Vertov e a poética da escritora canadense Anne Carson.

Ficha catalográfica

Lins, Thais Arantes

Um encontro do/no acaso : linhas móveis entre o cinema de Dziga Vertov e a literatura de Anne Carson / Thais Arantes Lins ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2025.

140 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Anne Carson. 3. Dziga Vertov. 4. Experimentação. 5. Eros. 6. Cine-olho. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Aos encontros felizes todos que tive ao longo desses três anos que, de alguma forma, mais evidente ou não, me conduziram até aqui. À minha orientadora, Helena Martins, por tão brilhantes iluminações, para a pesquisa e para a vida, e por todo apoio e incentivo sempre. À Ana Gabriela Dickstein e à Maria Altberg pela leitura generosa e interessada do meu trabalho e por comporem tão inspirada e instigante banca examinadora com esta pesquisa. Ao Fred Coelho pelas aulas e sacadas geniais, pelo suporte e pelos toques. Por sempre arejar novas visões. Às aulas todas em que saí renovada e com mais ideias na cabeça, seja em sala de aula, física ou online, ou em outros espaços de troca e escuta pela vida. Aos colegas de turma do mestrado que ajudaram a dar leveza ao processo e senso de coletivo, sem os quais não se caminha. Em especial à Hanny Saraiva, pelos encontros sempre alegres, pelo aprendizado e inspiração e pelo apoio e companheirismo que não faltam. Às trocas e conversas tantas em mesas de bar com gente igualmente entusiasmada e desejosa de seguir no mundo em estado de pesquisa. Em especial à pesquisadora-espiã Gyzelle Góes, que me encanta e me estimula a continuar. Aos amigos todos, sem os quais nada seria possível. Em especial à Erika, à Vitória, ao Leo, à Eliza e à Mariana por estarem presentes comigo ao longo desse percurso, por vibrarem as minhas conquistas e serem minha força em momentos de fraqueza. À toda a minha família pelas risadas, memórias, abraços e toda forma de afeto. Em especial à minha tia Dione pela presença na minha defesa, pelo apoio de sempre e por ser a minha primeira referência no mundo das artes e do pensamento político. Aos meus pais, pela vida e pela ajuda sempre, e pela presença, tão importante, na casa. Ao meu irmão pelo sangue, pelo carinho, pela escuta, e pelas memórias de infância, que não deixam de fazer parte de quem sou hoje. À Salomé, minha companheira de outra espécie, com quem tenho trocas e afetos que não posso colocar em palavras. Mas é ela, às vezes mais do que gente, que me faz amar mais a vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

LINS, Thais Arantes. **Um encontro do/no acaso: linhas móveis entre o cinema de Dziga Vertov e a literatura de Anne Carson**. Rio de Janeiro, 2025. 140p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho busca tecer uma aproximação entre o cinema de Dziga Vertov e a literatura de Anne Carson, sobretudo no que diz respeito ao pensamento-práxis do *cine-olho* do cineasta soviético e aos métodos de escrita erótica da escritora canadense. A dissertação percorrerá alguns dos principais filmes de Dziga Vertov, como *Cine-Olho* (1924), *O décimo primeiro ano* (1928), *O homem com a câmera* (1929) e *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass* (1930), assim como alguns artigos, cartas e manifestos em que fala sobre suas ideias e criações com o cinema. Esses materiais serão lidos em contato e tensão com algumas obras de Anne Carson, em especial aquelas em que a autora se vale de recursos linguísticos e literários que se aproximam de um fazer cinematográfico, como a série “TV Men” de *Men In The Off Hours* (2001) e o texto “Cassandra Float Can” de *Float* (2016), além de também recorrermos, dentre outros ensaios, a *Eros: o doce-amargo* (2022), livro-tese em que melhor elucida seu procedimento erótico de escrita. Buscando valer-se em parte dos próprios métodos de fazer artístico dos autores, a pesquisa pretende ver e montar uma trilha de encontros entre os dois, não para formar uma rede de conexões entre dois pontos fechados em si mesmos, mas para criar uma malha de relações possíveis que existe com vida própria, ainda mantendo em aberto sua potência de se modificar. Sustenta-se que, assim construída, a parceria inusitada e instaurada em certa medida no e ao acaso entre os dois criadores oferece uma forma relevante de resposta crítica às obras de ambos.

Palavras-chave

Anne Carson; Dziga Vertov; cinema; literatura; cine-olho; eros; documentário; experimentação.

Abstract

LINS, Thais Arantes. A chance encounter: moving lines between Dziga Vertov's cinema and Anne Carson's literature. Rio de Janeiro, 2025. 140p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work seeks to connect Dziga Vertov's cinema with Anne Carson's literature, particularly with regard to the Soviet filmmaker's thought-praxis of the cine-eye and the Canadian writer's methods of erotic writing. The dissertation covered some of Dziga Vertov's major films, such as *Cine-Eye* (1924), *The Eleventh Year* (1928), *The Man with the Movie Camera* (1929), and *Enthusiasm: Symphony of Donbass* (1930), as well as several articles, letters, and manifestos in which he discusses his ideas and creations in cinema. These materials will be read in contact and tension with some of Anne Carson's works, especially those in which the author uses linguistic and literary resources that approach cinematographic work, such as the series “TV Men” from *Men In The Off Hours* (2001) and the text “Cassandra Float Can” from *Float* (2016), in addition to also resorting to, among other essays, *Eros: the bittersweet* (2022), a thesis book in which she best elucidates her erotic writing procedure. Seeking to draw in part on the authors' own artistic methods, the research aims to identify and trace a trail of encounters between the two, not to form a network of connections between two closed points, but to create a web of possible relationships that has a life of its own, while still maintaining its potential for change. It is argued that, thus constructed, the unusual partnership, established to some extent in and by chance between the two creators, offers a relevant form of critical response to their works.

Keywords

Anne Carson; Dziga Vertov; cinema; literature; cine-eye; eros; documentary; experimentation.

Sumário

Prólogo	12
Introdução	16
1 Documentar	26
1.1. Formas de perceber além	30
O cine-olho	30
Eros	39
2 Cortar	52
2.1. Atos cortantes	54
2.2. A exposição da matéria	62
2.3. Erros (ou “a vida apanhada de surpresa”)	81
3. Montar	99
3.1. A montagem dialética de Vertov	100
O cine-olho e o rádio-olho na montagem	105
O intervalo	107
3.2. A montagem carsoniana: aproximações incongruentes	110
O trocadilho	112
*Interlúdio	115
A justaposição	117
3.3. Montagem como pensamento	124
3.4. O visível e o invisível	125
4. Conclusão (ou uma abertura)	129
Bibliografia	136

Lista de Figuras

Figura 1. Frames de <i>O homem com a câmera</i>	26
Figura 2. Cenas tranquilas (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	34
Figura 3. Cenas tranquilas 2 (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	34
Figura 4. O trem e o homem com a câmera (frame de <i>O homem com a câmera</i>)	35
Figura 5. Movimento puro (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	35
Figura 6. Abrir e fechar (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	37
Figura 7. Movimento da carne em retrocesso (frames de <i>Cine-Olho</i>)	39
Figura 8. Cortes (Frames de <i>O homem com a câmera</i>)	57
Figura 9. Svílova na ilha de edição (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	58
Figura 10. Homem + câmera + cerveja (frame de <i>O homem com a câmera</i>)	63
Figura 11. Imagens bêbadas (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	63
Figura 12. Trabalhadores x inimigos (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	64
Figura 13. Câmera dançarina (frame de <i>O homem com a câmera</i>)	64
Figura 14. Liberação do movimento (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	75
Figura 15. Linhas que puxam o movimento (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	76
Figura 16. Linhas que puxam o movimento 2 (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	76
Figura 17. Fatos de Donbass (frames de <i>Entusiasmo: Sinfonia de Donbass</i>)	79
Figura 18. Cena extraviada (frame de cena deletada de <i>O Deserto Vermelho</i>)	84
Figura 19. O verde e(m) Vitti em três momentos (frames de <i>O Deserto Vermelho</i>)	89
Figura 20. Imagens partidas (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	90
Figura 21. Contornos rompidos (frames de <i>O homem com a câmera</i>)	92
Figura 22. Variações de água (frames de <i>O décimo primeiro ano</i>)	110
Figura 23. Mulher-máquina (frame de <i>O homem com a câmera</i>)	116

Todos os amantes acreditam que estão inventando o amor

*Eu gostaria de entender por que essas duas atividades,
apaixonar-se e passar a conhecer, me fazem sentir tão viva.
Existe nessas atividades uma espécie de eletricidade.*

Anne Carson, *Eros o doce-amargo*

*Com um milhão de mãos erguendo martelos de trabalho, nós
seguramente forjaremos nossa felicidade terrena.*

*Zero visível
– averigue –
celha de jugo e
de covas vergasta.
De ventos apenas
ruína
as eras na grelha.*

*Mas – dzín – virar
discos.
Gongo no vão da aorta
e – O-HO-HO – AUTOZUNIDO
COVIL DE BOCAS –
DZIGA VIÉRTOV.*

IX-20

Dziga Vertov

Since social relations are always ambiguous, since my thoughts divide as much as unite, and my words unite by what they express and isolate by what they omit, since a wide gulf separates my subjective certainty of myself from the objective truth others have of me, since I constantly end up guilty, even though I feel innocent, since every event changes my daily life, since I always fail to communicate, to understand, to love and be loved, and every failure deepens my solitude, since – since – since I cannot escape the objectivity crushing me nor the subjectivity expelling me, since I cannot rise to a state of being nor collapse into nothingness – I have to listen, more than ever I have to look around me at the world, my fellow creature, my brother.¹

Jean-Luc Godard, *2 ou 3 coisas que eu sei dela* (1967)

¹ Como as relações sociais são sempre ambíguas, como meus pensamentos dividem tanto quanto unem, e minhas palavras unem pelo que expressam e isolam pelo que omitem, como um largo golfo separa minha certeza subjetiva de mim mesmo da verdade objetiva que os outros têm de mim, como acabo constantemente culpado, mesmo me sentindo inocente, como cada acontecimento muda minha vida cotidiana, como sempre falho em comunicar, em compreender, em amar e ser amado, e cada fracasso aprofunda minha solidão, como – como – como não posso escapar da objetividade que me esmaga nem da subjetividade que me expulsa, como não posso me elevar a um estado de ser nem cair no nada – tenho que escutar, mais do que nunca tenho que olhar ao meu redor para o mundo, meu caro semelhante, meu irmão. (São minhas as traduções sem outra indicação neste trabalho)

Observação inicial

Da escolha da grafia do sobrenome do cineasta russo:

Optei pela grafia “Vertov” e não “Viértov” pela facilidade na escrita e pela correspondência e comodidade com a pronúncia do sobrenome em português “Vertón”, com a tonicidade na última sílaba. No entanto, respeitarei a grafia “Viértov” quando ocorrer em citações de outros autores, como é o caso de Luis Felipe Labaki no livro *Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos* (2022)² – livro que uso como referência para muitos textos de Vertov que trago aqui.

² O autor explica na introdução do livro que o motivo pelo qual optou pela grafia Viértov é por ser um padrão mais utilizado no ambiente acadêmico e no meio editorial, além de manter a pronúncia correta do sobrenome em russo.

Prólogo

Sempre me interessei por autores que desviam de normas estabelecidas, que pegam as regras e as estilhaçam escancarada ou sorrateiramente. Mas o fazem menos por rebeldia do que por um desejo real de não se deixar capturar, de seguir num movimento constante de criação.

Dentre vários que poderia sentir para querer pesquisar (porque para mim não se trata de uma escolha meramente consciente ou racional, é mais por uma sensação), vários nomes me instigam, me atizam, me movem, me fazem arregalar os olhos, arrepiar os pelos, enfim ouriçar todos os sentidos do meu corpo. Mas algo em Vertov, quando o conheci num curso de cinema e filosofia em 2017, mexeu mais comigo. Lembro do professor dizer, com Deleuze, que era preciso retornar a Vertov; que o cinema, hoje, precisava ser mais vertoviano. E, assistindo a *O homem com a câmera* (1929) pela primeira vez, ficou bem óbvio para mim o porquê de seu cinema precisar ainda ser reverenciado e revisitado. Talvez seja por isso a minha vontade de estudá-lo, de lançar mais alguma luz a ele, ao seu cinema, ao seu pensamento, talvez por outros lugares que não apenas nos estudos de cinema, comunicação e jornalismo. Acho que é um artista múltiplo que merece tantos olhares, por tantos ângulos que possam olhá-lo com verdade e permitir-lhe falar de novo, reexistir, um século depois do seu momento de maior prestígio.

O mesmo aconteceu com Anne Carson quando a conheci, mais recentemente, já no mestrado, nas aulas da professora e minha orientadora, Helena Martins. No primeiro contato, não entendi nada, – nada havia para propriamente entender mesmo – mas algo se moveu em mim instantaneamente ao ouvir e ler pela primeira vez uma parte de “The life of towns”³. Talvez num lugar perto de onde Vertov me move. E daí que: juntar um com o outro talvez? Uma ideia meio louca? Talvez. Não posso controlar minha mente. Mas tinha alguma coisa ali. Enquanto leio uma, penso no outro, enquanto assisto o outro, penso naquela. Essas linhas de contato surgiram primeiro como choques elétricos dentro da minha cabeça (ou águas se movendo no mesmo ritmo dentro do meu peito) e só depois encontraram

³ CARSON, 1995, p.91-111.

palavras para serem expostas para fora do meu corpo, ganhar vida fora da minha mente. Então precisava responder à pergunta que se abatia, invariavelmente: onde no espaço-tempo-matéria entrelaçar Dziga Vertov com Anne Carson? Como revelar a aproximação que vejo e sinto entre essas criaturas? E daí que eles próprios me mostraram o caminho.

Em entrevista para a escritora e professora Maria Negroni em 2020, Anne Carson, ao ser questionada sobre o porquê de misturar o arcaico e o novo em sua literatura, responde que, para ela, parece não “natural” não fazê-lo; separar as coisas por ordem temporal ou por períodos artísticos é algo bem menos natural do que parece em sua visão.⁴ Ora, uma biblioteca que tem vida, que está em movimento, respirando, também vai abrigar em suas prateleiras figuras muito apartadas no tempo, no espaço e nos modos de produzir arte (mesmo se tento organizar as prateleiras por uma certa ordem alfabética, por assunto ou por cor – alguma bagunça passará a contrabando, à revelia dessa arrumação). Aí na sua estante você vai encontrar Safo ao lado de Proust e ao lado do *The Daily Newspaper* e é o mesmo dentro da sua cabeça, se você for sincero quanto a isso.⁵ Assim como, na minha estante, deixo Anne Carson tendo uma boa conversa com Dziga Vertov e “permito que as fronteiras das coisas sejam porosas ou que se investiguem mutuamente.”⁶ Para Carson, essa é a maneira natural de olhar para o mundo: “[c]olocar as coisas juntas e ver o que acontece.”⁷

Mas isso não quer dizer que não haja um certo princípio *organizador* por trás dessa aparente bagunça “de todas as coisas que você vai encontrando de momento em momento ao longo do dia”⁸, na sua prateleira ou na sua cabeça: “faça uma bagunça, e mesmo assim encontre ordem dentro da bagunça, porque desse jeito é muito mais divertido. A ordem é mais divertida do que desordem no final das contas.”⁹ É o que estou tentando fazer aqui, achar uma ordem dentro da minha desordem.

⁴ Anne Carson em entrevista por vídeo concedida à professora argentina Maria Negroni para o curso “Poesía: el arte de la impertinencia” em Dezembro de 2020. Disponível no link: https://youtu.be/haJbVh8arOM?si=oPs-eruKQImQ_rvf

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem. Original: “allow the borders of things to be porous or investigating one another”.

⁷ Ibidem. Original: “put things together and see what happens”

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem. Original: “Make a mess and yet find order within the mess, because that’s really a lot more fun. Order is more fun than disorder in the end”.

De forma semelhante, Vertov também me iluminou um caminho. Em uma conferência da União Internacional dos Teatros Revolucionários, comunicação que recebeu o nome de “Como nasceu e se desenvolveu o cine-olho”, Vertov relembra um episódio da sua infância para ilustrar como operava o seu pensamento desde muito cedo.

Conta que na escola nunca conseguia memorizar nada. Para ele, as matérias mais difíceis eram aquelas em que era preciso decorar as exceções, como na gramática, ou uma cronologia, como na história, “ou seja, na realidade, quaisquer lições em que fosse necessário não apenas compreender a ideia, mas também decorar.”¹⁰ Quando uma vez precisou decorar os nomes das cidades e ilhas que ficam na Ásia Menor, sem olhar o mapa, desenvolveu uma estratégia: “[u]ma vez, quando eu estava repassando os nomes dessas ilhas e cidades, veio-me a ideia de arranjá-los em uma ordem rítmica que eu pudesse memorizar de uma só vez.”¹¹

A partir dessa experiência, começou a aplicar esse método “em todos os casos análogos em diferentes campos”¹², o que o ajudou a estudar história, geografia e línguas; inclusive a cronologia deixou de aterrorizá-lo tanto. Essa tática, aparentemente simples, revela algo a mais. Para ele conseguir “decorar” elementos aparentemente díspares em um mesmo conjunto, o meio que arranjou na sua cabeça foi, como se disse, por um arranjo rítmico entre as partes. Parecia não fazer sentido memorizar um certo conjunto de nomes de cidades e ilhas só porque elas se localizam no mesmo lugar no mapa, geograficamente. Se o importante era lembrar os nomes, então precisou ouvir algo que se passava entre um e outro para que o encadeamento fizesse sentido. Unir os diferentes por um certo traço conjuntivo que existe na matéria mesma daqueles elementos: a palavra. Para lembrar os nomes, cabia então experimentar uma certa ordenação outra, para perceber não algo externo e talvez arbitrário que colocava aquelas palavras juntas (como pertencer ao mesmo lugar geográfico), mas para ouvir um ritmo, uma cadência que se passava entre elas. Diz que foram esses experimentos que fizeram com que ele “passasse a [se] interessar pela organização rítmica de elementos do mundo visível e audível,”¹³

¹⁰ VERTOV, Dziga. In: LABAKI, 2022. p.425.

¹¹ Ibidem.

¹² Idem. p.426.

¹³ Ibidem.

que, sem dúvida, como ele mesmo confirma, formaram grande parte de seu pensamento e sua prática com o cinema.

A questão do ritmo foi algo importante que Vertov me deu. Uma forma de perceber algo que se passa ali entre uma coisa e outra. Pergunto-me então: o que se passa entre Carson e Vertov? Tenho que olhar para dentro, colocar o olho e o ouvido na matéria. Decifrar, decodificar as ondas, as vibrações que sinto. É como ele diz que faz na montagem de seus filmes:

Não é levada em consideração a parte cronológica; o tempo e os fragmentos são ordenados a partir de seu encadeamento semântico, de modo que o encadeamento semântico corresponda ao encadeamento [visual]. (...) a condição indispensável aqui deve ser que, na montagem, a cadência deve necessariamente ser respeitada.¹⁴

Talvez, então, as conversas, as aproximações, os encontros comecem aí mesmo. Nesse espaço físico de bagunça organizada nas estantes das bibliotecas e no espaço abstrato da mente de quem abriga na mesma prateleira do pensamento um cineasta soviético do início do século XX junto com uma escritora canadense contemporânea. E nesse ritmo que escuto colocando um depois o outro, ouvindo uma cadência que se passa de um para o outro, o que ouço? É preciso entrar em sintonia, porque, como também reconhece Carson, “[a] realidade é um som, há que sintonizar-se não só ficar berrando.”¹⁵ É necessário “manter a atenção forte”, “evitar que ela se acomode”¹⁶, para ouvir – ou ver – algo além que se passa ali:

Com e contra, alinhados e adversos, cada um é colocado como uma superfície na qual o outro pode entrar em foco. Às vezes, é possível ver melhor um objeto celeste olhando para outra coisa, com ele, no céu.¹⁷

Acho que é por aí então que a minha atenção se direcionou para escrever este trabalho. Desviar o olhar para ver melhor. Olhar Carson para ver melhor Vertov e olhar Vertov para ver melhor Carson.

¹⁴ Idem. p.333.

¹⁵ CARSON, 2021.b, p.70.

¹⁶ CARSON, 1999, (op. cit., p.viii)

¹⁷ CARSON, 1999, apud MARTINS, 2023, p.223, tradução da autora.

Introdução

Entrando em sintonia: ajustando as frequências

Que o cinema e a literatura sempre travaram notáveis encontros e imbricamentos, isso sabemos desde Sergei Eisenstein quando em *A forma do filme*, livro de 1929, observou como a escrita de Charles Dickens em *The Cricket on the Heart*, de 1845, já continha ali uma forma que se aproximava do que viria a ser feito no campo artístico com a invenção do cinematógrafo 50 anos depois, mais especificamente, materializada no cinema de D.W. Griffith: “de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith.”¹⁸

Pier Paolo Pasolini, poeta, pensador e cineasta italiano, anos depois de Eisenstein também vai dedicar parte de sua obra para discutir os impasses entre a literatura e o cinema, sobretudo no livro *Empirismo Hereje* (1982) e em escritos organizados no volume *Diálogo com Pasolini: escritos* (1986). Dos ensaios ali contidos, desenvolve dois conceitos principais, ainda polêmicos nos dias de hoje: “cinema de prosa” e “cinema de poesia”¹⁹, valendo-se de termos e procedimentos da linguagem literária para analisar filmes e pensar sobre eles. Um exemplo emblemático é a aproximação do “discurso indireto livre”, recurso literário, do que ele chama de câmera “subjativa indireta livre” – recurso presente no “cinema de poesia” –, um certo modo de filmar em que as ideias do autor aparecem na boca do personagem.

Já neste século, podemos destacar os trabalhos do professor e pesquisador de cinema norte-americano Robert Stam, que se dedicou principalmente a estudar a adaptação da literatura para o cinema, como em *Introdução à teoria do cinema* (2000) e *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), mostrando como a literatura teve, e tem ainda, forte influência nos aspectos técnicos de construção de narrativas pela *linguagem* do cinema, mesmo quando a

¹⁸ EISENSTEIN, 2002.a, p.176.

¹⁹ O artigo de Adalberto Muller, “A semiologia selvagem de Pasolini” (2006), irá tratar da polêmica em torno do conceito, da fertilidade do termo para pensar o cinema e a realidade hoje, além de trazer luz a outras aproximações entre poesia e cinema observadas por cineastas do primeiro cinema.

relação entre uma obra filmica e uma obra literária não é tão explícita, como o é na adaptação propriamente dita.

Por último, mas não menos importante, a pesquisa de Rosa Maria Martelo, professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, merece ser mencionada. Ela se dedicou a estudar, num outro movimento, a presença do cinema na literatura, sobretudo na literatura portuguesa moderna, em *Poemas com Cinema* (2010) – antologia de poemas de literatura portuguesa que possuem relação com o cinema – e em *O Cinema da Poesia* (2012), em que pensa, sobretudo, os “processos de *fazer imagem* na poesia moderna e contemporânea”²⁰, revelando o cinema como um correlato nesses procedimentos.

Muitos outros trabalhos nesse campo de estudo poderiam ser citados, mas paremos por aqui para seguir o percurso *desta* aproximação: entre a literatura de Carson e o cinema de Vertov.

Para dar um vislumbre inicial, eis uma pequena coincidência entre Vertov e Carson, que acho que dá o tom, é uma maneira de começar a sintonizar esse contato.

Dziga Vertov é o nome artístico de David Ábelevitch Kaufman; dentre algumas possibilidades, o nome escolhido pode querer dizer “pião a girar”. “Viértov” deriva do verbo “girar, rodar” (*vertiét*). Já para “Dziga”, há uma história que teria sido contada pelo próprio cineasta que diz que, quando era pequeno, recebera o apelido de “dziga”, palavra ucraniana para “pião”, de sua babá ucraniana, por ele ser muito agitado, não parar quieto.²¹ Não há comprovações exatas dessas versões, mas, de qualquer forma, “a imagem sugerida pelo nome é a mesma: Dziga Viértov está sempre em movimento.”²²

Curioso observar que a imagem que Anne Carson traz no prefácio do seu *Eros: o doce-amargo* (2022), livro seminal dos seus pensamentos e fazer poético, por acaso, é também a imagem de um pião a girar. Aqui a autora alude ao conto “O pião”, de Kafka, que conta a história de um filósofo que observa crianças jogando o pião e, fascinado pelo movimento, é então tomado pelo desejo de agarrar aquele objeto para tentar compreender o seu movimento giratório; tenta agarrar esse entendimento. Mas, no momento em que o agarra, se frustra.

²⁰ MARTELO, Rosa Maria, 2012, p.11.

²¹ Luis Felipe Labaki comenta essas especulações e outras sobre a origem do nome na “Apresentação” do livro *Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos* (LABAKI, 2022, p.31).

²² Idem. p.32.

Carson explica que esse conto é sobre “o prazer que temos com a metáfora”:²³

Um sentido gira, permanecendo de pé sobre um eixo de normalidade, alinhado com as convenções de conotação e denotação, e, ainda assim: girar não é normal, e é impertinente dissimular a retidão da normalidade por meio desse movimento fantástico. Qual é a relação entre a impertinência e a esperança de entendimento? Dar prazer?²⁴

Esta imagem ficará suspensa, pairando sobre toda a atmosfera do livro: nos pensamentos, nas citações e nas análises que invadem as páginas, em intenso diálogo e fricção com a noção e imagem de Eros: a imagem de um pião a rodar, que nunca é de fato capturado; mas “[c]orrer sem fôlego, ainda que sem chegar, é em si mesmo uma delícia, um momento em suspensão de esperança viva.”²⁵, esperança de um encontro por vir, pois

[a] supressão da impertinência não é o objetivo de quem ama. Tampouco consigo acreditar que esse filósofo esteja realmente correndo atrás do entendimento. Acho que, em vez disso, ele se tornou um filósofo (ou seja, uma pessoa cuja profissão é se deliciar com o entendimento) para se equipar com pretextos para correr atrás de piões.²⁶

Acho que esse é um movimento que tanto Carson como Vertov realizam em suas práticas artísticas. Algo como o que o antropólogo Tim Ingold observa no movimento de andarilhos em *Linhas: uma breve história* (2022), “[o] andarilho está continuamente em movimento. De forma mais estrita, ele é o seu movimento.”²⁷ Os andarilhos caminham ao longo de linhas numa trilha que não estava previamente traçada, pré-determinada, mas foi sendo “descoberta” no gesto mesmo da caminhada; “caminhar é uma questão de deixar uma trilha conforme se passa.”; “conforme ele prossegue, o andarilho tem que se sustentar, tanto perceptivamente quanto materialmente, por um engajamento ativo com o campo que se abre ao longo do seu caminho.”²⁸, recolhendo suprimentos e rastros que encontra ao acaso por onde anda para se nutrir e se orientar, construindo com o caminho uma outra forma

²³ CARSON, 2022.a, prefácio.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem. p.17

²⁶ Ibidem.

²⁷ INGOLD, 2022, p.103.

²⁸ Ibidem.

de atenção. É necessário um “monitoramento perceptivo do ambiente que se revela ao longo do caminho. Ele observa, ouve e sente conforme prossegue, com todo o seu ser atento às incontáveis pistas que, a cada momento, incitam os ajustes mais finos no seu rumo.”²⁹

É com essa atenção que sigo aqui, ao modo de um andarilho, a seguir o rastro deixado no caminho pelas linhas traçadas por Vertov e Carson, formando com isso, uma malha, uma trama em que possam coabitar. Seguindo com Ingold,

[p]or habitação não quero dizer tomar o seu lugar em um mundo que foi preparado de antemão para que as populações chegassem e residissem aqui. O habitante é mais um que participa internamente do próprio processo pelo qual o mundo vem à existência continuamente e que, ao deixar uma trilha de vida, contribui para a sua tecelagem e textura. Essas linhas são tipicamente enroladas e irregulares, mas ainda assim compreensivelmente emaranhadas formando um tecido coeso.³⁰

Como Carson que tece um princípio organizador entre “todas as coisas que [ela] vai encontrando de momento em momento ao longo do dia” ou Vertov que também tece suas aproximações a partir da experiência que vive com os sons, com os ritmos que ouve. São gestos de andarilhar na vida e participar do processo contínuo de criação do mundo; gestos esses que irão se manifestar nas produções poética e cinematográfica deles.

Talvez o pião de Carson e o pião – *que é* – Vertov tenham deixado uma trilha por onde passaram nos seus movimentos, e eu, ao modo de andarilhos, estou seguindo esse caminho. Então, assim como o filósofo do conto de Kafka, me ponho a organizar uma trilha, uma trama em que os dois autores se encontram, menos para chegar a algum lugar do que como uma desculpa para podermos, eles e eu, correr atrás de piões.

Comecemos, então, por olhar mais de perto os movimentos de Vertov e de Carson.

Dziga Vertov (1896-1954) foi um cineasta soviético que teve a maior parte de seu trabalho realizado e reconhecido nos anos 1920 e início de 1930 do século passado. Seu papel na história e na inovação das técnicas do cinema e no

²⁹ Idem. p.106.

³⁰ Idem. p.109.

pensamento sobre e com ele é reconhecidamente inegável³¹, além de ser um dos precursores do que hoje conhecemos como cinema documentário³² – na época também chamado de “cinema não-atuado” ou “cine-crônicas”³³ (ele mesmo se reconhece como “o fundador da cinematografia documentária”³⁴). Na apresentação do recente *Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos* (2022), livro com textos já conhecidos e outros inéditos do cineasta, organizado e traduzido diretamente do russo pelo pesquisador, cineasta e tradutor Luis Felipe Labaki, este nos diz:

Viértov foi uma das figuras centrais da era de ouro da vanguarda cinematográfica soviética. Durante a década de 1920, período de amplo prestígio internacional do cinema produzido pela URSS, seu nome despontava ao lado de realizadores como [Sergei] Eisenstein [(1898-1948)], Vsiêvolod Pudóvkin (1893-1953) e Liév Kuleshov (1899-1970) no panteão de construtores de uma prática cinematográfica inovadora em termos temáticos e formais, respondendo às transformações políticas e sociais em curso no país por meio de uma incessante investigação das possibilidades expressivas do meio cinematográfico. / Uma particularidade, porém, o distingue dos demais: desde cedo em sua carreira, Viértov concentrou seus esforços sobretudo no desenvolvimento do cinema não-ficcional em suas diversas formas, lutando também pela ampliação do espaço concreto (e simbólico) reservado aos filmes “não-atuados” na reestruturação da indústria cinematográfica então em curso.³⁵

Em um momento mais adiante na “Apresentação” do livro, ressalta: “[h]oje, a trajetória de Viértov é vista sobretudo como uma narrativa de um artista à frente de seu tempo, intransigente na defesa de seus métodos de trabalho e por isso mesmo progressivamente silenciado pela burocracia soviética.”³⁶ Isso que Labaki comenta diz respeito às polêmicas que sempre envolveram a trajetória artística do cineasta. Por um lado, suas produções cinematográficas, desde a exibição das suas primeiras cine-crônicas, eram elogiadas e reconhecidas como de alto valor estético e político. Porém, com o passar dos anos, conforme se aguçava o caráter transgressor de sua

³¹ Destacando-se o ensaio de Annette Michelson “*The Man with the Movie Camera: From Magician to Epistemologist*” de 1972 como uma das primeiras e mais importantes análises sobre a obra-prima de Dziga Vertov e seu caráter inovador.

³² Sobre o caráter documental da obra de Vertov, ver: HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres: I.B. Tauris, 2007.

³³ Principal termo da terminologia cinematográfica russa usado para se referir às diferentes formas de não-ficção, incluindo os cinejornais e os filmes curtos de atualidades correntes, onde Vertov inicia sua atuação cinematográfica.

³⁴ VERTOV, in LABAKI, 2022, p.647, “Pronunciamento sobre a trajetória artística”.

³⁵ LABAKI, 2022. p.9

³⁶ Idem. p.28.

obra, em termos estéticos, também se intensificavam as negativas que recebia do público letrado da época: críticos, jornalistas e outros cineastas, como Sergei Eisenstein, outro grande nome da montagem dialética soviética do início do século XX.³⁷

Do lado de quem o prestigiava, podemos destacar dois comentários que o próprio Vertov apresenta em um de seus muitos pronunciamentos, o “Pronunciamento sobre a trajetória artística”. Diz, por exemplo, que foi reconhecido pela crítica internacional como “um novo patamar da criação cinematográfica soviética, fundador de uma nova cinematografia experimental internacional.”³⁸ O outro é de Nikolai Kaufman, que diz que “Viértov é um inventor de caráter ascético. Muitos de seus métodos, que ele mesmo já superou há tempos, serão digeridos ainda por muitos anos.”³⁹

Já do lado das críticas, vale destacar aquelas direcionadas a questionar o caráter realista de seus filmes. Uma vez que o que pretendia fazer eram filmes não ficcionais, e seu objetivo era documentar a realidade soviética, aquilo que se exibia nas telas, para alguns espectadores, parecia demasiadamente “forjado” para ser a realidade que estavam acostumados a ver. Portanto, para muitos, seu trabalho não era “realista o bastante” para ser um filme documentário, não-ficcional.

Como aponta Luis Felipe Labaki, eram comuns os ataques de críticos como Nikolai Liêbedev, que se opunham ao que chamavam de “uma fração ‘extremista’”⁴⁰ de realizadores de documentários. Aqueles críticos

identificavam no trabalho dos ‘documentaristas’ – referidos ironicamente sempre entre aspas – um ‘radicalismo de caráter negativo’, um certo ‘fetichismo do fato pelo fato’ (...). Segundo eles, um documentário poderia distorcer a realidade tanto ou mais que uma ficção; (...) Nesse sentido, Liêbedev afirmaria que ‘*O homem com a câmera, Entusiasmo*, etc. nos deram uma imagem mais falsa, mais distorcida da realidade soviética do que a imensa maioria dos mais ‘atuados’ filmes’ (Nikolai Liêbedev, “*Za proletárskuiu kinopublitsístiku*” [“Por uma cine-publicística proletária”], *Literatura i Iskusstvo*, nº 9-10, dezembro de 1931, p.29).⁴¹

³⁷ Para mais informações a respeito de elementos importantes da biografia, trajetória artística e influências na história do cinema de Dziga Vertov, ver “Apresentação”, p.9-32. in: LABAKI, 2022.

³⁸ *Kinó i Kultura*, nº 7-8, [1929] (Não há indicação do autor da declaração) (LABAKI 2022, p.635).

³⁹ “Viértov” de Nikolai Kaufman, *Soviétsi Ekrán*, nº45, 6/11/1928 (LABAKI, 2022, p.642).

⁴⁰ LABAKI, 2022, p.351.

⁴¹ *Ibidem*.

É o que o crítico francês Jean-Louis Comolli reconhece também em seus filmes, no entanto, sem retirar o prestígio de suas produções, da inovação realizada e, sim, do quinhão de “realidade” manifestado ali:

É isso o que faz de *O homem com a câmera*⁴² um dos filmes menos “realistas” da história do cinema, menos “documentários”, menos “filmados de improviso”. (...) nele tudo ou quase tudo é mise-en-scène, cortada, combinada, agenciada, preparada. O que não impede em nada que “o real” (o que surpreende, trinca ou transborda toda narrativa, todo cálculo) atravesse essa cena perfeitamente planejada.⁴³

Nessa mesma linha das controvérsias que envolvem o fazer artístico do autor e de se questionar a natureza de sua arte, Anne Carson também é envolta numa certa polêmica a respeito do seu trabalho. A escritora canadense gosta de se apresentar assim: “Anne Carson nasceu no Canadá e ganha a vida dando aulas de grego antigo”⁴⁴. Mas indo um pouco além na sua biografia, Anne Carson, nascida em 1950, é escritora, tradutora, ensaísta, poeta e, claro, professora de grego. Todos esses aspectos da vida e atuação da autora ficam evidentes em sua obra: uma coleção de material escrito difícil de classificar, e, de repente, não sabemos mais se estamos lendo um ensaio, um poema, uma tradução, uma aula ou uma coisa ainda sem nome. Como Helena Martins diz de sua obra:

Imagino que, para muitos daqueles que aderem às invenções da autora canadense, a experiência soará familiar: estou num lugar muito exato, todo feito de incerteza – não sei, por exemplo, se o que leio é poema, se é ensaio, se é tradução, se é crítica literária, se é aula de grego, se é escólio, se são tangos. Nos melhores momentos, não sei bem se leio, se vejo, se ouço.⁴⁵

Além da hibridização, ela cria algo que parece ultrapassar qualquer tentativa de categorização em gêneros: eles não só se misturam, como parece que, em certos momentos, não enxergamos gênero algum já conhecido. Algo realmente novo se apresenta.

Assim como Vertov, como se disse, Carson também já recebeu críticas ao seu trabalho, especialmente àqueles os quais nomeia como “tradução”, mas que, na

⁴² Comentaremos sobre esses aspectos nesse filme ao longo dos capítulos.

⁴³ COMOLLI, 2008, p.239.

⁴⁴ CARSON, 2023, p.190.

⁴⁵ MARTINS, in: Maria Lúcia Alvim e a poesia das imagens. Organização: Paulo Henriques Britto e Patrícia Lavelle, p.89. (no prelo)

visão de alguns, não são traduções *de fato*. Para o crítico George Steiner, que já elogiou outros trabalhos de Carson, a tradução que a autora faz para *Antígona* de Sófocles, o seu *Antigonick* (2012), não pode ser considerada um exemplo desse gênero. Defende que o texto de Carson não alcança alguns ideais os quais um texto deve atender para ser uma tradução, como:

A tradução deve incorporar um ato de agradecimento ao original. Deve celebrar sua própria dependência de sua fonte. Concentra escrúpulos e confiança, por mais recreacionais ou anárquicos que sejam seus instintos. É um ofício informativo que, às vezes enigmaticamente, revela no original ou acrescenta ao original o que já estava lá – particularmente quando o texto foi traduzido, imitado e adaptado centenas de vezes. Anne Carson frequentemente alcançou esse ideal exigente. Mas não desta vez. Aqui, as dublagens (voice-overs) de Hegel, Virginia Woolf e Bertolt Brecht são uma distração simples. (facile diversion).⁴⁶

Um outro episódio desse tipo se deu quando, em uma entrevista a respeito da mesma obra, o entrevistador a questiona sobre a “decisão de não simplesmente traduzir a peça, mas reescrevê-la”. Ao que ela rebate:

Para ser sincera, não vejo nenhuma “reescrita” acontecendo. Tudo o que fiz na tradução foi uma tentativa de transmitir um movimento, um choque ou um escurecimento que ocorre no texto original. Isso nem sempre significa reproduzir as palavras e frases do original na mesma ordem; mas uma peça é (observe a etimologia de “drama” do grego DRAN “fazer ou agir”) uma coleção de ações ou feitos, e é isso que precisa ser traduzido do grego para o inglês.⁴⁷

Carson inventa para si uma maneira própria de tradução. Também em um de seus ensaios mais famosos “Variações sobre o direito de permanecer calado” (2023), ela discorre longas páginas, trazendo exemplos dos mais variados *fatos*⁴⁸ da vida, desde a literatura, pessoas da vida real, pintores, traduções “propriamente ditas” e lê todos esses *acontecimentos* sob o signo da tradução. Além disso, na nota introdutória que faz sob a forma de poema para *Antigonick*, uma nota intitulada, em provocação a Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor de Antígona”, Carson afirma: “a tarefa do tradutor de Antígona é não deixar que ela perca os seus gritos.”⁴⁹. Helena Martins comenta a provocação que Carson faz com isso:

⁴⁶ STEINER, 2012.

⁴⁷ CARSON, 2012.

⁴⁸ Carson tem a sua maneira particular de reconhecer um “fato”. Falarei melhor disso ao longo dos próximos capítulos.

⁴⁹ CARSON, apud MARTINS, 2018, p.705, tradução da autora.

Carson sinaliza com algum humor o que parece ser um traço importante na sua prática tradutória: uma atenção ao que há de volátil na tarefa, à sua natureza circunstancial – um interesse por aquilo que, nos atos de tradução, não se deixa reduzir a qualquer imperativo geral. A tarefa do tradutor de Antígone – que é, segundo lemos ao final daquele poema-prefácio, “jamais deixar que [Antígone] perca seus gritos” – não seria igual à tarefa do tradutor de uma outra tragédia de Sófocles ou de Eurípedes, nem equivaleria àquela do tradutor de fragmentos de Safo ou de Estesícoro ou de Álcman. A variedade espantosa de procedimentos e condutas com que Carson traduz esses e outros autores clássicos talvez encontre raiz nesse compromisso radical com a noção de que cabem ao tradutor diferentes tarefas, irredutíveis *a-fazeres*.⁵⁰

Diante desse panorama inicial, percebo que os dois autores-criadores têm um traço em comum que reside sob um paradoxo: Vertov é um documentarista que parece não fazer documentários e Carson é uma tradutora que parece não fazer traduções – se seguirmos as maneiras tradicionais de concebemos esses “*a-fazeres*”. Mas, na verdade, o que fazem é inventar para si as suas próprias maneiras de documentar e traduzir. Apesar das críticas e controvérsias, reivindicam os títulos de documentarista e tradutora respectivamente. Apresentam, cada um à sua maneira, uma resposta ao *clichê*⁵¹, porque seria muito mais fácil recorrer a ele do que “ter que inventar algo do zero”⁵². Veremos como, para Vertov, a afronta ao clichê se dá pelo cine-olho e para Carson, pelo circuito triangular e eletrificado de eros.

A minha ideia então é tecer uma aproximação entre esses autores naquilo em que um fricciona e potencializa o outro. Mais do que ver semelhanças e diferenças, procuro traçar uma trama de relações possíveis em que eles se comuniquem e possam caminhar – à maneira de um movimento andarilho, como vimos com Tim Ingold.

Observo como ambos movem, ali, a literatura e, lá, o cinema, num gesto semelhante, deslocando os seus fazeres artísticos para fora de classificações pré-definidas e fechadas para essas formas de arte. Dentre as categorias e gêneros possíveis para um e para outro, abrem fendas, brechas e inventam para si uma realidade própria, uma arte nova, difícil de classificar, difícil de alocar em manuais.

⁵⁰ MARTINS, 2018, p.705.

⁵¹ Termo recorrente no ensaio “Variações sobre o direito de permanecer calado” (2023), para falar daquilo que é a nossa forma tradicional de olhar para o mundo e falar dele a partir de nomes, por exemplo, já dados, convencionais.

⁵² CARSON, 2023, p.157.

Mas, se posso, como Carson, arrumar uma certa ordem nessa *aparente* desordem, vejo três linhas principais possíveis de contato entre essas duas instigantes figuras. São elas: *documentar*, *cortar* e *montar*. São linhas que não estavam dadas a priori, mas nasceram por dentro das próprias obras e do atrito que fazem quando colocadas juntas; quando colocados os dois autores juntos, numa estante ou num pensamento. Por entre essas linhas, outras ramificações vão surgindo, escapando, que são puxadas também para construir a malha de contato, de modo que vão se cruzando a todo momento. Não são linhas retas que vão “direto ao ponto”, que “[regem] as superfícies, mas não [parecem] conectar nada com coisa alguma.”, são antes como “[os] fios de urdidura entesados no tear do tecelão.”⁵³; “linha[s] sobre uma superfície que está sendo tecida a partir de fios, (...) [que] cresce[m] organicamente em uma direção pela acumulação de movimentos transversos de vai e vem em outra [direção].”⁵⁴ para fabricar algo novo.

Portanto, com a forma como organizei esta dissertação, pretendo lançar luz sobre um entrelaçamento possível de linhas puxadas das obras dos dois autores para colocar esse *tecido* em evidência. O que quero acender e manter aceso é um certo cinema em Anne Carson e uma certa poesia em Dziga Vertov. Buscar a ativação de um circuito elétrico (entre os dois) – para dar a ver um real novo pulsando em possibilidade e urgência de existir.

⁵³ INGOLD, 2022, p.26.

⁵⁴ INGOLD, 2022, p.92.

1 Documentar

Antes de destrançarmos a malha de relações entre Carson e Vertov, cabe dar uma espiada inicial em alguns retalhos de tecidos que tramaram ao longo de seus caminhos. Olhemos por um instante para alguns frames de uma sequência de *O Homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov:

Figura 1. Frames de *O homem com a câmera*



Vejamos também um pequeno texto de Anne Carson presente em *Falas Curtas* (2022):

Fala Curta Sobre Refúgios

Você pode escrever na parede com um coração de um peixe por causa do fósforo que eles comem. Há choupanas como esta rio abaixo ao longo das margens. Escrevo isto para errar o máximo possível com você. Troque a porta quando sair, está escrito. Agora me diga você o quanto isso está errado, por quanto tempo o brilho perdura. Diga.⁵⁵

Agora deixemos uma pergunta pairar sobre nós: o que querem documentar com isso?

Para começar a esboçar um caminho de resposta, vale uma contextualização da noção de documentário de onde parto para pensar essa ação em Vertov e em Carson. Ela não se baseia em princípios rígidos que haveria em um filme – ou texto – para ser considerado documentário, em oposição à sua ausência em filmes ou escritos de ficção. Exploro aqui uma conceituação mais aberta no sentido do registro de uma percepção diante de algo que acontece: em uma película móvel (cinema – com o cine-olho de Vertov), ou no papel (literatura – escrita erótica de Carson). Uma visão próxima daquela de Jean-Louis Comolli para pensar o

⁵⁵ CARSON, 2022.b, p.99.

documentário em filmes. O escritor parte de um entendimento que, a priori, considera que todo o cinema, todo filme, tem em sua gênese um veio documentário:

Nenhuma ficção filmada, (...) escapa dessa lei documentária que rege o cinema (...). Estabelece-se para cada um de nós, espectadores, a certeza da máquina: a gravação não poderia mentir nem se enfraquecer, porque ela é, simultaneamente, sincrônica ao acontecimento, logo fiel a ele (no sentido de um compartilhamento do espaço e do tempo), (...) Essa é a razão pela qual a cinematografia primeira da cena e do plano é, antes de tudo, documentária.⁵⁶

Trata-se aqui da noção de que há no filme, invariavelmente, uma certa verdade material daquilo que está de fato acontecendo diante da lente da câmera. É algo banal, e talvez até muito óbvio, mas que pode movimentar pensamentos sobre o próprio fazer cinematográfico ou sobre uma literatura que tem o cinema como um correlato e que pode também causar choques na percepção do espectador, se ele estiver atento a essas minúcias. Algo para o qual devemos olhar de maneira mais atenta, pois

[n]ecessariamente dupla seria a crença do espectador de cinema: crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo...⁵⁷

O espectador então se equilibra sobre uma dúvida que parece não se resolver. E talvez nada haja para resolver mesmo. A graça é essa. Ficar em suspenso, nesse espaço aberto do crer duvidando e duvidar crendo, crer-não-crendo que aquilo que se apresenta diante de nós é *um* real que pode abalar nossas convicções sobre o mundo como conhecemos. O que garante o mundo? Há alguma garantia afinal?

No antigo jogo entre real e ficção, ninguém vence, mas há algo que se passa ali. Uma certa “verdade” das coisas quando são olhadas, encaradas de frente, percebidas na matéria mesmo e não *pensadas*. Eu considero o real aqui, então, mais em relação às percepções do corpo, à forma como percebemos o mundo à nossa volta com os sentidos, e não apenas com a razão. Mais ao modo como Susan Sontag defende no ensaio “Contra a interpretação”:

⁵⁶ COMOLLI, 2008. p.144.

⁵⁷ Idem. p.146.

O importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais. / Nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa.⁵⁸

Uma percepção sensorial do mundo sensível. Menos mental e mais visual, tátil, olfativa, auditiva, gustativa. Ver a coisa, senti-la, e não pensar nela e fazer uma interpretação sobre a coisa, pois

[o] intérprete diz: Olhe, você não vê que X na realidade é — ou na realidade significa — A? Que Y na realidade é B? Que Z na realidade é C? Ele alega que está apenas tornando o texto inteligível, ao revelar seu verdadeiro sentido.

[O] fervor contemporâneo pelo projeto de interpretação é, muitas vezes, despertado (...) por uma franca agressividade, um aberto desprezo pelas aparências.

O estilo moderno de interpretação escava e, ao escavar, destrói; ele cava “por baixo” do texto para encontrar um subtexto que é o verdadeiro.⁵⁹

Vertov e Carson fazem movimentos diferentes ao lidar com as coisas que topam no caminho. Consoante à crítica de Sontag, eles não parecem querer interpretar um sentido por trás da imagem, da coisa mesma ou da matéria da coisa, como se a coisa em si, física, fosse uma enganação que esconde seu verdadeiro valor por trás ou debaixo dela, no seu sentido inteligível, no seu significado – aquilo que pode ser apreendido por uma lógica interpretativa. Do contrário, eles nos convidam a “abrir os olhos” e ver as coisas, para perceber a vida acontecendo. Primeiro é necessário olhar, então, depois, pode-se chegar a outro lugar; enfim: pensar com as coisas e não sobre elas. É esse “abrir de olhos” o necessário para captar a “capacidade sensual”⁶⁰ da vida no lugar de uma interpretação oca e frígida, pois

[i]nterpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer um mundo paralelo de “sentidos”. É converter o mundo neste mundo. (“Este mundo”! Como se houvesse outro.) / O mundo, nosso mundo já está suficientemente esvaziado, empobrecido. Acabemos com todas as suas duplicatas, até voltarmos a vivenciar de maneira mais imediata o que temos.⁶¹

⁵⁸ SONTAG, 2020, Contra a interpretação.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Para isso, é preciso perceber esse real que insiste, que permanece acontecendo na cena, por mais que ela aguace uma “coceira interpretativa”⁶². Estar atento às marcas que ele deixa naquilo que atravessa. Que marcas aquela sequência de imagens de *O homem com a câmera* inscreve no real? E a escrita na parede com um coração de peixe em “Fala Curta Sobre Refúgios”?

Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (...) Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os afunda.”⁶³

À *mise-en-scène* subjaz o real. Qualquer encenação programada contém em potência uma ameaça à sua estabilidade e lógica. A importância do documentário parece ser, então, segundo Comolli, a de *cavucar* essa superfície não para encontrar um sentido por trás da imagem, mas para revelar a vida “como ela é”, sem roteiro, com suas estranhezas e impertinências.

Filmar [pessoas] reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.⁶⁴

Há, portanto, uma noção de imanência, de um dado objetivo da realidade que, invariavelmente resiste, subsiste na matéria fílmica, por mais fantasiosa, imaginativa, ficcional que ela possa parecer ser. Uma porção concreta de real que vai para o registro na película e depois se manifesta na tela, quando se filma um corpo. Algo feito de matéria (sensível) física, que insiste, permanece ali na imagem em movimento, dilatando (n)o filme.

Que pressões esse real exerce na história ficcional ou na *não-história*, nos corpos (humanos, não humanos) filmados pela câmera e agora observados pelo

⁶² Ibidem.

⁶³ COMOLLI, 2008, p.169-170.

⁶⁴ Idem. p.176.

espectador? Ou, no caso de Carson, na literatura, registrados no papel e recebidos pelo leitor?

E ao mesmo tempo, de que forma também a ficção, a imaginação não invadem o espaço desse real, borrando-o, transmutando-o, dilatando-o, resultando, ao final, numa outra porção nova de realidade, em um novo real (um certo paradoxo), para ser também experienciado e não interpretado? Um real estranho, difícil de entender, mas ainda com o mesmo valor e direito de existir, ou seja, de ser percebido. Mas, para isso, será necessário um outro ponto perceptivo, diferente daquele com o qual estamos acostumados a ver, os nossos olhos e sentidos humanos de sempre. Talvez um olho da câmera ou uma força divina que nos atravessa e modifica a percepção possam ajudar...

1.1. Formas de perceber além

O cine-olho

Como já se disse, Vertov pode ser considerado um dos pioneiros do cinema documentário. Porém, ele desenvolve uma maneira particular de o realizar: através do *cine-olho*, que, antes mesmo da chegada do cinema sonoro, vai encontrar sua evolução no *rádio-olho*⁶⁵. No começo, *cine-olho* se referia apenas a uma técnica específica, a “câmera lenta” que consistia no olho do obturador “piscando”, abrindo e fechando em alta velocidade, resultando nesse efeito. Mas, com o tempo, o termo foi ganhando uma dimensão maior e filosófica no pensamento e no modo de fazer cinema de Vertov, que acabou por se tornar “a soma de todas as possibilidades cinematográficas”.⁶⁶

Possibilidades essas que Vertov não só praticou, como também tomou como objeto para a elaboração de todo um arcabouço teórico, político, panfletário e filosófico – distribuído entre diversos artigos, manifestos, comunicações – para mostrar como essas técnicas nos ajudam a olhar para a vida (especialmente para a

⁶⁵ O termo “‘Rádio-Olho’ foi empregado por Viértov a partir de 1925, no artigo ‘Rádio-Olho’, referindo-se àquele que seria o estágio seguinte no desenvolvimento do Cine-Olho, incorporando também transmissões radiofônicas e as tecnologias, então ainda em desenvolvimento, do cinema sonoro e da televisão” (LABAKI, 2022, Glossário, p.682)

⁶⁶ Idem. p.679.

vida que se formava na União Soviética pós-Revolução Russa àquela época) de forma melhor.

Dentre as muitas definições que apresentou ao longo dos anos para o que seria o “cine-olho”, algumas podem nos ajudar a entender como esse procedimento inaugura uma forma nova de documentar a vida com uma câmera de filmar.

Em primeiro lugar, o cine-olho é uma forma de ver “a vida apanhada de surpresa”, ou seja, uma forma de perceber a vida acontecendo sem roteiro, de forma espontânea. Isso porque procederia como uma “cine-escrita de fatos”, apanhando fatos observáveis pelo caminho por meio de um “método científico-experimental de pesquisa do mundo visível”. Com essa investigação, poderia captar “o ritmo interior de cada objeto” e “fixar o movimento originado das mais complicadas combinações”, além de permitir “a superação do espaço” e “a superação do tempo”. Dessa forma, o cine-olho consolida-se como “a cine-decifração documental do mundo visível e também daquele invisível ao olho humano nu”.⁶⁷

Com essas acepções de Vertov a respeito das possibilidades do cine-olho, podemos perceber dois aspectos principais: a revelação da vida real, que podemos entender como o mundo visível aos nossos olhos, mas também a revelação de um outro mundo “invisível ao olho humano nu”, mas que pode ser visto pelo cine-olho, por captar ritmos, tempos, espaços diferentes em ligações não comuns à nossa visão. Vejamos como isso se dá na prática.

Em 07 de Janeiro de 1929, Dziga Vertov levava aos cinemas o seu *O homem com a câmera*. Filme que seria o ápice do aperfeiçoamento da técnica do *cine-olho*. Já no início do filme, segue-se uma sequência de 5 letreiros, os únicos de todo o longa, que nos alertam que o filme “apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos visíveis (reais), fenômenos visíveis”, sem a ajuda de letreiros, cenários, sets de filmagem ou atores. Diz que se trata de um trabalho experimental que “tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluta, verdadeiramente internacional, e baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura.”⁶⁸ Em seguida, ainda nos créditos iniciais,

⁶⁷ Expressões que aparecem distribuídas em textos variados de Vertov, todos reunidos em LABAKI, 2022.

⁶⁸ Traduções feitas a partir das legendas em inglês para os letreiros, presentes no arquivo: https://youtu.be/3GyNB4-eN1E?si=8_GhIspaKsi63FOX

coloca-se como o “autor-supervisor” do *experimento*, o que já anuncia o caráter inovador do filme, mesmo dentro da sua cinematografia.

À primeira vista, poderíamos ficar com a impressão de que o filme seria então um documentário típico, por não usar atores, cenários e sets de filmagem, por se preocupar em filmar acontecimentos reais da vida, enfim, como define Bill Nichols sobre o cinema documentário: “porque abord[a] o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta”⁶⁹. Todas as filmagens ali são documentos da realidade: filmagens de pessoas, ruas, fábricas, paisagens naturais – todas *reais* – das cidades de Kiev, Odessa e Moscou. Mas de que forma essas imagens se apresentam na tela?

Assistindo ao filme, verificamos que esse documentário, se assim podemos chamá-lo, é, no mínimo, estranho, talvez mais próximo do experimental do que de um certo tipo de *realismo*. Pois, por um lado, há, certamente, cenas que poderiam ser vistas com os nossos próprios olhos e, apenas por acaso, foram registradas, filmadas, aqui pelo irmão de Dziga Vertov, Michael Kaufman. Por outro, há inúmeras outras que parecem escapar do que conseguimos ver “a olho nu”.

Em primeiro lugar, essas cenas não se apresentam como uma sequência linear e cronológica de eventos, querendo, talvez, nos contar uma história, um evento histórico ou um feito importante que aconteceu nessa época na União Soviética – o que era mais comum entre cineastas soviéticos como Sergei Eisenstein. Todo o filme é montado com planos intercalados de diversas cenas comuns, do cotidiano daquelas cidades filmadas. São cenas, fragmentos organizados da “vida apanhada de surpresa”. E de fato, eram. Vertov relata que, em muitas das cenas desse e de outros filmes seus, as pessoas realmente não sabiam que estavam sendo filmadas. Ou quando percebiam, ignoravam a presença da câmera e apenas seguiam suas vidas normalmente.⁷⁰

Uma observação sobre o filme deve ser feita antes de entrarmos mais a fundo: a trilha sonora é algo extremamente importante – Vertov concebia a sua obra como “uma cine-sinfonia pensada visualmente”⁷¹. O longa é de 1929; ainda não havia o aparelho capaz de registrar os sons e gravá-los juntos na película para rodar

⁶⁹ NICHOLS, 2007, p.12.

⁷⁰ Fala disso em alguns pronunciamentos, dentre os quais em “Da história dos kinocs”, especificamente em LABAKI, 2022, p.334-335.

⁷¹ VERTOV, in LABAKI, 2022, p.285.

junto com o filme, mas, mesmo assim, Vertov, a partir das imagens que registrou para o filme e a partir da montagem que concebeu, criou também um “roteiro musical”⁷² que deveria acompanhar a exibição do filme.⁷³ Não se sabe se todas as exibições da época respeitaram o desejo do diretor, mas hoje podemos acessar um arquivo no Youtube⁷⁴ com uma faixa musical sobreposta realizada por *The Alloy Orchestra* que segue as suas instruções.⁷⁵

O filme, que é dividido em seis partes, se inicia com uma espécie de prólogo, em que vemos uma sala de cinema vazia que, aos poucos, vai se enchendo, para que o filme – ao qual a plateia e nós vamos assistir – *comece*.

Após isso, tem início a primeira parte. Vemos uma janela, sendo filmada pelo lado de fora em um plano médio. A câmera se aproxima, como se quisesse espiar o que tem por dentro daquele cômodo. Ela então entra dentro do aposento: é o quarto onde dorme uma moça. A câmera filma pedaços dessa moça. Enquanto isso, ouvimos uma música mais lenta e um tiquetaquear de um relógio não presente em cena. Mas a câmera não fica só ali, ela decide ir além. Ela sai, percorre outros cantos da cidade, filma cartazes, quadros, partes da cidade... sem deixar claro onde esses fragmentos se encontram. São cartazes da rua dessa mesma cidade? São de outra? O quadro com o homem agachado está dentro da casa da mulher? Não sabemos. Em determinado momento, filma pessoas dormindo em uma praça, depois passeia também pelo entorno dessa praça, observando vitrines, árvores, prédios. Depois toma mais distância e altura e observa partes maiores da cidade vazia ao longe.

Todas essas cenas são filmadas em diversos ângulos e distâncias: planos médios de prédios, de pessoas, planos gerais e mais abertos da cidade; mas também

⁷² Nesse roteiro, apresentado na íntegra no livro de Labaki, Vertov detalha, quase que tomada por tomada, como cada sequência do filme deveria ser também ouvida, indicando os andamentos, as variações, as mudanças, intensidades dos sons e músicas que deveriam ser ouvidos ali. (LABAKI, 2022, p.291)

⁷³ Nessa época, frequentemente o acompanhamento musical dos filmes era realizado por uma orquestra que ficava atrás da grande tela tocando seus instrumentos geralmente de forma sincronizada com as cenas, a partir de instruções que recebiam ou de improviso. Sobre a música no chamado “cinema silencioso”, recomendam-se os capítulos 2 e 3: “A música no cinema silencioso: algumas práticas” e “A música na passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro” do recente livro de Luíza Alvim: *A música no cinema: Aspectos históricos, teóricos e estéticos* (2025).

⁷⁴ https://youtu.be/rgRvWLxKyLc?si=9apP4P-5kC_yE184

⁷⁵ No início desse arquivo restaurado, aparece a seguinte informação: “Música original composta e executada pela Alloy Orchestra, seguindo as instruções musicais escritas por Dziga Vertov”/ “Música produzida para o Festival de Cinema Mudo de Pordenone” [tradução]

planos mais fechados e próximos do rosto da mulher, da sua mão; diversas perspectivas de pedaços urbanos e naturais, como chaminés, pombos, postes de luz...

Figura 2. Cenas tranquilas (frames de *O homem com a câmera*)



Figura 3. Cenas tranquilas 2 (frames de *O homem com a câmera*)



Ela segue intercalando esses planos com outros ainda mais soltos, distantes e longínquos de bonecos, manequins, telhados, bebês, máquina de escrever, telefone, animais empalhados, torres de energia, carros, roda de carro, maquinários, válvulas, engrenagens, cidade aberta e vazia – nada passa despercebido pelo olho da câmera.

No início dessa primeira parte, esses elementos da cidade estão *adormecidos* – muitos aparecem quase que estáticos ou em ritmos mais lentos – mas depois, aos poucos, vão *acordando*. De repente, um certo suspense parece reinar ali. É em um certo momento, quando se filmam paisagens de pombos, telhados, e árvores balançando no vento, que a música se intensifica, como se anunciasse algo que vai acontecer. Então há um corte abrupto para o cinegrafista que já está a postos, no melhor ângulo para filmar um trem que vem em alta velocidade em sua direção. Nesse instante, a música diminui e ouvimos o barulho do trem aumentando, ficando cada vez mais próximo.

Figura 4. O trem e o homem com a câmera (frame de *O homem com a câmera*)



E é quando o trem está prestes a atingir o cinegrafista – que está no seu caminho, posicionando a câmera para pegar o melhor ângulo daquele movimento –, que o filme também ganha velocidade: cortes acelerados, ângulos tortos, imagens entrecortadas do trem, do cinegrafista, dos trilhos, do céu, acompanhados de uma “[e]xplosão inesperada de sons, ritmo de um trem correndo em disparada, ruído e onomatopeia. Batida do trem no centro de todos os sons”⁷⁶. Uma indistinção irrompe.

Figura 5. Movimento puro (frames de *O homem com a câmera*)



Segue-se a sequência de imagens imprecisas que vimos no início deste capítulo. Após isso, a cidade começa a acordar. A mulher que antes dormia, desperta, começa a se arrumar em movimentos rápidos, com a câmera acelerada registrando tudo. As ruas se enchendo de gente, as engrenagens de fábricas funcionando. Não é como se esses elementos estivessem atuando dentro de uma

⁷⁶ Trecho do roteiro musical que Vertov escreveu para *O homem com a câmera*. VERTOV. in: Labaki, 2022, p.292).

história sobre o despertar de uma cidade, mas como se o bloco (cinegrafista + câmera) percebesse como um movimento puxa o outro. É o movimento do trem, com a câmera confusa, tentando apanhá-lo, capturando ângulos improváveis, movimento rápido, aceleração, que solta o movimento. É quando ele passa pela câmera, quando ela o filma de um ponto de vista inesperado – por baixo, que o barulho do trem fica mais alto; a câmera frenética filma embaixo do trem em alta velocidade, filma os trilhos, pega a locomotiva pela lateral, passando tão rápido que quase não podemos identificar os contornos do “objeto” trem. Vira de cabeça pra baixo, gira em 360°, como numa vertigem, o que resulta em partes desconexas e ângulos estranhos originados dentro dessa velocidade, como se filmasse o movimento do trem, não o trem.

Vertov filma o movimento puro. Sobre isso, Deleuze vai observar como ele extrai dali uma percepção pura do movimento com o seu cine-olho:

O sistema em si da variação universal era o que Viértov se propunha atingir ou reencontrar no “cine-olho”. Todas as imagens variam umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. O próprio Viértov define o cine-olho: o que ‘engata um ao outro qualquer ponto do universo em qualquer ordem temporal’.⁷⁷

É após esse momento, depois que a cidade já acordou, que a câmera começa a ganhar mais destaque também. Planos do cinegrafista montando seu aparelho, rodando a manivela, filmando, e então um primeiro plano do olho da câmera. A câmera filma o cinegrafista, e de repente, a câmera filma a si mesma. E então mais uma confluência de movimentos: os olhos da mulher que se arrumava há algumas sequências antes piscando, a persiana da janela de seu quarto abrindo e fechando e a câmera ajustando o foco e depois também abrindo e fechando o obturador. A câmera capta essa comunhão de movimentos e os próprios movimentos também a observam abrindo e fechando o olho da objetiva. Só ela poderia o fazer: observar os movimentos e passar de um para o outro como algo contínuo.⁷⁸

⁷⁷ DELEUZE, 2018.a, p.132-133.

⁷⁸ Aqui entra o papel da montagem, que será melhor discutido no capítulo 3 deste trabalho.

Figura 6. Abrir e fechar (frames de *O homem com a câmera*)



Em passagem já muito citada e emblemática de Vertov sobre o cine-olho, conseguimos acompanhar o que é para ele esse órgão extra-humano, além-humano, que tudo vê:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido.⁷⁹

Com a invenção estética do cinema, seria então possível realizar essa proposta: reconectar as coisas umas às outras para mostrar as interações existentes entre elas em qualquer parte do mundo, em qualquer tempo. Com os movimentos de câmera, e sobretudo, com a montagem, seria possível recolocar a percepção *nas* coisas e ir além do que o olho humano é capaz.

A ideia que Gilles Deleuze traz no capítulo “Imagem-percepção” de *A Imagem-movimento* (2018) diz respeito a uma autoconsciência que existiria nas coisas em si. O que quer dizer que elas não dependem de nós humanos para que sejam percebidas, elas próprias podem perceber como e com quais pontos interagem no mundo. Esse deslocamento da percepção natural humana é necessário, na visão de Dziga Vertov, pois o homem, por conta de sua subjetividade, de sua razão, não é capaz de dar conta da apreensão total de tudo que existe e interage no

⁷⁹ VERTOV, in XAVIER, 1983, p.256.

mundo; ele é um centro no meio de um mundo em constante variação. Quanto ao cine-olho, então:

Não se trata de um olho humano mesmo melhorado. Pois se o olho humano pode superar algumas de suas limitações graças a aparelhos e instrumentos, há uma que não pode vencer, porque ela é a sua própria condição de possibilidade: sua imobilidade relativa como órgão de recepção, que faz com que todas as imagens variem para uma só, em função de uma imagem privilegiada. E, se considerarmos a câmera enquanto aparelho de filmagem, ela se submete à mesma limitação condicionante. Mas o cinema não é apenas a câmera, é a montagem. E a montagem é indubitavelmente uma construção do ponto de vista do olho humano, mas deixa de ser uma construção do ponto de vista de um outro olho, e é pura visão de um olho não-humano, de um olho que estaria nas coisas. A variação universal, a interação universal (a modulação) já é o que Cézanne chamava de mundo anterior ao homem, “aurora de nós mesmos”, “caos irisado”, “virgindade do mundo”. Não espanta que tenhamos de construí-lo, pois ele só é dado ao olho que não temos.⁸⁰

Para atingir essa apreensão, seria preciso o homem se *desumanizar*, no sentido de se afastar da sua razão humana e se colocar próximo às coisas e enxergar o real de forma objetiva:

conduzir a percepção às coisas, pôr a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele age, sem que importe o quão longe se estende essas ações e reações. Esta é a definição da objetividade: “ver sem fronteiras nem distâncias”⁸¹.

Esta era a proposta cinematográfica de Vertov: criar pela arte um outro meio de olhar, de pensar; para ele, era o cinema o olho capaz de enxergar e (re)criar, (re)montar as conexões existentes entre as partes no mundo, pois, muitas vezes, elas acontecem por fios invisíveis à percepção humana. Sobre *A sexta Parte do Mundo* (1926), diz Deleuze nessa direção:

Câmera lenta, aceleração, sobre-impressão, fragmentação, redução da marcha, filmagem-micro, tudo está a serviço da variação e da interação. (...) *A Sexta Parte do Mundo* mostra, no seio da URSS, as interações à distância dos povos mais diversos, dos rebanhos, das indústrias, das culturas, trocas de todo tipo vencendo o tempo. (...) ⁸²

⁸⁰ DELEUZE, 2018.a, p.133.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Idem. p.133-135.

Podemos ir a um outro exemplo como a filmagem invertida, ou reversa que realiza do pedaço de carne fatiado exposto à venda numa feira voltando à carne no corpo do boi em *Cine-olho: A vida apanhada de surpresa* (1924). A transformação da matéria, de forma regressa, de uma maneira que não poderíamos acessar com nossos olhos. Superando a maneira linear de ver o tempo.

Figura 7. Movimento da carne em retrocesso (frames de *Cine-Olho*)



É uma percepção pura, como o que Deleuze comenta a respeito do cinema experimental americano, observando como esse movimento “reconhecerá a influência de Vertov”: “trata-se precisamente de chegar a uma percepção pura, como a que existe nas coisas ou na matéria, por mais longe que se estendam as interações moleculares.”⁸³

Eros

Partindo dessa noção que vimos com Vertov, de documentar engendrando uma outra percepção, podemos nos aproximar agora de Anne Carson com a sua própria maneira de documentar ou perceber as coisas no mundo.

Lembremos do texto de Carson trazido no início do capítulo, que está presente em *Falas Curtas* (2022). Nesse livro, Carson organiza pequenos textos, com aparência de poemas em prosa, como se observasse alguns fatos da vida cotidiana. Na introdução, em uma espécie de anedota poética diz que: “Um dia de manhã cedo faltavam palavras. Antes disso, nenhuma palavra. Havia fatos, havia rostos”. Então encontra “três velhas” “que sabiam tudo o que se pode saber” e anota tudo o que era dito: “Os rastros e vestígios constroem aos poucos um flagrante da natureza, sem a monotonia de uma história. (...) Em 53 fascículos anotei tudo que era dito, coisas separadas por vastas distâncias”. Dessa notação, surgiu *Falas*

⁸³ Idem. p.138.

Curtas. Um livro *perigoso*, já que no dia anterior “homens chegaram e recolheram os fascículos. Guardaram num caixote. Trancaram a cadeado.”⁸⁴ Mas ela conseguiu ficar com 3 fascículos que escondeu. Então finaliza dizendo:

Preciso tomar cuidado com o que escrevo. Aristóteles fala de probabilidade e necessidade, mas de que serve um prodígio, de que serve uma história que não tenha dragões venenosos. Bem, nunca se consegue trabalhar o necessário.⁸⁵

De que serve uma história sem dragões venenosos? De que serve talvez uma *não-história*, mas que revela “fatos” e “rostos”? Que tipo de documentação “de rastros e vestígios [que] constroem aos poucos um flagrante da natureza, sem a monotonia de uma história” realiza na “Fala Curte Sobre Refúgios”? Antes é preciso entender como Carson vê o ato de documentar.

Na primeira parte de “Espuma (ensaio e rapsódia): Sobre o Sublime em Longino e Antonioni” – ensaio dividido em três partes: “Derramar”, “Parar” e “Rapsódia” presente no livro *Decreation* (2005) –, Carson defende que “O Sublime é uma técnica de documentário”⁸⁶

A definição do *Dicionário Oxford da Língua Inglesa*, que Carson apresenta logo na sequência desse seu aforismo inicial, é: “aquilo que depende completa ou parcialmente de documentação; objetivo, factual”. Após a definição, ilustra: “Por exemplo: o tratado *Do sublime*, de Longino. É um aglomerado de citações.”⁸⁷ Uma citação tem um caráter documental. É um atestado de algo que já está escrito, alguém já o disse antes. Mas, de um ponto de vista racional e lógico, esse documento não parece tão objetivo assim:

Tem argumentos embolados, pouca organização e nenhuma conclusão parafraseável. As tentativas de definição que ele oferece são incoerentes ou tautológicas. Seu tema principal (a paixão), é protelado para um segundo tratado (que não existe). Passados quarenta capítulos de leitura, você terminará o texto (inacabado) sem ter extraído dele qualquer noção clara sobre o que viria a ser o Sublime.⁸⁸

⁸⁴ CARSON, 2022.b, p.9 e 11.

⁸⁵ Idem. p.11.

⁸⁶ CARSON, 2023, p.127.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

Ela complementa: “Mas ficará entusiasmado com a documentação que ele contém. Longino desliza de Homero a Demóstenes, de Moisés a Safo, patinando sobre lâminas de pura bravata.”⁸⁹

O documento então não tem a obrigação de nos explicar nada, de definir nada, mas de apresentar uma série de pontos distantes do universo, no espaço e no tempo, que evocam o Sublime. Carson vai dizer em seguida: “Uma citação (que em inglês, *quote*, é cognato de “cota”, *quota*) é um corte, uma seção, o gomo de uma laranja que não é sua. Você chupa o gomo, cospe o bagaço e sai deslizando com seus patins”⁹⁰. Parece então que documentar tem mais a ver com uma sensação, algo que você sorve daquela citação e passa adiante. Qual prazer há nisso? Ela explica:

Parte do que nos dá prazer na técnica de documentário é o clima de banditismo. Saquear a vida e as frases alheias e safar-se com um ponto de vista que chamamos de “objetivo” – porque qualquer coisa pode ser transformada em objeto quando tratada desse modo – é algo eletrizante e perigoso.⁹¹

O que significa transformar qualquer coisa em objeto? Ser olhada por “um ponto de vista que chamamos de “objetivo”? E por que é “algo eletrizante e perigoso”? Essa visão de Carson sobre o documentário me fez pensar na de Comolli, em oposição à vida espetacularizada – que atinge grande audiência – retratada nos programas de televisão:

Assim, nos dias atuais, o documentário é aquele nômade para quem nenhum lugar é apropriado e que, ao mesmo tempo, está em toda parte; é o contrabandista passando secretamente alguma substância cinematográfica indesejável para os territórios em que a aliança do espetáculo e da mercadoria rege as trocas...⁹²

Essa ideia de “banditismo”, “contrabando”, “saquear a vida” dialoga, em alguma medida, com o que Vertov faz também em seu cinema; de filmar a “vida de surpresa”, deixar a matéria da vida mesma emergir na linguagem cinematográfica, isto é a imagem-em-movimento, e não vir com um enredo pronto e visões acostumadas *sobre* a vida. Talvez o perigo venha justamente daí, de uma

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Idem. p.127-128.

⁹² COMOLLI, 2008. p.147.

objetividade radical no olhar – para a matéria – que pode suplantar todo um império de significantes e significados que sustentavam a autoridade do nosso pensamento.

Carson traz uma dessas matérias da vida: uma passagem de Demóstenes citada por Longino. É um trecho do tratado *Do Sublime* em que Longino “parabeniza o orador grego Demóstenes por derramar uma chuva de golpes com seus substantivos ao narrar uma cena de violência”⁹³:

Com sua atitude! Com seu olhar! Com sua voz! O homem que bate faz coisas com o outro que o outro sequer consegue descrever. (...) Com sua atitude! Olhar! Voz! Quando ele, com insolência, quando ele, como um inimigo, quando ele, com os próprios punhos, quando ele, com um tapa de lado na sua cabeça –⁹⁴

Longino diz que o orador, “com palavras como essas”, “produz o mesmo efeito que o homem que bate – atingindo as mentes dos juízes com um golpe atrás do outro”⁹⁵. O sublime se manifesta aí. É como o que Carson fala em uma entrevista concedida a John D’Agata: “Eu acho que se trata de um momento puro, quando você vê que um fato tem uma forma e tenta fazê-lo acontecer de novo na linguagem”⁹⁶. Ela analisa a construção das frases que produzem o efeito e conclui:

O que Longino quer demonstrar é que, por meio da justaposição brutal de orações coordenadas ou substantivos coordenados, Demóstenes transpõe a violência dos punhos para a violência da sintaxe. Seus fatos se derramam para fora da moldura do contexto original e surram as mentes dos juízes. Observe esse derramamento, que do homem que bate passa às palavras de Demóstenes, que o descreve, aos juízes, que ouvem essas palavras, a Longino, que analisa todo esse processo, a mim, que retomo a discussão de Longino, e, por fim, a você, que lê a minha descrição. O momento passional reverbera de alma em alma. Cada uma dessas almas controla-o durante um certo tempo. Cada alma desfruta dele, de citação em citação.”⁹⁷

Esse “momento passional [que] reverbera de alma em alma” seria algo “objetivo; factual”, logo passível de documentação. Longino explica que “em contato com o sublime verdadeiro, sua alma é naturalmente elevada; ela se alça com

⁹³ CARSON, 2023, p.128.

⁹⁴ LONGINUS, apud Carson, p.128.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ CARSON, 1997, p.13. No original: “I think that is a pure moment, when you see that a fact has a form, and you try to make that happen again in language.”

⁹⁷ CARSON, 2023, p.128-129.

confiança às alturas, é preenchida de alegria e vanglória, como se ela própria tivesse criado aquilo que ouviu.”⁹⁸

Há uma ideia de compartilhamento da sensação. Uma sensação que vem “de fora de nós” – algo que é do outro parece mais certo, mais verdadeiro, e, por isso, é sublime.

Parece haver então uma certa mudança de perspectiva nesse encontro: você, ao entrar em contato com o sublime, se sente como o próprio criador daquelas palavras, logo, passando a ver também, sentir também, como ele viu e sentiu: “Sentir a alegria do Sublime é se encontrar, por um instante, dentro do poder criativo; é tomar parte na sobrevida elétrica da invenção do artista; é derramar junto com ele.”⁹⁹

Aqui nos aproximamos da noção de eros para Anne Carson, *leitmotiv* que acompanha e atravessa toda a sua obra.

No livro-tese *Eros: o doce-amargo* (2022), Carson nos conta, recorrendo aos poetas gregos antigos, principalmente, mas não só, do funcionamento, da força e do movimento de eros – figura mitológica do amor – na literatura e na vida. Eros é *doce-amargo*, como primeiro denominou Safo no fragmento 130¹⁰⁰: “Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce/ doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar”¹⁰¹.

Difícil resumir ou chegar a uma definição cabal de eros ou explicar em linhas simples a atuação dessa força divina na mente e na percepção dos amantes – Carson dedica mais de duzentas páginas à especulação sobre isso, sem desejo de chegar a uma definição única. Mas, trazendo essa noção para a discussão que nos interessa, quero destacar dois aspectos: a “soltura de membros” e a “doçura-amarga” que essa ação causa no amante – e, para Carson, também nos leitores, nos espectadores, nos filósofos, nos cientistas e em todos os que se lançam na aventura do conhecimento. Esse sentimento de prazer e dor ao mesmo tempo é advindo

⁹⁸ LONGINUS, apud CARSON, 2023, p.129.

⁹⁹ CARSON, 2023, p.129.

¹⁰⁰ Carson, 2022.a, Doce-amargo. Tradução de Julia Raiz. No original de Carson: “Eros once again limb-loosener whirls me/ sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up.”

¹⁰¹ Há outra tradução de Guilherme Gontijo Flores que talvez preserve com mais vigor a força de eros: “Eis que Amor solta-membros estremece-me / agridoce intratável reptílico.” (*Fragmentos completos / Safo*. Tradução de Guilherme G. Flores. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 163)

justamente da noção de “soltura” de membros proporcionada por eros, que rouba alguma coisa de quem ama: a sua percepção acostuada.

Uma cena que mostra como eros é capaz de mudar a percepção do amante encontra-se em outro poema de Safo, no fragmento 31:

Parece-me igual aos deuses aquele homem
que se senta à sua frente
e ouve de perto
o seu doce falar
e bela risada – ah, isso
deixa em asas o coração que tenho no peito
porque quando olho para você, um momento, a fala
em mim desaparece
não: a língua rasga, e um fogo
fino corre sob a pele
e nos olhos não há visão e um rumor
enche os ouvidos
e o suor frio me abraça e o tremor
me agarra por inteira, mais verde que grama
estou e morta — ou quase
assim eu pareço a mim.¹⁰²¹⁰³

Carson sugere que “[a] poeta encena [uma] *mise en scène*” em disposição triangular, mas

[n]ão é um poema sobre essas três pessoas como indivíduos, mas sobre a figura geométrica formada pela percepção que uma tem da outra, e as lacunas nessa percepção. É uma imagem das distâncias entre essas pessoas. Linhas de força sutis coordenam as três. Pela primeira linha, viaja a voz e o riso da menina até um homem que ouve atentamente. Uma segunda tangente liga a moça à poeta. Entre o olho da poeta e o homem que ouve estala uma terceira corrente. A figura é um triângulo. Por quê?¹⁰⁴

¹⁰² CARSON, 2022.a. Artimanha. Tradução de Julia Raiz. No original: He seems to me equal to gods that man/ who opposite you/ sits and listens close/ to your sweet speaking/ and lovely laughing — oh it/ puts the heart in my chest on wings/ for when I look at you, a moment, then no speaking/ is left in me/ no: tongue breaks, and thin/ fire is racing under skin/ and in eyes no sight and drumming/ fills ears/ and cold sweat holds me and shaking/ grips me all, greener than grass/ I am and dead — or almost/ I seem to me.

¹⁰³ Para esse poema, vale ver também a tradução de Gontijo Flores: Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses/ esse cara que hoje na tua frente/ se sentou bem perto e à tua fala/ doce degusta/ e ao teu lindo brilho do riso – juro/ que corrói o meu coração no peito/ porque quando vejo-te minha fala/ logo se cala/ toda língua ali se lacera um leve/ fogo surge súbito sob a pele/ nada vê meu olho mas ruge mais ru-/ ído no ouvido/ gela-me a água e inunda-me o arrepiro/ me arrebatava e resto na cor da relva/ logo me parece que assim pereço/ nesse deslumbre. (LP, FR. 31) (SAFO, in: FLORES, 2017, p. 109)

¹⁰⁴ CARSON, 2022.a. Artimanha.

Ela explica que o que se encena aqui não é uma cena de ciúme, nem a descrição de um triângulo amoroso comum, porque

esse poema não acontece no mundo real. Safo nos diz duas vezes, enfaticamente, a localização real do poema: “Parece-me ele... eu pareço a mim”. É uma investigação sobre aparência e acontece inteiramente dentro da mente dela. Não é sobre ciúme; não é sobre o mundo normal das reações eróticas; não é sobre elogio. É um poema sobre a mente da amante no ato de construir desejo por si mesma.¹⁰⁵

É nessa “artimanha do triângulo”¹⁰⁶ que vemos “a constituição radical do desejo”¹⁰⁷. E o que acontece nesse instante?

Quando os pontos do circuito se conectam, a percepção dá um salto. E algo se torna visível, na trajetória triangular onde estão se movendo os volts, que não seria visível sem a estrutura de três partes. A diferença entre o que é e o que poderia ser se torna visível. O ideal é projetado sob uma tela do real, numa espécie de estereoscopia. O homem está sentado feito um deus, a poeta quase morre: dois polos de reação dentro da mesma mente desejante. A triangulação permite que ambos estejam presentes ao mesmo tempo por meio de um deslocamento na distância, substituindo a ação erótica por uma artimanha do coração e da linguagem. Pois nessa dança as pessoas não se movem. O desejo se move. Eros é um verbo.¹⁰⁸

Carson alude ao efeito de estereoscopia – uma propriedade da nossa visão binocular que “fotografa” uma cena em dois pólos distantes, mas muito próximos, para criar uma imagem com profundidade, tridimensional – “uma capacidade de manter em equilíbrio duas perspectivas ao mesmo tempo.”¹⁰⁹ para falar do comportamento do desejo. Vemos então o ideal ser “projetado sob uma tela do real”: o ideal, o possível, seria a posição do homem, que olha a amada e não se afeta por ela, e o real é o lugar onde a poeta se encontra, estremecida de desejo. Os dois lugares existem ao mesmo tempo na mente da amante, nesse circuito elétrico ativado por eros. É dentro desse circuito que a sua percepção “dá um salto”. Que salto é esse? O que percebe? O que “se torna visível”? Que nunca vai conseguir “capturar” o objeto, do contrário, eros não colocaria suas asas ali, naquele coração. Eros é falta.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Idem. Símbolo.

No capítulo “O que a amante quer do amor?”, Carson retoma o fragmento 31 de Safo analisando-o sob uma perspectiva bem cinematográfica para mostrar como ocorre a operação erótica na mente da poeta e nas linhas do poema:

As duas possibilidades são projetadas em uma tela do que é real e atual, por meio da triangulação, uma tática da poeta. Aquele eu divino, que nunca tinha sido conhecido antes, agora entra em foco e desaparece novamente com uma mudança rápida de visão. À medida que os planos de visão aparecem e desaparecem, o eu real, o eu ideal e a diferença entre eles se conectam momentaneamente em um triângulo. A conexão é eros. O que a amante quer é se sentir atravessada pela corrente de eros.¹¹⁰

O movimento de eros é duplo: ele se lança em direção ao amado, mas volta de novo a você:

Se acompanharmos a trajetória de eros, encontraremos consistentemente esse mesmo caminho: ele se move de quem ama em direção à pessoa amada, depois ricocheteia de volta a quem ama e ao buraco que existe em quem ama, que antes tinha passado despercebido.¹¹¹

Isso porque “[u]m espaço precisa ser mantido ou o desejo acaba.”¹¹². Há, como se disse, um movimento duplo: enquanto me estico para alcançar o objeto amado, o movimento é recolhido de volta pelo meu braço, retorna a mim. Como uma mola. Tentar alcançar algo é sempre fracassar. É doce-amargo.

Em determinado momento, Carson analisa a doçura-amarga de Eros num trecho de *As ondas* de Virgínia Woolf. Sobre o comportamento do personagem Neville em direção erótica a Bernard, diz:

Como nos poetas gregos, a dor da experiência surge naquele limite no qual o eu é adulterado e o amargo beira o doce de maneira assustadora. A ambivalência de Eros é um desdobramento direto desse poder de “misturar” o eu. O amante admite, desamparado, que é bom e ao mesmo tempo ruim ser misturado, e é então levado de volta à pergunta: “Agora que eu fui misturado dessa maneira, quem sou eu?” O desejo muda o amante. “Quão curiosamente”: ele sente a mudança acontecer, mas não tem critérios predefinidos para avaliá-la. A mudança lhe oferece um vislumbre de um eu que ele nunca tinha conhecido antes.”¹¹³

¹¹⁰ Idem. O que a amante quer do amor?

¹¹¹ Idem. Encontrando o limite.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Idem. A lógica no limite.

Um vislumbre de uma outra possibilidade de ser, de ver e perceber suspenso no instante do desejo. Mas é apenas isso, um lampejo, uma fagulha, porque há uma fronteira que não pode ser superada. Há uma diferença, uma separação intransponível:

a fronteira principal e inevitável que cria Eros: a fronteira da carne e do eu que existe entre você e eu. E é, de repente, apenas no momento em que eu ia dissolver a fronteira, que percebo que nunca vou conseguir fazer isso.¹¹⁴

Aqui podemos retornar à “Fala Curta Sobre Refúgios”:

Você pode escrever na parede com um coração de um peixe por causa do fósforo que eles comem. Há choupanas como esta rio abaixo ao longo das margens. Escrevo isto para errar o máximo possível com você. Troque a porta quando sair, está escrito. Agora me diga você o quanto isso está errado, por quanto tempo o brilho perdura. Diga.¹¹⁵

Carson pergunta sobre a duração de um brilho, o brilho do erro? Qual erro? Usar o verbo “trocar” por “trancar”? O texto é uma fala curta sobre refúgios. De acordo com o *Dicionário Oxford de Língua Portuguesa*, um refúgio é um “lugar para onde se foge para escapar a um perigo”. Que perigo é esse?

Há pouco falávamos da ambivalência em ser “misturado” ao outro quando se é atravessado por eros. Podemos pensar nesse perigo. Esse poema parece encenar algo similar ao que acontece no fragmento 31 de Safo. Há um eu (“escrevo”, “me”) que se direciona a um “você”. O primeiro “você” parece impessoal, parece falar conosco, leitores, mas depois parece se direcionar a uma pessoa específica, pelo imperativo em “Troque a porta quando sair”, localizando os interlocutores dentro “[d]esta” choupana, e então a nossa percepção sobre a cena muda.

É um poema que encena, assim como em Safo, uma triangulação. Há um eu, um você e uma porta *trocada* entre eles. A troca de “trancar”, o esperado, por “trocar”, o erro, fornece o brilho de um instante em que a ambivalência de eros se manifesta: a porta trancada separaria os dois definitivamente, a porta trocada sugere uma outra espécie de porta – uma porta desenhada na parede com coração de peixe

¹¹⁴ Idem. Encontrando o limite.

¹¹⁵ CARSON, 2022.b, p.99.

talvez – para a passagem de um lampejo de uma percepção e uma existência melhoradas.

Há um ideal projetado sobre a tela do real. O que era esperado não vem, há um desvio de linguagem que causa um desvio na imagem, na percepção que temos dessa cena. Como no fragmento de Safo: o ciúme esperado da triangulação não vem, no lugar disso somos forçados a perceber a cena de outra maneira.

Mas, ainda que de outra espécie, a fronteira permanece. E é justamente a manutenção da fronteira, ou seja, do limite, da diferença, daquilo que me separa do outro, que permite que haja um encontro erótico entre *nós*. O erro no poema é essa fronteira: “Escrevo isto para errar o máximo possível com você. Troque a porta quando sair, está escrito.”

Querer fundir-se no outro é uma ilusão, achar que o outro vai me pertencer e reconhecer isso traz custos ao eu:

O amor não acontece sem perda para o eu vital. O amante é um perdedor. Ou pelo menos isso é o que ele considera. Mas essa consideração do amante envolve uma mudança rápida e astuta. Tentando alcançar um objeto que se mostra fora e além de si mesmo, o amante é provocado a perceber esse eu e seus limites. A partir de um novo ponto de vista, que poderíamos chamar de autoconsciência, o amante olha para trás e vê um buraco. De onde vem esse buraco? Vem do processo classificatório do amante. O desejo por um objeto que ele nunca soube que lhe faltava é definido – por meio de um deslocamento de distância – como desejo por uma parte necessária de si mesmo.¹¹⁶

Retomando os exemplos que observou, em que eros toma conta do amante justamente através de uma diferença entre um ideal e o real, Carson vai dizer que nesse processo:

[u]ma faísca de eros se move na mente de quem ama, atravessando esse espaço de diferença, para ativar o prazer. O prazer é um movimento (*kinēsis*) da alma, na definição de Aristóteles (Rh. 1.1369b19). Sem diferença: sem movimento. Não existe Eros.¹¹⁷

Para perceber, sentir essa faísca de eros, é necessário estar aberto, com os sentidos abertos, para uma certa *respiração* do mundo. Carson aponta para o fato

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Idem. O que a amante quer do amor?

de que, para os gregos, os sentidos do corpo estavam intimamente ligados à respiração:

Para os gregos antigos, respiração é consciência, respiração é percepção, respiração é emoção. Na antiga teoria fisiológica, parece que os *phrenes*¹¹⁸ são grosseiramente identificados com os pulmões e contêm o espírito da respiração à medida que vai e vem (Onians 951, 66 ss.). O peito é considerado pelos gregos como um receptáculo de impressões sensoriais e um veículo para todos os cinco sentidos; até mesmo para visão, pois, ao ver, algo do objeto visto pode ser respirado e recebido pelos olhos de quem vê (ver Hesíodo, Scutum 7; cf. Arist., Sens. 4.437b23ss). Palavras, pensamentos e entendimento são recebidos e produzidos pelos *phrenes*. (...) Phrenes são órgãos da mente.¹¹⁹

Assim:

A respiração do desejo é Eros. Inescapável como o próprio ambiente, com suas asas Eros move o amor para dentro e para fora de todas as criaturas a seu bel-prazer. A vulnerabilidade total do indivíduo à influência erótica é simbolizada pelas asas e o poder multissensual que elas têm de permear e assumir, a qualquer momento, o controle de qualquer pessoa apaixonada.¹²⁰

A abertura para o desejo, o desfazimento de *eu*, então, apesar de doce-amargo, é algo positivo e necessário. Como defende Rafael Zacca Fernandes:

Ao colocar o si em contato com os limites do si mesmo, a experiência erótica serve como fundamento para uma experiência autocrítica tanto individual como coletiva. Desejar é a possibilidade de se colocar em contato com a própria vulnerabilidade, com seus próprios furos. Na escala coletiva, é a civilização que se encontra com suas faltas.¹²¹

Eros vai botar as minhas certezas cristalizadas em xeque, vai “abrir meus olhos” para uma outra coisa, para uma outra forma de perceber o mundo ao meu redor, partindo do meu desejo por aquela pessoa, aquele objeto, aquela coisa, aquele mundo. Nos ensina a ver, sentir, para além da nossa razão lógica, demasiadamente humana, e nos coloca de novo em contato com os movimentos do mundo.

Eros solta, afrouxa membros. Faz perder os limites, faz com que o eu e o tu, ao menos na mente de quem deseja, por um instante, possam se tornar borrados e

¹¹⁸ Palavra grega usada no poema de Arquíloco, traduzida por Anne Carson como “pulmões” à qual se refere como “o órgão da respiração”

¹¹⁹ Idem. Arquíloco no limite.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ FERNANDES, 2022, p.165.

indissociáveis; nesse movimento de soltura (das certezas, dos limites, dos contornos), de permitir se misturar.

Eros nos leva a perceber, então, que a nossa mente do jeito que está, do jeito que foi concebida, antes de sua chegada, não era a única forma de perceber os fenômenos, a vida. Ele abre nossos sentidos, permite-nos entrar em contato com a respiração do mundo, como as *aporrhoi*. Carson explica:

As *aporrhoi* são mediadores da percepção, permitem que tudo no universo esteja potencialmente “em contato” com tudo o mais que existe (cf. Arist., Sens. 4.442a29). Empédocles e seus contemporâneos postularam um universo onde os espaços entre as coisas são ignorados e as interações são constantes. A respiração está em todo lugar. Não existem limites.¹²²

Desprendendo a visão então de um único ponto perceptivo, e se deixando ver por outros lugares e tempos, deixando a visão, os sentidos vagarem, Carson revela uma percepção melhorada. Há um alargamento da percepção, um desprendimento de um centro (eu), para uma outra percepção além de mim, assim como faz o cine-olho.

Jean-Luc Godard, – *por acaso* – um frequente parceiro¹²³ tanto de Carson como de Vertov¹²⁴, apresenta uma reflexão a partir de uma fala de Wittgenstein¹²⁵ que fornece uma vista dos pensamentos dos dois autores que tentamos elucidar até aqui. A fala aparece em *voice-over* em uma cena de *2 ou 3 coisas que eu sei dela* (1967):

Onde está o começo? Mas que começo? Deus criou o céu e a terra. Mas seria preciso dizer melhor: dizer que os limites da linguagem, da minha linguagem, são os do mundo, do meu mundo, e que, ao falar, eu limito o mundo, eu o acabo. E

¹²² CARSON, 2022.a. Arquíloco no limite.

¹²³ Valho-me aqui do conceito de “parceria inusitada” que Helena Martins utiliza para falar dos diversos encontros estranhos e improváveis que Carson trava em sua escrita. Essa ideia será melhor explorada no capítulo 3 deste trabalho.

¹²⁴ Godard aparece como um interlocutor de Carson em alguns escritos, como em “Desprezos: um estudo sobre o que é e o que não é lucro em Homero, Moravia e Godard” (2023); já com Vertov, de maneira retroativa, Godard trava intensa parceria com o cinema do cineasta soviético em muitos aspectos da sua cinematografia, sobretudo quando funda em 1968, juntamente a Jean-Pierre Gorin, o “Grupo Dziga Vertov”. Sobre isso, ver a dissertação: MARIA, João Paulo Miranda. A influência do Grupo Dziga Vertov no Cinema de Jean-Luc Godard. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

¹²⁵ A asserção 5.6 presente em *Tractatus Logico-philosophicus* de Wittgenstein “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”. (WITTGENSTEIN, 1993, p.245)

quando a morte misteriosa e lógica abolir esses limites, não haverá pergunta, nem resposta, apenas vagueza.¹²⁶

Podemos dizer que é em um certo clima de vagueza que os atos documentários de Carson e de Vertov nos deixam. Não em um sentido de encerramento absoluto de qualquer arquitetura de pensamento ou visão, o que nos faria cair em um completo vazio, mas em um sentido de abertura, de lançamento em outras camadas de tempo, de espaço, de pensamento, desejo, linguagem, por vezes, pouco acessadas, permitindo-nos perceber o mundo “ao longo de um ‘caminho de observação’”¹²⁷. Como observa Tim Ingold:

Seguindo no nosso caminho, as coisas entram e saem da nossa visão, conforme novas vistas se abrem e outras se fecham. Por conta dessas modulações no arranjo da luz refletida que alcança os nossos olhos, a estrutura do nosso ambiente é revelada progressivamente. Em princípio, isso não é diferente com os sentidos do tato e da audição, pois, juntamente com a visão, esses são apenas aspectos de um sistema completo de orientação corporal. Assim, o conhecimento que temos do nosso meio é forjado no próprio curso do nosso movimento por ele, na passagem de lugar a lugar e na mudança dos horizontes ao longo do caminho (...). Como andarilhos, experimentamos (...) uma “ordenação progressiva da realidade”, ou a integração do conhecimento ao longo de um caminho de viagem.¹²⁸

¹²⁶ GODARD, Jean-Luc, 1967. No original: “Where is the beginning? But what beginning? God created heaven and earth. But one should be able to put it better. To say that the limits of language, of my language, are those of the world, of my world, and that in speaking, I limit the world, I end it. And when mysterious, logical death abolishes those limits, there will be no question, no answer, just vagueness.”

¹²⁷ INGOLD, 2022, p.116.

¹²⁸ Idem, p.116-117.

2 Cortar

O segundo movimento que vamos observar é o de *cortar*. Também uma ação crucial no cinema. Voltemos às ideias de Deleuze, dessa vez com as noções de “Quadros e plano, enquadramento e decupagem”, presentes no capítulo 2 de *Imagem-movimento* (2018)¹²⁹. Quadro, plano e montagem são os três elementos fundamentais da composição da imagem cinematográfica. Sobre o quadro – que também pode ser chamado de enquadramento –, vai dizer: “Chamemos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios.”¹³⁰

O quadro é tudo que cabe dentro de um limite retangular, recortado pelo que a câmera pode filmar, deixando sempre algo de fora. O quadro é sempre um recorte fixo da realidade, um recorte de um ponto de vista. O olho, o ponto perceptivo, limita o mundo, a extensão da minha visão limita também o quadro. A câmera, mesmo com o cine-olho, também pressupõe um corte da realidade. A escolha de filmar, de enquadrar uma determinada cena por um ângulo e não outro, por um plano fechado ou aberto, por mais real, por menos *encenação* que exista ali, é uma forma de limitação. É uma escolha: para onde apontar a câmera e como? “O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado.”¹³¹

Com essa noção, podemos pensar no quadro como um recorte da realidade; um pedaço que foi fracionado de um todo que é muito mais vasto, mas que não o vemos pela limitação do quadro. Trazendo a discussão para o campo da percepção dos movimentos da vida, como Deleuze faz a partir das ideias de Bergson, – e pela janela aberta por Godard no capítulo anterior – podemos pensar que há uma tendência na cultura hegemônica ocidental de ver esse pedaço como equivalente ao *Todo*.

¹²⁹ A teoria sobre esses procedimentos elaborada por Deleuze, assim como as noções de imagem-percepção (trabalhada no Capítulo 1 deste trabalho) e montagem (que será abordada no Capítulo 3) foram pensadas pelo filósofo a partir das teses sobre o movimento de Henri Bergson, desenvolvidas nos livros *Matéria e Memória* (2011) e *A Evolução Criadora* (2005).

¹³⁰ DELEUZE, 2018.a, p.29.

¹³¹ Idem. p.39.

Tendemos a determinar o limite do mundo de acordo com o limite da nossa linguagem. Também os nossos olhos limitam esse mundo. Tendemos a tomar os limites dos nossos olhos, dos nossos sentidos, como equivalentes aos do mundo. É como se a nossa visão não se desse então mais por fragmentos, por cortes, por pedaços, mas por inteirezas, verdades arraigadas, totalidade. Mas já vimos com o *cine-olho* e com *eros* que não é bem assim. Como nos alerta Bergson: “Em vão empurramos o vivo para dentro de tal ou tal de nossos quadros. Todos os quadros estouram. São estreitos demais, sobretudo, rígidos demais, para aquilo que gostaríamos de colocar neles.”¹³²

E isso nos gera os problemas de toda ordem que já sabemos de dominação de uma cultura sobre outra, de poder dos vencedores sobre os vencidos, como defende Benjamin¹³³. Enfim, o problema de não se reconhecer como limitado, de não perceber que tudo que você fala, vê, sente, ouve, é só um pedaço de “uma realidade que tem relevo e profundidade”¹³⁴. “O enquadramento é limitação”¹³⁵. Por isso, a necessidade de provocar um movimento, deslocamento nesse quadro, através de um outro movimento de *corte*, não de enquadramento. Furar, para deixar vazar. É aí que entra o plano. Deleuze vai dizer: “Epstein toca de perto o conceito de plano: é um corte móvel, quer dizer, uma perspectiva temporal ou uma modulação.”¹³⁶

O plano, como observa Deleuze, é o que permite uma comunicação com o *Todo* do filme, isto é, a montagem, mas disso falaremos melhor no próximo capítulo. O plano tem uma dupla articulação. Ele então

pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora voltado para o pólo do enquadramento, ora para o pólo da montagem. O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração.¹³⁷

¹³² BERGSON, 2005, p.X.

¹³³ BENJAMIN, 1987, “Sobre o conceito de história”.

¹³⁴ BERGSON, 2005, p.57.

¹³⁵ DELEUZE, 2018.a, p.31.

¹³⁶ Idem. p.46-47.

¹³⁷ Idem. p.40.

Não iremos nos aprofundar tanto na teoria de Deleuze, mas fiquemos com mais essa assertiva sobre o enquadramento e o plano no cinema, que podemos transpô-la para pensar a nossa prática também, enquanto seres humanos, enquanto sociedade, enquanto indivíduos de limitações, em relação aos quadros fixos pelos quais olhamos o mundo, que muitas vezes não nos permitem ver as suas camadas, a sua vastidão, os seus interstícios. É a definição que Bergson apresenta para esse todo, que é o Aberto, que varia incessantemente, por isso não podemos querer limitá-lo. “A conclusão de Bergson é (...): se o todo não pode ser dado é porque ele é o Aberto, e porque cabe a ele mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar”¹³⁸. É que o todo deve ser “concebido como um “contínuo” e não como um conjunto dado.”¹³⁹

A vida, o mundo não estão dados. Por isso devemos conceber os cortes como *moventes*, com a sua capacidade de furar, de abrir espaço, e não como uma fixidez que enrijece os movimentos de duração da vida. Por isso cortar para deixar vazar toda sorte de fatos, vazios, silêncios, violência, espólio, coisas sem nome, flutuações, acasos e faltas, que não cabem dentro de um contorno.

Então é justo nesse corte, nessa dobradiça, que resiste uma potência para abrir a visão, os sentidos, o pensamento; ver uma outra coisa, enfim, acontecendo.

Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. Um se faz através do outro. É porque o movimento puro faz variar por fracionamento os elementos do conjunto segundo denominadores diferentes, é porque decompõe e recompõe o conjunto, que ele também se reporta a um todo fundamentalmente aberto, cuja particularidade é "se fazer" sem cessar, ou mudar, durar. E vice-versa.¹⁴⁰

2.1. Atos cortantes

Como já vimos, a ação erótica tem a ver com fronteira, com um desejo de abolir o limite que separa o eu do outro, mas lidar com a frustração de que nunca vamos conseguir realizá-lo. Mas, na linguagem, há truques, o que Carson chama de

¹³⁸ Idem. p.24.

¹³⁹ Idem. nota 15, p.25.

¹⁴⁰ Idem. p.46.

“ardil de eros”¹⁴¹ que permitem essa suspensão, mesmo que temporária, das fronteiras, e nos fornecem um vislumbre de uma nova e terceira coisa que se daria, *se dá*, entre esses dois pólos; como vimos, no fragmento 31 de Safo, a “artimanha do triângulo” operando na mente da amante e transposta para os versos, ou, no poema de Carson, o ardil da *troca* também vislumbrando um terceiro lugar. O ardil erótico em Carson, também chamado de “artimanhas”, “táticas”, são uma espécie de “tática imaginativa mobilizada para dar lugar à falta”¹⁴². Essa “lógica erótica” é “tipicamente encarnada em paradoxos, trocadilhos, metáforas, erros deliberados, traduções escandalosas e outros expedientes que a autora não apenas tematiza como também exerce em sua própria escrita.”¹⁴³

São experiências de – aparentemente – misturar o *eu* no *outro*. Tem uma aparência de “borrar os contornos”. Sobre isso, podemos voltar ao ensaio “Espumas”. Depois de Longino, Carson recorre a outro exemplo, dessa vez no cinema, para falar sobre a ação de “derramar”. Alude a um episódio envolvendo Michelangelo Antonioni e a atriz Lucia Bosè nas filmagens de *Crimes da alma* (1950). Diz que o diretor “descobriu que precisava sair de trás da câmera, cruzar o set de filmagem e ajustar, ele mesmo, a psicologia da atriz” (p.129). Isso porque ela estava tendo dificuldade em “fingir desespero”, então ele relata: “Para alcançar os resultados que eu queria, precisei partir para ofensas, insultos, tapas bem dados. No fim, ela desabou e chorou feito criança. Representou maravilhosamente o papel”¹⁴⁴. Carson analisa:

Entre Antonioni e Lucia na porta do prédio há uma zona de perigo. É um perigo documentário. (...) No cinema, “documentário” implica a preferência pelos temas factuais, e não pelos ficcionais, na preparação de um filme. Ao sair de trás da câmera e passar para dentro do filme de modo a aprimorar Lucia Bosè à base de seus maravilhosos tapas, Antonioni está devassando a fronteira que separa a atriz da personagem.¹⁴⁵

Uma fronteira é abalada, perturbada pelo ato violento de Antonioni. A imagem produzida desse encontro – como no poema de Safo e na fala curta de

¹⁴¹ CARSON, 2022.a, “Letras, cartas”.

¹⁴² MARTINS, 2023, p.222.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ ANTONIONI, apud CARSON, 2023, p.129-130.

¹⁴⁵ CARSON, 2023, p.130.

Carson – sobreposição de dois lugares: o real (o da atriz) e o possível, ideal (o da personagem). Ou seria mais como se o real acostumado, esperado do cinema, que seria a personagem – a personagem total e a anulação da atriz –, sofresse um corte, com essa interferência da atriz? O escamoteamento do seu sentimento ultrapassando os limites da personagem? Vemos um ardil erótico acontecendo ali.

Podemos dialogar essa impressão de Carson com o que fala Comolli sobre o cinema documentário: “O cinema traz o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – todos os buracos ou todos os contornos que de pronto nos é dado sentir, experimentar, pensar.”¹⁴⁶

Os contornos e os buracos podem ser percebidos nessa cena. Onde começa a atriz e onde termina a personagem? Não sabemos, não podemos ver. Mas está ali.

E como Vertov, também ele, corta a realidade? Cortando a película fílmica para ver a potência daquela coisa se transformar. O cine-olho tem a potência, como vimos, de ligar os pedaços do mundo, de tempo e lugares diferentes entre si, revelando-nos novas conexões possíveis entre eles, fios invisíveis aos nossos olhos que os conectam. Para isso, é preciso cortar.

O corte, é claro, é um procedimento inerente à construção de todo e qualquer filme. Em Vertov, no entanto, esse que, na maioria das vezes – especialmente nas primeiras décadas do cinema – era para ser relegado aos bastidores, é trazido à tona. O que comumente era para ser “invisível”, simulando um aspecto de continuidade entre os planos para se contar uma história, especialmente no cinema narrativo clássico¹⁴⁷, Vertov o coloca em evidência, ergue-o à superfície da imagem fílmica.

Por exemplo, em *O homem com a câmera* (1929), a ação de cortar aparece como tema a ser filmado pelo cine-olho e como procedimento cinematográfico que deve ser revelado. Há uma sequência que filma mãos que realizam cortes. Enquadra em primeiro plano diversas ações e instrumentos cortantes da vida, inclusive o trabalho da montadora na ilha de edição para criar um filme.

¹⁴⁶ COMOLLI, 2008, p.148.

¹⁴⁷ Diz-se do cinema realizado na primeira metade do século XX cuja concepção da montagem faz decorrer uma narratividade. Isso se dá sobretudo na escola americana de montagem. Abordarei melhor esse aspecto no capítulo 3 deste trabalho.

Figura 8. Cortes (Frames de *O homem com a câmera*)



Seguindo com Vertov e com o seu pensamento e prática do cine-olho, esses planos de cortes não são uma mera representação de atos cortantes que acontecem na vida, mas uma apresentação real do corte, nas matérias da vida

Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais (...), são os componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando.¹⁴⁸

Um cabelo que é aparado, uma lâmina que é afiada, uma película fílmica que é cortada. Parece que põe o olho na matéria cortante e sai deslizando com ela (com sua câmera) encontrando outros cortes por aí, no caminho, outros ecos, como Longino deslizando “de Homero a Demóstenes, de Moisés a Safo, patinando sobre lâminas de pura bravata.”¹⁴⁹, derramando o *sublime* do corte através da justaposição dos planos. “Seus fatos se derramam para fora da moldura do contexto original e surram as [nossas] mentes.”¹⁵⁰

Além disso, há toda uma sequência que mostra o trabalho da montadora Elizaviêta Svílova¹⁵¹, na sua ilha de edição, cortando os fotogramas e colando-os a outros. O trabalho do cinema que não era para ser revelado. Sobre isso, Vertov comenta que *O homem com a câmera* destaca o meio e não o objetivo, porque “uma de [suas] tarefas era a de nos familiarizarmos com esses meios, e não ocultá-los, como é geralmente a praxe em outros filmes”¹⁵².

¹⁴⁸ INGOLD, 2015, p.61-62.

¹⁴⁹ CARSON, 2023, p.127.

¹⁵⁰ Idem, p.128.

¹⁵¹ Editora, montadora e co-diretora de muitos filmes de Dziga Vertov. Era também sua esposa. O trabalho de Svílova será melhor abordado no Capítulo 3 desta dissertação.

¹⁵² VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.644.

Figura 9. Svílova na ilha de edição (frames de *O homem com a câmera*)



Podemos pensar, então, que cortar a película é ver a potência daquela coisa se transformar. Libera o movimento de cortar e permite-o avançar para o próximo plano, não deixa que seja capturado, enquadrado, enfim, limitado.

Voltando a Carson, podemos ver outras coisas saindo do quadro. Um outro exemplo está no ensaio “Desprezos: um estudo sobre o que é e o que não é lucro em Homero, Moravia e Godard” (2009). Ao falar do filme *O Desprezo* (1963) de Godard, Carson mostra como a atriz Brigitte Bardot não apenas se mistura à personagem que interpreta, como ela a ultrapassa; Bardot excede, vence os limites da personagem por não caber naquele contorno, naquele espaço supostamente delimitado para contê-la. De que forma Carson faz isso?

Ao ir interligando forças de Homero com *Odisseia*, Alberto Moravia com seu romance *O desprezo* (1954), baseado na *Odisseia* e Jean-Luc Godard com o filme *O desprezo* (1963), baseado no romance italiano, ela traça uma reflexão sobre dois tipos de lucro: o da mercadoria, a partir dos termos de Marx, e o do tesouro, *keimelion* (palavra grega) que significa “algo para ser guardado fora do alcance, ou como o tesouro”.

Quando lança a reflexão ao filme de Godard, ela a desloca para falar sobre Brigitte Bardot e a personagem que seria interpretada por ela, Emilia. Em Moravia, Riccardo, o marido de Emilia que está escrevendo o roteiro para um filme baseado na *Odisseia*, é o narrador da história – só sabemos de Emilia pela sua perspectiva, “Seus motivos, seus verdadeiros desejos e sua profundidade psíquica permanecem opacos para o leitor, do começo ao fim do romance”¹⁵³. Já no filme de Godard:

¹⁵³ CARSON, 2023, p.144.

essa pessoa insondável é interpretada por Brigitte Bardot – uma escolha que encadeou algumas mudanças na história e na produção. (...) Não só por ser loira (a Emilia do romance é morena), mas também por ter custado cinco milhões de francos, por ter sido seguida sem parar pelos paparazzi e por uma falange de seguranças, e por representar, para a França daquela época, a definição do feminino por excelência – por tudo isso, Brigitte Bardot retorceu a história até que esta perdesse a forma, ao mesmo tempo garantindo o sucesso de bilheteria.¹⁵⁴

“Brigitte Bardot retorceu a história até que esta perdesse a forma”. A ideia de perder os limites e ultrapassá-los vai atravessar todo esse ensaio. Carson compara Bardot com “o poder de Penélope”¹⁵⁵, “o poder de conter o significado”. Vai dizer do feminino como esse lugar sem contorno na tradição grega antiga: “a mulher era vista como uma criatura cujas fronteiras são instáveis, e cujo poder de controlá-las é insuficiente.”¹⁵⁶

Porém, na literatura, a mulher poderia tomar as rédeas, poderia se descontrolar e vazar dos seus limites – desde que conte sua própria história, ou desde que o narrador lhe permita vazar, do contrário, ficará confinada pelas palavras e olhar deste:

Emilia, a esposa no romance de Moravia, parece ser, aos olhos de seu marido Riccardo, um locus movediço de ambiguidade. Ele não a compreende. E já que ela é “apenas uma datilógrafa”, Riccardo atribui sua incompreensão ao fato de Emilia não ter recebido uma boa educação, ou de ser corrompida, ou (em seus termos) de “não ter consciência” de sua própria vida interior. Nunca ficamos sabendo se isso é verdade; a personagem de Emilia está sempre fora de foco. Ela só é vista pelo filtro da irritação de Riccardo.¹⁵⁷

Um ponto perceptivo único, masculino, centrado, a percebe. No romance de Moravia, não pode ser percebida de outra maneira, porque é o narrador subjetivo – o seu marido, com os olhos humanos, e ainda mais, de um homem que não a compreende – que a olha. Já no cinema, com o filme de Godard, Carson percebe que essa ambiguidade é vista, vai para a cena, justamente pela presença de Brigitte Bardot.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Idem. p.147.

¹⁵⁶ Idem. p.148.

¹⁵⁷ Idem, p.147.

Carson relata que o próprio Godard, em uma entrevista de 1963¹⁵⁸, explicou que “falhou em sua tentativa de transformar Brigitte Bardot na Emilia do romance de Moravia. ‘Bardot é um bloco’, ele diz, ‘você tem que recebê-la como um bloco, uma peça só; é por isso que é interessante’”¹⁵⁹. Ela sustenta:

(...) no filme, quando o bloco-Bardot assume a personagem, a ambiguidade é amplificada a ponto de adquirir profundidade, individualidade, ela ganha carne, de um modo que nunca chegou a ter no livro. Ela não é de fato a Emilia; é algo mais, algo diferente. (...) Brigitte Bardot é um segredo.¹⁶⁰

O segredo, a partir da noção grega que apresenta, de *keimelion*, é algo que tem de permanecer fora do alcance, não se pode alcançar, capturar. Tanto que nem Carson alcança: “Ela permanece sendo um segredo. Isso eu não consigo analisar.”¹⁶¹. Resta então mostrar como isso funciona no filme, como “Bardot e Godard colaboraram para que funcionasse, para que ela continuasse secreta”¹⁶²: é através de seu corpo: “ele não o explora”. Dentre outras cenas, Carson destaca a cena acrescentada posteriormente por Godard¹⁶³, no começo, antes dos créditos. Na cena, vemos Bardot deitada nua na cama ao lado de Riccardo (aqui Carson se refere a ele apenas como “um homem”), e os dois conversam.

Ela pergunta se ele gosta do corpo dela, faz uma lista de cada parte desse corpo. “Você gosta dos meus dedos dos pés, gosta dos meus joelhos, gosta da minha bunda?” “Do que você gosta mais, dos dedos do meu pé direito ou do esquerdo? Do joelho direito ou do esquerdo? Dos meus seios ou dos meus mamilos?” Enquanto isso, a câmera zanza pelo seu corpo e se demora nas suas costas. O homem responde com solenidade a cada uma das perguntas, até finalmente dizer: “Eu te amo completamente, ternamente e tragicamente”. Ao que Bardot, com sua ambiguidade suprema, responde: “Moi aussi”¹⁶⁴, e a cena acaba.¹⁶⁵

¹⁵⁸ Nessa mesma entrevista, ele faz um outro comentário, igualmente interessante, sobre o filme: “*O desprezo* é um documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot.”, o qual Comolli relembra em (2008, p.143 e p.323).

¹⁵⁹ CARSON, 2023, p.149.

¹⁶⁰ Idem, p.150.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Carson explica que Godard inseriu essa cena após o produtor do filme ter ficado furioso com a primeira versão, em que não havia nudez. Para este último, a nudez daquele corpo era necessária, para fazer valer “cada centavo dos cinco milhões de francos” (p.150) gastos com a contratação de Bardot.

¹⁶⁴ Eu também.

¹⁶⁵ CARSON, 2023, p.150.

Há um jogo entre ao mesmo tempo revelar o corpo de Bardot e ainda assim mantê-lo secreto. Bardot é uma realidade passando à revelia do que se pretendia. Godard faz um corte no filme, não necessariamente na ligação entre os planos, no corte entre um plano e outro, mas pelo acréscimo da cena inicial, e, com isso, libera Bardot para sair cortando por aí, no decorrer do filme, aquela história.

Pelo que Carson explica como isso é conseguido na cena, percebemos que, além do diálogo travado entre Bardot e o homem, é também pela *mise-en-scène*, pelos movimentos de câmera e também pelos gestos da atriz: “Bardot atua sem desprezo nessa cena. Seus gestos são simples, transparentes; o tom de voz é serenamente banal. Sua conduta é inocente como a água”¹⁶⁶. Mas ela não se deixa capturar por isso, pelo contrário:

de alguma forma, bem no meio dessa exposição total e totalmente forçada de si, ela desaparece. Ao mesmo tempo que se coloca à venda, dedo a dedo, mamilo a mamilo – à venda para o julgamento masculino, para a câmera de Godard, para o olhar do espectador –, ela escapa da transação. Transforma-se em algo exorbitante, como têm de ser os segredos. Como têm de ser os presentes. O preço dela é alto demais para nós. Daí em diante, é ela a sutil condutora de cada uma das cenas.¹⁶⁷

O corte (Bardot) – é ela o ato cortante no filme – é o que libera a vida do segredo. Carson ensaísta nos mostra isso. É o seu olhar cortante também que libera Bardot, que nem está no título do ensaio, mas é ela quem ganha, quem vence as páginas com “suas táticas de conduta sutil”¹⁶⁸. No final do ensaio, Bardot aparece destacada de todo o resto. Passando por Homero, Moravia e Godard, é a imagem da atriz de cinco milhões de francos que fica na nossa cabeça:

Brigitte Bardot é o herói desse épico. É ela, enfim, quem *sabe o que é lucrar*. (...) E em colaboração com Godard ela consegue nos convencer de que uma das faces do lucro, para aqueles que sabem lucrar, pode ser transcendental. Se não a face, a bunda.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Idem. p.151.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem. Uma outra tática, ainda mais inquietante, de Bardot e de Carson será abordada na seção seguinte.

¹⁶⁹ Ibidem.

É com essa imagem, com bastante ironia, que Carson termina o ensaio, deixando mais uma vez que Bardot, ambigualmente, revele seu corpo sem revelar.

2.2. A exposição da matéria

Cortando-se a película, ou devassando uma fronteira, há uma revelação da matéria. Vamos olhá-la mais de perto. Para isso, vale retornar um pouco a Vertov com outras considerações sobre o *cine-olho*.

Vertov era bastante contra o cinema atuado, que chamava de cine ficções do mundo, dramas artísticos, não só porque não documentavam suficientemente a vida como ela era – apanhada de surpresa –, mas porque também esses filmes funcionavam, em sua visão, como o “ópio do povo”, não retratavam as pessoas reais da União Soviética, por isso não ajudavam na emancipação dos trabalhadores em prol do comunismo, da “decifração comunista do mundo”¹⁷⁰.

Para Vertov, os dramas artísticos eram como álcool e cigarro. Chamava-os de “cine-nicotina”, “cine-ópio”, “cine-vodka”¹⁷¹. Eram um escape, uma maneira de se embriagar e escapar da vida. Seria uma forma de adestramento, de entorpecimento, para então “introduzir em seu subconsciente certas ideias ou pensamentos.”¹⁷². As histórias criadas, as narrativas, a representação, enfim, seriam uma forma de induzir a esse estado, por isso elas seriam ruins. O espectador não teria sua consciência livre para pensar sozinho: “Precisamos de Revolucionários CONSCIENTES, e não de uma massa inconsciente que se deixa levar por qualquer sugestão”¹⁷³. Porque o fundamental do cine-olho era:

Estabelecer uma ligação de classe, visual (Cine-Olho) e auditiva (Rádio-Ouvido¹⁷⁴), entre os proletários de todas as nações e países, com base na plataforma da decifração comunista do mundo. Decifração da vida como ela é. Influência por meio de fatos sobre a consciência dos trabalhadores. Influência por meio de fatos, e não de jogos, danças ou versos. (...) Ao invés de falsificações da vida (representações teatrais, dramas cinematográficos, etc) – fatos (grandes e

¹⁷⁰ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.163.

¹⁷¹ Idem, p.160.

¹⁷² Idem, p.161.

¹⁷³ Idem, p.162.

¹⁷⁴ Termo que Vertov utilizava antes de Rádio-Olho para se referir à possibilidade da captação do som pelo cinema.

pequenos) cuidadosamente recolhidos, registrados e organizados, tanto da vida dos próprios trabalhadores como de seus inimigos de classe.¹⁷⁵

Há uma sequência interessante na parte final de *O homem com a câmera* em que podemos ver bem esse papel do cine-olho.

No início dessa parte, a câmera (munida do cinegrafista) entra em um bar e se embriaga junto das pessoas que se divertem, fumam e bebem garrafas e garrafas de cerveja. Vemos pessoas juntas bebendo, várias garrafas sendo abertas uma seguida da outra, garrafas cheias em cima das mesas... e o bloco homem + câmera, em seguida, submerge em um copo cheio.

Figura 10. Homem + câmera + cerveja (frame de *O homem com a câmera*)



Com esse gesto, podemos pensar, tal como aconteceu com o trem e o seu movimento de aceleração, que uma matéria, aqui mais de um estado de consciência e sensação, foi também assimilada pela câmera e se derramou para fora. A embriaguez das pessoas passa para a câmera, que a derrama para tudo que olha: movimentos trôpegos, cambaleantes produzem imagens embaçadas, confusas.

Figura 11. Imagens bêbadas (frames de *O homem com a câmera*)

¹⁷⁵ Idem, p.163.



Ela sai então do bar, ainda desnorteada, mas esbarra com Lênin. Após esse encontro, parece recuperar o estado de sobriedade, já que os planos voltam a ficar mais estáveis. Em seguida, seguem-se planos que mostram jovens no clube de trabalhadores de Lênin jogando xadrez e uma jovem armada que atira em em uma espécie de fantoche com a representação de um nazista.

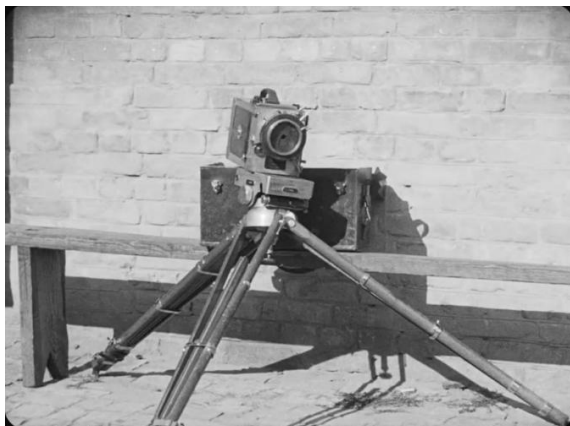
Figura 12. Trabalhadores x inimigos (frames de *O homem com a câmera*)



Depois segue-se um plano que volta a mostrar os jovens jogando xadrez, dessa vez em um ângulo mais aberto que mostra, atrás deles, um cartaz que diz “Trabalhadores do mundo uni-vos”.

Essa sequência segue até o fim do filme revelando imagens e sons diversos como que para convocar os trabalhadores: sons de risadas, de talheres batendo em garrafas criando música, de alguém tocando um piano, de um canto lírico, um busto de Marx, sorrisos, falatórios, danças e a câmera, sozinha dessa vez, também ela como que humanizada, fazendo uma espécie de dança.

Figura 13. Câmera dançarina (frame de *O homem com a câmera*)



É como se a câmera fosse afetada pelo que filma – assimila aquele movimento; ela não é um sujeito passivo a olhar para objetos, mas um participante ativo daquele mundo em-formação. Uma câmera que dança, bebe, mas permanece consciente do seu dever político: revelar os fatos que constroem aquele mundo, valendo-se de todas as possibilidades de sua técnica; dando a ver uma “cine-linguagem absoluta”. Ou seja, sem a utilização de uma estrutura narrativa e de letreiros explicativos – para indicar a mudança do rolo de filme ou para contextualizar os acontecimentos advindos das imagens¹⁷⁶ – que são recursos pertencentes à literatura, e sem encenação e atores, recursos pertencentes ao campo do teatro.

Com isso, Vertov conflui técnica, arte e dever político a um só tempo.

Em um texto chamado “Fábrica de fatos (resposta concisa a algumas perguntas confusas)”¹⁷⁷, – um dos textos em que defende o cinema não atuado contra os dramas artísticos – Vertov sustenta que “deve ser criada uma cine-fábrica de fatos”:

FÁBRICA DE FATOS.¹⁷⁸

Filmagem de fatos. Classificação de fatos.

Difusão de fatos.

Agitação por meio de fatos. Propaganda por meio de fatos.

¹⁷⁶ Sobre isso, é importante comentar que Vertov não utilizava cartelas (letreiros) em seus filmes com uma intenção de inclusão social também. No artigo “Cine-olho” (1926) atenta para o fato de que boa parte do público que gostaria de atingir, os camponeses, eram analfabetos e semianalfabetos, de modo que a utilização desse artifício para “explicar” ou contextualizar uma sequência excluiria esse público da experiência completa do filme. (VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.159)

¹⁷⁷ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.229.

¹⁷⁸ Optou-se por manter a grafia do manuscrito original de Vertov, como apontado por Labaki, com uso de letras maiúsculas e sublinhado em partes específicas do texto, a fim de preservar a ênfase que gostaria de dar a essas palavras.

Punhos de fatos.
RELÂMPAGOS DE FATOS.
MONTANHAS DE FATOS.
FURACÕES DE FATOS.
E pequenos fatozinhos independentes.

Contra a cine-feitiçaria.
Contra a cine-mistificação.

Pela verdadeira Cineficação da URSS operário-camponesa.¹⁷⁹

Uma “cineficação” do mundo. Era o que queria com o seu cinema. Nas sequências que vimos e até o final do filme isso fica bem claro, pela forma como a câmera é, para usar a expressão de Carson, “a sutil condutora” de todo o filme, deixando bem evidente para nós toda a gama de procedimentos, técnicas, ardis que pode usar para revelar uma verdade melhorada: os fatos da vida quando apanhados de surpresa, revelando as diversas relações que existem entre não só todos os homens e mulheres da URSS, mas também entre máquinas, objetos, elementos naturais, da cidade, matéria fora dos contornos... tudo em constante interação e variação.

A presença da câmera é inevitável nesses fatos. Talvez como em um “cinema de poesia”, como defendia Pasolini, em que “sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito”¹⁸⁰. No artigo “O cinema de poesia”, o cineasta faz um comentário sobre esse tipo de cinema em Godard. Como se sabe, o diretor francês teve forte influência de Vertov em sua prática cinematográfica, de forma que parece pertinente deslocar a análise para falar deste último:

A sua vitalidade não tem obstáculos, pudores, ou escrúpulos. Reconstitui, em si, própria o mundo: e é assim cínica também para consigo própria. A poética de [Vertov] é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmera em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade.¹⁸¹

A poesia do fato pelo fato. A poesia do cinema pelo cinema.

Voltemos um pouco a Carson agora. Ela tem um escrito chamado “Cassandra float can”. É uma espécie de ensaio contido em *Float* (2016), que não

¹⁷⁹ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.231.

¹⁸⁰ PASOLINI, 1986, p.104.

¹⁸¹ PASOLINI, 1982, p.148-149.

é um livro propriamente dito, mas, como ela mesma o apresenta, “uma coleção de vinte e dois livretos cuja ordem não é fixa e cujos temas são variados. A leitura pode ser em queda livre”¹⁸².

O texto foi feito para ser uma performance. Infelizmente, não a encontrei para assistir, mas é possível encontrar o áudio dessa apresentação, que ela chama de palestra (lecture)¹⁸³. Em “Performance notes”, um dos livretos de *Float*, Anne Carson oferece-nos um resumo do que foi a apresentação:

Uma palestra em três partes, apresentada pela primeira vez na Brooklyn Academy of Music em 2008, acompanhada na performance por imagens das obras de Gordon Matta-Clark mostradas em slides e também em grandes pôsteres (construídos e frequentemente reparados por Robert Currie), carregadas pela sala por nove a doze voluntários.¹⁸⁴

Na performance, ela apresenta o texto como algo que surge do seu esforço de traduzir *Agamémnon* de Ésquilo, especialmente as partes sobre Cassandra; diz que o escrito é, ao mesmo tempo, um ensaio sobre tradução e que também vai abranger alguns tópicos relacionados. Além disso, o texto está organizado em três partes: “Corte Original”, “Corte de Aniversário” e “Corte Final”¹⁸⁵.

Essa organização do texto em cortes já revela uma relação mais direta com os cortes cinematográficos. Percebemos uma alusão ao que acontece na pós-produção de muitos filmes, em que o “Corte Final”, ou seja, a “versão final” que vai ser exibida nos cinemas, muitas vezes, apresenta uma versão mais curta do que a original, o “Corte Original”. Sobre o “Corte de Aniversário”, entendo-o como uma “versão do diretor” talvez, um intermediário ali entre a primeira versão e a última, incluindo ainda algumas outras cenas que foram deletadas da cópia final.

¹⁸² No original: “a collection of twenty-two chapbooks whose order is unfixed and whose topics are various. Reading can be freefall” (CARSON, 2016, n.p.).

¹⁸³ https://youtu.be/-ZOd2nDVk84?si=BfD8FzrGbSKzeVe_ (CARSON, 2008)

¹⁸⁴ No original: A lecture in three parts, first presented at the Brooklyn Academy of Music in 2008, accompanied in performance by images of the works of Gordon Matta-Clark shown as slides and also on large posters (constructed and frequently repaired by Robert Currie), carried about the room by nine to twelve volunteers. (CARSON, 2016, n.p.)

¹⁸⁵ No original: an essay on translation more or less. It’s called Cassandra Float Can. It’s a piece that arrows out of what seems my lifelong efforts to translate Esquilo’s Agamamnon, especially the parts about Cassandra. So it’s concerns Cassandra, translation and some related topics. It’s organized in three cuts. There will be: the “Original Cut”, the “Birthday Cut”, and the “Final Cut”. (CARSON, 2008)

No caso de “Cassandra Float Can”, os cortes apresentados em sequência não parecem ter tanto a ver com um processo de eliminar cenas de uma primeira versão e se chegar a uma final, “*melhor*” porque mais enxuta e mais palatável ao público. O corte final de Cassandra, apesar de enxuto, não é nada palatável. Carson, através desses cortes visíveis, parece, em vez disso, tentar se aproximar de um “corte perfeito”, um corte último, que seria uma redução máxima que captasse o mínimo da expressão possível, que mais se aproximasse de sua intenção com esse ensaio: traduzir o grito de Cassandra na peça de Ésquilo. Já comentamos, na Introdução deste trabalho, a tarefa da tradutora de Antígona: “não deixar que Antígona perca os seus gritos”. Aqui surge novamente o grito como algo de valor, que se quer traduzir. Qual é a importância de um grito?

Em “Variações sobre o direito de permanecer calado”, Carson recupera essa imagem do grito quando fala da série de pinturas que Francis Bacon fez como traduções do quadro *Retrato do Papa Inocência X* de Velázquez: “o que Bacon fez foi mergulhar os braços na imagem de Velázquez, que retrata um homem profundamente aflito, e arrancar lá de dentro um grito que já estava acontecendo”¹⁸⁶.

Esse grito, ou essa “sensação”, nas palavras de Bacon, como Carson continua no ensaio, seria aquilo que escapa ao *clichê*, algo que se revela por detrás de uma tela, de um véu¹⁸⁷, de véus de linguagem organizada, de forma organizada, algo que escapa para fora dos contornos e se chega ao que Bacon chama de “fato”, a “brutalidade dos fatos”, “sua essência”, “sua realidade”, nas palavras dele, recuperadas por Carson; “como aquilo que Virginia Woolf chamou de ‘o próprio choque nos nervos, antes que o tornem alguma coisa’”¹⁸⁸. Com “fatos”, Carson vai dizer que Bacon pretende:

criar uma forma sensível que traduza diretamente ao nosso sistema nervoso a mesma sensação que aquele tema provoca. Quer pintar a sensação de um jato d'água, seu choque nos nervos. (...) quer nos fazer ver algo para o qual ainda não temos olhos; ele quer que escutemos algo que nunca soou.¹⁸⁹

¹⁸⁶ CARSON, 2023, p.162.

¹⁸⁷ “Nós estamos quase sempre vivendo atrás de telas, de véus – uma existência velada. E eu às vezes acho que, quando as pessoas dizem que o meu trabalho é violento, é porque de quando em quando eu consigo remover uma ou duas dessas telas.” (BACON, apud Carson, 2023, p.163)

¹⁸⁸ CARSON, 2023, p.157.

¹⁸⁹ CARSON. 2023, p.159-161.

Da mesma forma como o cine-olho é capaz de nos revelar uma miríade de imagens que não poderíamos ver sem ele, e o rádio-olho nos revela os sons escondidos de nossa audição caduca.

Um grito é um fato. Carson, assim como Vertov, também se interessa pelos fatos do mundo. Na mesma entrevista mencionada no capítulo anterior, ainda sobre fatos e linguagem, ela vai dizer que escreve com fatos porque “não tem nenhuma história na cabeça”¹⁹⁰. E fatos não poderiam ser escritos com uma narrativa, porque “O significado [na narrativa] é todo acolchoado, fantasiado de normalidade”¹⁹¹:

Porque em uma narrativa direta você teria muitas outras palavras, muitas outras palavras que não são apenas os fatos. Você está muito ocupado tentando ir de um fato a outro por métodos padrão: e; mas; ah, não; então eu estava nesta sala; porque; essa é a Patti. Estes não são fatos; são difíceis de pintar.¹⁹²

São encadeamentos lógicos da nossa linguagem e formas de ver, ouvir e pensar acostumadas. Já Carson entende a sua forma de escrever como “pintar com pensamentos e fatos”. É a sua forma de esbarrar com os fatos do mundo na linguagem, “se considerarmos fatos como algo significativo no mundo, como a forma como um lago é um fato”¹⁹³. Ela continua:

Acho que esse é um momento puro, quando você vê que um fato tem uma forma e tenta fazer isso acontecer novamente na linguagem. A forma é uma aproximação bruta do que os fatos estão fazendo. Sua atividade, mais do que sua aparência superficial. Quer dizer, quando dizemos que a forma imita a realidade ou algo assim, soa como uma imagem. Estou dizendo que é mais como abarcar um andamento musical, como um movimento dentro de um evento ou coisa.¹⁹⁴

Ou seja, não é uma imagem parada, tem movimento. Os fatos estão sempre em movimento. Carson, então, parece ter esbarrado com o grito de Cassandra como um fato. A sua responsabilidade então é devolver esse fato ao mundo, escrevendo o ensaio “Cassandra Float Can”:

¹⁹⁰ CARSON, 1997, p.13.

¹⁹¹ Idem, p.14.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Idem, p.13.

¹⁹⁴ Ibidem.

Quando você escreve um ensaio, me parece que está dando um presente. Você está dando essa graça, como diriam os antigos. Um presente não deve voltar para o eu e parar por aí. É por isso que os fatos são tão importantes, porque um fato é algo já dado. É um presente do mundo, ou de onde quer que você o tenha encontrado. E então você pega esse presente e faz algo com ele, e o devolve ao mundo ou a alguma pessoa, e isso o mantém vivo. (...) O mundo está constantemente lhe dando coisas que você poderia estar retribuindo.¹⁹⁵

Então, o seu gesto de fazer esse fato acontecer de novo na linguagem e de retribuí-lo de volta ao mundo, é, assim como Bacon, arrancar esse grito de Cassandra, que já estava acontecendo em *Agamemnom* de Ésquilo, do fundo de sua garganta. Porém, não conseguíamos escutar, porque ela permanecia em silêncio no palco durante os 270 versos iniciais. Com isso, segundo Carson:

Ésquilo gostaria que víssemos os véus se erguendo na mente de Cassandra, gostaria que nos perguntássemos em que nível de si mesma ela traduz um puro rasgo de emoção troiana num verso trágico grego metricamente perfeito e o que essa tradução tem a ver com as artes da profecia.¹⁹⁶

“OTOTOI POPOI DA”. Esse é o verso trágico grego metricamente perfeito que ecoa em “Cassandra Float Can”. Aqui, a autora fala da dificuldade de traduzir esse verso, que parece convocar o que ela reconhece em outro ensaio seu “Variações sobre o direito de permanecer calado” (2023): “Mas o que aconteceria se, dentro desse silêncio, você descobrisse um silêncio ainda mais profundo, de uma palavra que não se pretende traduzível. Uma palavra que se interrompe”¹⁹⁷. Porém, “[n]o intraduzível, na palavra que se emudece em trânsito, há algo que nos atrai de modo enlouquecedor”¹⁹⁸. É o grito de Cassandra: “OTOTOI POPOI DA”. Assim como Bardot, ele também não pode ser capturado dentro do limite de um quadro; aqui, dentro de uma linguagem inteligível. Então, Carson tenta traduzir esse grito, sem que ele se perca em palavras arrumadas, por trás dos véus, “Se palavras são véus, o que elas escondem?”¹⁹⁹. Assim, como forma de desvelar o discurso de

¹⁹⁵ Idem, p.17.

¹⁹⁶ CARSON, 2016, n.p. No original: “Aeschylus would like us to see the veils flying up in Cassandra’s mind, would like us to be wondering at what level of herself she is translating some pure gash of Trojan emotion into a metrically perfect line of Greek tragic verse and what that translation has to do with the arts of prophecy.”

¹⁹⁷ CARSON, 2023, p.154

¹⁹⁸ Idem, p.155.

¹⁹⁹ CARSON, 2016, n.p.

Cassandra e permitir ver, ouvir aquilo que se escondia, realiza como artil erótico essa aproximação com o cinema, mais especificamente, por meio de cortes.

Voltando à estrutura mais aparente do texto, há um movimento de redução na passagem de um corte a outro, mas, além disso, parece que algo vai ficando também mais nebuloso.

No “Corte Original”, vemos um texto de 10 páginas em prosa, com cara de ensaio, que parece escrito sob um fluxo de consciência, mas que ainda se deixa compreender. A linguagem é mais organizada, há uma delimitação maior de temas, de espaços e de ordem, apesar de também proceder aqui por cortes que saltam de um tema para outro e tecer aproximações inusitadas entre eles.

No “Corte de Aniversário”, o sentido já começa a ficar mais rarefeito. Aqui, Carson recolhe algumas palavras que lançou de forma mais organizada no “Corte Original” e vai embaralhando-as ao longo de um texto curto em verso de métrica irregular. A sintaxe é abalada, as novas justaposições de palavras criam imagens estranhas que não se fecham em um sentido que possamos compreender facilmente. Vemos, ouvimos apenas pedaços, fragmentos, coisas que parecem se conectar por fios invisíveis aos nossos olhos e ouvidos, mas há um ritmo, há um som:

Float arts prove which if it doesn't.

Swimming the she shelter surface struggle at is
gigantic the rip.

Greek veils crack another.

Dime quicker anything away exposed bounce
beats.

Is she the beam eyeball of rewriting?

Is the rendered English home to disbelief like she
has site silence?

Or it moves
a deep
sparkle.

And these Husserl his Husserl
quickly to paper.

Pity the Polaroids.²⁰⁰²⁰¹

No “Corte Final”, o que sobra? Restos, vestígios de algo que se deixou capturar uma vez dentro de uma forma, mas agora o vemos despido, nu, “é onde está a superfície original”²⁰². Nessa espécie de poema de estrofe única com dezessete versos contendo uma palavra apenas em cada – retiradas também do “Corte Original” –, as quais não formam frases com sentido compreensível, parece que o grito de Cassandra pôde ser finalmente traduzido. Um movimento, um fato foi liberado.

If
gigantic
veils
bounce
silence
offside
screaming
these
etymologies
float
until
lunch
broke
alas
just
exit
!²⁰³

Aqui, parece que o que sobra são apenas vestígios de algo que uma vez se deixou compreender, revelando uma imagem estranha, de difícil apreensão intelectual. Mas é justo o corte final, o corte mais preciso, mais exato. Depois de retirados todos os véus, o que sobra é: “algo anterior, mais áspero, mais aderente, mais frágil, mais saturado, algo que secará como o orvalho ou se esfarelará como

²⁰⁰ Seria de imenso prazer experimentar uma tradução para o “Corte de Aniversário” e uma para o “Corte Final” que, de fato, traduzissem os ritmos internos desses poemas, mas não me atrevi a essa tarefa no momento.

²⁰¹ CARSON, 2016, n.p.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibidem.

tinta pré-histórica assim que exposta no ar, algo que – comparado a uma frase – é ainda selvagem.”²⁰⁴

É o movimento de tradução de Carson:

Às vezes, sinto que passo a vida toda reescrevendo a mesma página. É uma página com “Ensaio sobre tradução” no cabeçalho e, em seguida, alguns bons parágrafos em prosa, sólidos. Lá pelo meio da página esses parágrafos começam a se degradar. A sintaxe se deteriora. Aparecem perfurações. No final não resta muito além de uns flocos de linguagem vagando perto das margens, como se quisessem se tornar uma arte de pura forma.²⁰⁵

Nos três cortes de *Cassandra Float Can* apresentados anteriormente, outro aspecto que se sobressai em relação à noção de corte é o fato de que outras vozes, ou *tópicos*, como Anne Carson chama, vão aparecendo aqui e ali, por dentro, cortando o texto. Todas as figuras ou pensamentos remetem à imagem do corte de maneira mais ou menos evidente; mas mesmo naqueles em que o ato perfurativo não está tão aparente, Carson faz questão de nos mostrar essa aproximação. O corte aparece, então, como uma potência, acendendo, motivando, atravessando todo o texto: “Rachaduras, cortes, quebras, rasgos, fendas, lascas, fissuras, lacerações, interseções cônicas, disrupções, etimologias.”²⁰⁶

Em determinado momento do texto, Carson aproxima-se de Edmund Husserl, um fenomenólogo que preencheu muitos cadernos com escrita taquigráfica. Ela conta que ele estava tentando cortar as formas controladas, como a escrita e a fala, que limitariam um pensamento puro, ou uma matéria pura. A sua intenção era “reduzir uma parcela relativamente maior de significado a um conjunto de marcas relativamente menor.”²⁰⁷

²⁰⁴ Ibidem. No original: “something earlier, rougher, more gripped, more frail, more saturated, something that will dry away like the dew or crumble like prehistoric paint as soon as it’s exposed to air, something that—compared to a sentence – is still *wild*.”

²⁰⁵ Ibidem. Aqui utilizo a tradução de Helena Martins e Paulo Henriques Britto (2024, p. 4) no artigo “Um poema como nota de tradução n’ *As bacantes* de Anne Carson”. No original: Sometimes I feel I spend my whole life rewriting the same page. It is a page with “Essay on Translation” at the top and then quite a few paragraphs of good strong prose. These begin to break down toward the middle of the page. Syntax decays. Perforations appear. By the end there is not much left but a few flakes of language roaming near the margins, looking as if they want to become an art of pure shape.

²⁰⁶ CARSON, 2016, n.p. No original: “Cracks, cuts, breaks, gashes, splittings, slicings, rips, tears, conical intersects, disruptions, etymologies.”

²⁰⁷ Ibidem. No original: “to reduce or abstract a relatively larger piece of meaning to a relatively smaller set of marks.”

Também recorre ao artista Gordon Matta-Clark, que realiza cortes com suas intervenções perfurantes em prédios que seriam demolidos. Ele corta uma casa ao meio, faz buracos circulares e em forma de barco no piso e no teto de um prédio, faz cortes esféricos em padrão diagonal em pisos, tetos e telhados de um complexo de apartamentos. Por que ele fez isso? Ele cortou o piso para expor a água correndo por baixo; ele também gostava da maneira viva como a luz passava através dele; “[f]alava em “liberar” a força comprimida de um edifício simplesmente fazendo ali um buraco. Gostaria de “retraduzir” o espaço em algo que pudesse ‘saborear’”²⁰⁸. Parece que queria também, assim como Bacon, como Husserl, se aproximar de algo mais primitivo:

Seu método era sair cortando a superfície até conseguir ver o que realmente estava dentro. Ele transformava um edifício em um resumo de si mesmo. Não tanto para criar beleza, mas para obter informações. Dizia que os cortes eram “sondas”. Estava sondando algo que chamava de “beira fina”. Disse isto em uma entrevista de 1974: “o que me interessava era essa espécie de beirada fina do que se via, tanto quanto, se não mais, do que as vistas que eram criadas” (Liza Bear, *Avalanche* [dezembro de 1974]: 36).²⁰⁹

A etimologia, da qual Carson logo fala em seguida, também é uma espécie de perfuração. Segundo ela, o etimologista faz cortes que mostram o *Ser* fluando no interior das coisas. Perfurar para liberar a vida dentro da palavra parada, fechada; assim como Gordon Matta-Clark fazia com as suas perfurações em edifícios de concreto.

Vertov também é afeito a cortes como tema e como um procedimento a ser revelado e não ocultado do espectador, como vimos. Faz algo parecido com o que fazem Gordon Matta-Clark, Husserl e Carson, ao perfurar a matéria e revelar um fato, um feixe de forças que estava preso ali. Podemos ver a “fábrica de fatos” de Vertov por essa linha, por exemplo, quando, a partir de um fotograma parado, recupera o seu movimento em um momento posterior do filme, como faz em algumas sequências de *O homem com a câmera*.

²⁰⁸ Ibidem. No original: “he spoke of ‘liberating’ the compressed force of a building simply by making a hole. He hoped to ‘retranslate’ the space into something he could ‘taste’.”

²⁰⁹ Ibidem. No original: “His method was to cut away surface until he could see what was really inside. He made a building into an abstract of itself. Not so much to create beauty as to get information. He said his cuts were “probes.” He was probing for something he called “the thin edge.” This is from an interview of 1974: “. . . it was kind of the thin edge of what was being seen that interested me as much, if not more than, the views that were created. (Liza Bear, *Avalanche* [December 1974]: 36)

Figura 14. Liberação do movimento (frames de *O homem com a câmera*)



É como se Vertov devolvesse o fato desse movimento de volta ao mundo, “É um presente do mundo (...), então você pega esse presente e faz algo com ele, e o devolve ao mundo ou a alguma pessoa, e isso o mantém vivo.”²¹⁰

Pôr em movimento a película é devolver a vida àquela matéria e devolver aquela matéria à vida. (Re)animar o que estava parado.

Isso parte também da forma como Vertov via o que fazia, como um experimento: “[o] método do Cine-Olho é o método científico-experimental de pesquisa do mundo visível”²¹¹. Algo com um teor científico, no sentido da investigação, de ver como as coisas são por dentro, botar o olho na matéria, botar sondas na matéria; por isso a sua preocupação em perfurar, em mostrar os bastidores e revelar o “fazer cinematográfico”, tornando a câmera protagonista e expondo os procedimentos de corte e montagem.

O que ficaria escondido, só seria do conhecimento dos realizadores do filme, agora é também parte do universo fílmico acessível aos olhos do espectador na imagem-movimento projetada na tela: “agi[u] por meio de procedimentos expostos, abrindo suas construções, mostr[ou] a cozinha d[aquele] negócio. O espectador via não apenas o resultado do experimento, mas também o processo de trabalho”²¹².

O movimento sai do quadro – é o corte que permite o movimento fluir e passar de um plano para outro. É o que libera o movimento para outro lugar. Abrir

²¹⁰ CARSON, 1997, p.17.

²¹¹ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.340.

²¹² Idem. p.434.

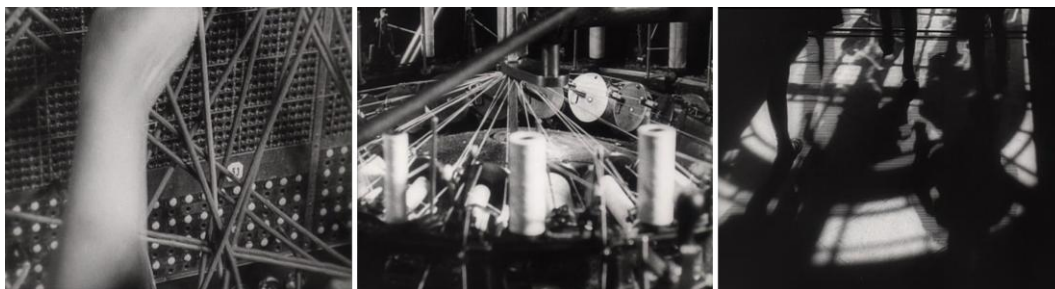
buracos no mundo e ver a sua natureza genética fragmentária, e por isso mesmo, passível de estabelecer novas conexões.

Como analisa Deleuze, isso é possível graças ao uso que Vertov faz do fotograma:

para Viértov, o fotograma não é um simples retorno à fotografia: se ele pertence ao cinema, é por ser o elemento genético da imagem, ou o elemento diferencial do movimento. Ele não “termina” o movimento sem ser também o princípio de sua aceleração, de sua redução, de sua variação. Ele é a vibração, a solicitação elementar que compõe o movimento a cada instante (...) ²¹³

Nos fotogramas e na passagem de um plano para outro, ele também nos revela fatos, pois “o fotograma é inseparável da série que o faz vibrar relativamente ao movimento que dela deriva” ²¹⁴ – já que fatos estão sempre em movimento, como Carson nos alertou há alguns momentos. Olhemos para outros fatos se derramando para fora dos quadros.

Figura 15. Linhas que puxam o movimento (frames de *O homem com a câmera*)



Na sequência acima, movimentos de linhas interligadas, entrelaçadas e em movimento vazam de um plano para outro.

Figura 16. Linhas que puxam o movimento 2 (frames de *O homem com a câmera*)



²¹³ DELEUZE, 2018.a, p.136.

²¹⁴ Ibidem.

Nessa outra sequência, o uso de linhas diagonais no enquadramento mostra o movimento saindo pelos cantos do quadro, como que fugindo. Parecem puxar a imagem pelas laterais, forçando-nos a olhar para um *fora de campo*.²¹⁵

Ainda em *O homem com a câmera*, Vertov via o filme como uma “sinfonia visual” – o roteiro musical pensado para acompanhar as imagens não foi à toa. Mais do que imitar a realidade das cidades por artifícios de representação ou apenas filmar objetivamente seus elementos com valor exclusivamente documental e informativo, queria, assim como diz Carson sobre os fatos, surpreender um “andamento musical” no interior de uma coisa ou evento, e ver como ele se desloca. E então, pela sua linguagem cinematográfica, devolve esses fatos ao mundo.

Por isso não faz um roteiro pré-filmagem, mas, a partir do material filmado, pensa, extrai dali a sua sinfonia visual. Por exemplo, para os “fotogramas imóveis”: “[s]ons surdos isolados, como gotas d’água caindo em meio ao silêncio (piano)”; para “[f]otogramas imóveis na película, aos poucos se reavivando pelo movimento da montadora, terminando com a volta à vida dos passageiros na carruagem”: “[c]oincidência dos fragmentos se reavivando com ilustrações musicais. Sons (...) tentando se tornar iguais (...) ao tema da perseguição cômica (piano).”²¹⁶

Em *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*²¹⁷ (1931), isso é ainda mais aparente, porque os sons estavam, de fato, lá. Graças ao desenvolvimento das técnicas do cinema sonoro na década de 1930, Dziga Vertov pôde evoluir o seu conceito-práxis *cine-olho* para o *rádio-olho*. Para o diretor, apenas o cine-olho não era suficiente para dar conta de todas as possibilidades de experiências sensíveis que o corpo humano pode ter. Assim, com o aprimoramento das técnicas, foi possível alcançar um outro degrau, segundo Vertov: “DA MONTAGEM DE FATOS VISÍVEIS E REGISTRADOS NA PELÍCULA (CINE-OLHO) À MONTAGEM DE FATOS VISÍVEIS E AUDÍVEIS E TRANSMISSÍVEIS VIA RÁDIO (RÁDIO-OLHO)”²¹⁸.

²¹⁵ Termo usado no cinema para indicar aquilo que não está enquadrado na imagem.

²¹⁶ VERTOV, in LABAKI, 2022, p.292-293.

²¹⁷ Primeiro filme sonoro de Vertov, ou seja, cujo som foi registrado diretamente do mundo e gravado diretamente na película.

²¹⁸ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.346.

Em um texto de antes da possibilidade do cinema sonoro, Vertov demonstra essa sua vontade de captar os sons da vida, ouvi-los de outra maneira e inseri-los de modo diverso numa outra realidade:

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta ... alguém que faz juras ... um beijo .. alguém que exclama... Riso, apito, vozes, sirenes, respiração ofegante da locomotiva... Murmúrios, apelos, adeuses ... Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. Uma câmera, talvez? Inscrever o que foi visto ... Organizar um universo não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução?...²¹⁹

O interesse de Vertov em captar os sons já estava manifestado em seus filmes anteriores. Labaki repara que numa sequência do filme silencioso *Avante, soviète!* (1926), “uma série de planos próximos de engrenagens, pistões e mãos em buzinas de automóveis são encadeados para produzir uma sensação sonora, ainda que os sons de fato não estivessem ressoando na sala”²²⁰. Assim, “aguardando a ‘chegada’ do som desde meados da década anterior, também no plano audível Viértov buscará materiais “não-atuados”, recusando a reprodução artificial de ruídos em estúdio e preferindo a coleta de sons ao ar livre”²²¹. De novo a matéria da vida real como o centro do seu fazer cinematográfico-poético.

Esse filme tinha um objetivo e um tema específicos: celebrar o Primeiro Plano Quinquenal da União Soviética (1928-1932)²²². Para isso, no lugar de criar uma história de conquista que levaria até aquele acontecimento – como fez Eisenstein em *Outubro* (1927) para celebrar o aniversário de dez anos da Revolução de 1917 – ele escolhe também filmar fatos reais, visíveis e audíveis da vida acontecendo de improviso. Filma, além de imagens, sons, ruídos, hinos revolucionários, barulho das ruas, das máquinas a vapor, das minas de carvão, dos trabalhadores que coabitavam a cidade de Donbass na Ucrânia àquela época. Construindo, então, por assim dizer, uma “sinfonia de Donbass”. Sequências dedicadas a filmar trabalhadores do Plano nas fábricas, destacando os sons e

²¹⁹ VERTOV, “Nascimento do Cine-Olho (1924)” in: Xavier, 1983, p. 260.

²²⁰ LABAKI, 2022, p.372. (“nota 26”)

²²¹ LABAKI, 2022, p.349.

²²² “estabelecia ambiciosas metas para a rápida industrialização da URSS” (LABAKI, 2022, p.349)

movimentos produzidos ali, são alternadas com planos que se empenham em mostrar mais uma dispersão de sons e imagens, ruídos estranhos que não sabemos de onde vêm inseridos em planos que aparentemente não *conversam* entre si²²³. São todos igualmente fatos puros audíveis-visíveis que não se circunscrevem num sistema de causalidade, nem numa narrativa sendo contada sobre o Plano Quinquenal. São antes conjuntos de fatos, somados a outros conjuntos de fatos que se entrelaçam.

Figura 17. Fatos de Donbass (frames de *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*)



As imagens não se reportam a um único centro narrativo ou de significação – mas disso falaremos melhor no próximo capítulo sobre a montagem vertoviana.

Assim como faz a sua “sinfonia visual” em *O homem com a câmera*, com o *cine-olho*, captando e produzindo imagens e sons que podem parecer estranhos e desconexos para nossos olhos e ouvidos, o mesmo acontece aqui, dessa vez com a utilização de sons reais – fatos audíveis pelo *rádio-olho*.

Pelo olho da câmera e, agora pela captação do som em simultâneo, pelo ouvido da câmera, é possível que essas imagens e sons *antes* invisíveis e inaudíveis possam chegar até nós. Ao se valer de um uso próprio do som e das imagens, Vertov *fura* a linguagem cinematográfica acostumada, revelando uma outra possibilidade para ela. Algo que estava escondido naqueles sons ouvidos em separado e por ouvidos humanos, naquelas imagens e sons organizados, agora pode vazar para fora de seus contornos.

Penso, assim, que, tanto com Vertov como com Carson, ver melhor – ou *ouvir* melhor – requer uma cegueira necessária – ou uma surdez no caso –, que vede a forma de ver ou ouvir anterior. Até para deixar entrar outros estímulos, a exemplo

²²³ Para um estudo mais aprofundado do uso do som por Vertov, especialmente em *Entusiasmo*, ver a dissertação de Michele Magalhães “Musica, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov” de 2005.

do que comentava Carson sobre as *aporrhoi*²²⁴ e do que defendia Vertov com o cine-olho e o rádio-olho: “[t]odas as entradas do homem devem ser utilizadas para a introdução em seu corpo de fatos visíveis, audíveis, cheiráveis, tocáveis etc.”²²⁵ Fatos para os quais ainda não havia desenvolvido os sentidos necessários para percebê-los, senti-los, “saboreá-los”, como dizia Gordon Matta-Clark.

Sobre isso, podemos recuperar um comentário de Martins sobre um questionamento trazido na seção final de *Autobiografia do Vermelho*, “livro-monstro” (Martins) de Carson. Durante uma entrevista, um *I* (que pode remeter a “eu” ou ser a inicial de “interviewer”), fala de uma “estética de cegueira” ou de um “desejo de cegueira” presente no livro. A essa provocação, Martins devolve:

O desejo de cegueira poderia aqui ser compreendido como um desejo de perder o ponto de vista, de desincumbir-se do encargo de ser a sede unilateral da operação visiva: isso coincidiria de alguma forma com uma disposição para afrontar o autoritarismo narrativo, os impulsos monárquicos do sujeito em sua insistência de contar por si a história do objeto – impulsos que podem talvez ceder se, de algum jeito democrático, esse sujeito puder se reconhecer apenas como um conjunto de fatos, no sentido de Carson: um entre outros (voláteis) conjuntos de fatos.²²⁶

Vertov e Carson convocam-nos a olhar para as imagens como se elas ainda não tivessem sido solidificadas, cristalizadas, alocadas dentro de um sistema lógico de representação – ainda não foram submetidas a uma generalização ou categorização, para criar histórias que fazem com que nunca vejamos imagens novas. Como disse Carson, o problema da narrativa é que ela fixa os saberes e não deixa o fato se desenrolar, se soltar dos quadros e deixar que nos surpreendam.

Comolli no capítulo “O futuro do homem? Em torno de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov” em *Ver e Poder* (2008), vai dizer que se tratam de “*Efeitos de real*, desse real que só se compreende como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo”²²⁷. Em outra passagem, questiona se uma “verdade do cinema” não estaria relacionada a “um cegamento necessário, a um começar por fechar os olhos para reabri-los para a beleza de um mundo novo?”²²⁸

²²⁴ Como comentei no final do capítulo 1 deste trabalho.

²²⁵ LABAKI, 2022, p.211.

²²⁶ MARTINS, 2018, p.720.

²²⁷ COMOLLI, 2008, p.240.

²²⁸ Idem. p.242.

Ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa. É por isso que ele deve inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido. Obrigação, diríamos: obrigação de criar. (...) Os roteiros de ficção são, frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo.²²⁹

Talvez seja por aí o caminho para entender o porquê da rejeição da narração por Carson e Vertov. As narrativas possuem demasiados mecanismos de controle – como vemos hoje em dia mesmo com a enfadonha e tão saturada “disputa de narrativas”. Melhor seria mostrar os fatos.

Deixar o nosso *self* de lado, sair um pouco do nosso centro racional e narratológico. Porque a resposta para a criação, para o novo, não está na nossa cabeça, mas no mundo. Por isso olhar para ele, antes e sempre. E talvez trocar os olhos, para ver diferente, ver também outros mundos escondidos atrás desse que sempre se apresentou a nós de um determinado jeito.

2.3. Erros (ou “a vida apanhada de surpresa”)

Entrando agora em zonas mais perigosas, contornos ainda mais abalados e buracos mais expostos, chegamos a fatos, que podemos chamar de *erráticos*, cometidos pelos dois autores.

Carson tem, como vimos, muitas maneiras de expor os fatos, através dos seus ardis. Em “Cassandra Float Can”, constrói uma relação com o cinema através dos cortes. Esse gesto com o cinema vai aparecer também em outros escritos, não apenas como tema, como vimos nos ensaios com Godard e Antonioni, mas como forma. Não digo que faça uma escrita que se quer “cinematográfica”, mas ela deixa os fatos passarem por sua escrita como se os estivesse filmando – *saqueia* uma porção de verdade do cinema para as palavras; ao mesmo tempo em que o manuseio da palavra em todos os seus ritmos, articulações, relações, enfim a literatura, é ainda o que está no centro de sua escrita. Desse modo, penso que ela cria com o cinema um ardil erótico. Entra em um circuito elétrico com ele. Abre uma fenda no limite que separa a literatura e o cinema e deixa expor uma terceira coisa, sem nome, que

²²⁹ COMOLLI, 2008, p.177.

pode suspender essas barreiras momentaneamente. Chamemos de *erros* por enquanto.

Em um ensaio em versos – a estrutura errática já anuncia o tema – chamado “Ensaio sobre aquilo em que eu mais penso” (2023), reflete sobre a natureza do erro e seus efeitos na linguagem e na nossa vida a partir de um fragmento do poeta grego antigo Álcman. A partir de um erro de aritmética cometido pelo poeta no poema, conclui que ele “é um inventor exímio”, pois consegue mostrar os “enganos verdadeiros da poesia” ao “ter deixado a verdade escapar sem querer”²³⁰, pois, segundo a poeta,

aquilo a que nos prestamos quando fazemos poemas
é o erro,
a criação obstinada do erro,
as deliberadas difusão e complicação de enganos,
a partir das quais poderá surgir
o inesperado.²³¹

Vejamos, então, alguns erros cometidos por Carson. Voltando ao seu ensaio com Bardot, ao comentar as maneiras como a atriz não se deixa capturar no filme de Godard – as suas “táticas de conduta sutil” – a escritora revela que a sua favorita é o “gesto de embrulhar”:

Acho que são três os momentos do filme em que Bardot veste um roupão. Ela o faz com um só movimento: sacode o roupão sobre os ombros, joga a faixa em volta da cintura, amarra-o com firmeza usando as duas mãos e sai de cena. É estupendo.²³²

Uma cena realmente muito potente. No entanto, assisti e reassisti ao filme, e não vi essa cena. Há pelo menos dois momentos em que Bardot aparece “embrulhada” no filme. Um mais no começo, em uma toalha vermelha, e outro mais para o fim, dessa vez, sim, em um roupão, de cor amarela. Mas em nenhuma dessas cenas pude perceber esse gesto tão visual e marcante comentado por Carson. Talvez possa ser uma cena presente em *Vida Privada* (1962) de Louis Malle, cujo roteiro é semi autobiográfico em relação à vida e à fama de Brigitte Bardot. Nesse filme,

²³⁰ CARSON, 2023, p.87.

²³¹ Ibidem.

²³² CARSON, 2023, p.151.

há mais de uma cena em que a atriz também veste um roupão. Mas não consegui acesso ao filme para conferir.

De todo modo, um erro. Como uma cena que não existe no filme pode ser a que melhor apresenta a ideia de não contenção da atriz? Carson parece tomada pela “atividade imaginativa de eros: “Sua ação é tentar alcançar, e o alcance do desejo envolve qualquer pessoa que ama em uma atividade imaginativa.”²³³

Embarquemos nessa atividade também. Ela continua observando: “Ela se embrulha e sai. E vence. A cada vez que repete o gesto, ela vence o filme. O filme pergunta a Bardot: ‘Você é algo inerentemente sem fronteiras?’, e ela, em vez de responder, se embrulha no ilimitado e sai.”²³⁴

Há um paradoxo aqui também contido na ideia de se “embrulhar no ilimitado”. O gesto de se embrulhar alude a uma espécie de contenção, porém, é no ilimitado (dela mesma?) que ela se envolve ao “[sacudir] o roupão sobre os ombros, [jogar] a faixa em volta da cintura, [amarrá-lo] com firmeza usando as duas mãos e [sair] de cena.”, “vencendo o filme”, não se deixando capturar pelos contornos da personagem. Carson corta também o filme de Godard nesse gesto. Carson ensaísta e espectadora de filmes de Godard liberta o bloco Bardot pelos seus gestos cortantes: a inclusão de uma cena inexistente e a criação do paradoxo “se embrulhar no ilimitado”.

Ela procede como Svílova na sala de montagem. Como se ela, Carson, em *devir-cineasta*, filmasse talvez um certo momento de bastidor de Bardot. E depois colasse esse fragmento no filme de Godard, em três momentos, como disse. Vai para a sala de edição e manipula os rolos de filmagem, corta-os e insere as películas da sua filmagem, ao seu modo.

Outro exemplo é com a série de poemas “Sublimes” que apresenta na sequência do ensaio “Espuma (ensaio e rapsódia): sobre o sublime em Longino e Antonini”, presente em *Decreation* (2005). Ela abre a série de poemas com uma imagem de *Deserto Vermelho* (1964) de Antonioni.

²³³ CARSON, 2022.a, “O que a amante quer do amor?”

²³⁴ Ibidem.

Figura 18. Cena extraviada (frame de cena deletada de *O Deserto Vermelho*)



A imagem é seguida de uma legenda que diz: “Tudo pode derramar”²³⁵. A ideia de “derramar” já havia aparecido antes no ensaio que antecede os poemas. Ao falar da experiência do sublime, Carson comentava como tanto Longino quanto Antonioni fazem *derramar* os momentos passionais pela linguagem. Há também a ideia de ameaça nessa cena, que é sinalizada pela legenda: “Tudo pode derramar”, não é uma certeza, mas um aviso: “O que fornece a estrutura essencial do sublime é a ameaça”²³⁶. O que está ameaçado aqui?

É curioso observar que, talvez não à toa, o quadro que Carson escolhe para ilustrar e abrir seus poemas seja a imagem de uma triangulação. Vemos Monica Vitti ao fundo de frente para nós, e em primeiro plano, dois homens, seu marido e seu amante, de costas para nós e de frente para ela. Ao fundo, na parede atrás de Vitti e ao seu lado, jatos de tinta por todo o lado. Na lateral direita do quadro, também em primeiro plano, ao lado dos homens, pilhas de latas de tinta abertas e fechadas. Essa é a cena que abre a seção de poemas “Sublimes”. Valeria um artigo para falar só dessa imagem em relação aos poemas, ao ensaio e a eros, especialmente com o fragmento 31 de Safo e a triangulação entre a poeta, a amada e o buraco entre elas – o homem que parece um deus. Mas, por ora, fiquemos com o que tudo isso tem a ver com a noção de fatos e cortes.

²³⁵ CARSON, 2005, p.60. No original: “Everything might spill.”

²³⁶ CARSON, 2023, p.131.

Por exemplo, essa cena do filme *Deserto Vermelho* (1964) de Michelangelo Antonioni, na verdade, é uma cena deletada. Não a vemos no filme. É mais um dos artificios (artimanhas) de Carson para borrar os contornos do que vemos, os contornos que separam o real e o possível.

Esse artifício passa para os poemas também. Em “Mia Moglie (Longinus’ Red Desert)”, encontramos mais um fato errado de Carson: atribui o filme de Antonioni a Longino. Mas será que é tão errado assim afirmar isso?

MINHA ESPOSA (O DESERTO VERMELHO DE LONGINO)

Uma mulher capturada é algo em que os filmes querem acreditar.
“Por exemplo, Safo”, como diz Longino.

mais verde

Capturada por dentro, de alguma forma ela tem o Sublime em si mesma.
“Como se essas coisas pudessem se combinar e formar um corpo só.”

que

Seu corpo vibra, ela está sempre com frio, há um certo
ruído industrial frio, ela também está quente, colocou um termômetro

a grama

debaixo do braço e esqueceu-o e para a parede ela se vira brilhosa,
horrorizada: sua presa. “Você não está maravilhado?”

e

No sexo, ela se agarra ao corpo do homem como se atingida por um vento.
“Pois ela está aterrorizada.”

morta

Na rua, ela se arrasta, *chegar lá será pior*.
“Pois ela está quase morrendo.”

ou quase

O marido fala do *tempo dela na clínica*, do seu *acidente*.
“Não uma paixão nela, mas um concurso de paixões.”

eu

Na clínica, ela conheceu uma garota cujo problema era que *ela queria tudo*.
Rajadas de tudo atingiam a mesa.

pareço

Agora está bem, ela diz dessa garota que acabou sendo ela mesma.
 “Sublimidade é o eco de uma grande alma.”

a mim

Para que serve essa antena? ela pergunta a um homem. *Para ouvir o ruído das estrelas*— “como acredito ter dito”, acrescenta Longino.²³⁷

O poema, a mim, parece todo construído como uma espécie de dupla exposição (sobreimpressão) – um efeito muito presente em *O homem com a câmera*. Aqui parece que Carson filmou três planos em simultâneo sem rolar o filme. Dupla exposição ou sobreimpressão é a “realização de duas exposições de um mesmo fotograma no momento de tomada da fotografia. No caso de mais de duas exposições, esse recurso passa a ser denominado de múltipla exposição.”²³⁸; “exposição de mais de uma imagem na mesma tira de filme ou no mesmo plano”²³⁹.

Há o primeiro plano composto dos versos sem nenhuma marcação especial, em que fala mais diretamente com o filme *O Deserto Vermelho*, trazendo elementos visuais que estão no filme, como o ruído industrial, a alusão à cena do sexo conturbado que tem com o amante, Corrado: “No sexo, ela se agarra ao corpo do homem como se atingida por um vento.”, a menção à clínica e ao acidente; o segundo é composto das frases entre aspas retiradas da seção X. do tratado *Do Sublime* de Longino, em que usa Safo, especificamente o seu fragmento 31, para exemplificar um procedimento sublime: o de agrupar acontecimentos, “[c]omo se essas coisas pudessem se combinar e formar um corpo só.”; e o terceiro é composto

²³⁷ CARSON, 2005, p.67-68. No original: A caught woman is something the movies want to believe in./ “For instance, Sappho,” as Longinus says./ greener/ Caught from within, she has somehow got the Sublime inside her./ “As though these could combine and form one body.”/ than/ Her body vibrates, she is always cold, there is a certain/ cold industrial noise, she is also hot, has stuck a thermometer/ grass/ under her arm and forgotten it and at the wall she turns glistening,/ aghast: your prey. “Are you not amazed?”/ and/ In sex she clusters herself on the man’s body as if hit by a wind./ “For she is terrified.”/ dead/ On the street she pulls herself along, to get there will be worse./ “For she is all but dying.”/ almost/ The husband speaks of her time in the clinic, her accident./ “Not one passion in her but a synod of passions.”/ I/ In the clinic she met a girl whose problem was she wanted everything./ Bolts of everything hit the table./ seem/ Now she is well she says of this girl who has turned out to be herself./ “Sublimity is the echo of a great soul.”/ to me/ What is that antenna for? she asks a man. To listen to the noise/ of stars— “as I believe I said,” Longinus adds.”

²³⁸ FUNARTE. Dicionário técnico da fotografia clássica. Verbete: Dupla exposição. Disponível em: URL. Acesso em: 8 set. 2025.

²³⁹ PLANO NACIONAL DE CINEMA (PT). Glossário. Verbete: Sobreimpressão. Disponível em: URL. Acesso em: 8 set. 2025.

pela linha transversal, de versos em *itálico*, como uma flecha – *de eros* –, cortando os outros versos, que estão em linhas mais comportadas no poema, em diagonal, formando um trecho do fragmento de Safo: “mais verde/ que/ a grama/ e/ morta/ ou quase/ eu/ pareço/ a mim”.

Alude novamente, no primeiro verso, à ideia da mulher capturada, como aparece no ensaio “Desprezos” com Brigitte Bardot. Mas quem é essa mulher capturada, afinal, é Safo ou Vitti? Quem tem o Sublime em si mesma, Safo ou Vitti? Ou as duas?

Há aqui o tema da totalidade também, sobre levar “tudo”. Tem a ver com o que Longino vê em Safo, sobre combinar as coisas, os elementos em um corpo só: “ela queria tudo”. O todo do poema reflete isso: Carson conjura esses três planos em espécies de fotogramas com autonomia própria, formando um *bloco* novo de sentido.

‘No sexo, ela se agarra ao corpo do homem como se atingida por um vento.
“Pois ela está aterrorizada.”

morta’

Realmente, nessa cena, Vitti parece morta e aterrorizada diante da possibilidade de ultrapassar a barreira que a separa do seu amante, a barreira que é ela mesma, a sua mente, o seu casamento, a vida burguesa da dona de casa e mãe. Ela se debate e resiste quase que de maneira teatral e exagerada – como se uma corrente muito forte passasse pelo seu corpo e ela não soubesse como lidar com isso.

Outros blocos também podem se formar. Cada verso responde ao outro mutuamente:

‘Agora está bem, ela diz dessa garota que acabou sendo ela mesma.
“Sublimidade é o eco de uma grande alma.”

a mim’

Esse bloco faz eco ao início do poema: “ela tem o Sublime em si mesma”. Curioso perceber também como esse último verso “a mim” fica afastado, é o mais afastado imageticamente na mancha gráfica, mais deslocado do resto do poema. É o que menos foi capturado, como se Vitti também se embrulhasse no ilimitado de

si mesma e saísse. Carson também diz que o fragmento 31 de Safo “é um poema sobre a mente da amante no ato de construir desejo por si mesma.”²⁴⁰

Retornando ao filme, a cena que encaminha para o final mostra Vitti atordoada querendo escapar da sua realidade, querendo ir embora com um navio que está atracado no cais. Mas não vai. A cena final mostra ela com o filho andando no terreno cinza e árido da fábrica, vendo a fumaça amarela tóxica que sai das chaminés. Mas está vestindo o mesmo casaco verde do início do filme²⁴¹.

A linha transversal que atravessa o poema, então, pode ser lida como a própria Monica Vitti “mais verde que a grama” escapando pela tangente da captura, escapando de ser confinada num sistema, numa linguagem, numa cultura, num pensamento que a estanca. Através do seu verde, da sua cor, Antonioni a destaca do cinza fabril e Carson a liberta dos limites do poema – *e também do filme*.

[Q]uando Monica Vitti surge em seu casaco de lã verde – um verde tão indescritivelmente requintado para romper com a vegetação natural e com a paleta industrial primária – na paisagem poluída, a pessoa e o casaco podiam falar ou, por fantástico contraponto ao cenário, eles poderiam cantar juntos.²⁴²

²⁴⁰ CARSON, 2022.a, “Artimanha”.

²⁴¹ O uso das cores nesse filme é algo muito relevante e comentado, inclusive por ser o primeiro filme em cores de Antonioni. O próprio diretor comenta a sua relevância em “O meu deserto” (ANTONIONI, in: APRÁ (idealização e organização). *Aventura Antonioni*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Voa!, 2017, p.353-354. trad. de Aline Leal)

²⁴² STEIMATSKY, Noa. "Aprovado/Reprovado: Os testes de tela de Antonioni" in: *Aventura Antonioni*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Voa!, 2017. p. 388. (Tradução de Julio Bezerra e Ana Moraes)

Figura 19. O verde e(m) Vitti em três momentos (frames de *O Deserto Vermelho*)



Carson faz Vitti respirar de novo nesse poema, um novo ar, não envenenado. O verde cortante de Vitti dilata o filme e dilata também o poema:

Uma mulher capturada é algo em que os filmes querem acreditar.
“Por exemplo, Safo”, como diz Longino.

mais verde

Capturada por dentro, de alguma forma ela tem o Sublime em si mesma.
“Como se essas coisas pudessem se combinar e formar um corpo só.”

O verso “mais verde” se encontra exatamente entre a “mulher capturada” “em que os filmes querem acreditar” e uma mulher que “tem o Sublime em si mesma” quando “capturada por dentro”: “Como se essas coisas pudessem se combinar e formar um corpo só.”. Novamente a triangulação de eros: o verde, uma *sensação* do verde – como um grito, um gesto de amarrar um roupão – é o que se interpõe entre a ideia de ser capturada e alcançar o Sublime.

Na construção do poema, é o efeito de dupla exposição gerado que permite um vislumbre desse circuito eletrificado, em que as três pontas do triângulo estão expostas e coexistindo.

É na dupla exposição que acontece a liberação máxima dos movimentos, resultando na interação entre eles. Segundo Deleuze, voltando agora a Vertov, “a sobreimpressão exprimirá a interação dos pontos materiais distantes”, de modo que se chega ao “*grão da matéria*”, isto é, um estado gasoso de percepção em que não conseguimos mais enxergar corpos sólidos ou mesmo líquidos:

Seria antes um estado gasoso. Eu, meu corpo, seria antes um conjunto de moléculas e de átomos incessantemente renovados. Poderei ainda falar de átomos? Eles não se distinguiriam dos mundos, das influências interatômicas. É um estado demasiado quente da matéria para que nele distingamos corpos sólidos. É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo.²⁴³

Muitos dos fotogramas com sobreimpressão de Vertov, especialmente em *O homem com a câmera*, deixam passar esse “*grão da matéria*”; expõem ali duas ou mais imagens sobrepostas, borradas, resultando, por vezes numa indiscernibilidade dos limites dos corpos, pela invasão de um movimento no outro. Por exemplo, quando parte edifícios e ruas ao meio e parece que cada metade – *do movimento* – segue por um caminho oposto, sem a parte que o completaria e o permitiria seguir a sua direção de costume. Novamente o uso de linhas diagonais que parecem puxar a imagem, agora partida pelas laterais do quadro, forçando-nos para um fora de campo.

Figura 20. Imagens partidas (frames de *O homem com a câmera*)



²⁴³ DELEUZE, 2018.a, p.98-99.

Carson tem uma “Fala curta”, chamada “Fala curta sobre o fim”, que dialoga com esse aspecto. Nessa espécie de dança²⁴⁴, como ela vê esse conjunto de pequenos textos, ela parece ver também algo da ordem de uma percepção pura, talvez um estado gasoso de matéria também, que se abre para um tempo incerto, impreciso, fora do mundo dos homens:

Qual a diferença entre luz e iluminação? Existe uma gravura chamada *As três cruces*, de Rembrandt. Representa a terra, o céu e o calvário. Um momento chove sobre os três, a imagem fica mais escura. E mais escura. Rembrandt nos desperta bem a tempo de ver a matéria cambalear para fora das formas.²⁴⁵

Nessa fala curta, como comenta Helena Martins,

[é] admirável, para começar, a forma como Anne Carson encharca de tempo a descrição do espaço: “um momento chove sobre os três”, ela diz. Que momento é esse que se dá na tela estática afixada à parede do museu? Carson descreve o que é visto, mas também os tempos do ver. Quem vê? São tempos de progressiva escuridão – tempos de vidas se esvaindo no calvário, claro. Mas também: tempos de pálpebras pesando sobre olhos, nossos olhos, tempos da briga com um sono insidioso, talvez. Até que somos despertados: bem a tempo. Para o que despertamos? Testemunhamos um estranho e catastrófico fato (é afinal uma fala curta sobre o fim) – acordamos para ver “a matéria cambalear para fora das formas”.²⁴⁶

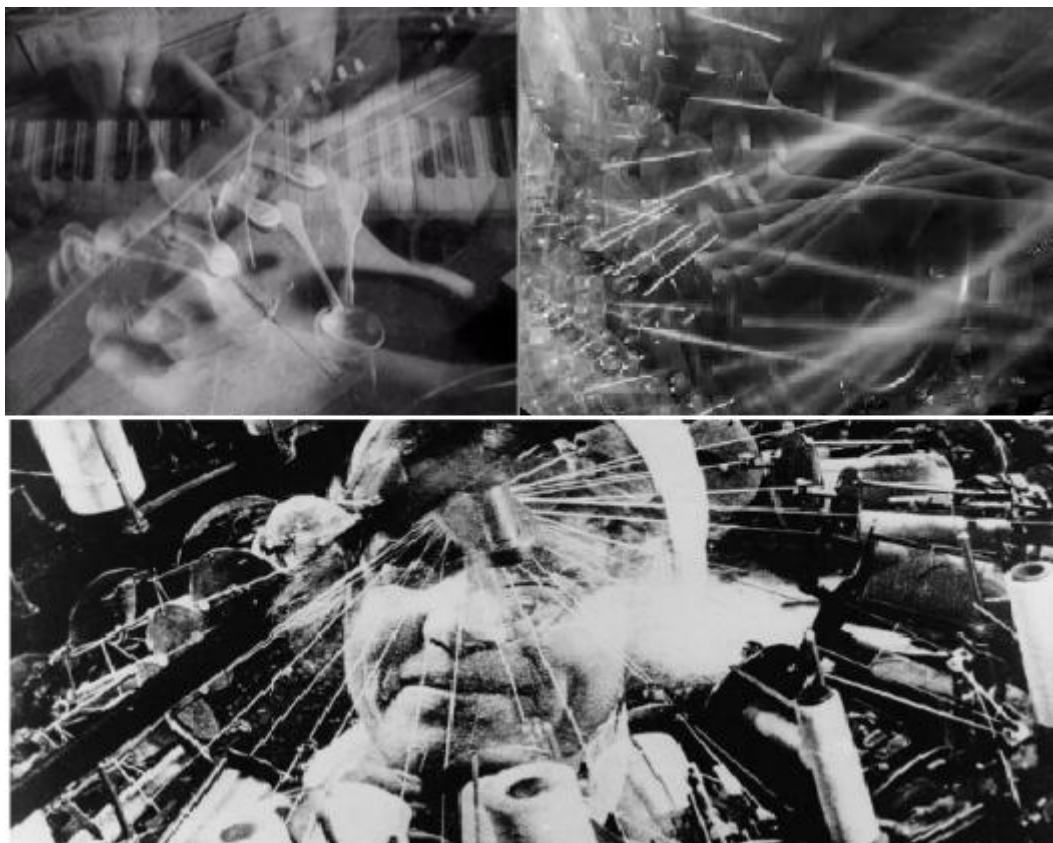
Vertov também parece querer ver a matéria cambalear para fora das formas. Registra esse processo. Vemos os contornos, mas aos poucos, eles vão se rompendo, a matéria vai vazando, cambaleando e se misturando a outras, resultando em imagens estranhas a *nossos* olhos, por isso, aparentemente, irreais do *nosso* ponto de vista.

²⁴⁴ CARSON, 1997, p.19: “I wanted those each to be a short kind of dance.”

²⁴⁵ CARSON, 2022, p. 63.

²⁴⁶ MARTINS, 2023, p.3

Figura 21. Contornos rompidos (frames de *O homem com a câmera*)



Mas já vimos que o nosso ponto perceptivo não é único, então, talvez possa ser interessante vestir outros olhos para ver esses fatos estranhos, resultados de um *erro* humano. Se uma sobreimpressão deriva de uma falha, de se esquecer de rodar o filme adiante para registrar a próxima imagem, resultando num erro de registro da realidade, vejamos outros erros na realidade, agora voltando a Carson.

Um último processo errático e cortante seu que podemos comentar aqui é a sua série “TV Men”. Ela foi originalmente publicada em *Glass, Irony and God* (1995)²⁴⁷ contendo 5 poemas: “Hektor”; “Artaud”; “Sokrates”; “The sleeper”; “Sappho”. Anos depois, em *Men in the Off Hours* (2001), ela relança a série com algumas modificações. Saem: “Hektor”, “Sokrates” e “The sleeper” e entram: “Tolstoy”, “Lazarus”, “Antigone (Scripts 1 e 2)”, “Akhmatova (Treatment for a Script)”, “Thucydides in Conversation with Virginia Woolf on the Set of The Peloponnesian War”, além de outro “Artaud” e outra “Sappho”.

²⁴⁷ Apresento aqui o título original do livro com data da primeira publicação e com os nomes originais de cada fragmento da série. Porém, adiante, seguirei minha análise sobre “Hektor”, “Heitor”, valendo-me da edição traduzida portuguesa “Vidro, Ironia e Deus” (2021).

A autora abre a segunda versão da série com uma epígrafe: “A TV faz as coisas desaparecerem. O estranho é que a palavra vem do latim *videre* ‘ver’”.²⁴⁸ Carson atribui a frase falsamente a Longino – sim, o mesmo do tratado sobre o *Sublime* – um filósofo da Roma Antiga, que viveu entre 213 d.C. - 273 d.C, citando inclusive o fragmento ao qual pertence: “do Sublime, 5.3”. A numeração também é falsa, já que não há itens 5.1, 5.2 ou 5.3 em *Do Sublime*, apenas a passagem V. e em seguida passa para a VI.

Carson, então, abriu uma fenda na linearidade e temporalidade da vida, inclusive no fato escrito, literário, no documento de Longino.

Diz que a TV faz as coisas desaparecerem. O que quer dizer com isso? Talvez refira-se à tão falada espetacularização da vida pela televisão, sobretudo nos *reality shows*, que passam uma imagem de verdade, mas, *dizem*, são cobertos de ficções enganosas. Mas ao mesmo tempo, a TV faz “ver”. Há uma certa democratização de acesso à cultura por esse meio. Gasta-se menos e tem-se mais variedade de programas, filmes e séries, possuindo uma televisão do que indo ao cinema, comprando um livro, ou indo ao teatro, para se ter a mesma diversidade. É um lugar ambíguo.

Longino na passagem V. *Do Sublime* diz o seguinte:

Mas todos esses defeitos, tão inconvenientes, introduzem-se nos discursos por uma única razão; é a caça da novidade nos pensamentos, que é sobretudo a razão pela qual nossos contemporâneos se fazem coribantes. Tanto é verdade que o que está na origem de nossos bens também está quase sempre na origem de nossos males. Eis por que o que contribui para o sucesso dos livros – a beleza do estilo, a procura do sublime e, acrescentemos, os prazeres –, esses próprios elementos são os princípios e fundamentos do sucesso, como do seu contrário. Assim também mudanças, hipérboles e o uso do plural. Mostraremos, em seguida, o perigo que isso pode representar. Por isso é necessário, desde já, colocar as questões e estabelecer os princípios a propósito dos meios que temos, para evitar os vícios que se mesclam ao sublime.²⁴⁹

Longino fala de um perigo: “o que está na origem de nossos bens também está quase sempre na origem de nossos males”. Também fala de “vícios que se mesclam ao sublime” e de uma “caça da novidade nos pensamentos”. Acho que esses aspectos nos dão um vislumbre inicial da ambiguidade da TV presente na

²⁴⁸ “TV makes things disappear. Oddly the word comes from Latin *videre* ‘to see’” (CARSON, 1995, p.68)

²⁴⁹ LONGINO, *Do Sublime*. trad. de Filomena Hirata. 1996, p.50.

série “TV Men”; além de a epígrafe se reportar a Longino nos fornecer uma pista para encarar o caráter errático principal aqui: o anacronismo.

Um primeiro erro que nos chama a atenção é quem são os “Homens de TV”. A primeira personagem que apresenta, por exemplo, como um “homem de TV”, é a poeta grega antiga Safo, *uma mulher*, que existiu muito antes de a vida poder ser televisionada. Esse gesto vai percorrer toda a série, em que ela desloca pessoas reais de suas vidas reais e cria para elas uma outra vida, tensionando com elementos ficcionais.

Apesar das invenções, dos deslocamentos, desdobramentos, biografias inventadas, parece que seus escritos têm sempre algo apoiado no “real” que conhecemos, explicitamente pelos personagens e pelas histórias. Mas parece *cavucar*, fazer um buraco na realidade e exibir um avesso. O erro é bem-vindo. Há um embaralhamento entre elementos ficcionais e reais que Carson tece nessa coletânea de textos.

As cenas em “TV Men” se passam em sua maioria por trás das câmeras. “operador de câmera”, “enquadramento”, “operador de som”, “the lighting men” (os operadores de luzes), “set”, “assistente de câmera”, “diretor”, “microfone”, a divisão de alguns desses episódios em cenas e a preparação de uma atriz por um diretor ser o conteúdo e a forma de um dos episódios são alguns dos elementos que remetem aos bastidores de uma produção cinematográfica. As ações das personagens se passam também quase todas por trás das câmeras, em preparação, em ensaio, nos erros, de forma picotada, fragmentada, no *backstage*, antes de entrar em cena. Por exemplo, em “Homens de TV: Heitor”, Heitor vem à frente da câmera para começar a sua fala e o texto acaba: “Heitor pisa a linha. / *A guerra sempre me interessou, começa ele.*”²⁵⁰ Safo também começa a falar e o texto acaba, a cena corta: “Safo olha para a câmera e começa, *Já que sou um homem pobre – / Corta*”²⁵¹.

Isso me faz pensar nessa série como uma espécie de documentário sobre os bastidores da vida dessas *personas*, uma espécie de *making off* das suas atuações na vida. Assim como Cassandra flutua, em “Cassandra Float Can”, podemos pensar que os atores/personagens em “TV Men” também flutuam, transitam por diversos *fatos* da vida, reais ou imaginados.

²⁵⁰ CARSON, 2021, p.81.

²⁵¹ CARSON, 2001, p.118. No original: “Sappho stares into the camera and begins, *Since I am a poor man—/ Cut*”

Para ler cada poema em prosa de “TV Men” com todos os seus disparadores, seriam necessárias muito mais páginas e tempo. Não é meu intuito agora desvendar as tramas de Akhmatova, de Artaud, de Tolstoi, de Lazarus e dos outros – o que não deixa de ser uma empreitada igualmente desafiadora e instigante, desejável. Mas por ora, vamos ver um pouco de “Heitor”.

“Homens de TV: Heitor” é o mais longo dessa primeira versão. Composto de 11 partes, como se fosse um longo filme documentário dividido em blocos menores. Blocos de fatos. Parecem mesmo rolos de filmagem, de alguns fatos da vida de Heitor entremeados pelos bastidores da filmagem de “O Vale da Morte”, em que tem o papel principal. O narrador nos convida no começo do bloco II: “Juntemo-nos a Heitor/ na véspera da filmagem de O Vale da Morte”²⁵². O anacronismo que se estende por todos os poemas já é evidenciado aqui também. Heitor é um personagem da *Iliada* de Homero, mas “os membros da família de Heitor deram por si envolvidos em actos/ emocionantes, e a usar linguagem emocionada, que sabiam que/ derivava da TV.”²⁵³

São vários fatos da vida de Heitor apresentados. Ainda que alguns possam ser verdadeiros, pelo que sabemos da Guerra de Tróia, outros são inventados. O bloco V, por exemplo: “Enquanto Heitor andava a fazer a guerra, a sua mulher aqueceu água/ no fogo/ para o banho para quando ele regressasse cansado da matança.”²⁵⁴ pode ter realmente acontecido dentro do contexto da época e da história; já outros, obviamente, têm carácter ficcional, como Heitor estar em um set de filmagem. Carson mistura esses elementos numa mesma rede de fatos, sendo sempre embalados por uma espécie de refrão que se repete variando quase sempre em todo bloco, como uma *voice over* de um narrador que observa essa filmagem:

“A TV é inerentemente cínica. Fala ao olho, mas a mente não tem olho.”

“A TV é uma condição de equilíbrio sem pesos, como um jogo.

Mas a TV não é um jogo.”

“A TV é pré-social, como o Homem.”

“A TV é barulhenta, ainda assim não acordamos”²⁵⁵.

²⁵² CARSON, 2021, p.72.

²⁵³ Idem. p.71.

²⁵⁴ Idem. p.74.

²⁵⁵ Idem, p.71-81.

Olhando para outros recursos nesse poema-documentário de TV, parece que, em certos momentos, Carson engendra uma câmera num plano geral, evidenciando uma perspectiva mais distanciada de Heitor, mais objetiva, por isso se aproximando mesmo de fatos da sua vida que não conseguiríamos acessar com a nossa perspectiva; talvez à moda de um *cine-olho*.

Do helicóptero o Vale da Morte parece uma entranha.
Vastas fissuras ondulantes de ouro e estocadas cinzentas cortando-as
interminavelmente –
*Corre Heitor!*²⁵⁶

Carson sustenta o real e a ficção a um só gesto nesse poema. Heitor está tanto lutando uma guerra supostamente de verdade, a Guerra de Tróia, como encenando essa mesma guerra. Um fato que põe em tensão os limites entre o real e o possível. Porque também não se sabe se a Guerra de Tróia realmente existiu, apenas a consideramos pelas palavras de Homero. Isso são provas suficientes? Carson tensiona isso.

Heitor morre na versão de Homero. Carson fornece-lhe uma nova vida no set de filmagem, agora na preparação para uma guerra, que pode ser encenada, fictícia. Ela não resolve esse dilema, coloca-o em tensão. O real e o possível estão suspensos nesse ardil: é a presença da TV que reitera esse lugar de ambiguidade no poema.

E termina com Heitor ainda vivo entrando em ação. A última cena se dá assim:

Precipitando-se de volta à câmera ele levanta a claquete.
Todos às posições, chama o realizador enquanto mil vespas
saem do holofote para picar

e a câmera derrama a sua manteiga negra,

o seu mel amargo,
direto ao olho de Heitor.
Heitor pisa a linha.

*A guerra sempre me interessou, começa ele.*²⁵⁷

²⁵⁶ Idem, p.75.

²⁵⁷ Idem, p.81.

Vemos Heitor por trás das câmeras; quando ele passa à sua frente e começa a falar, o filme acaba. Parece então que “TV Men” tem algo a ver com a vida acontecendo de improviso, também ao mostrar que, por trás de uma cena acostuada, tomada como hegemônica e cristalizada do “príncipe de Tróia!”, que era:

para Tróia uma fonte de alimento, um motivo para exultação em preces,
uma semelhança com Deus,
uma glória humana.²⁵⁸

Afinal, “Heitor nasceu para ser um príncipe troiano não um homem da TV”²⁵⁹, na verdade, espiando por uma fresta da porta, vemos:

Já tarde a cada noite no seu quarto de motel Heitor põe os auriculares
para não ouvir o barulho dos jogos no salão de keno na porta ao lado
e senta-se para escrever um postal à sua mulher.²⁶⁰

Ainda assim, Heitor segue deslizando pelas páginas:

Debaixo dos seus pés a areia desloca-se,
as suas
ligeiras
incompreensíveis esferas rolantes transportando-o cada vez mais
para ocidente
e para
sul
em direção à clareza assíncrona do seu último mar interior.²⁶¹

Heitor, assim como Vitti, como o grito de Cassandra, como o movimento, as imagens e os sons e tantos outros fatos para os quais pudemos direcionar nossa atenção até aqui, com Carson e Vertov – e tantos outros que nos escaparam – foram liberados de cenas, enquadramentos, margens, contornos habitados que costumavam conter, estancar os seus fluxos. É o corte quem permite isso. É esse gesto ambíguo que, ao mesmo tempo em que cava um buraco quando perfura, possibilita a passagem, a *criação*, de uma (outra) coisa, uma luz, uma matéria, um

²⁵⁸ Idem, p.75.

²⁵⁹ Idem, p.71.

²⁶⁰ Idem, p.78.

²⁶¹ Idem, p.76-77.

erro. Uma ideia cristalizada, uma verdade absoluta, uma imagem solidificada pode ser cortada, para uma outra verdade melhorada passar, seguir adiante, mas sem se deixar capturar.

3. Montar

Se o corte é o procedimento necessário para liberar os fatos dos seus contornos acostumados, a montagem é o ardil que permite a reordenação, recombinação de elementos (matéria da vida, matéria da palavra, matéria fílmica) para criar, produzir outra realidade, que, na verdade, já estava ali em potência. É o que permite devolver algo aos fatos, na mesma medida.

Continuando, então, com concepções do cinema que me guiaram até aqui, recorro de novo a Deleuze para entrar na montagem. No seu pensamento em relação à imagem-movimento, sustenta que “é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema.”²⁶². Isso porque, como vimos, o plano tem duas faces: ele se volta para o quadro, limitado, e também se reporta ao Todo que varia. Então, ao colar um plano a outro você monta, reestabelece esse *continuum*.

Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Ela é também inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, sob a condição de que não seja confundida com um conjunto fechado de objetos. (...) através das relações, o todo se transforma. (...) O todo não é um conjunto fechado, mas, ao contrário, aquilo que faz com que o conjunto nunca esteja absolutamente fechado, nunca esteja completamente protegido, aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo.²⁶³

Para Deleuze, é a montagem, juntamente ao plano, a responsável por liberar o movimento dos quadros, das imagens fixas, dos contornos que o limitam e, assim, permitir novas reconstituições:

Mas, se perguntamos como (...) o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também,

²⁶² DELEUZE, 2018.b, p.59.

²⁶³ DELEUZE, 2018.a, p.24-25.

através da montagem, isto é, do *raccord*²⁶⁴ de planos, cada um ou a maioria dos quais podiam perfeitamente continuar fixos.²⁶⁵

Para ele, “[a]través dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords* a montagem é a determinação do Todo”²⁶⁶. Falaremos melhor sobre os *raccords* e os falsos *raccords* adiante, mas por ora, cabe ainda uma outra perspectiva ampliada sobre a montagem, para a deslocarmos para o campo da literatura. Georges Didi-Huberman, ao falar do processo de montagem em Bertolt Brecht, faz um comentário que podemos transpor para pensar o procedimento que também ocorre em Vertov e Carson:

Fazer “jorrar alto a existência fora do leito do tempo” – segundo a imagem da vaga, do turbilhão, da tempestade, mas também do trabalho de montagem fílmica – é, antes de tudo, desmontar a ordem, espacial e temporal das coisas. (...) [*os elementos*] não estão em sua mesa de montagem, e em sua própria contemporaneidade, senão a partir de um ato primeiro de desmontagem-remontagem, que os associa a partir de um distanciamento geográfico, mas também “fora do tempo” de hoje.²⁶⁷

Essa mistura de temporalidades e geografias é algo que está evidentemente no estilo e métodos de montagem de Carson e Vertov, permitindo-nos ver que, como nos lembra Benjamin sobre o conceito de história, o tempo não é algo “homogêneo e vazio, mas (...) saturado de ‘agoras’”²⁶⁸.

3.1. A montagem dialética de Vertov

Como a montagem se comporta com Vertov? Deleuze vai dizer que a montagem dialética de Vertov se dá em três níveis diferentes: antes da filmagem, durante a filmagem e na sala de montagem, “os três níveis explicitamente mostrados

²⁶⁴ “O termo *raccord* não tem tradução entre nós. Usa-se a fórmula francesa que, segundo o crítico Noel Burch, pode ter dois sentidos: o primeiro corresponde à noção de “corte” ou “corte simples”, e designa a mudança de plano: nesse sentido usa-se o termo “corte”. No segundo está contida referência à maneira como se dá a mudança de plano; usa-se o termo *raccord*, que se refere, então, a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Noel Burch, *Praxis do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, 1973. (N. T.)” [nota da tradutora Stella Senra em DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.33]

²⁶⁵ DELEUZE, 2018.a, p.48.

²⁶⁶ Idem, p.55.

²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.89.

²⁶⁸ BENJAMIN, 1987, p.229.

como coexistentes em *O Homem com a Câmera*, mas que já inspiravam toda a obra precedente.”²⁶⁹:

Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação (a vida como ela é). Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (o câmara que segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é.²⁷⁰

Essa visão amplia a noção de montagem para todo o processo cinematográfico. Sobre a montagem no terceiro nível, Comolli vai afirmar em *Ver e Poder*:

[é] no labirinto de encontros imprevistos da sala de montagem que a hipótese do acaso retorna. É porque Vertov pensou a montagem como operação mental, portanto volátil e reversível, apagável e reinscrevível, que o virtuosismo perfeitamente controlado dos efeitos de montagem não impede e talvez favoreça a perda de controle indispensável ao surgimento de um aleatório.²⁷¹

Como também estou interessada em fatos, e não em histórias contadas sobre um evento, vale mencionar que Elizaviêta Svílova foi assistente de montagem em *O homem com a câmera* (1929). Ela também vem creditada como a montadora em *Cine-Olho* (1924); como assistente de direção em *A sexta parte do mundo* (1926); como assistente em *O décimo primeiro ano* (1928); e como assistente de direção também em *Entusiasmo* (1930)²⁷². Ao longo dos escritos de Vertov, é possível identificar como o seu papel nos filmes não era apenas técnico e prático, mas ela também fazia parte das escolhas criativas e estéticas. Clara Machado, a partir da análise de Karen Pearlman, John MacKay e John Sutton vai sobre o papel de Svílova como montadora em *O homem com a câmera*, vai corroborar que “a essência do trabalho de montagem é o pensamento.”²⁷³, pois, segundo os autores, “Svilova e

²⁶⁹ DELEUZE, 2018.a, p.70.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ COMOLLI, 2008, p.240.

²⁷² LABAKI, 2022, p.693-696.

²⁷³ MACHADO, Clara Bastos Marcondes. “Montadoras como espectadoras”. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 31, n. 3, e87554, 2023. p.7.

Vertov e o material filmado trabalhavam juntos. O trabalho é o pensamento. Eles pensavam juntos”.²⁷⁴

No entanto, o trabalho da montadora, dela e de outras nas primeiras décadas do cinema, permanece apagado até hoje:

No caso de Svílova e Vertov talvez a sala de montagem represente um espaço de apagamento do trabalho da mulher. Neste espaço compartilhado entre diretor e montadora, as contribuições criativas dessa última são assimiladas no corpo final do filme, mas diluídas como apenas escolhas da direção. O filme, resultado desse pensamento estendido entre diretor, montadora e material, é tido como criação única do diretor, no qual o papel da mulher teria sido de simples assistência.²⁷⁵

Assim, numa tentativa irrisória, porém não menos sincera, de colocar luz sobre esse fato apagado, escolho aqui intercalar os nomes de Vertov e Svílova ao falar do trabalho da montagem no seu terceiro nível, o do corte e colagem, em que se fazem as escolhas de ligação entre um plano e outro, entre uma sequência e outra.

Mas antes retomemos um pouco os processos de montagem anteriores no cinema de Vertov e Svílova. Vimos, no primeiro e no segundo capítulos deste trabalho, a forma como Vertov primeiro seleciona os materiais a serem filmados: a vida mesma acontecendo, sem roteiro, sem atores, sem cenário, em lugares e tempos diferentes e distantes. Vimos também como ele conduz essa percepção não mais com o olho do homem, mas com o cine-olho, ou com o rádio-olho, no caso da filmagem de sons. Abre um corte nessa realidade, recolhe fatos “puros” da vida, não subordinados a um sistema de representação, e, por vezes, os vê escapando para fora também das formas, de seus contornos, quando libera o movimento, através de recursos como câmera lenta, aceleração, sobreimpressão, entre outros sempre “a serviço da variação e da interação”²⁷⁶. Agora veremos como é, na montagem desses planos selecionados e filmados, que a matéria nova pode se liberar ainda mais e experimentar uma nova vida, por meio de novas relações e conexões possíveis.

Diferente dos seus contrerrâneos soviéticos que desenvolviam àquela época também a montagem dialética, porém ainda presa a uma ideia orgânica da montagem²⁷⁷, Vertov a realiza de forma essencialmente diferente: “o que constitui

²⁷⁴ PEARLMAN; MacKAY; SUTTON, 2018, apud MACHADO, Clara, 2023, p.7.

²⁷⁵ MACHADO, 2023, p.7.

²⁷⁶ DELEUZE, 2018.a, p.133.

²⁷⁷ Deleuze vai argumentar que a montagem de Eisenstein empresta de D.W. Griffith – com a montagem americana – a ideia de trabalhar com dois pólos opostos que entram em conflito para ao

a originalidade de Viértov é a afirmação radical de uma dialética da matéria em si mesma”, pois:

se procedia por meio de documentários e atualidades, se recusava violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação, era por uma razão profunda. Pouco importava que se tratasse de máquinas, paisagens, edifícios ou homens: cada um, mesmo a mais encantadora camponesa ou a criança mais comovente, se apresentava como sistemas materiais em perpétua interação. Eram catalisadores, conversores, transformadores que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos “prováveis”, operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias.²⁷⁸

Deleuze destaca aqui a ideia de que todas as coisas filmadas, ao serem coladas umas às outras nos filmes de Vertov, estavam “em perpétua interação”. Isso tem a ver, como vimos no capítulo 2, com o programa político do cine-olho em relação ao “deciframento comunista da realidade”²⁷⁹, mas isso não aparece como um tema a ser tratado à maneira da montagem clássica narrativa ou ainda da montagem dialética como era feita pelos outros cineastas soviéticos. Isso vai aparecer na própria matéria fílmica e na forma como realiza a montagem.

Na montagem clássica narrativa, há uma trama, mesmo que vá a distâncias de espaço e tempo; há protagonistas, mesmo que sejam o coletivo, como em Eisenstein, e há quase sempre duas linhas paralelas que convergem para um fim, pré-definido, determinado, não importa qual lado que vença (opressores ou oprimidos), os chamados “o bom e o mau”. De qualquer forma: “é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar simultaneamente como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade.”²⁸⁰

Em todos esses filmes em que predomina a montagem orgânica, dialética ou não, as imagens-movimento, os acontecimentos estão subordinados a uma direção única. Vertov, no lugar disso, propõe uma dispersão dessa direção através

final convergir em algo. No caso de Griffith, “[a]s ações convergentes tendem para um mesmo fim”, já em Eisenstein, “a montagem de oposição se substitui à montagem paralela sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade mais elevada.” (DELEUZE, 2018.a, p.57-61)

²⁷⁸ DELEUZE, 2018.a, p.68.

²⁷⁹ Idem, p.135

²⁸⁰ Idem, p.57.

da não hierarquização dos fatos. Ele apresenta um exemplo disso em um discurso em que falava a respeito da arte enquanto matéria fílmica; vai dizer que ela

pode acabar entrando no campo de visão do nosso Cine-Olho ao lado de outros fenômenos, e nós a vamos registrar. Mas nós não daremos a isso nenhum significado especial: ao lado de todos os outros materiais filmados, também esse fragmento entrará na organização geral do material factual. Penso que, diante da revisão feita pelo partido de toda a questão da arte como um todo e diante do estabelecimento da tese de que não há fronteira entre as pessoas que se ocupam de trabalho artístico e não-artístico, essa questão, como uma questão a respeito da inventividade existente em maior ou menor grau em qualquer pessoa, deixará de existir.²⁸¹

Vertov defende uma horizontalização radical dos elementos filmados, uma democracia radical. Não há protagonistas, não há momentos privilegiados nas filmagens. Todas as pessoas, grupos, espaços e tempos estão convivendo em seus múltiplos ritmos. No caso de *O homem com a câmera*, os elementos díspares estão organizados dentro de uma sinfonia visual, e em *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*, em uma sinfonia ao mesmo tempo visual e musical. No exemplo do discurso, percebemos então, que a dita “arte” não era algo superior, maior que o trabalho de qualquer operário ou camponês, por isso mesmo escolhe não filmar atores, não fazer roteiro. Diz que quer colocar “a própria vida diretamente no centro de [sua] atenção e de [seu] trabalho.”²⁸²

Vertov queria mostrar como a vida acontece sem roteiro, como todos os acontecimentos são importantes, – como tudo está ligado em uma rede de fatos trocando fluídos, às vezes imperceptíveis. A montagem então seria esse lugar de poder, literalmente, *colar* cada ponto do universo a qualquer ponto do universo – e isso através do ritmo, de um movimento, de uma sensação, que se libera e sai deslizando de um quadro a outro.

Uma outra realidade é vista quando a vida é apanhada de surpresa. Vertov queria, como se vem reiterando aqui, fazer-nos ver. Não intencionava representar a realidade, mas apresentar uma (outra) realidade que se faz no momento mesmo em que a vida é filmada e depois montada – o corte e a montagem são imprescindíveis. E então: colar essa percepção do olho da câmera com o olho do espectador, convocando-nos a olhar de outra forma. De fato, uma democratização na hora de

²⁸¹ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.183-184.

²⁸² Idem, p.183.

perceber os fatos do mundo. Assim como Carson faz, ao perceber que ela é apenas um conjunto de fatos, como o rio é outro, como os degraus são outro²⁸³.

Além dessa democratização dos fatos, o tempo e o espaço também são democratizados. Em *A sexta parte do mundo*, como já dissemos, com Deleuze, no primeiro capítulo deste trabalho, há “trocas de todo tipo vencendo o tempo”²⁸⁴. É a montagem quem faz isso: cola uma sequência de trabalhadores de uma parte do mundo, de operários, por exemplo, a outra de camponeses em outra parte e em outro tempo, não como uma representação de uma ideia de coletividade, mas como apresentação de uma coletividade enquanto *fato*. De forma que Vertov, sobre esse filme, diz que “não tem ‘espectadores’ propriamente ditos dentro dos limites da URSS, uma vez que todos os trabalhadores da URSS (130-140 milhões) não são espectadores, mas participantes desse filme.”²⁸⁵

Svílova em manuscrito²⁸⁶ a respeito das escolhas de filmagem para a primeira grande experiência cine-olhista dela e de seu marido, o filme *Cine-Olho: A vida apanhada de Surpresa* (1924), vai descrever:

Neste episódio [o 1º], a câmera cinematográfica penetra cuidadosamente na vida, escolhendo algum ponto facilmente vulnerável, e se orienta na situação visual em que foi parar. (...) / No 2º e no 3º episódios, o pedaço de realidade que já conhecemos no 1º episódio é analisado de perto por cinco ou seis câmeras e é ligado a outra parte do globo terrestre. / 4º episódio: as câmeras, sendo repelidas e atraídas por eventos visuais em suas buscas pela força resultante da visão de mundo, alcançam quase todo o globo terrestre. (...) ²⁸⁷

O cine-olho e o rádio-olho na montagem

Para atingir essa apreensão, o *cine-olho* e depois o *rádio-olho* seriam as ferramentas apropriadas, por serem capazes de ver e ouvir os fatos da vida vencendo as limitações de tempo e espaço que nós, humanos, temos na nossa maneira de perceber. Como já dissemos, trata-se de devolver os fatos ao mundo. Para isso, segundo Vertov e Svílova, era preciso ir:

²⁸³ CARSON, 1997, p.18. “I’m a set of facts, the river’s another set, these steps are another set”

²⁸⁴ DELEUZE, 2018.a, p.135.

²⁸⁵ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.237.

²⁸⁶ Alerta que o manuscrito “não é nem um roteiro nem um esquema visual. São apenas algumas ideias com as quais podemos partir para o combate.” (p.152)

²⁸⁷ SVÍLOVA, in LABAKI, 2022, p.152.

DA MONTAGEM DE FATOS VISÍVEIS E REGISTRADOS NA PELÍCULA (CINE-OLHO) À MONTAGEM DE FATOS VISÍVEIS E AUDÍVEIS E TRANSMISSÍVEIS VIA RÁDIO (RÁDIO-OLHO).
 À MONTAGEM DE FATOS SIMULTANEAMENTE VISÍVEIS-AUDÍVEIS-TOCÁVEIS-CHEIRÁVEIS ETC.²⁸⁸

Queriam (re)fazer a “organização rítmica de elementos do mundo visível e audível”²⁸⁹, pois “[o] mais fundamental e mais importante é: a cine-sensação do mundo.”²⁹⁰

Em *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*, essa “organização rítmica” se dá materialmente não só entre as imagens, mas entre os sons montados. Vertov constrói uma “sinfonia de ruídos”²⁹¹ nesse filme. Sua tarefa não era apenas colocar o ouvido (do aparelho) no mundo e ouvir cada som que acontece, de forma democrática, mas mostrar como eles se ligam e podem se conectar entre si para além do que a nossa percepção auditiva seria capaz de captar. Essa operação se dá pela montagem: colando sons diferentes, de naturezas diferentes, vindos de lugares e tempos diferentes, uns aos outros, numa outra ordenação, para construir uma sinfonia ruidosa – não por isso de menos valor – que acontece quando os colocamos dessa forma, quando permitimos que se liguem uns aos outros assim. É preciso mesmo outro ouvido para ouvir.

Dessa forma, Vertov conecta sons de eventos com mais proximidade entre si como a derrubada de um sino de uma igreja por uma frente da Juventude Comunista, o badalar do sino dessa igreja, a reza indistinta das pessoas em volta, a união dos jovens para executar o feito, os gritos revolucionários, o estrondo da torre caindo no chão. Mas essa sequência de sons e imagens é atravessada e intercalada por um tiquetaquear de relógio constante e insistente (que não se sabe de onde vem), seguida de zumbidos, ruídos, sons de uma fábrica e a trilha composta por Timofeev penetrando, como que dilatando, uma imagem, um som, um tempo no outro. Planos sonoros que escapam de uma linha narrativa de acontecimentos e se misturam continuamente. “Escutemos” a 1ª [parte] da marcha sonora de *Entusiasmo*:

²⁸⁸ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.343.

²⁸⁹ Idem, p.426.

²⁹⁰ Idem, p.101.

²⁹¹ Idem, p.369.

Ao badalar dos sinos aos poucos se misturam fragmentos de uma reza (as passagens mais conhecidas). O badalar dos sinos, misturado às passagens da reza, não consegue manter a solenidade por muito tempo. A ironia surge a todo momento. A solenidade é rompida a todo momento. Os motivos religiosos parecem dançar. Não exatamente uma reza, algo como um foxtrot religioso. O badalar do sino, o foxtrot, a reza da igreja se fundindo de maneira bizarra, acelerando aos poucos e aumentando até explodirem em uma dança caótica. Por alguns instantes, o ruído sonoro diminui, dando lugar ao tiquetaquear do relógio, depois ondas de sons começam a crescer novamente. Atravessando-as, irrompe um longo e grave apito de fábrica. Depois do primeiro apito, um segundo, um terceiro etc. interrompem a música sacra-foxtrote e o badalar dos sinos. Os sons, como que assustados, param, desacelerando. Congelam. O sino da igreja ressoa mais duas últimas vezes, e o som, assustado, congela no ar. Silêncio. O tiquetaquear de um relógio, como batidas de um coração.²⁹²

Uma poesia de ruídos. Sons de todos os tipos, lugares e tempos se misturam, inclusive sons que não foram registrados da vida apanhada de surpresa propriamente dita, como a trilha sonora adicionada. De novo o paradoxo vertoviano: queria só sons *reais*, mas adiciona uma marcha sonora exterior, produzida, *não real*, intercalada e misturada aos sons *reais*. Se seguimos com Deleuze, a partir de Bergson, isso não seria um problema, pois ambos os sons seriam igualmente reais quando colocados no filme, por meio da montagem, que une ao mesmo tempo que causa choques.

Apenas o aparelho, a máquina, o rádio-olho tem os meios para engendrar esse ouvido além do humano capaz de ouvir o ritmo do mundo, um pulsar que se passa entre as coisas, quando rearranjadas, reconectadas numa nova atenção.

O intervalo

O aspecto primordial para Vertov e Svílova em relação à montagem no seu terceiro momento dizia respeito à “teoria do intervalo”. Sobre isso, Vertov vai dizer:

Por intervalos entendamos aquelas correntes que surgem entre dois objetos. Na música, intervalo é aquilo que consiste não na nota, mas no entre duas notas, entre o dó e o mi, entre mi e si. Aqui a água quente, ali a água fria. Nem água quente nem fria, mas a passagem da quente para a fria. Aquilo que, em relação aos quadros, chamamos de choque entre um quadro e outro. Em resumo, de acordo com essa teoria, o desenvolvimento da ação, o desenvolvimento do filme não

²⁹² VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.355.

acontecia de acordo com os quadros, mas de acordo com a força resultante desses quadros, seguindo a linha dos intervalos.²⁹³

Percebemos, então, que aquilo que se passa entre um quadro e outro, o intervalo, um espaço não preenchido, era o que mais importava; aquilo que não podemos ver afinal. A princípio, poderíamos pensar que isso não passava então do “efeito kuleshov”²⁹⁴. Sergei Eisenstein em *O sentido do filme* observa que

Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: uma viúva.²⁹⁵

A partir desse exemplo, o autor explica o papel da montagem em criar um terceiro a partir da justaposição de dois elementos:

a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece o produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (...) A mulher, voltando ao nosso primeiro exemplo, é uma representação, o luto que ela veste é uma representação – isto é, ambos estão plasticamente representados. Mas “uma viúva”, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação – mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem.²⁹⁶

No entanto, a nós parece que a montagem cine-olhista vai além desse efeito. A teoria do intervalo leva a um entendimento da montagem para além de um mero efeito interpretativo que se extrairia da justaposição de dois fotogramas, porque, conforme bem aponta Deleuze, Vertov pensa a passagem de um plano a outro de outra maneira. Primeiramente porque “o desvio, o intervalo entre dois movimentos traça um lugar vazio, que prefigura o sujeito humano enquanto se apropria da percepção”²⁹⁷. Portanto, quem observa os planos e realiza a justaposição, a

²⁹³ VERTOV and SVÍLOVA, in: LABAKI, 2022, p.430.

²⁹⁴ A descrição que Eisenstein irá apresentar exemplifica bem o experimento supostamente evidenciado primeiro por Lev Kuleshov no início da década de 1920. Não há evidências certas sobre esse experimento, e as que existem são ambíguas. (AUMONT & MARIE, 2006, p.93) Mas, no geral, trata-se da aproximação de dois planos distintos em que se extrai um sentido entre eles. Ao mudar um dos planos, o sentido muda também.

²⁹⁵ EISENSTEIN, 2002.b, p.14.

²⁹⁶ Idem, p.16

²⁹⁷ DELEUZE, 2018.a, p.134.

interação entre eles, não é o olho humano, é o olho maquínico; quem faz associações interpretativas somos nós. No lugar disso,

o mais importante para Viértov será restituir os intervalos à matéria. É o sentido da montagem, e da “teoria dos intervalos”, mais profunda que a do movimento. O intervalo não será mais o que separa uma reação da ação sofrida, o que mede a incomensurabilidade e a imprevisibilidade da reação, mas sim, ao contrário, aquilo que, dada uma ação num ponto do universo, encontrará a reação apropriada num outro ponto qualquer e por mais distante que esteja.²⁹⁸

Tomemos de exemplo, então, o filme *O décimo primeiro ano* (1928). Esse foi um filme realizado para celebrar os onze anos de avanços realizados pela URSS, especialmente em relação à industrialização, ao trabalho dos camponeses e à construção de usinas hidrelétricas, desde a Revolução de Outubro em 1917. Esses eram os principais temas a serem filmados para a realização do filme. Mas, em vez de juntarem os planos filmados para contar uma história sobre isso, encontram “na vida a resposta ao tema tratado, a “resultante entre os milhões de fatos que apresentam uma relação com o tema”²⁹⁹. A ligação, em oposição ao efeito kuleshov, não se dá por um encadeamento lógico-causal, mas por vizinhança, por analogia, metonímia; por uma ultrapassagem de uma matéria e de um movimento no outro.

Há planos de engrenagem de máquinas, de homens trabalhando em minas, perfurando rochas, fios de energia pela cidade, interiores de fábricas, filma-se o movimento das águas. Em uma sequência, assim como acontece em *O homem com a câmera* e em *Entusiasmo*, o movimento de um plano invade o outro, e isso é visto materialmente na película. Por exemplo, o movimento das águas. Embaralham-se planos médios de ondas das águas da usina, planos gerais do mar, até que essa água invade a cidade.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Ibidem.

Figura 22. Variações de água (frames de *O décimo primeiro ano*)



Uma parte de nós quer interpretar isso como uma representação da importância da hidrelétrica para uma cidade. Mas, seguindo com o cine-olho, essa montagem, a passagem de um plano de água para um plano de casas submersas em água diz mais de trazer à frente dos olhos, para dentro da matéria, a ultrapassagem de um fato a outro, de uma sensação de água que se derrama. Não é então em cada quadro isolado que a força do filme está, mas na “força resultante desses quadros, seguindo a linha dos intervalos”³⁰⁰. Portanto, concordamos com Deleuze quando diz que

[a] originalidade da teoria vertoviana do intervalo é que esse não marca mais um desvio que se cava, um distanciar-se entre duas imagens consecutivas, mas sim, ao contrário, um correlacionar-se entre duas imagens longínquas (incomensuráveis do ponto de vista de nossa percepção humana).³⁰¹

A meu ver, Vertov tem da montagem, assim como dos outros recursos cinematográficos, uma visão poética. O efeito produzido no último quadro e em outros dessa mesma linha de recurso parece-nos colocar diante de uma pintura. Vertov parece que pinta um quadro impressionista aqui. Talvez uma poesia híbrida, um poema visual. Pinceladas de lirismo invadem o quadro imagético produzindo uma nuvem branca, uma fumaça, uma neblina, sequestrando nossa visão total. Como um véu, *o véu de Cassandra*. Um véu que sugere uma imprecisão na imagem, como quando de uma palavra que se não se deixa apreender num poema, ocultando o sentido, mas nos causa estranhas sensações, como naquela fala curta inicial de Carson ou a a imagem difícil do grito de Cassandra no “Corte final” em “Cassandra Float Can”.

3.2. A montagem carsoniana: aproximações incongruentes

³⁰⁰ VERTOV and SVÍLOVA, in: LABAKI, 2022, p.430.

³⁰¹ DELEUZE, 2018.a, p.1134.

Se pudermos expandir a ideia de montagem para o campo da literatura, com Carson, podemos pensar que a autora canadense também realiza em muitos de seus escritos uma espécie de montagem. Um primeiro aspecto a comentar, que, na verdade, já observamos ao longo dos outros capítulos, porém sem o nomear propriamente, é o que Helena Martins chama de “parcerias inusitadas”³⁰² ou “aproximações estranhas”. Martins diz que um dos ardis eróticos de Carson são:

as parcerias inusitadas (ou tornadas inusitadas) que ela promove de modo mais ou menos regular em textos nos quais sobressaem os seus atos de leitura – momentos em que ela responde nominalmente a criações que lhe chegam dos campos da literatura, das artes visuais, do cinema, da filosofia, e assim por diante. Para dar apenas alguns exemplos, ela lê (vê, ouve): Virginia Woolf com Tucídides; Edward Hopper com Santo Agostinho; Immanuel Kant com Monica Vitti; Antonioni com Longino.³⁰³

Veremos mais adiante como essas parcerias estranhas não se restringem a esse artifício envolvendo indivíduos. Mas falemos um pouco mais sobre ele por enquanto. Aqui, neste trabalho, pudemos ver alguns exemplos dessas performances, sobretudo a de Longino com Antonioni, travando uma parceria que se derramou para fora do ensaio e foi parar nos poemas “Sublimes” que seguem na sequência, como vimos acontecer no poema “Mia Moglie (*O Deserto Vermelho* de Longino)”. Mas ela continua também em outros como em “O sonho de Longino com Antonioni”³⁰⁴ e “Ode ao Sublime por Monica Vitti”³⁰⁵ – nesse último deslizando a parceria para Vitti ainda no filme *O Deserto Vermelho*. Na série “TV Men”, outras parcerias muito distantes também surgem, como a mencionada, entre Virginia Woolf, poeta inglesa do início do século XX e Tucídides, historiador grego que viveu no século V a.C.

Cada uma dessas parcerias mereceria um artigo inteiro para adentrar melhor o procedimento realizado em cada uma, mas, ao que nos interessa agora, vale perceber como essas aproximações podem ser um método de esticar a percepção de algo, de ligar pontos distantes do universo ouvindo algo que se passa entre eles.

³⁰² MARTINS, “Paul Valéry e Anne Carson: em torno do que não existe” (2024)

³⁰³ Idem, p.222.

³⁰⁴ No original: “Longinus’s dream of Antonioni”.

³⁰⁵ No original: “Ode to the Sublime by Monica Vitti”.

Ao projetar semelhança sobre diferença, acendem uma forma estereoscópica de imaginação, mantendo os estranhos ligados intimamente por aquilo que os separa. Oferecem, assim, vislumbres que se dão apenas no acontecimento impacifável da relação provisória que instauram. Os indivíduos aproximados se movem.³⁰⁶

Uma relação provisória é instaurada. Podemos pensar numa montagem. Voltando a Didi-Huberman, seu pensamento com a montagem não se restringe à operação cinematográfica. Nesse sentido vai sustentar que “a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto.”³⁰⁷

Penso ser exatamente o que faz Carson ao conduzir tão bem as relações provisórias que instaura entres os mais distantes e estranhos parceiros.

O trocadilho

Para falar de um outro tipo de montagem que ocorre nos textos de Carson, que, muitas vezes, ocorre no seio da palavra – à maneira de um fotograma com dupla exposição talvez – é preciso voltar aos gregos. Há uma palavra em grego que tem o poder de condensar dois tempos diferentes em um só, “consiste em uma única palavra que apresenta, no microcosmo, o dilema temporal de eros. É o advérbio *dēute*.”³⁰⁸

O advérbio representa uma “crase” ou “mistura” de duas palavras que foram contraídas em uma por razões eufônicas. (...) a crase neste caso produz um efeito estereoscópico incomum: cada uma das duas palavras que compõem *dēute* tem um ponto de vista diferente no tempo. A interseção das duas cria uma espécie de paradoxo. *Dēute* combina a partícula *dē* com o advérbio *aute*. A partícula *dē* significa de maneira vívida e dramática que algo está realmente acontecendo no momento. (Denniston 1954, 203, 219, 250). O advérbio *aute* significa “de novo, mais uma vez, outra vez” (LSJ). A partícula *dē* marca uma percepção viva do momento presente: “Olhe para aquilo agora!”. O advérbio *aute* olha além do momento presente para um padrão de ações repetidas que se estendem antes: “Não pela primeira vez!”. *Dē* localiza você no tempo e enfatiza essa localização: *agora*. *Aute* intercepta o “agora” e o vincula a uma história de “*entãos*”.³⁰⁹

³⁰⁶ MARTINS, 2024, p.223.

³⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212.

³⁰⁸ CARSON, 2022.a, “Agora e Então”.

³⁰⁹ Ibidem.

Essa mistura de dois tempos, dois momentos em um é o que sustenta a lógica de eros: “[o] ponto cego de Eros é um paradoxo no tempo e no espaço. Um desejo de trazer o ausente à presença, ou de colapsar o longe e o perto, é também um desejo de encerrar o então no agora.”³¹⁰

O verdadeiro desejo de quem ama, (...) é iludir as certezas da física e flutuar nas ambiguidades de um espaço-tempo em que o ausente está presente e o “agora” pode incluir o “então” sem deixar de ser “agora”. Desse ponto de vista especial “preso entre dois tempos”, como diz Barthes, o amante olha para o “agora” e para o “então” com um olhar calculista e um coração prestes a afundar. Como ele gostaria de controlar o tempo! Mas, em vez disso, é o tempo que o controla. Ou melhor, Eros usa o tempo para controlar a pessoa que ama.³¹¹

É um momento único e ao mesmo tempo ambíguo em que você acha que pode controlar o tempo, o desejo, mas percebe que é ele quem te controla. Ele passa por você e te arrasta junto. O momento único do espanto, do instante já é misturado a um choque de realidade que nos avisa, nos lembra: o instante já foi, já passou – o tempo flui, ele não está parado naquele ponto fixo. O desejo é movente.

Essa é uma palavra que faz os olhos se arregalarem por conta de uma percepção repentina, e depois se estreitam em compreensão. O advérbio *aute* finaliza esse entendimento, como duas mãos que se unem em aquiescência, junto de um aceno intenso da cabeça: de novo e de novo.”³¹²

Então, nessa palavra, é como se essa comunhão entre um intempestivo “agora” de arregalar de olhos, como se fosse pela primeira vez, e um entendimento mais organizado de que aquilo já passou, já seguiu seu caminho, não está mais aqui, carregando consigo uma história de “entãos”, antes e depois pudesse encenar uma outra espécie de tempo, forjado na ambiguidade. É justamente esse *deboche* que está por trás da lógica dos trocadilhos em Eros:

Assim como eros, os trocadilhos debocham dos limites das coisas. Seu poder de seduzir e alarmar surge disso. Dentro de um trocadilho, é possível apreender uma verdade melhor, um significado mais verdadeiro, quando comparado ao sentido de cada palavra separada.³¹³

³¹⁰ Idem, “Prazer-gelo”.

³¹¹ Idem, “Agora e Então”.

³¹² Ibidem.

³¹³ Idem, “A lógica no limite”.

Aludindo a um trocadilho que *sobrevoa* todo *Eros*: o *doce-amargo*, o par “hole/whole” (buraco/totalidade), central no pensamento e na lógica de eros, Martins vai dizer sobre as parcerias inusitadas de Carson:

O que haveria de comum entre essas inusitadas parcerias de Carson e, por exemplo, um trocadilho como “seeing my hole I know my whole”, também de sua lavra? Como poderiam instanciar um mesmo tipo de ardil?/ O que responde pelo fascínio dos trocadilhos é a justaposição entre semelhança (fônica) e diferença (semântica), nesse caso instanciada pelo par “hole” (buraco, lacuna) / “whole” (totalidade, todo). Vocábulos os mais estranhos entre si tornam-se de súbito estranhos companheiros.³¹⁴

Tal vislumbre, como se disse, supõe a experiência de “uma ausência radiante” que não se deixa superar: o buraco e o todo chegam um à beira do outro, mas não se fundem, sua incongruência não se dissolve. Qualquer “verdade melhor” que viva num trocadilho – como numa metáfora, numa tradução escandalosa, num erro, num oxímoro – não se desprenderá desse circuito elétrico, viverá apenas em sua duração.³¹⁵

Com isso em mente, retomemos “Cassandra float can”. Na parte final do “Corte original”, antes de apresentar as traduções da última fala de Cassandra na peça de Ésquilo, Carson relembra um outro grito de Cassandra. Este mais organizado: é o nome de Apolo. Ela o chama seis vezes. Porém, na sétima, ela muda ligeiramente a inflexão do nome, abrindo a sua etimologia nesse grito. Como Carson aponta, o nome de Apolo é cognato do verbo *apollesthai*, que significa: “destruir totalmente, matar, abater, demolir, devastar”. Então, ao gritar “*Apollon emos*”, Cassandra pode estar se referindo ao deus como “meu Apolo” ou “meu destruidor”, ao mesmo tempo e com as mesmas palavras.

Quando Cassandra grita “*Apollon emos*”, ela realiza uma perfuração na palavra, abrindo espaço para outra coisa se revelar, uma coisa que é um paradoxo, que não se resolve pacificamente, que estava em seu inconsciente, talvez, mas não se pode chegar a uma exatidão de afirmar que é isto e não aquilo, ou aquilo e não isto. O grito permanece flutuando no ar. Não se deixa apreender, porque “o vislumbre desse significado melhorado, que se mostra rápido em um trocadilho, é

³¹⁴ MARTINS, 2024, p.222-223.

³¹⁵ Ibidem.

uma coisa dolorosa. Pois é um vislumbre inseparável da convicção que temos de sua impossibilidade. As palavras têm limites. Você tem limite.”³¹⁶

Algo a perceber também sobre a vida precária desses trocadilhos é o fato de que eles também só existem naquela determinada língua em que foram criados. A tradução para o inglês do último grito de Cassandra não daria conta dessa ambiguidade existente em “*Apollon emos*”. Assim como a tradução para o português do par “hole/whole” (buraco/totalidade) não carrega essa intensidade do paradoxo. Da mesma forma, há apenas em português uma vida em paradoxo no par “erros/eros”. Um trocadilho que penso que Carson adoraria experimentar se fosse possível em sua língua.

É o que resiste, enfim, com o intraduzível, ou para a tarefa, seriam necessários outros recursos, dos mais diferentes métodos, combinações, invenções, como “traduções desfiguradas, ilegíveis, obras de um louco”, como se fosse necessário, a moda de Holderlin, como comenta Carson: “*arrancar as tampas das palavras e mergulhar os braços nelas*”³¹⁷. Carson consegue³¹⁸.

***Interlúdio**

Retornando brevemente a um exemplo que olhávamos na seção “Erros” no capítulo anterior, podemos ver o procedimento da dupla exposição de Vertov como uma espécie de trocadilho também. Poderíamos nos perguntar: teria a dupla exposição, então, a mesma natureza que um trocadilho, pois faz pairar sobre o ar da película duas imagens em simultâneo? Uma certa distância entre o um e o outro é borrada, entre eu e você.

O trocadilho é uma figura de linguagem que depende da semelhança de som e disparidade de significado. São combinados dois sons que se juntam perfeitamente como formas auditivas, mas que se mantêm, insistente e provocativamente, separados no sentido. Você percebe a homofonia e ao mesmo tempo enxerga o

³¹⁶ CARSON, 2022.a, “A lógica no limite”.

³¹⁷ CARSON, 2023, p.164-166.

³¹⁸ Para mais exemplos do intraduzível e técnicas de traduções erradas comentadas e feitas também por Carson ver “Variações sobre o direito de permanecer calado” (2023). Sobre as estratégias de tradução de Carson, ver a primeira parte de POLONEA, Ashley. Aprender a se afogar: Traduzir “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, de Anne Carson. 2025. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2025.

espaço semântico que separa as duas palavras. A semelhança é projetada na diferença numa espécie de estereoscopia.³¹⁹

Esse plano a seguir poderia ser também um trocadilho?

Figura 23. Mulher-máquina (frame de *O homem com a câmera*)



A datilógrafa e a máquina de escrever. Semelhantes no seu procedimento maquinico, no seu movimento máquina de teclar. Mas têm “significados diferentes”: e naturezas diferentes. Uma é humana e outra é máquina. Os dedos apertam as teclas, movimento de força para baixo. As teclas sofrem esse movimento, são apertadas para baixo, num movimento rápido – confluem os dois, mulher-máquina. Mas também tem uma vida breve, um lampejo. São planos que duram pouco, apenas poucos segundos, quase não os vemos. Mas a sua intensidade não se perde, não se dissipa facilmente. A junção momentânea entre heterogêneos persiste no filme e depois de ir embora, ao nos revelar uma verdade melhorada: a união mulher-máquina.

Uma união que também, graças à montagem, foi derramada de outros planos anteriores até culminar nesse. Antes, filmava-se toda uma sequência de mulheres em relação com as suas ferramentas de trabalho: operárias, camponesas, maquiadoras, cabeleireiras, costureiras, telefonistas, editora, datilógrafa agindo em comunhão com os seus aparelhos, com as suas máquinas, focando principalmente

³¹⁹ CARSON, 2022.a, “A lógica no limite”.

em suas mãos. Esses planos seguiam-se intercalados, em ritmo mais tranquilo, até que, à medida que o filme avança, a montagem fica cada vez mais acelerada, até culminar em uma união intensa e provisória como essa.

A justaposição

Voltando a Carson, outro procedimento bem próximo, agora de uma montagem cinematográfica mesmo, que observamos ocorre, por exemplo, em outros dois poemas de “TV Men”. Na versão de *Men in the off hours*, Carson inicia e termina a sua sequência com poemas cujo tema é Safo. E os dois recebem o mesmo nome: “Homens de TV: Safo”, de modo que, para organizar aqui, chamarei o primeiro de ‘Safo (I)’³²⁰ e o segundo de ‘Safo (II)’. Eis o primeiro:

“Homens de TV: Safo”

*avec ma main brûlée j’écris sur la nature du feu*³²¹

I.
Ninguém sabe quais são as leis. Que existem leis
sabemos, no mínimo pelas queimaduras diárias.
No segundo

dia de filmagem na Place de la Concorde
reparo que as folhas no Jardin mudaram
da noite para o dia,

mas não digo nada a ninguém
por medo de erros de continuidade.
Já tinha invalidado 16 (senão por isso boas)

tomadas nessa manhã ao trocar de brinco.
Não dá para apagar.
É uma lei isso?

Não, um talento. Para pisar de lado
aqui as pedras são afiadas.
o gelo também é afiado.

Existem leis contra o vício.
Mas o choque fica com você.³²²

³²⁰ Nesse poema, há ainda uma segunda parte, igualmente intrigante e desejável de análise, mas no momento, focaremos apenas nessa primeira parte.

³²¹ “com a mão queimada escrevo sobre a natureza do fogo”

³²² CARSON, 2001, p.62. No original: “No one knows what the laws are. That there are laws/ we know, by the daily burnings if nothing else./ On the second/ day of shooting in the Place de la Concorde/ I notice the leaves in the Jardin have changed/ overnight,/ but mention this to no one/ for

É um poema dividido em duas partes, em que cada uma começa com uma epígrafe – uma artimanha das citações que Carson empresta de Longino. A que abre a primeira parte é uma passagem de uma carta de Flaubert que diz: “com a mão queimada escrevo sobre a natureza do fogo”. Essa citação é também uma citação dentro de outra. No romance *Malina* de Ingeborg Bachmann, há um momento em que a narradora cita a frase de Flaubert ao falar de seu vício em livros; diz que lê muito, mas apenas algumas frases ressurgem continuamente na cabeça, mesmo depois de anos, como essa passagem do escritor francês.

A frase traz as imagens da queimadura e do fogo, figuras muito presentes em poemas de Safo, como o seu fragmento 38, do qual apenas sobrou para a posteridade um trecho muito pequeno, como se o resto tivesse sido queimado: “you burn me”³²³. A imagem do fogo queimando quem ama também aparece entre os poetas gregos como uma atitude de eros³²⁴.

À maneira como Vertov realizava seus filmes a partir de temas, podemos pensar que esse é o tema que vai conduzir não só esse poema, mas Safo (II) também. Se vamos lê-lo sob signos do cinema, podemos pensar que ele abre com um plano carregado por uma espécie de *voice over* que diz: “Ninguém sabe quais são as leis. Que existem leis sabemos, no mínimo pelas queimaduras diárias”. Depois, esse plano sofre um corte abrupto, rompendo com a continuidade que esperaríamos que se seguisse, como num *falso raccord*.

Falamos brevemente no começo deste capítulo sobre os *raccords*, que são a continuidade entre um plano e outro, – o corte realizado para ligar os planos fica inaparente, *invisível*, de modo que, o espectador não perceba a sua presença e tenha a impressão de estar assistindo a apenas um longo e mesmo plano durante aquela sequência do filme. Porém, há também o *falso raccord*, que é quando a passagem de um plano a outro é evidente, não há a intenção de apagá-la; ao contrário, busca-se justamente trazer o corte à superfície, revelando o intervalo entre uma coisa e

fear of continuity problems. I had already invalidated 16 (otherwise good)/ takes this morning by changing an earring./ you cannot erase./ Is this a law?/ No, a talent. To step obliquely/ here stones are sharp./ ice is also sharp./ There are laws against vice./ But the shock stays with you.”

³²³ tradução de Anne Carson.

³²⁴ Carson apresenta alguns exemplos dessas imagens no capítulo “Doce-Amargo” em CARSON, 2022.a.

outra. É esse processo que aparece no poema enquanto tema a ser comentado – os “erros de continuidade” – e como procedimento.

O cinema, mídia temporal, está fadado ao contínuo; mas ele repousa, duplamente, na produção de uma descontinuidade (entre fotogramas sucessivos na película, entre planos na montagem). [...] Podem-se opor, por exemplo, segundo essa pertinência, uma forma de passagem de plano a plano tendo em vista a continuidade – o *raccord* –, e uma forma, ao contrário, que visa à manutenção da descontinuidade – o intervalo. No interior de um mesmo plano, poderemos opor o regime do plano prolongado (insistindo na continuidade) a certos planos abruptos, visando produzir um efeito de descontínuo.³²⁵

Como fez Carson no poema. Então, depois do comentário sobre as leis, que parece vir de outro lugar, de outro tempo, vem uma voz mais narrativa, contando-nos de um episódio que ocorrera durante uma gravação. Essa voz é de Safo? A outra também? Não sabemos, mas vamos supor, por um momento que sim. De qualquer maneira, a mudança de tom do enunciado, a estrutura e o tema aludido por cada um revelam um salto que nos faz pensar justamente que ocorre um erro de continuidade, ou um falso *raccord*. Esse primeiro plano conduzido pela *voice over*, que acontece nos dois primeiros versos, é composto de duas frases curtas com tom aforístico, que não desenham uma imagem completa na tela do poema, talvez um cheiro de queimado suba no ar... Já, o que se segue a partir do terceiro verso até o oitavo, é uma estrutura narrativa, em que uma enunciadora relembra um episódio que a envolveu em uma filmagem, em que precisou descartar algumas tomadas por erros de mesma natureza do que aquilo que está se fazendo no poema – supondo que há uma voz apenas aqui que enuncia.

A partir do nono verso, os contornos já são menos definidos, já fica mais difícil descrever o que acontece de maneira mais arrumada, mas a noção de “lei” é misturada à noção de “talento”, e a imagem da “queimadura” é confrontada com a do “gelo” e da “pedra”, ambos “afiados”, cortantes, cortando também os sentidos que tentamos agarrar. E parece que a máxima aforística volta nos últimos versos: “Existem leis contra o vício./ Mas o choque fica com você.” O choque como uma atenção às sensações – outro motivo insistente de sua escrita. A sensação de estar com a mão queimada e escrever sobre essa natureza.

³²⁵ AUMONT & MARIE, 2006, p.61.

O que podemos pensar então sobre a montagem que Carson realiza no poema? Voltando a Deleuze sobre o *raccord* e o *falso raccord* na montagem, ele vai dizer que:

Por um lado, as partes e seus conjuntos entram em continuidades relativas, através de *raccords* imperceptíveis, de movimentos de câmera, de planos-seqüência de fato, com ou sem profundidade de campo. Entretanto, sempre haverá cortes e rupturas, ainda que a continuidade se restabeleça a posteriori, a mostrar claramente que o todo não está desse lado. O todo intervém por outro lado e numa outra ordem, como aquilo que impede os conjuntos de se fecharem sobre si ou uns sobre os outros, o que atesta uma abertura irredutível às continuidades, tanto quanto às suas rupturas. Ele surge na dimensão de uma duração que muda e não pára de mudar. Ele aparece nos falsos *raccords* enquanto pólo essencial do cinema. (...) O falso *raccord* é por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e as suas partes. Ele realiza outra potência do extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este “branco sobre branco impossível de filmar”³²⁶. (...) Longe de romper o todo, os falsos *raccords* são o ato do todo, a cunha que cravam nos conjuntos e suas partes, assim como os verdadeiros *raccords* são a tendência inversa das partes e dos conjuntos de se reunirem em um todo que lhes escapa.³²⁷

Vamos ver como isso acontece em Safo (II), somado a um outro procedimento de montagem:

Homens de TV: Safo³²⁸

Safo está passando maquiagem às 5 da manhã no bosque perto do hotel.
Ele Ela Eu Você Tu desaparece

Agora parecendo uma concubina de Pequim Safo segue para o set.
Rir Respirar Olhar Falar É desaparece

Os iluminadores estão armando enormes luas de papel branco aqui e ali
na grama.
Língua Carne Fogo Olhos Som desaparece

Atrás delas, uma lâmpada zumbindo com mil vespas quebradas.

³²⁶ referência a um comentário de Claude Ollier sobre os quadros geométricos de Antonioni em que não apenas “a personagem esperada ainda não está visível (primeira função do fora de campo), mas também que se encontra momentaneamente numa zona de vazio, ‘branco sobre branco impossível de filmar’, propriamente invisível.” (DELEUZE, 2018, p.38)

³²⁷ DELEUZE, 2018.a, p.53-54.

³²⁸ CARSON, 2001, p.118. No original: Sappho is smearing on her makeup at 5 a.m. in the woods by the hotel./ He She Me You Thou disappears/ Now resembling a Beijing concubine Sappho makes her way onto the set./ Laugh Breathe Look Speak Is disappears/ The lighting men are setting up huge white paper moons here and there on the grass./ Tongue Flesh Fire Eyes Sound disappears/ Behind these, a lamp humming with a thousand broken wasps./ Cold Shaking Green Little Death disappears/ Places everyone, calls the director./ Nearness When Down In I disappears/ Toes to the line please, says the assistant cameraman./ But All And Must To disappears/ Action!/ Disappear disappears/ Sappho stares into the camera and begins, Since I am a poor man—/ Cut.

Frio Tremor Verde Pequena Morte desaparece

Todos em seus lugares, grita o diretor.
Proximidade Quando Abaixo Em Eu desaparece

Dedões na linha, por favor, diz o assistente de câmera.
Mas Tudo E Deve Para desaparece

Ação!
Desaparecer desaparece

Safo olha para a câmera e começa *Já que sou um homem pobre*—
Corta

Ao ler esse poema, sinto que estou vendo um filme. (Um filme meio vertoviano talvez.) Aqui vemos Safo se preparando para entrar em cena, em um plano, e no outro, sequências de quadros de imagens soltas, fragmentos de palavras que não formam uma frase. O poema segue ao longo das 8 estrofes com essas 2 linhas, sempre justapostas, correndo em paralelo, como num esquema de rimas alternadas AB/AB cada uma correspondendo a um verso de cada estrofe: uma delas é narrativa e mais organizada e a outra é mais experimental, fugidia, chamando a nossa atenção para outra coisa (o quê?, nos perguntamos, em favorável estado de suspensão). Elas seguem assim ao longo de todo o poema, como se uma perseguisse a outra continuamente. Isso me lembra um estilo de montagem comum no cinema: a *montagem paralela*, que tem um princípio de alternância entre planos.

A alternância é, antes de tudo, um princípio geral. Em um filme, ela começa quando se apresenta, com uma certa regularidade, a repetição de um plano ou de um grupo de planos, conforme a estrutura de base ABABAB etc. (...) as séries sem relação cronológica são chamadas de “sintagmas paralelos”³²⁹

No poema, a linha A, mais organizada, narrativa, com um olho observando Safo nos bastidores se preparando para entrar em cena – e invadida algumas vezes por falas do diretor e do assistente de câmera – é alternada com a linha B, que tem aparência mais experimental, fragmentária, desconexa.

Esses dois planos não se misturam no fim como em Safo (I), mas parece que vão convergindo para um fim dessa perseguição, talvez temporariamente. Na última estrofe, a linha experimental *de fato* “desaparece” e Safo entra em ação lendo sua fala; o verso seguinte é o corte, o fim do poema, mas não na voz das pessoas da

³²⁹ AUMONT e MARIE, 2006, p.13.

equipe (marcada com *itálico*), mas na mesma voz que nos mostra Safo nos bastidores e vê,ouve algo a mais se passando com ela: esse plano experimental se passa na cabeça de Safo? É uma leitura. Seu fragmento 31 também se passa todo em sua cabeça.

É importante dizer, no entanto, que, se as linhas ou planos convergem ao final do poema para um momento que se possa apreender: a atriz entrando em cena, isso não resolve os pedaços de palavras que ficaram dispersos pelo caminho no plano B experimental. Elas ainda permanecem flutuando sem se unificarem dentro de um sentido lógico que poderíamos apreender pacificamente, como aconteceria num cenário de pura causalidade, como num cinema clássico narrativo, por exemplo.

Também dentro delas, das linhas, vemos os *falsos raccords* quadro a quadro, na passagem de um *fotograma* a outro, de uma palavra a outra: “Mas Tudo E Deve Para desaparece”. Que continuidade há entre essas palavras?

A muitas interpretações poderíamos recorrer para ler esse poema. A segunda linha seria como um desfazimento da poeta para entrar em cena? É isso, afinal que acontece com uma atriz quando pisa na linha para entrar em ação? Lucia Bosè e Bardot nos mostraram outra coisa. Talvez um desfazimento de eu a partir de eros? Talvez seja mais por aí. De qualquer forma, parece que fotogramas vão sendo queimados nessa segunda linha e desaparecendo toda uma história de pessoas (“Ele Ela Eu Você Tu), ações (“Rir Respirar Olhar Falar”), matéria (“Língua Carne Fogo Olhos”), conexões (“Mas” “E” “Para”), enfim, tudo o mais que conhecemos, que “são a nossa história humana, o edifício do nosso pensamento, a nossa resposta ao caos”. “Afinal, o que é a língua que nós falamos senão um gigantesco clichê cacofônico? Não há nada que já não tenha sido dito. Os moldes estão dados. Faz muito tempo que Adão nomeou as criaturas. A realidade já foi capturada.”³³⁰ Os clichês com os quais topamos a todo tempo quando estamos diante de algum esforço para criar algo novo, “nós recorremos a ele por ser mais fácil do que ter que inventar

³³⁰ CARSON, 2023, p.169.

algo do zero.”³³¹ Mas, diante do clichê, pode-se também responder com a catástrofe³³².

É o que Carson faz ao recorrer a esses recursos cinematográficos. Como um rolo de filme que vai queimando aos poucos, toda a história humana que prendia Safo vai se desfazendo. Carson, ambigualmente, a liberta na TV. Mas a cena é cortada antes que seja capturada em um filme, ou em um *reality* sobre sua vida. Assim como no poema de “Heitor” e nos outros “personagens” em “TV Men”, o poema se passa nos bastidores, sem encenação. É nesse lugar da “vida de improviso”, da vida acontecendo sem atuação que Carson liberta Safo.

Na entrevista a John D’Agata a que já recorremos algumas vezes, Carson, ao comentar sobre o seu modo de ver a sua escrita como pintura; diz que a imagem:

surge do tratamento de textos clássicos que estão, como Safo, em pedaços de papiro com aquele espaço em branco encantador à sua volta, no qual podemos imaginar toda a experiência da antiguidade flutuando, mas que não conseguimos alcançar. Eu gosto desse tipo de superfície.³³³

Safo aparece como o objeto amado por Carson, o qual não consegue alcançar – não por acaso, a maioria dos poemas da poeta grega só chegou até nós em fragmentos. Então, Carson imagina para ela uma vida, uma superfície, na qual possa deslizar. Não nos parece à toa que Carson pinte – *ou filme* – aquele espaço em branco em volta de Safo com um outro tempo para ela viver, resultando num anacronismo proposital; assim como faz com todas as outras figuras clássicas que aparecem como “Homens de TV”. Como defende Didi-Huberman:

O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão [...] É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos.³³⁴

³³¹ Idem, p.157.

³³² Assim como o clichê, essa é a outra palavra que segue ecoando em “Variações sobre o direito de permanecer calado” como a atitude dos tradutores que Carson analisa diante da raiva que sentem ao clichê. “A resposta do gênio a ela é a catástrofe” (Ibidem)

³³³ CARSON, 1997, p.14. No original: comes out of dealing with classical texts which are, like Sappho, in bits of papyrus with that enchanting white space around them, in which we can imagine all of the experience of antiquity floating but which we can't quite reach. I like that kind of surface.

³³⁴ DIDI-HUBERMAN, 2015, p.42.

O paradoxo é que o anacronismo não fornece uma compreensão, ao menos não aqui, mas apenas essa vista melhor de algo que poderia ser, como um trocadilho. Carson, em sua atividade imaginativa, movida por Eros, fornece uma possibilidade de sobrevida a Safo – outro não poderia ser o lugar que o doce-amargo e ambíguo da TV; como disse Longino: “a TV faz as coisas desaparecerem. O estranho é que a palavra vem do latim *videre* “ver”.”³³⁵ Um paradoxo que não se resolve. Que estranhas vidas e relações não se passam nos bastidores de um programa de televisão?

3.3. Montagem como pensamento

No capítulo “Conhecimento pela montagem” em *Diante do tempo*, Georges Didi-Huberman vai dizer que a imagem produzida na montagem “desmonta a história” em dois sentidos. No primeiro, poderíamos pensar que:

o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda: a palavra “sintoma” não está muito distante. Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão. No vocabulário da caça, um pássaro “desmontado” é aquele cuja asa foi quebrada por um projétil e que cai rodopiando no chão, sem socorro. Um mar “desmontado” é um mar perigoso, agitado pela tempestade.³³⁶

Não há como, tendo chegado até aqui e ler essa passagem, não pensar na imagem de eros alado e destruidor voando pelas páginas de *Eros: o doce-amargo*. A metáfora de Didi-Huberman fala de um pássaro cujas asas são atingidas e por isso “cai rodopiando no chão, sem socorro”, *como um pião talvez*, ou como ficamos quando eros demolidor “põe nosso coração em asas”³³⁷ ao nos atravessar e destruir o eu que conhecemos. Porém, há um outro lado também:

[A] imagem desmonta a história em outro sentido: ela a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. Enquanto isso, o relógio para de funcionar, é claro. Entretanto, essa parada – *die Dialektik im Stillstand* – provoca um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível. Pode-se desmontar as peças de um relógio para

³³⁵ CARSON, 2001, pegar p.61.

³³⁶ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.131.

³³⁷ Referência ao fragmento 31 de Safo, que retorna em vários momentos de *Eros: o doce-amargo*.

aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo desmontar, de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural.³³⁸

É só colocando sondas no mundo, abrindo, cortando, desmontando para ver como funciona, que se pode remontar as peças: desmontar o mundo com uma câmera e reconstituir suas partes, perfurar edifícios de linguagem e catastrofizar sua ossatura, aniquilar o tique-taque do relógio com uma sinfonia viva da cidade, deslocar a poeta grega do seu tempo para viver num tempo de “agora” e “então” sobrepostos.

São ardis eróticos. São experimentos do cine-olho. Processos que permitem acessar uma nova forma de conhecimento. Um risco no qual devemos apostar, “apostar num conhecimento pela montagem.”³³⁹, e também pelo corte e pelo ato de documentar.

3.4. O visível e o invisível

Uma ressalva cabe ainda sobre os modos de pensamento e, conseqüentemente, de ver o mundo para a escritora contemporânea e para o casal de cineastas soviéticos dos anos vinte.

Para Vertov e Svílova, o cine-olho poderia ver tudo, nada passaria por ele, de forma que ele, ao devolver a sua visão aos olhos humanos, traria claridade total a nós. Poderíamos ver tudo então a partir dele, nada ficaria escondido. Voltando àquele manuscrito sobre os episódios que conteriam no filme *Cine-Olho*, Svílova conclui a parte dos episódios assim:

5º episódio. (...) O mundo, uma mistura desorganizada de inter-relações: a impressão do olho comum. O visível é o caos, assim como o mundo das estrelas para o olho sem um telescópio. / Meio do episódio: a decifração do visível pela câmera: Cine-Olho./ Final do 5º episódio: a vida vai se tornando cada vez mais clara. Cada vez mais pessoas sentem como se abrissem os olhos para a realidade pela primeira vez. / 6º episódio. Tudo está claro. Para cada criança e para cada adulto. Para cada letrado e para cada iletrado. Bilhões de trabalhadores enxergaram de repente a verdade e começaram a ter dúvidas quanto à necessidade de vestir e alimentar a casta de parasitas.³⁴⁰

³³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.131.

³³⁹ Idem, p.32.

³⁴⁰ SVÍLOVA, in: LABAKI, 2022, p.152.

E finaliza esse manuscrito dizendo:

Cine-Olho é a nossa participação na revolução proletária mundial, pois, no dia em que todos os trabalhadores puderem ver a vida de maneira correta e clara, eles tomarão o poder em suas mãos./ Ver e compreender o mundo em nome da revolução proletária mundial: essa é a simples fórmula dos kinocs.³⁴¹

Para eles, a grande potência do cine-olho é “fazer o invisível, visível; o nebuloso, claro; o oculto, evidente; o disfarçado, revelado; o atuado, não-atuado; a inverdade, verdade – a CINE-VERDADE.”³⁴². Já dissemos aqui, no primeiro capítulo, que eles tinham um projeto definido com esse artifício. No entanto, pudemos ver, ao abrir as suas imagens filmicas, observando a operação do cine-olho na matéria, que outras coisas, ideias, imagens difíceis de traduzir surgem ali, inclusive o “não visto”. Podemos nos perguntar, então: será que o cine-olho pode ver tudo mesmo? O intervalo, isso que se passa entre, não é justamente algo cuja matéria não vemos? E as imagens sobrepostas na dupla exposição, os quadros partidos ao meio? A partir deles, a imagem que vemos é mais da ordem da sensação do que da matéria – se uma matéria, uma matéria gasosa, como Deleuze definiu. Portanto, será que podemos ver mesmo tudo que está ali? Não restaria uma matéria invisível? Mesmo para o cine-olho? Ou para o rádio-olho, ou para ainda qualquer outro aparelho que fosse inventado que conseguisse traduzir os fatos cheiráveis, tocáveis... Conseguiríamos mesmo uma percepção total?

Carson, por outro lado, não reivindica nenhuma visão total, pelo contrário. Se seus textos também são entremeados por imagens que não se fecham, por uma atmosfera de ilogicidade, palavras soltas, frases soltas, presas ao nada, sintaxe perfurada, bloqueio de visão, como se estivéssemos sempre com um filtro borrado, “*blur*” cinematográfico, nos olhos, são justamente esses *erros* de visão que ela reivindica não para tornar o invisível visível, mas para mantê-lo invisível. Em um ensaio presente em *Economy of the unlost* (1999), chamado “Visibles invisibles”³⁴³,

³⁴¹ Idem. p.153.

³⁴² SVÍLOVA and VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.640.

³⁴³ As traduções apresentadas aqui desse ensaio são de Helena Martins e estão presentes no artigo “Paul Valéry e Anne Carson: em torno do que não existe” (2024). Nele a autora discute também as noções de visibilidade e invisibilidade presentes nesse título errático de Carson.

ao ler um poema de Simônides, poeta grego antigo, fornece-nos um vislumbre sobre a noção que tem desses dois polos opostos de visão:

Se o que é invisível lhes fosse visível, diz Simônides à sua audiência, vocês veriam Deus. Mas não vemos Deus; e uma espécie diferente de visibilidade tem que ser criada pelo poeta atento. A atividade do poeta [...] o coloca numa relação contrafactual com o mundo dos outros e da linguagem comum. Ele não busca refutar esse mundo, mas apenas indicar-lhe as lacunas, dispondo ao lado do mundo das coisas que vemos uma estranha prótase de coisas invisíveis, ainda que não menos reais.³⁴⁴

Parece que a atenção de Carson se move para um lugar diferente da de Vertov. A atividade do poeta, como reconhece em Simônides, é permitir que “algo ainda [*insista*] em se deixar não ver”³⁴⁵, que, para ela, é “a mais profunda das experiências poéticas: a experiência de não ver o que está lá.”³⁴⁶. É algo como o que experiencio também ao aproximar Vertov de Carson, algo teima em permanecer fora do meu alcance, invisível aos meus olhos, nesse encontro. Ao falar desse *visível-invisível*, Martins vai perceber que

[c]omove-nos talvez isto: no estranho encontro entre essas duas consciências ou realidades, “uma não refuta nem substitui a outra: são interdependentes. São reciprocamente invisíveis.” É justamente na circunstância dessa invisibilidade recíproca que algo se deixa não ver. Para que esse não ver tenha lugar, é preciso que se preserve o hiato – os mundos visível e invisível devem chegar um à beira do outro, mas sem se fundir, sem que se dissolva a sua incongruência.³⁴⁷(p.234)

Isso tem a ver com a visão erótica de Carson, de manter a distância necessária para que as coisas não sejam assimiladas pela nossa visão e linguagem limitadas, para que resistam a ser capturadas dentro de alguma lógica totalizante e redutiva. Porque entender, ou ver tudo, é reduzir aquela coisa a um estatuto de objeto, retirar-lhe da vida, é ser uma vítima de afogamento ao impor a sua fúria classificatória, como acontece numa espécie de anedota sobre nomes e fatos que Carson nos conta em outra fala curta, a sua “Fala curta sobre a coleção total”:

Desde a infância ele sonhava em conseguir guardar todos os objetos do mundo nas prateleiras de suas estantes. Negava a ausência, o esquecimento ou mesmo a

³⁴⁴ CARSON, 1999, p.48-49 apud Martins, 2023, (p.234-235)

³⁴⁵ MARTINS, 2024, p.236.

³⁴⁶ CARSON, 1999, p.62. apud MARTINS, 2023, p.233.

³⁴⁷ MARTINS, 2024, p.234.

possibilidade de alguma peça lhe faltar. A ordem emanava de Noé em triângulos azuis e à medida que a pura fúria de sua classificação se erguia à toda volta, engolfando a sua vida, começaram a ser chamadas de ondas pelos outros, vítimas de afogamento, um mundo inteiro delas.³⁴⁸

³⁴⁸ CARSON, 2022.b, p.73.

4. Conclusão (ou uma abertura)

Chegando até aqui, sinto como se tivesse percorrido uma longa trilha por lugares e tempos longínquos, esbarrado com uma imensidão de pessoas e coisas, colhido fragmentos incertos e atraentes do chão e do céu, experimentado novas e estranhas sensações, e, ainda assim, sinto que muita coisa haveria por vir adiante. Permanece a vontade de continuar o caminho e seguir me afetando pelos encontros e matérias e coisas com as quais esbarro nas trilhas abertas por Vertov e Carson:

Assim como a linha que sai para dar uma volta, tanto na história quanto na vida, sempre há mais algum lugar adiante para ir. E, tanto ao contar a história quanto ao andarilhar, é no movimento de lugar a lugar, ou de tópico a tópico, que o conhecimento é integrado.³⁴⁹

Mas, se é preciso *forjar* uma espécie de fim para este percurso, que seja deixando “uma réstia de luz debaixo da porta”³⁵⁰, para que algo ainda possa passar por ali, ainda possa seguir em movimento. Para dar a ver a capacidade da vida mesma que, segundo Tim Ingold, é:

continuamente ultrapassar as destinações que são atiradas em seu percurso. É da ciência da vida que ela não comece aqui ou termine ali, ou conecte um ponto de origem a uma destinação final, mas, sim que ela continue encontrando um caminho através da miríade de coisas que formam, persistem e irrompem em seu percurso. A vida, em suma, é um movimento de abertura, não de encerramento.³⁵¹

O caminho que fiz até aqui, portanto, tentou mostrar como dois autores tão distantes, temporalmente, espacialmente e, *aparentemente*, artisticamente, podem ser colocados juntos num espaço e tempo outro, imaginado, para existirem fora dos contornos e limites nos quais foram alocados numa primeira olhada. Tentei forjar novos olhos – e ouvidos – para percebê-los; ouvir e ver o que se passa entre eles, nesse momento único e frágil em que duas coisas podem existir ao mesmo tempo, como no tempo de um trocadilho ou de uma dupla exposição; quando eros passa por você no tempo “*deute*” ou quando nos servimos de *cine-olhos* e *rádios-olhos* para ver e ouvir sem fronteiras e nem distâncias.

³⁴⁹ INGOLD, 2022, p.119.

³⁵⁰ CARSON, 2016, n.p.

³⁵¹ INGOLD, 2015, p.26.

Uma visão melhorada, sim. Penso que é preciso aprender com Carson e Vertov a olhar de forma diferente e, com isso, instaurar, talvez uma outra sensibilidade. Uma atenção diferente aos sentidos, perceber que coisas passam nos vãos das coisas que conhecemos – ou que achamos que conhecemos.

Voltemos a Vertov por mais um momento. Como vimos, o seu cinema tem um programa político definido e engajado que o leva a convergir sempre para um mesmo *grande* fato: “a decifração comunista da realidade”. Porém, a maneira como ele realiza essa decifração não está dada a priori. Ele vai na vida recolher os fatos que o fazem chegar a essa tese: o comunismo é o meio mais adequado para se viver social, econômica e materialmente. A tese não está dada, ela é material e organicamente construída, e Vertov a filma.

E ainda assim, vendo-escutando-percebendo os filmes de Vertov e ouvindo também seus discursos, é possível notar que fatos parecem escapar dessa tese – ao menos da forma como estamos acostumados a pensá-la, a vê-la. Escapam não para entrar no círculo, no conjunto fechado de alguma outra tese ou Verdade maior, mas para permanecerem flutuando, sem conseguirmos encaixá-las, relacioná-las diretamente a um sistema de coisas definido. É o caso das suas imagens borradas nas sobreimpressões, da matéria granular sem forma definida que resulta das mais distintas técnicas de filmagem e montagem combinadas e recombinadas em *O homem com a câmera*, da água que invade o quadro da cidade envolvendo-a numa atmosfera de espuma em *O décimo Primeiro Ano*, do som espiralar hipnotizante no começo de *Entusiasmo*. E, em vários outros momentos. Todos os recursos que usa, se levam a uma compreensão comunista da realidade, é, então, menos por uma representação fiel da realidade que vemos com nossos olhos, ou de uma *verdade* contada por alguém, do que pela instauração de uma percepção outra, capaz de abrir nossos olhos para um outro aspecto dessa sociedade comunista: a poesia. Uma poesia da vida, dos encontros, das relações e dispersões entre os diversos fatos de máquinas, pessoas, trabalhadores, natureza que se dá no seio daquela sociedade.

Vertov mesmo entende o seu cinema como poesia. Em um artigo, descreve seus filmes *Cine-Olho*, *Avante, soviets!*, *O décimo primeiro ano* e *A sexta parte do*

mundo como “grandes poemas”³⁵². Inclusive, reconhece o último como “um grandiosíssimo ‘poema de fatos’.”³⁵³

Escrevia poemas e deixava vazar parte do seu veio poético para os seus escritos mais engajados também, além de para seus filmes, é claro, como é o caso de alguns trechos de um dos primeiros manifestos dos kinocs, “Nós – Variação do manifesto”:

NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a hélice se perde no futuro.

(...)

Viva a geometria dinâmica, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes.

Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes.³⁵⁴

Inclusive, na forma como escrevia os temas para as filmagens, o roteiro musical para *O homem com a câmera*, a marcha sonora para *Entusiasmo*, os primeiros projetos de filmagem (quando ainda escrevia roteiros) – antes mesmo do termo cine-olho surgir – já estava lá a poesia na sua forma de olhar a vida, como em uma parte de um roteiro para um filme que não chegou a ser realizado, cujo título é “Apoteose: Poesia do Trabalho e do Movimento”³⁵⁵.

Muito ainda haveria para falar *só* sobre a poesia de Vertov, mas aqui preferi deixá-la vazar de seus limites para esbarrar nos de Carson. Mas cabe aqui um poema seu pairar sozinho por um momento:

Nem Pathé,
 nem Gaumont,
Nem isso.
 Nem sobre isso.

Ver
 a maçã
 como Newton!

³⁵² VERTOV, in: LABAKI, 2008, p.282. Labaki em “Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos” (2022) apresenta, ao longo das divisões entre os capítulos, alguns dados biográficos sobre a escrita poética de Vertov e a indicação de alguns estudos sobre isso. A Parte I da dissertação de Labaki “Viértov no papel: Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov” (2016), a qual originou o livro, apresenta um apanhado maior de referências para o estudo.

³⁵³ VERTOV, in: LABAKI, 2022, p.238.

³⁵⁴ VERTOV, in: XAVIER, 1983, p.251.

³⁵⁵ VERTOV, in LABAKI, 2022, p.57.

Ao mundo – olhos!
 para qualquer cão
 Com olhar
 Pavloviano
 ser visto!

É CINEMA o cinema?
 O cinema detonar
 para
 o CINEMA
 avistar!³⁵⁶

A poesia é o motor que aciona o seu cinema na criação de um cine-olho, para o desvelamento de uma sociedade comunista.

Carson, movida por eros, também queria desvelar algo, levantar véus, como nos mostrou em “Cassandra Float Can”, “Cassandra é um enigma do véu”. Em determinado momento desse estranho ensaio, Carson diz:

Eis um outro fato sobre mim. Sempre que estou empenhada em um projeto de tradução, experimento continuamente, fora da minha visão, uma sensação de véus subindo. Enquanto o brilho sopra a crescente onda fria corre pelo crânio. Passei a chamar de Cassandra essa sensação.³⁵⁷

Essa é uma das partes do ensaio em que ainda há “boa parte de prosa sólida”, antes das perfurações aparecerem, e Carson fala sobre a sua escrita. Diz da “sensação de véus subindo”, quer revelar algo também com a sua escrita. Mas, como vimos, Carson não se parece nada com Vertov em relação a ter um projeto político definido – ao menos não é algo aparente em primeiro plano em seus textos, nem a ouvi declarando algo do tipo em alguma entrevista.

Mas sua escrita não deixa de ser menos política por isso. Como ela nos mostra em *Eros: o doce-amargo*, eros, que move todo o seu pensamento e escrita opera numa dinâmica “triangular e encarna uma tentativa de alcançar o desconhecido”³⁵⁸. Como já vimos, essa tentativa é, no entanto, frustrada, porque o objeto, o conhecimento, aqui no caso, nunca é de fato alcançado.

³⁵⁶ trad. de LABAKI, 2022. p.46.

³⁵⁷ CARSON, 20216, n.p.

³⁵⁸ CARSON, 2022.a, “Realista”.

Desejar o conhecimento é a marca da besta: Aristóteles diz que “todos os homens buscam saber” (Metaph. A. 1.980a21). À medida que você percebe o limite de si mesmo no momento do desejo, à medida que você percebe os limites das palavras no momento da leitura (ou da escrita), recebe estímulos para ir além dos limites perceptíveis – em direção a outra coisa, alguma coisa ainda não compreendida. A maçã que não foi colhida, a amada que está fora de alcance, o significado ainda não atingido são objetos de conhecimento desejáveis. O trabalho de eros é mantê-los assim. O desconhecido deve permanecer desconhecido ou o romance termina. Da mesma forma que todos os paradoxos são, em certa medida, paradoxos sobre o paradoxo, todo eros é, até certo ponto, desejo pelo desejo.³⁵⁹

Carson, como professora de grego, nos ensina uma valiosa lição com isso. Em todo seu *Eros: o doce-amargo* e em outros escritos, aparece um alerta à nossa tão humana “sede” de conhecimento. A noção, como já falamos, que temos de ser o centro de tudo, de todos os saberes e que basta criar novos artifícios de sondagem, de descoberta, para que, enfim, saibamos tudo sobre tudo. Mas não é bem assim, não vamos saber tudo. Por outro lado, não é como se tivéssemos, então, de abandonar o desejo para nos livrarmos da frustração – ela dedica alguns capítulos, também recorrendo aos clássicos, para mostrar os problemas de quem decide não se deixar atravessar pelo desejo. Eros, entre um e outro estado de consciência e ação, nos fornece um terceiro lugar:

Eros, um realista nervoso dentro desse território sentimental, que age por amor ao paradoxo, ou seja, guarda o objeto amado fora de vista em um mistério, em um ponto cego onde o objeto pode flutuar conhecido e desconhecido, real e possível, próximo e distante, desejado e atraindo você para perto.”³⁶⁰

O desejo é movente. Se eu o capturar, o desejo acaba. Por isso a brecha, as fendas, o corte – no nosso saber demasiadamente humano e lógico –, tão necessário nos tempos atuais que não deixam ver as dobras, as camadas, as lacunas que existem em tudo que respira no universo. Como se tudo já tivesse sido descoberto, ou pudesse ser. Então, se pudéssemos extrair de Carson algum projeto político, seria este: menos descoberta, mais mistério. Menos visão total e mais necessidade *crescente-de-olhos*³⁶¹ que permitam não ver aquilo que está lá.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Aludo aqui a um verso de Homero que Carson recupera em *Eros: o doce-amargo*, para falar que “o desejo envolve uma ‘necessidade crescente-de-asas.’” (CARSON, 2022.a, “Que diferença faz uma asa”).

Carson reconhece essa impossibilidade, de se alcançar uma visão total, ou uma percepção total (de tudo que existe, respira). Já Vertov parece não aceitar essa frustração, esse limite, ao menos em seu discurso, porque, na prática, a sua busca não terminava, estava sempre a correr atrás de piões. Quando achou que tinha resolvido o problema da visão insuficiente dos seres humanos, percebeu que era preciso alcançar os ouvidos, o olfato, o tato, o pensamento... e talvez outras cem coisas que não possa sequer nomear, quanto mais alcançar. Talvez o cinema não possa tudo, e nem a literatura. Mas é necessário manter a corrente elétrica da busca passando por ali. Enfim, experimentar. Assumir o risco de esbarrar nas nossas limitações sem perder o desejo de tentar ultrapassar a fronteira.

Finalizemos então ouvindo também mais um pouco da “boa e sólida prosa” de Carson sendo invadida por algumas perfurações, produzindo na imaginação uma imagem difícil de se fechar, mas não por isso menos potente e viva. É um trecho sobre Cassandra:

Quem é Cassandra? Por um tostão ela lhes dirá que a piscina está cheia de sangue. Como o espaço-tempo, ela é não-linear, não-narrativa e a mais bela das filhas de Príamo, segundo Homero, que nos conta que, quando ela se levantou para vaticinar, brilhou feito uma lâmpada num abrigo anti-bombas. Seu olho tende a saltar e depois grudar-se à superfície de Cassandra. Quanto mais tempo olhamos para ela, mais feroz é a luta para ver a sua luz, que parece nos afundar seu feixe numa frequência cada vez mais quente. A certa altura você percebe que algo está fedendo. É a gelatina do seu próprio globo ocular. Um cheiro ao mesmo tempo discreto e gigantesco, que algumas pessoas consideram sexual, mas eu não. Para mim, é o cheiro da matéria experimentando seu próprio futuro. Cientificamente, o cheiro de um rasgo no espaço-tempo.³⁶²

Como é o cheiro de um rasgo no espaço-tempo? Talvez Vertov poderia captá-lo cientificamente se tivesse sido inventado o aparelho também para registrar os fatos cheiráveis, inodoros aos nossos narizes... mas poderíamos compreendê-lo?

Ainda não temos esse aparelho, mas de qualquer forma há uma perfuração no seu próprio olho. Uma perfuração no espaço-tempo. Borrões, véus, névoas, uma

³⁶² CARSON, 2016, n.p. No original: Who is Cassandra? For a dime she will tell you that the swimming pool is full of blood. Like spacetime, she is nonlinear, nonnarrative and the most beautiful of Priam's daughters according to Homer who says that when she stood up to prophesy she shone like a lamp in a bomb shelter. The longer you look at her the more fiercely you have to struggle to see her light which seems to sink its beam into you at a hotter and hotter frequency. Eventually you notice that something stinks. It is the gelatin of your own eyeball. A smell at once small and gigantic, some people found it sexual, I did not. To me it is the smell of matter experiencing its own future. Scientifically, the smell of a rip in spacetime.

matéria viscosa atinge o olho no momento em que se olha para uma claridade. Entre o olho total vertoviano e o olho derretido carsoniano, uma distância insuperável, mas séculos a fio de fatos e matérias observáveis e não observáveis no andamento musical que se passa entre eles, girando, *como um pião*, de um para outro.

Bibliografia

ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim. **A música no cinema: Aspectos históricos, teóricos e estéticos**. Belo Horizonte: Fafich/ Selo PPGCOM/UFMG, 2025.

ANTONIONI, Michelangelo. O meu deserto. In: **Aventura Antonioni**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Voa!, 2017, p.353-354. trad. de Aline Leal.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2006. 336 p. ISBN 978-85-308-0703-0.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, Arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 253 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 398 p.

CARSON, Anne. Ensaio sobre aquilo em que mais penso. In: **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p.83-88.

_____. Variações sobre o direito de permanecer calado. In: **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 153-182.

_____. Espuma (ensaio e rapsódia): sobre o sublime em Longino e Antonioni. In: **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p.127-138.

_____. Desprezo: um estudo sobre o que é e o que não é lucro em Homero, Moravia e Godard. In: **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p.139-152.

_____. **Eros: o doce-amargo**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.a. E-book (PDF)

_____. **Falas curtas**. Tradução de Laura Erber e Sergio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.b.

_____. Homens da TV. In: **Vidro, Ironia e Deus**. Trad. Tatiana Faia. Lisboa: não (edições), 2021.a.

_____. **Autobiografia do vermelho: romance em versos**. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.b.

_____. Entrevista concedida a Maria Negroni. Museo Malba Youtube, 22 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=haJbVh8arOM>>. Acesso em 18/06/2025.

_____. **Float**. New York: Alfred A. Knopf, Publisher, 2016.

_____.; DUEBEN, Alex; Anne Carson: Antigonic, Interview. In: Suicide Girls, 27 jul., 2012. Disponível em: <https://www.suicidegirls.com/girls/sash/blog/2680448/anne-carson-antigonic/> Acesso em: 02/07/2025.

_____. Leitura de “Cassandra Float Can”. 92nd Street Y, 2008. Disponível em: <https://youtu.be/-ZOd2nDVk84?si=p7wMMNWBK7DskjnX>

_____. **Decreation: opera, essays, poetry**. 2a ed. New York: Vintage, 2005.

_____. **Men in the off hours**. New York: Vintage Books, 2001.

_____. **Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p.vii-viii. 116

_____.; D’AGATA, John. A ____ With Anne Carson. The Iowa Review, v. 27, n. 2, 1997, p. 1–22, JSTOR, doi:10.17077/0021-065X.4868.

_____. The Life of Towns. In: **Plainwater: Essays and Poetry**. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.a.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A Disposição das Coisas: Desmontar a ordem. In: **Quando as imagens tomam posição: o olho da história**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328 p. (Coleção Humanitas). ISBN 978-85-7041-972-9.

_____. Quando as imagens tocam o real. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204–219, 2012. (Portal de Periódicos UFMG)

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.a. 235 p.

_____. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.a. 160 p.

FUNARTE. Dicionário técnico da fotografia clássica. Verbete: Dupla exposição. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 8 set. 2025.

GODARD, Jean-Luc. **2 ou 3 coisas que eu sei dela**. França. 1967.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov: Defining Documentary Film**. Londres: I.B. Tauris, 2007.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. 1a edição. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

_____. Linhas: **Uma breve história**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

LABAKI. Luis Felipe Gurgel Ribeiro. Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LONGINO. **Do sublime**. Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MACHADO, Clara Bastos Marcondes. “Montadoras como espectadoras”. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 31, n. 3, e87554, 2023. p.7.

MAGALHÃES, Michelle Agnes. Musica, Futurismo E a Trilha Sonora De Dziga Vertov. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

MARIA, João Paulo Miranda. A influência do Grupo Dziga Vertov no Cinema de Jean-Luc Godard. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

MARTINS, Helena. Pintar com fatos e pensamentos. In: **Maria Lúcia Alvim e a poesia das imagens**. Organização: Paulo Henriques Britto e Patrícia Lavelle. No prelo.

_____; BRITTO, Paulo Henriques. Um poema como nota de tradução n’As bacantes de Anne Carson. Cadernos de Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 44, n. 1, n. p., 2024.

_____. Paul Valéry e Anne Carson: em torno do que não existe. O que nos faz pensar, Rio de Janeiro, v. 31, n. 53, p. 220-238, jul-dez.2023.

_____. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 38, n. 2, p. 703-25, jul./dez. 2018.

MICHELSON, Annette (1972). The Man with the Movie Camera: from magician to epistemologist. *Art Forum*, n. 7, p. 60-72.

MULLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.88-105, jan-dez. 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Trad. Miguel Serres Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)**. São Paulo, SP: Nova Estrela: EDUSP, 1986, 208 p. (Coleção Belas artes).

PLANO NACIONAL DE CINEMA (PT). Glossário. Verbete: Sobreimpressão. Disponível em: URL. Acesso em: 8 set. 2025.

POLONEA, Ashley. Aprender a se afogar: Traduzir "Mimnermos: The Brainsex Paintings", de Anne Carson. 2025. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2025.

SAFO. **Fragmentos completos**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. E-book. (PDF)

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STEIMATSKY, Noa. “Aprovado/Reprovado: Os testes de tela de Antonioni” in: **Aventura Antonioni**. 1ª edição. Rio de Janeiro, Voa!, 2017. p. 388. (Tradução de Julio Bezerra e Ana Moraes).

STEINER, George. Anne Carson “translates” Antigone. *The Times Literary Supplement*, ago. 2012.

VIÉRTOV, Dziga. LABAKI, Luis Felipe (Organizador). **Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos**. São Paulo: Editora 34, 1ª edição, 2022.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-philosophicus**. Trad. Luiz H. Lopes dos Santos, São Paulo, Edusp: 1993.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

FERNANDES, Rafael Zacca. O ardil de eros: o desejo em Anne Carson. O que nos faz pensar, Rio de Janeiro, v. 30, n. 51, p. 140-167, jan.-jun. 2022.

FILMOGRAFIA

CINE-OLHO. Direção: Dziga Vertov. Montadora: Elizaviêta Svílova. Produção: Goskinó. União Soviética: 1924.

O DÉCIMO PRIMEIRO ANO. Direção: Dziga Vertov. Assistente: Elizaviêta Svílova. Produção: VUFKU. União Soviética: 1928.

O DESERTO VERMELHO. Direção: Michelangelo Antonioni.. França: 1964.

ENTUSIASMO (SINFONIA DE DONBASS). Direção: Dziga Vertov. Assistente de direção: Elizaviêta Svílova. Produção: Ukrainfilm. União Soviética: 1930.

O HOMEM COM A CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Assistente de montagem: Elizaviêta Svílova. Produção: VUFKU. União Soviética: 1929.

A SEXTA PARTE DO MUNDO. Direção: Dziga Vertov. Assistente de direção: Elizaviêta Svílova. Produção: Goskinó. União Soviética: 1926.