



Re-missões de Mário de Andrade: o rumor da imagem evasiva

CARLOS ADRIANO

Doutor em estudo dos meios e da produção mediática pela USP, pós-doutor em artes pela PUC-SP e cineasta.

Resumo: Um raro registro de Mário de Andrade em filme: *Festa do Divino Espírito Santo* (Arthur Pereira, 1933, São Paulo). A imagem do poeta em tela dura menos de meio segundo, mas é extraordinária pelo caráter histórico da inscrição e pela ressonância poética que cristaliza: Mário quer sempre escapar da câmera Pathé Baby. Sob a chave do cinema de reapropriação de arquivo, o artigo aborda a permanência e a resistência das imagens, a memória e o esquecimento do cinema.

Palavras-chave: Aby Warburg. Arthur Pereira. Cinema de reapropriação. Mário de Andrade. Roland Barthes.

Abstract: A rare record of Mário de Andrade on film: *Festa do Divino Espírito Santo* (Arthur Pereira, 1933, São Paulo). The image of the poet on screen runs less than half of a second, but it is extraordinary for its historical inscription and poetic resonance it crystallizes: Mário always wants to escape the Pathé Baby camera. Under the key of found footage genre, the article discusses the permanence and the resistance of the images, the memory and the forgetting of cinema.

Keywords: Aby Warburg. Arthur Pereira. Found footage. Mário de Andrade. Roland Barthes.

Résumé: Un rare record de Mário de Andrade sur film: *Festa do Divino Espírito Santo* (Arthur Pereira, 1933, São Paulo). L'image du poète sur l'écran c'est de la moitié d'une demi-seconde, mais il est extraordinaire par le caractère historique de l'inscription et de la résonance poétique qui cristallise: Mário toujours envie d'échapper à la caméra Pathé Baby. Sous la clé de la réappropriation found footage, l'article traite de la permanence et la résistance des images, la mémoire et l'oubli du cinéma.

Mots-clés: Aby Warburg; Arthur Pereira. Found footage. Mário de Andrade. Roland Barthes.

Entre as ilusões que o cinema produz, a mais fascinante e pungente talvez seja a ilusão do tempo. Um filme sempre acontece no presente, mesmo que seu tema seja o passado (ou nele esteja). Mas, ao mesmo tempo, um filme sempre manifesta a perda do tempo, a própria passagem passando ao passado, o já ido. O mais longo (ao menos ao que se sabe até hoje) registro de imagens em movimento do poeta Mário de Andrade (1893-1945) é uma alegoria preci(o)sa e espe(ta)cular dessa condição do cinema.¹

A renomada personalidade paulistana foi filmada pelo músico (também paulistano), hoje esquecido e desconhecido, Arthur Pereira (1894-1946), numa viagem etnográfica a Santa Isabel (interior de São Paulo), em 4 de junho de 1933. Seu plano era ver um Congado, mas o que viu foi um Moçambique, dança encenada numa festa do Divino Espírito Santo. O filme foi rodado com uma câmera Pathé Baby (formato de película 9,5 mm, destinado ao mercado amador) e tem duração de 4 minutos e 36 segundos.

Em 1936, o filme foi doado por Arthur ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo (fundado um ano antes), chefiado por Mário, que dirigia ainda sua Divisão de Difusão. Poeta, romancista, crítico, musicólogo, etnógrafo, arauto do modernismo, Mário foi o primeiro secretário de cultura do país, cargo com status de ministro, de 1935 a 1938. Com o título *Festa do Divino Espírito Santo*, a fita foi “apropriada” pelo Departamento como uma de suas primeiras produções cinematográficas, em 1936.

Um músico empunhou uma câmera de cinema amador para filmar um poeta. O pequeno formato da Pathé Baby gravou em celulóide um dos bustos mais imponentes e laureados da cultura nacional. Cantada e cultuada por modernistas como Blaise Cendrars e Alcântara Machado, a Pathé Baby transcendeu o estatuto instrumental para ganhar status mítico. Ao capturar a imagem fugaz e fugidia de um poeta, essa câmera anecoica de imagens-elipses prefacia a profecia da “caméra-stylo” idealizada por Astruc.

Cerca de dez anos antes da excursão a Santa Isabel (uma espécie de balaio de ensaio para pesquisas de campo), Mário empreendeu, na companhia de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, a célebre “viagem de redescoberta do Brasil”. Em abril de 1924, encontrou em Ouro Preto (e outras cidades históricas mineiras) essências, identidades e raízes

1. Este artigo baseia-se em pesquisa de Pós-Doutorado em Artes (2012-2014) desenvolvida no Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob supervisão do professor Arlindo Machado, com Bolsa de Pós-Doutorado FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A pesquisa é base ainda de um filme de reapropriação de arquivo (*found footage*), de título homônimo, ora em montagem.

da cultura brasileira, revelação que inseminou novos rumos e impulsos para a experiência modernista, não só pelos mistérios e minérios barrocos.

Há uma cadência de rimas e uma sequência de ritmos nos trajetos do auto-proclamado “turista aprendiz”. Se a lendária Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), uma das últimas iniciativas de Mário no Departamento de Cultura, seguiu os passos da viagem do poeta ao Nordeste em 1928/1929 (quando revelou dotes de exímio e inspirado fotógrafo), a expedição a Santa Isabel repercutiu o espanto de Ouro Preto: à fixação da imagem fugitiva em filme corresponde o ato de esculpir figuras e paisagens em pedra.

Na proliferação de personas, o multidisciplinar Mário gestou e geriu sua atração e seu interesse pelo sujeito-objeto popular que ele tratava em poemas, artigos e romances, ao organizar esquemas institucionais para preservar e difundir a cultura do folclore. A convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade (pai do cineasta Joaquim Pedro, que filmaria *Macunaíma* em 1969), em 1936 Mário redigiu o anteprojeto que seria base para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (fundado em 1937).

Informado pela “nova história do cinema”, que, a partir do Congresso de Brighton (1978), avaliou o “cinema dos primeiros tempos” (*early cinema*) em outros termos, não só por textos (filmes) mas por contextos (documentos de exibição), leio o filme de 1933 sob a chave da “estética do espanto” (GUNNING, 1995), para abordar o cinema das origens na clave do cinema de reapropriação de arquivo (*found footage*, “gênero” que recicla, em novo texto e novo contexto, imagens filmadas em outro tempo).²

2. Tal abordagem do *found footage* foi tratada em minha tese de doutorado *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* (USP, 2008, sob orientação do professor Ismail Xavier, com Bolsa de doutorado FAPESP).

É um campo fértil que tem permitido à imaginação e ao pensamento transitarem do início ao fim do século 20, como em salto livre sem escala (*loop* de avião e instalação), do primeiro cinema (que era erroneamente chamado de “primitivo” pelos historiadores clássicos que enxergavam a história como um desenvolvimento evolutivo e teleológico) a experiências eletrônicas do vídeo, percebendo conexões e analogias entre pioneiros e contemporâneos dessas searas de imagens em movimento (MACHADO, 1997).

Sintomaticamente, o poeta aparece na primeira e na última sequência do filme *Festa do Divino Espírito Santo*. Ele está acompanhado de quatro homens. Até agora foi possível identificar dois deles; ambos músicos e, como Arthur Pereira, colegas no corpo docente do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde Mário lecionava desde 1922 e Arthur desde 1923. Estes dois homens são Frutuoso Viana (1896-1976) e Camargo Guarnieri (1907-1993). A primeira sequência da fita é composta de dois planos.

Esses dois primeiros planos são tomados com mesmo enquadramento e fundo; as diferenças são a posição de Mário no quadro (no primeiro, à direita; depois à esquerda) e a troca de personagens (no primeiro, está em cena Camargo; no segundo, no lugar de Camargo entra em cena Arthur; Frutuoso mantém-se nos dois planos). No plano final, com Mário estão Camargo e Frutuoso, além de dois homens (não-identificados; um deles também está nos dois primeiros planos).

O primeiro plano tem duração de 13 segundos e 25 fotogramas; o segundo plano, 5 segundos e 16 fotogramas; o último plano, 9 segundos e 15 fotogramas. Para completar o total de 28 segundos e 27 fotogramas de imagem em movimento de Mário (28 segundos e 27 fotogramas que constituem a mais longa cena de cinema do poeta – a outra, datada de 1930 e com nove segundos, é de um cinejornal que mostra Mário na inauguração da exposição da Casa Modernista de G. Warchavchik), falta um fotograma.

Este que falta é o que chamei de “fotograma de passagem”. Este verdadeiro achado é, além de eureka alegórica do próprio processo heurístico e estocástico de pesquisa, a imagem-síntese (alegórica) da remissão da imagem alusiva e do rumor da imagem evasiva do poeta. Entre os fotogramas do filme, encontrei esse *frame* misterioso:³ sua auto-imagem espelhada e etérea, como reflexo acidental, uma espécie de imagem de sua passagem, ou de entre-imagens (BELLOUR, 1997), em dupla exposição que espelha o Mário velado.

É um fotograma velado (por parada de câmera; interrompendo a filmagem, a câmera foi desligada e daí religada) que sobrepôs por fusão o último fotograma do plano anterior (plano 1; Mário olhando para trás à direita no quadro) e o

3. Uma rima para o “*quid* misterioso” aludido por Monteiro Lobato? Com tal expressão, ele definia o “temperamento” de um artista, o grau distintivo da qualidade de uma obra de arte (CHIARELLI, 1995: 117).

primeiro fotograma do plano posterior (plano 2; Mário olhando para trás à esquerda no quadro). Imagem-compósito, imagem-so(m)bra, quase-imagem, que (corte vertical do “princípio de montagem”), funde a passagem entre duas fases do movimento do poeta, evasivo e remissivo.

O fotograma de passagem é uma espécie de “imagem dialética” (BENJAMIN, 2006) pois esta é uma imagem alusiva (que aspira à presentificação de uma ausência), elusiva (que opera com fragmentos da ruína) e evasiva (que condiciona a experiência a uma promessa da incompletude). Em minha reapropriação de conceitos, a imagem dialética é “imagem de passagem”, por sobreposição e dobra de tempos, defasagem de simultaneidades (mais que um anacronismo, tratar-se-ia de uma extemporaneidade).

A imagem dialética, pela dobra (à sombra do duplo) e o dobre (ao pesar da perda) do fotograma de passagem, é uma alegoria do cinema (XAVIER, 2013), por conta de sua condição mesma de existência: imagem fugaz e efêmera que tenta, no instante transitório do agora, reter o tempo num *flash* e agarrar o momento (perd)ido; imagem bruxuleante (*flicker*) que configura provisória provisão para cristalizar o pensamento; ambígua e nebulosa constelação que pisca-passa, que des / aparece num lampejo.

Foi em lugar à primeira vista (e escuta) improvável que achei (após já conhecer o filme) a única referência publicada (imprensa, de talhe documental) que associa a presença de Mário à presença da câmera em Santa Isabel, em 1933, mas sem mencionar os músicos. É o *Inquérito sobre o samba rural paulista*, publicado na *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo, novembro 1937), em que o poeta cita sua visita e a filmagem (apesar do erro de bitola da afamada Pathé Baby, lapso estranho a quem fazia crítica de cinema).

A revista, editada pelo Departamento de Cultura, condensou artigos publicados pelo poeta em outubro daquele ano no jornal *O Estado de S. Paulo*. Assim escreveu Mário no artigo do Arquivo: “Vi e filmou-se (16mm mudo) o Moçambique de Santa Isabel a 4 de junho de 1933”. O documento data de dois anos após a fundação do Departamento, quatro anos após a filmagem e um ano após a doação do filme. Outra edição da *Revista do Arquivo* (outubro 1936) noticiaria as primeiras filmagens do Departamento.

Essa segunda referência impressa ao filme de 1933, nesta edição da *Revista do Arquivo* de outubro de 1936 (anterior ao *Inquérito*), não menciona (assim como a outra referência) Arthur, Mário, Camargo, nem Frutuoso. Entre os filmes sobre Cavahada, Congada e Moçambique (Mogi das Cruzes), sobre os índios Bororo e Cadiveus (Mato Grosso; filmados pelo casal Dina e Claude Lévi-Strauss), consta (sumariamente, sem maiores dados) “dança de Moçambique de Santa Isabel (município de São Paulo)”.

Outra referência à viagem etnográfica está na obra epistolar do compulsivo missivista. Em carta de 12 de junho de 1933 a Manuel Bandeira, Mário conta, mas sem se referir à filmagem nem às presenças de Arthur e Frutuoso: “Imagine só que faz dois domingos fui num vilarejo aqui perto Santa Isabel ver um Congado afinal. Não vi o Congado porque estavam dançando era um Moçambique, espécie de Maracatu cá do Sul. Tomei notas, melodias que o Guarnieri me ajudou etc.” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001: 560-561).

No livro póstumo *Danças dramáticas do Brasil*, há um capítulo com as transcrições da melodia e da coreografia do Moçambique de Santa Isabel, sem indicação da filmagem (mas a data da coleta marca 1933); talvez sejam as anotações a que Mário se refere na carta a Bandeira. Na primeira edição do livro, há duas páginas com cinco fotografias: quatro são parecidas com reproduções de um fotograma do filme (há ligeira diferença de composição do quadro, mas o ângulo de posição da câmera é quase o mesmo).

Essas quatro fotos corresponderiam ao terceiro plano do filme, na primeira sequência (o primeiro plano após os dois planos com Mário em cena): moçambiques em fileira à frente da igreja (no campo direito do plano, em diagonal ao eixo da câmera), com populares atrás deles (também olhando em direção à câmera), antes do festejo. A semelhança do *still* (como se chamam as fotos de cena de uma filmagem) com o fotograma, faria supor: Mário teria operado a câmera 9,5mm em algum momento?

A outra foto neste livro que traz descrições sobre o Moçambique (anotadas por Mário na visita a Santa Isabel) não tem conexão de continuidade com as imagens registradas em filme: pela ruas, um cortejo de populares porta estandartes. As edições seguintes do livro (1982, 2002) não contêm essas

fotografias. Não foram localizados negativos nem cópias dessas imagens. A aparição (e conseqüente desaparecimento) das fotos em livro póstumo parece coerente com o índice alusivo e remissivo da rumor da imagem evasiva.

4. Os artigos de jornal e os originais (esboços; não publicados) do escritor citados neste artigo pertencem ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Fundo Mário de Andrade.

O músico Arthur Pereira, diretor da fita (como diz o letreiro: “filmado por”) de Mário, é uma figura enigmática e evasiva. Há apenas três gravações de suas músicas, em discos 78rpm: *Cabocla bonita* e *Tenho um vestido novo* (1937, para coro) e *Saudosa* (1945, para piano). Encontrei dois artigos⁴ de Mário (*Diário Nacional* de 1931 e *Diário de São Paulo* de 1933) que mencionam este seu colega músico (mas analisando também outros compositores), e uma outra referência num dos capítulos de uma série inacabada de artigos (1944-1945) publicada na *Folha da Manhã* sob a rubrica *Mundo musical*.

No artigo *Coral feminino* (15 novembro 1933), Mário não poupa elogios: “Uma ‘invenção’ eu me obrigo a distinguir entre todas. É a de Arthur Pereira, no coco nordestino *Boa noite*. Não há nada mais simples do que a invenção dele, mas na verdade, as verdadeiras invenções são pelo menos fáceis nos sentidos em que nascem sem que a gente saiba por quê. A linha era bonita e principalmente originalíssima no seu ritmo, mas a invenção de Arthur Pereira consistiu apenas em repetir a exposição completa da melodia, uma oitava acima. O efeito é impressionante.”⁵

5. Mesmo conhecendo as normas da ABNT, adoto o critério (como fiz na tese de doutorado) de manter as citações diretas mais longas no corpo do texto (e não com o destaque de recuo de página, corpo menor e espaço simples entre linhas). Meu critério busca criar uma rima visual com o efeito de colagem, tônica temática e formal do artigo (e da tese), e acentuar a mistura. A norma me parece separar as citações do texto, quando a intenção, aqui coerente, seria de *integrar, interagir, mixar, samplear*: dados de informação como *found footage*, como na montagem e edição de um filme de reapropriação de arquivo.

A outra referência de Mário a Arthur (série inacabada de artigos) está em *O banquete*, teatro filosófico (um filme-ensaio?) que, a partir da situação da música no Brasil, discute poética, estética e política por meio de personagens fictícios que apresentam as visões contraditórias do autor. Arthur é citado em duas passagens dos diálogos entre Janjão (compositor engajado) e Siomara Ponga (cantora virtuose). São eloquentes e sonoras as palavras sobre o elusivo músico que Mário colocou na boca da cantora.

Assim diz: “Arthur Pereira é um temperamento poético, infinitamente delicado, aéreo, diáfano, duma luminosidade mansa de sol através da neblina. Mas o ambiente local de São Paulo lhe corta as asas! (...) Arthur Pereira possui a técnica mais que bastante para realizar o caráter de sua personalidade, que não exige corais nem grandes orquestras. Mas ele pede um ambiente refinado e suficientemente erudito, pra distinguir que uma diafaneidade pode valer tanto como o estrondo dum Wagner.” (ANDRADE, 1977: 147).

As referências ao “temperamento poético, infinitamente delicado, aéreo, diáfano”, na metáfora própria de poeta (“luminosidade mansa de sol através da neblina”), é congenial à alegoria do rumor da fantasmagoria evasiva. E mais ainda por situar socialmente o problema da vanguarda: “Mas o ambiente local de São Paulo lhe corta as asas”. O que falta ao músico poeta é “um ambiente refinado e suficientemente erudito, pra distinguir que uma diafaneidade pode valer tanto como o estrondo”. Sutil e certo.

Pude localizar apenas um artigo dedicado na íntegra a Arthur. Encomendado pelo compositor alemão (radicado no Brasil desde 1937) Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e assinado pelo musicólogo paulista Clóvis de Oliveira (1910-1975), foi publicado em 1941, em duas revistas diferentes (uma do Rio de Janeiro e outra de São Paulo): *Musica viva* (n. 9; *Compositores de hoje: Arthur Pereira*) e *Resenha musical* (n. 43, *Arthur Pereira: um compositor brasileiro*), em versões praticamente idênticas.

A introdução do artigo coloca, logo de saída, em termos peremptórios e encantatórios, as condições para a recepção do tema tratado. “*Música viva*, homenageando neste número o professor Arthur Pereira (natural de São Paulo), fere-o no que ele possui de mais expressivo sobre muitos dos compositores desta época em que o cabotinismo anda às soltas, a modéstia. Esse o ilustre patricio que hoje *Musica viva* retirou do olvido voluntário para revolver sua vida tão valiosa quanto inestimável sua obra.”

Ouvido burilado como suposto representante da “geração de 45” (ressalvo o anacoluto do anacronismo), o texto decreta em frases o martelo: “E, nesse coração sem jaça, o sentimento de brasilidade, pelos ritmos e temas, qualifica superiormente a cunhagem nacionalista de suas composições. Pertencendo a geração dos compositores de hoje, vanguardeiros de nossa arte, a sua música é ornada por delicadas filigranas onde a dissonância é sutil; o tema caboclo, nacarado; o ritmo irrequieto, bordadura hábil”.

O artigo não é econômico nos encômios, ao promover a conclusão de que Arthur, “(...) figura de notável relevo pela respeitável cultura que acumulou”, com “sua bagagem artística enorme”, é “um artista verdadeiramente artista”: “Despreocupado com as fantasias exteriores e efêmeras deste mundo, vive longe,

em um mundo íntimo, onde não impera a vaidade, não encontra guarida a inveja, não infama a intriga. Em seu espírito só atribulam preocupações concernentes a sua existência afanosa.”

Em alusão ao “artista verdadeiramente artista”, encontro / ouço o eco de Flaubert – “quando é que seremos artistas, nada mais que artistas, mas realmente artistas?” (CAMPOS, 1986; epígrafe). O que remete a Mário (rimando a despreocupação afanosa e o desinteresse desprendido) – “Como é difícil explicar... (...) Sejamos desinteressados, isto é, sejamos artistas!...” (ANDRADE, 1929: 197). Signos em conjunções apropriadas (pertinentes e reapropriadas) na rotação das poéticas da constelação meta-histórica.

Por conta do caráter alusivo e elusivo de sua efígie, de que quase nada deixou registrado na história da música brasileira, a imagem de Arthur rima, em fase, com a imagem do Mário evasivo tal como filmado por sua câmera. Ao trabalhar com a “colheita” (como dizia Mário) de temas do folclore (uma constante na maior parte de suas composições), Arthur seria um músico de *found footage* (como o cineasta de reapropriação de arquivo) ao ressignificar melodias feitas por outros em outras configurações e harmonias.⁶

6. Assim como a tese de doutorado, minha pesquisa de pós-doutorado compreende a produção de um trabalho escrito (texto) e a realização de uma obra audiovisual (filme de reapropriação de arquivo). Com o filme de 1933 e as músicas de Arthur Pereira capturados em plataforma e programa de edição digital não-linear, para a feitura da obra audiovisual e experiências de montagem, pude proceder a essa pauta comparativa entre imagem musical e imagem visual.

Foi possível perceber correspondências entre duas vertentes da arte de Arthur Pereira: sua câmera de cinema e sua música de câmara. Assim como imagem e som reapropriados são ressignificados ao se enunciarem em outro contexto, a justaposição destas instâncias (filme e música) iluminam suas identidades, sua reimaginação (“*imaginassom*”). Compassos de música e deslocamentos da Pathé Baby, por exemplo, seguem os compassos da regência, partitura em harmonia de cadências e panorâmicas.

Mário aparece como um fantasma, por seus atos evasivos, seu perfil magro e a textura translúcida da película fílmica, mas também por sua imagem de morto, como morto. Em outubro de 1933, ele fez 40 anos e passou por grave crise. Morreu de ataque cardíaco 12 anos após este filme. Na tela (repetindo a vida), sempre com o cigarro na mão. O poeta tornou-se imagem alusiva, como se o “inconsciente óptico” de Benjamin fosse (re) encontrado por um filme cronofotográfico de Marey ou uma colagem de Max Ernst.

A insistência com que Mário evita a câmera no filme de 1933 fornece subsídios para se pensar a construção e a institucionalização da imagem. Cioso de sua figura, Mário apreciava seus retratos pintados por Cândido Portinari e Anita Malfatti, mas se incomodava com aqueles feitos por Lasar Segall e Flávio de Carvalho. Filmado por Arthur, Mário manifesta a ironia da resistência, ao dirigir a câmera para outros eventos mas sem impedir a atração que imanta a Pathé Baby a voltar ao poeta repetidas vezes.

Questão de porte e postura, Mário encena sua imagem. Sua posição no quadro, próximo às bordas laterais da tela, delimita seu campo operacional, demarca o lugar do poeta: nas beira(da)s, nas extremidades (ou nos extremos), nas margens (ou às margens). Acionando e agenciando parâmetros profílmicos e diegéticos, a imagem de Mário no filme de Arthur permite o enunciado interrogativo sobre os movimentos de passagem, entrada e saída de campo (e foco), tensionando os espaços fora da tela (BURCH, 1992).

Uma articulação constelacional de métodos de abordagem permitiu a consecução de uma poética sobre a imagem do poeta. A constelação apoiou-se na rotação de conceitos extraídos de fontes diversas e, como convém à prática da reapropriação de arquivo, transladados, reimaginados e ressignificados no contexto da remissão evasiva proposto. A metragem de material encontrado cristaliza os movimentos de sedimento e sedição. Comento brevemente dois destes métodos: a imagem refoulenta e o rumor da imagem.

Um método baseia-se na ideia, ou melhor, mais especificamente, na imagem e na legenda de Mário. Sua assim chamada “fotografia refoulenta” *Roupas freudianas* (1927) exhibe roupas brancas num varal in(su)fladas pelo vento, o corpo do ar dando formas aos p(l)anos. Mário traduzia “*refoulement*” (“recalque”) por “sequestro”, como elaborou no monumental e inacabado ensaio *O sequestro da dona ausente*, a(ca)lentado por longo tempo (1936/1943). O terceiro termo (subtítulo) da legenda dá a matriz: “*Refoulement*”. A primeira ocorrência impressa da tradução de “*refoulement*” está curiosamente num artigo sobre poesia. Em *A poesia em 1930*, publicado no número 1 da *Revista nova* (1931), a propósito de *Alguma poesia*, livro de estreia de Drummond, Mário diz: “Dois sequestros tem no livro,

pelo menos dois, que me parecem muito curiosos: o sexual e o que chamarei ‘da vida besta’. Ao sequestro da vida besta Carlos Drummond de Andrade conseguiu *sublimar* melhor”.

A segunda ocorrência de que se tem notícia sobre o termo aparece justamente (mais que sintomaticamente) na palestra *A dona ausente*, proferida na Sociedade de Etnografia e Folclore (São Paulo, 1936). No esquema geral de suas obras completas (1942), Mário define o providencial ensaio como “folclore”, o que, na ressonância da genealogia, reverbera a classificação do mote do filme de Santa Isabel (Moçambique numa festa do Divino Espírito Santo). Tocando a toada, troco a dona do barco pelo banco de dados.

O sequestro da dona ausente parte de narrativas populares (cantigas, contos, quadrinhas, relatos) do folclore português, com inflexões do sotaque brasileiro, que versam sobre o sentimento do homem pela amada distante: no caso, marinheiro ou navegante que, lançando-se ao mar em jornada de trabalho, deixou a mulher na terra pátria. Numa das passagens do esboço original, Mário resume: “(...) a ocultação da dor e da saudade e a insatisfação física. Sublimação disso na criação de imagens derivativas”.

Como Warburg de certo modo, Roland Barthes é outra pedra ou pérola (angular) de toque na constelação das ressonâncias de referências mobilizada para abordar a imagem evasiva do poeta no cinema de reapropriação de arquivo. Na articulação com outros achados, reconfigurados no contexto, é a rima da ruína revelatória e promessa (não necessariamente cumprida) redentora, no preci(o)so jogo entre joio e joia da coroa. O método é o “rumor da imagem”, pinçado de *O rumor da língua* (BARTHES, 2004).

O autor cita “experiências de rumor” que escuta / lê na música pós-serial e na literatura de Sollers (BARTHES, 2004: 96), para especular sobre a (im)provável abordagem hermenêutica no horizonte do sentido impenetrável e inominável. Entre o paradoxo e o oxímoro do ruído-limite – “o ruído de uma ausência de ruído” (BARTHES, 2004: 96) – o rumor seria uma senha para a abdução (termo que vai aqui por minha conta e risco, exaurido da semiótica de Peirce) das miragens do sentido – o rumor propicia a percepção da miragem do sentido, ou do sentido como (imagem de) miragem.

Ao afinar a escuta sutil ao diapasão da sutura inconsútil em que vibra e reverbera “o rumor da linguagem”, o autor busca “interrogar o estremecer do sentido” (BARTHES, 2004: 97). Se Hegel ouvia o vento nas folhas para indagar a natureza, Barthes mudou o eixo para o mundo do pensamento. Ao assistir à primeira projeção do cinematógrafo, Méliès apontou que o dado novo do invento não era o movimento dos personagens em primeiro plano mas o da folhagem ao fundo da cena – rumor do vento nas folhas.

Na palestra inaugural proferida no Collège de France, Barthes anunciou a preferência e sua aspiração de “esquecer” e “desaprender”, o que, na constelação da imagem remissiva, faz lembrar uma política do esquecimento (HUYSSSEN, 1995): a demarcação de uma intervenção cultural no arquivo em época de amnésia articula os passados presentes, ou os presentes pretéritos, no bruxuleante instante em que as memórias do crepúsculo ameaçam extinguir-se, no duplo dobre da imagem-so(m)bra.

O rumor implica uma reverberação e uma articulação de esgar, esgueirar, esgarçar. Um trejeito de soslaio indica um gracejo entrevisto. Um rastro de passagem alcança um trajeto socorrido. Um rasgo de traquejo des(a)fia um segredo interdito. A visagem esconde um fantasma, cuja aparição sorrateira e à espreita entrega o reflexo ambíguo, decomposto inorgânico que desagrega a imagem. O rumor é a projeção de um campo móvel e turvo que imanta co-incidências refratárias. Oblitera, obtura, altera, sutura. Quando a graça se esgarça, um esgar a resgata, a sombra so(ço)bra, e assombra.

A imagem do remir é imagem de rumor. A equação de espelhos de “rumor” (formulada a partir de palavras perfeitas como “radar” e “rever”) aplica-se a “remir”, segundo a cadeia rimbaudiana das vogais (a – e – i – u – o). O remir, o que livra do peso do vazio, é irremediável e, com a operação de remediação dos meios, o irremediável é rumor. Remir é rumor porque é também uma impossibilidade (a não-redenção). Rumor é (promessa fracassada) de remir; um estremecer da libertação (miragem).

O minensaio de Barthes e a caudalosa obra de Warburg são minas ainda relativamente pouco exploradas que reservam descobertas em esferas que vão da ciência à arte, entendidas na raiz elementar como interrogação e sublimação do conhecimento. A ruína do ruído é uma formulação poética que fiz e Barthes

poderia ter usado em seu artigo luminoso e luminar, limiar de pensamento inaugural. Se é, em suas palavras, o ruído do não-ruído, o rumor é então também o ruir da ruína. Arquivos e ruínas. Reapropriações.

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão cuja erudição e inquietação intelectuais fornecem fundamentos seminais e cruciais para toda uma teoria história, psicológica e cultural da imagem em movimento e da permanência (sobrevivência) de formas ao longo da história da arte. A apropriação de seu pensamento para o mundo do *found footage* é hipótese das mais instigantes.

No território livre das associações impulsionadas pela constelação da poética meta-histórica, um elo poderia ser cultivado, com o cutelo da cautela e a ventura do desvelo: AW = MA (com num espelho, os polares pendulares em A e A, a inversão de 180 graus em W e M). Sempre mantendo o zeloso cuidado nas comparações, as bibliotecas de MA e de AW são modelos (distintos) de organização do saber como arquivo.

Em Mário de Andrade e Aby Warburg, encontramos as afetações e compulsões (em comum) pelo inconsciente e pela psicologia (e a patologia), aplicadas à arte. A figura da ninfa (DIDI-HUBERMAN, 2013: 296), tão cara a AW, poderia ser um signo fugidio para MA – sua dona ausente –, com os drapeados e passos da ninfa em contraponto aos passos e meneios de MA no filme de 1933 e na despedida da dona que se ausenta.

Com termos cruciais de Warburg em mente, o filme de *found footage* permite ler a imagem como: “imagem sobrevivente” – a permanência de motivos antigos na arte de tempos posteriores (DIDI-HUBERMAN, 2013: p. 43); “fórmula de pathos” – “expressões visíveis de estados *psíquicos* que as imagens teriam fossilizado” (Gertrud Bing *apud* MICHAUD, 2013: 23); “leitfossil” – “a sobrevivência como memória psíquica passível de corporalização” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 294).

“[M]inha missão é funcionar como um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas” (Warburg In: MICHAUD, 2013: 287-288). Atormentado, ele passou seis anos (1918-1924) em asilo (exílio?) psiquiátrico, o que não o impediu de criar um sistema de pensamento sensível para a passagem da imagem através dos tempos da arte.

Warburg escreveu que Burckhardt e Nietzsche eram sismógrafos de “ondas mnêmicas” (MICHAUD, 2013: 236). A imagem do sismógrafo remete aos dispositivos de medição técnica de Marey (como o *sphygmograph*) e à noção de Borges sobre a autoria coletiva da arte que é captada pelo indivíduo contemporâneo de sua época (*O que é a poesia?*). Sismografias da memória. A conferência (1907) de Hugo von Hofmannstahl chamada *O poeta e a época atual* é justamente apropriada:

“O poeta assemelha-se a um sismógrafo que qualquer tremor faz vibrar, mesmo que se produza a milhares de léguas. Não é que ele pense ininterruptamente em todas as coisas do mundo. Mas elas pensam nele. Estão nele, e por isso o governam. Até suas horas mornas, suas depressões, seus momentos de confusão são estados impessoais. Assemelham-se às palpitações do sismógrafo. Um olhar que fosse suficientemente profundo poderia ler nele coisas mais misteriosas do que em seus poemas” (MICHAUD, 2013: 300). O dilacerado Mário foi também um sismógrafo em seu tempo.

A incidência de referência à poesia a propósito da coleção constelacional de Warburg é outra âncora: “As imagens díspares que Warburg procurou colocar nas pranchas de seu Atlas assemelham-se ao material de que é feita a poesia: imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural, na qual os encontros regulados pelo jogo dos intervalos vêm despertar significações transversais, como nos gabinetes de curiosidades (...)” (MICHAUD, 2013: p. 301).

Para Warburg, a “imagem sofre de reminiscências” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 273). Fórmula que seria anamnese para o caso do arquivo, a saudade (nostalgia da memória) de quem ficou à deriva (em movimento), não só saudade mas o ruído da perda, reminiscência que remanesce. A memória inconsciente apreende-se como “*nó de anacronismos*”, em “momentos-sintomas, que surgem como *atos póstumos* de origem perdida, real ou fantasmática” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 27).

A noção de *posterioridade* aponta que uma lembrança recalçada só se transforma em trauma *a posteriori* (DIDI-HUBERMAN, 2013: 289). A sacada do *übersehen*, o olhar que ao mesmo tempo abarca e deixa de ver algo (DIDI-HUBERMAN, 2013: 300), é um achado para o *found footage* e as dobras

temporais que agencia. A *nachleben* (sobrevivência da imagem através dos tempos) warburgiana é uma gazua não apenas para a passagem do tempo mas para a reapropriação do arquivo.

O mistério das “coisas sobreviventes”: “persistência do que resta, ainda que sepultado, por petrificação; persistência do que retorna, ainda que esquecido, por sopros de vento ou por movimentos-fantasma” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 299). O dado da reapropriação em arquivo não repercutiria como “movimentos fósseis ou fósseis em movimento”? (DIDI-HUBERMAN, 2013: 295). Olhar uma imagem compreendida como leitfossil seria “*ver dançarem juntos todos os tempos*”, pois “em toda imagem sobrevivente, os fósseis dançam” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 308). *Found footage*.

Achados (e perdidos) da dança (evasiva) do moçambique observada por Mário e filmada por Arthur. Rumores fósseis da dança. Na formulação do leitfossil e da imagem sobrevivente, Warburg trabalha os tempos enterrados, o fóssil como a “vida adormecida em sua forma” (Bachelard *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 293). O leitfossil estaria para os tempos geológicos como o leitmotif para a continuidade melódica (DIDI-HUBERMAN, 2013: 293). Corpo em imagem e vice-verso.

Em Warburg, é a função original (benjaminiana, como na exortação mallarmaica a Poe) do poeta: “A devoção do historiador pode resgatar o timbre [*klangfarbe*, coloração sonora] dessas vozes inaudíveis se ele não recuar diante do esforço de reconstituir o elo natural entre a palavra e a imagem” (MICHAUD, 2013: 103). Rumor e arquivo, evasivos: “as vozes dos defuntos ainda ressoam em centenas de documentos de arquivos decifrados e em milhares de outros que ainda não o foram” (MICHAUD, 2013: 103).

O termo (e os termos da equação implicados) da imagem dialética é iluminador na relação entre tempos que a imagem configura, no estatuto do rumor que estremece o (porque o surpreende e suspende) sentido: “Não se deve dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago, para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética em suspensão” (BENJAMIN, 2006: 504).

Sob uma tal imagem, pode-se referir a remissão: “Em suma, é a *estranheza* que adquire aqui o poder de intensificar um gesto presente, destinando-o ao tempo fantasmático das sobrevivências. É a *estranheza* que, no choque anacrônico do Agora como o Outrora, abre para o estilo seu próprio futuro, sua capacidade de mudar e de se reformular inteiramente – como enunciou Warburg, algumas vezes, sob o termo *Umstilisierung*, ‘remissão’ ou ‘retomada do estilo.’” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 216).

Warburg fala em “apropriação por incorporação” (MICHAUD, 2013: 269), a propósito das reflexões sobre o pensamento mítico e a capacidade do homem em *manipular coisas* (“estabelecer ligações e separações”). Uma possibilidade da bricolagem naturalmente encetada no gesto da reapropriação (Mário foi amigo de Lévi-Strauss). As imagens coligidas e montadas por Warburg no atlas *Mnemosyne* seriam engramas – engrama ou “imagem-lembrança” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 206) – e (por consequência na analogia com a montagem) fotogramas (MICHAUD, 2013: 296).

Em 1928-1929 (quando Mário estava em outro périplo), Warburg fez uma viagem à Itália, e em Roma apresentou seu projeto de história da arte sem palavras, o atlas de imagem *Mnemosyne*, que instituiria “uma verdadeira metodologia de montagem do ‘filme’ na história da arte” (MICHAUD, 2013: 9), que conversaria à distância com a montagem de atrações representada tanto no cinema das origens como no filme eisensteiniano. O próprio Warburg chamou seu procedimento operacional de “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013: 240), no que ouço eco de Dziga Vertov.

Warburg chamava seu atlas “*mnemosyne*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 384). Em adaptação para o cinema de reapropriação de arquivo, a filmoteca – afiliada ao “cinema infinito” de Frampton – se chamaria “*mnemocine*” (no terreno semiótico, poderia ser “*mnemosigne*”). Num poema (1803) justamente intitulado *Mnemosyne*, Hölderlin escreve: “há um anseio constante por tudo o que não está confinado”. No poema *The poet* (1844), Emerson escreve: “linguagem é poesia fóssil”.

Mais do que pesquisador *detetive*, Warburg foi “um pesquisador do tipo *pescador de pérolas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 424). Tal alegoria foi achada em 1968 por Hannah Arendt

a propósito de Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). E poderíamos encontrá-la no Mário. Após o mergulho que lhe faz encontrar uma pérola, o pescador (satisfeito e iludido com o triunfo do troféu) fixa-a numa ficha catalográfica supostamente definitiva e em vitrine, sem suspeitar que “para além do enigma, há um mistério de natureza totalmente diversa” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 424). Até que ele repara, por acaso, e tempos depois, que a pérola era o olho do seu pai morto.

A alegoria aplicada a Warburg seria “conforme a inesquecível profecia cantada por Ariel, em *A tempestade* (ato 1, cena 2), de Shakespeare: *Full fathom file thy father lies; / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange.*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 424). Eis a tradução de Carlos Alberto Nunes:⁷ “*Teu pai está a cinco braças. / Dos ossos nasceu coral, / dos olhos, pérolas baças. / Tudo nele é perenal; / mas em algo peregrino / transforma-o o mar de contínuo.*”

7. Médico, poeta, tradutor
(São Luís do Maranhão, 1897
– Sorocaba, 1990).

Obcecado, o pescador é impelido a novo mergulho: compreende “que os tesouros do mar proliferam, existem em número infinito. Não só seu pai afogado deixou-lhe outras maravilhas além da pérola singular do começo, tais como o coral de seus ossos e inúmeros outros detalhes, transformados em ‘tesouros insólitos’, como há também, misturados ou dispersos, todos os corais e todas as pérolas de todas as gerações de ancestrais próximos ou distantes. Inúmeros pais jazem em inúmeros tesouros no fundo do mar. Coberta de algas e impurezas, já se vão séculos que essa herança espera para ser reconhecida, colhida, repensada” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425).

Noutra fase (camada, estágio) do mergulho (nas águas, na percepção), o pescador compreende “que aquilo em que ele mergulha não é o sentido, mas o tempo. Todos os seres dos tempos passados naufragaram. Tudo se corrompeu, com certeza, mas tudo ainda está lá, transformado em memória, ou seja, em algo que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). A corroída matéria de memória encontra outro substrato, o do espectro e dos cacos – rumor.

No terceiro tempo da percepção, o pescador entende que “foi o próprio meio em que ele nada, foi o mar, a água turva

e maternal, tudo aquilo que não é ‘tesouro’ endurecido, mas o entre-dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais, foi justamente isso que, com o tempo, transformou os olhos de seu pai em pérolas e seus ossos em corais. Ao intervalo, à matéria do tempo – ora fluante, ora estagnada –, devem-se todas as metamorfoses que fazem de um olho morto um tesouro sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). O dado ausente do arquivo perdido.

Insígnio *insight*, arregimenta a convocação sedutora, intimação coercitiva e cognitiva: “No momento em que compreende isso, o pescador de pérolas sente um desejo imperioso: permanecer lá para sempre,⁸ fazer do meio orgânico em que ele nada – não do *sentido* dos próprios tesouros, mas da *Leben* dos fluxos que os possibilitaram – o objeto de sua busca. Ele bem sabe da loucura trazida por esse desejo: para conhecer completamente esse meio vital, esse meio de sobrevivência, seria preciso viver nele, afogar-se, perder a vida” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). Mário, Warburg, Borges.

Tratando de Benjamin, Arendt aborda a operação da memória e do arquivo: “(...) ele mergulha nas profundezas do passado, mas não para ressuscitá-lo tal como foi e contribuir para a renovação de épocas mortas. O que guia esse pensar é a convicção de que, se é verdade que o ser vivo sucumbe às devastações do tempo, o processo de decomposição é, ao mesmo tempo, processo de cristalização; a convicção de que, sob a proteção do mar – o próprio elemento anistórico no qual deve recair tudo aquilo que na história chegou e veio a ser –, nascem novas formas e configurações cristalizadas que, tornadas invulneráveis aos elementos, sobrevivem e aguardam apenas o pescador de pérolas que as levará à luz: como ‘clarões de pensamento’ ou também como *fenômenos originários*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425-426).

Warburg consumava a conferência de 1912 em Roma num diapasão que articula o enigma e o inacabado – e remete às “técnicas do inacabado” do poeta (ANDRADE, 1977: 61-62) – sob uma disposição de cinema, um manifesto: “Caros colegas! Resolver um enigma em imagens – sobretudo quando não podemos esclarecê-lo de maneira simples e constante, mas apenas fornecer dele uma espécie de projeção cinematográfica – não foi, evidentemente, o objetivo de minha exposição” (MICHAUD, 2013: 39).

8. A leitura deste toque em 2013 repercutiu na memória um toque de dois anos antes. No *q&a* após a sessão de *Santos Dumont pré-cineasta?* no MoMA (Nova York, 2011), Ken Jacobs disse que eu encontrara algo pessoal e raro no *mix* dos gêneros *found footage* e *diary film*, e que eu poderia passar o resto da vida (re)trabalhando (e vivendo) com aquelas imagens do primeiro cinema e das origens do cinema montadas (mostradas) com o mutoscópio de Santos Dumont.

A imagem evasiva é rumor da imagem: o rumor da imagem é uma aversão à imagem, um avesso da imagem. A imagem impressa (na prensa do “mal de arquivo”) equivale ao rumor, opacidade do mundo. Se John Cage dizia que “a arte começa onde e quando a beleza termina”, a assertiva de Nietzsche transcenderia a ironia trágica: “nós precisamos da arte para não morrermos de / da verdade” (morrer de fato; morrer por causa da, por direito da imagem). O rumor da imagem: condição de cinema infinito.

Do “lapso da língua” freudiano ao “rumor da linguagem” barthesiano, o poeta usa a manifestação de seu corpo e a metáfora de sua linguagem no mesmo impulso, ou no mesmo pulso, coreografia de gestos sublimados. A imagem evasiva fornece uma suspensão do tempo e um adensamento da rarefação do tempo. A imagem de Mário é performance do rumor do filme (re / lapsos do tempo). Rumor que conecta a “meta-história do cinema” (FRAMPTON, 1999) ao cinema de reapropriação de arquivo.⁹

9. Essa questão é abordada em minha tese de doutorado e no filme de longa-metragem *Santos Dumont pré-cineasta?* (2010), produzido por Bernardo Vorobow e por mim.

A meta-história é um artifício ético-estético que permite ao artista continuar compondo seus trabalhos de modo que ainda se justifiquem não apenas o próprio trajeto de seu projeto como a existência e a pertinência do próprio meio artístico em que atua, dentro de uma linhagem que se configuraria com um paideuma poundiano. Os novos trabalhos iriam se articular com os trabalhos passados numa constelação de invenção, um arquivo infinito de imagens destinado a inseminar (e dotado de) uma consistência ressonante.

Na constelação entre-meios, os filmes oníricos do poeta Cocteau, da coreógrafa Maya Deren e do fotógrafo Man Ray compõem um eixo (na linha da “invenção de uma tradição”, tal como advogada por Pessoa e Borges) para o filme evasivo de Mário e a apresentação de um tempo-espaco sonhado, lapso de tempo (*timelapse*). Imagens em movimento dos mortos permanecem no limiar-múmia entre imaginário e realidade por sua ontologia e pelo “milagre” de que só o cinema é capaz.

A experiência do cinema de reapropriação de arquivo adensa o milagre do dispositivo. Em vez do material encontrado, é a vez do arquivo ressuscitado (iluminação profana da apresentação materialista). O ato de (re)trabalhar uma filmagem que já existia no passado (tempo morto), filmada

por outra pessoa (mesmo o mesmo que filmou é outro agora, diverso do que foi outrora), em outro lugar (espaço morto), é (literalmente) um “ato de ver com os próprios olhos”, como a autópsia (da realidade por meio do cinema).

Por meio da interpretação labial do filme mudo, foi possível saber o que Mário diz para a câmera de Arthur (e, por extensão, para o espectador). Escutar o rumor de um warburgiano timbre da voz inaudível. As frases são triviais, mas de rica (res) significação poética, não só pela elisão de letras iniciais e finais. À maneira modernista, poderiam ser lidas como versos, ainda mais por seu caráter coloquial: “Vai lá vai lá” / “Pode evitá tá” / “Vamo lá” / “Apressá” / “Pode sê” / “Cabô” / “Basta”.

O rumor da fala de Mário (rarefeita prosódia poética de frases prosaicas) no filme mudo de 1933 iria rimar, na esfera constelacional da reapropriação meta-histórica, com o rumor da língua de que falaria Barthes em 1975. Relido, o rumor da fala do poeta seria o avesso do ruído da comunicação protocolar, um “ruído não ruído”, quase silêncio grávido de sentido. A câmera de Arthur captou o murmúrio de Mário. Murmúrio que contém rumor (literalmente inclusive, dentro da própria palavra, balbucio embutido).

No cinema de reapropriação, a imagem em movimento evasivo (a imagem evasiva em movimento) é alegoria para a imagem dialética (o anjo de Benjamin avança de olho no arcano retrovisor arcaico da história com o acareado olhar voltaico voltado para desvãos e desvios da memória desmoronada): o trabalho (de passagens, lapsos) com ruínas sobreviventes (cacos magnetizados e esparsos), sobre (sob) um passado não de todo enterrado que ainda espera (quer? requer?) para ser visto (chamado) novamente à tona.

O trabalho com material de arquivo, tal como compreendo e pratico, reserva surpresas e guarda encantos, e tem seu custo. Produz assombros. Pelas sombras e as sobras. E não apenas pelo requisito moral ou pelo compósito alquímico. Na farmácia de manipulação do mistério, a exigência da “suspensão da descrença” não faz prescrever a condição do “espectador (in) crédulo”. Não posso me furtar a não deixar de reparar certa constância, consistência, coerência e ressonância no trajeto e no projeto desta poética.¹⁰

10. Desde 1994, tenho realizado filmes e vídeos com material de arquivo (*found footage*), com uma particularidade singular: são raros restos e fragmentos desconhecidos ou esquecidos de artefatos da cultura brasileira. Por exemplo: em *Remanescências* (1994-1997), são os onze fotogramas da suposta primeira filmagem no Brasil (1897, Cunha Salles); em *Militância* (2001-2002), são lâminas fotográficas (1874-1887) para lanterna mágica de Militão (1837-1905); em *Porviroscópio* (2004-2006), é um filme doméstico com animação pintada na película (1932-1938) do escritor Monteiro Lobato (1882-1948); em *Das Ruínas a reistência* (2004-2007), são os filmes inacabados (1961-1962) do poeta Décio Pignatari (1920-2012); em *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2009), é o filme-mutoscópio (1901) de Santos Dumont. Todos estes filmes foram co-produzidos por Bernardo Vorobov (1946-2009).

Para saber mais sobre ele, consultar o Dossiê Bernardo Vorobov na revista Trópico, com textos de Carlos Reichenbach, Walter Salles e Carlos Adriano (último acesso: 23 set 2015):

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3119,1.shl>; <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3121,1.shl>; <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>: Genial programador – cujo trabalho seminal é indissociável de históricas instituições paulistas como Sociedade Amigos da Cinemateca, Museu da Imagem e do Som, e Cinemateca Brasileira –, Bernardo (aka “o poeta da programação”, Carlos

Reichenbach *dixit*) ensinou-me a ver e a fazer cinema sob a égide e a elegia do arquivo. Durante os 27 anos em que vivemos juntos, ensinou-me a amar os arquivos como memória viva, vivente, co-movente, em movimento.

Como um cineasta de reapropriação que trabalha com a montagem de materiais de arquivo num filme, um programador de cinemateca trabalha com a montagem de histórias do cinema ao compor programa(çõe)s de filmes (na tradição fundada por Jacques Ledoux e Henri Langlois).

Só após sua morte é que pude explicitamente perceber que o meu amado Bernardo foi decisivo para que eu viesse a me dedicar aos filmes de reapropriação de arquivo.

O poema *Silêncio em tudo* da coletânea *Lira paulistana* traz uma estrofe que reverbera a ressonância do rumor do som (voz) e do cinema, não apenas por mencionar um dos mais respeitados críticos e historiadores brasileiros, mas sobretudo pelas rimas rascantes do roteiro e pelo mecanismo da metáfora que projeta o trem no trilho como a fita de filme no projetor. Mário: “Paulo Emilio assim que o ruído / Ruiu, o trem descarrilou / No screen-play ruim... Mas os ratos / Os ratos roem por aí” (ANDRADE, 1982: 341).

Na poética da investigação do inventário, entre os gestos do arqueólogo e do arconte, a poesia e o cinema compartilham, no desafio da interface do tempo, a experiência da perda. Em carta (27 fevereiro 1942) a Rodrigo Mello Franco de Andrade, Mário (ANDRADE, 1981: 151) faz uma litania saudosa, sequestrada do barco de dados ausentes, que é sublimação remissiva do rumor pela deriva da imagem evasiva: “E a cada vez que publico uma obra ‘importante’ como as Poesias caio num abatimento grave, porque é quase deslumbrante a saudade em que fico... por tudo quanto eu deixei de ser”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Cartas de Trabalho*. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: SPHAN / Fundação Pró-Memória, 1981.
- _____. *Compêndio de história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
- _____. A dona ausente. *Atlântico*. Rio de Janeiro/Lisboa: DIP/ SNP, n. 3, p. 9-14, 1943.
- _____. Inquérito sobre o samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, vol. XLI, p. 37-116, nov. 1937.

- _____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- _____. BANDEIRA, Manuel; MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EdUsp, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FRAMPTON, Hollis. *On the camera arts and consecutive matters*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Imagens*, São Paulo, n.5, p. 52-61, ago./dez., 1995.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. 2008. Tese (Doutorado). Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), 2008.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography*. Durham: Duke Univ. Press, 1999.

SKOLLER, Jeffrey. *Shadows, specters, shards: making history in avant-garde film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

STRAUVEN, Wanda (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Data do recebimento:
08 de junho de 2015

Data da aceitação:
11 de setembro de 2015