

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Lucca Nicoleli Adrião

COLEÇÕES IMAGINÁRIAS:

a hipótese da filmoteca universal e a poética colecionista de David Gatten

Recife

2024

Lucca Nicoleli Adrião

**COLEÇÕES IMAGINÁRIAS:
a hipótese da filmoteca universal e a poética colecionista de David Gatten**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Adrião, Lucca Nicoleli.

Coleções imaginárias: a hipótese da filmoteca universal e a poética colecionista de David Gatten / Lucca Nicoleli Adrião. - Recife, 2025.

135f.: il.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.

Orientação: Ângela Freire Prython.

1. Coleção; 2. Cinema experimental; 3. Estética; 4. David Gatten. I. Prython, Ângela Freire. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

LUCCA NICOLELI ADRIÃO

COLEÇÕES IMAGINÁRIAS: a hipótese da filmoteca universal e a poética colecionista de
David Gatten

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre e aprovada
pela seguinte banca examinadora.

Aprovada em:

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Hermano Arraes Callou
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida ao programa que viabilizou a realização deste trabalho. À Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon, minha orientadora e amiga, pelo apoio que vai muito além da orientação e do ambiente de pesquisa. A Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz e Prof. Dr. Hermano Arraes Callou, desde a graduação presentes em minhas bancas, pela leitura sempre generosa ao que escrevo. Ao Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordivola, pelas aulas sobre Jorge Luis Borges, que inspiraram caminhos infinitos. Aos amigos, muitos, seja em Recife (incontáveis: Clara, Rony, Ester, João, Lucas, Lins, Pedro, Warnner...), no Rio (Giu, por muitos anos de cinema; Denilson, por ter sensibilidade, carinho e paciência em todos os momentos) ou em São Paulo (Vini, por tanto, mas especialmente por ter me abrigado em sua casa durante a Compós, momento importante da minha vida acadêmica; Paola, pela troca intelectual e pessoal). A Ingrid Bergman, George Sanders, Roberto Rossellini e pessoal do Cineclube XHY-247, por me lembrarem da fascinação, do amor e dedicação pela arte. Finalmente, à minha família, por ser o alicerce de tudo.

RESUMO

A dissertação investiga a ideia de colecionismo enquanto uma categoria conceitual pertinente à identificação de uma poética no cinema experimental e de vanguarda. Através da noção de “coleções imaginárias”, iniciamos a investigação a partir da hipótese de uma “filmoteca universal”, um espaço mítico que refletiria a história do cinema enquanto uma coleção inesgotável de objetos artísticos. Busca-se, por conseguinte, ponderar sobre o ato de colecionar como norteador às estratégias de composição formal a serem empregadas em um conjunto de obras, capazes de elaborar um pensamento próprio sobre o gesto colecionador. Extraiendo reflexões de autores como Jorge Luis Borges, Walter Benjamin e Hollis Frampton, o trabalho empreende análises de filmes como *Die Parallelstraße* (1962), de Ferdinand Khittl, e dá atenção especial ao projeto *The Secret History of the Dividing Line*, de David Gatten.

Palavras-chave: coleção; cinema experimental; estética; David Gatten.

ABSTRACT

The dissertation investigates the idea of collection as a conceptual category that is relevant to identifying poetics in experimental and avant-garde cinema. Through the notion of "imaginary collections," the research begins with the hypothesis of an "universal film library," a mythical space reflecting film history as an inexhaustible collection of artistic objects. The study seeks to consider the act of collecting as a guiding principle for formal compositional strategies employed in a selection of works capable of articulating a unique perspective on the collector's gesture. Drawing on reflections by authors such as Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, and Hollis Frampton, the dissertation analyzes films such as *Die Parallelstraße* (1962) by Ferdinand Khittl, and gives special attention to the project *The Secret History of the Dividing Line* by David Gatten.

Keywords: collection; experimental film; aesthetics; David Gatten.

LISTA DE FIGURAS

1. <i>Carte du pays de Tendre</i>	27
2. <i>Les archives de la planète</i>	37
3. <i>Les archives de la planète</i>	37
4. <i>Les archives de la planète</i>	37
5. <i>Les archives de la planète</i>	37
6. <i>Forest of Bliss</i>	39
7. <i>Forest of Bliss</i>	39
8. <i>Forest of Bliss</i>	39
9. <i>Forest of Bliss</i>	39
10. <i>Forest of Bliss</i>	39
11. <i>Forest of Bliss</i>	39
12. <i>Die Parallelstraße</i>	43
13. <i>Die Parallelstraße</i>	47
14. <i>Die Parallelstraße</i>	47
15. <i>Die Parallelstraße</i>	47
16. <i>Die Parallelstraße</i>	47
17. <i>Die Parallelstraße</i>	47
18. <i>Die Parallelstraße</i>	47
19. <i>Die Parallelstraße</i>	47
20. <i>Die Parallelstraße</i>	47
21. <i>Die Parallelstraße</i>	47
22. <i>Die Parallelstraße</i>	47
23. <i>Die Parallelstraße</i>	50
24. <i>Die Parallelstraße</i>	50
25. <i>The Great Art of Knowing</i>	62
26. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	67
27. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	67
28. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	67
29. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	67

30. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	67
31. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	67
32. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	70
33. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	70
34. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	70
35. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	72
36. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	72
37. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	72
38. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	72
39. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	72
40. <i>Moxon's Mechanick Exercises</i>	72
41. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	74
42. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	74
43. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	74
44. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	74
45. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	77
46. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	80
47. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	80
48. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	80
49. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	80
50. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	80
51. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	80
52. <i>Secret History of the Dividing Line</i>	83
53. <i>Gloria!</i>	91
54. <i>Gloria!</i>	91
55. Agnes Martin, Stone (1964).....	96
56. <i>The Great Art of Knowing</i>	100
57. <i>The Great Art of Knowing</i>	100
58. <i>The Great Art of Knowing</i>	101
59. <i>The Great Art of Knowing</i>	101
60. <i>The Great Art of Knowing</i>	101
61. <i>The Great Art of Knowing</i>	101

62. <i>The Great Art of Knowing</i>	101
63. <i>The Great Art of Knowing</i>	101
64. <i>The Great Art of Knowing</i>	103
65. <i>The Great Art of Knowing</i>	103
66. <i>The Great Art of Knowing</i>	103
67. <i>The Great Art of Knowing</i>	103
68. <i>The Great Art of Knowing</i>	106
69. <i>The Great Art of Knowing</i>	106
70. <i>The Great Art of Knowing</i>	107
71. <i>The Great Art of Knowing</i>	107
72. <i>The Great Art of Knowing</i>	107
73. <i>The Great Art of Knowing</i>	107
74. Frontispício de Kircher.....	108
75. <i>The Great Art of Knowing</i>	108
76. <i>The Great Art of Knowing</i>	108
77. <i>The Great Art of Knowing</i>	108
78. <i>The Great Art of Knowing</i>	108
79. <i>The Great Art of Knowing</i>	109
80. <i>The Great Art of Knowing</i>	110
81. <i>The Great Art of Knowing</i>	110
82. <i>The Great Art of Knowing</i>	111
83. <i>The Great Art of Knowing</i>	111
84. <i>The Great Art of Knowing</i>	111
85. <i>The Great Art of Knowing</i>	111
86. <i>The Great Art of Knowing</i>	112
87. <i>The Great Art of Knowing</i>	112
88. <i>The Great Art of Knowing</i>	112
89. <i>The Great Art of Knowing</i>	112
90. <i>The Great Art of Knowing</i>	115
91. <i>What Places of Heaven</i>	117
92. <i>What Places of Heaven</i>	117
93. <i>What Places of Heaven</i>	120

94. <i>What Places of Heaven</i> ...	121
95. <i>What Places of Heaven</i> ...	121
96. <i>What Places of Heaven</i> ...	121
97. <i>What Places of Heaven</i> ...	121
98. <i>What Places of Heaven</i> ...	121
99. <i>What Places of Heaven</i> ...	121
100. <i>What Places of Heaven</i> ...	122
101. <i>What Places of Heaven</i> ...	122
102. <i>What Places of Heaven</i> ...	122
103. <i>What Places of Heaven</i> ...	122
104. <i>What Places of Heaven</i> ...	122
105. <i>What Places of Heaven</i> ...	122
106. <i>What Places of Heaven</i> ...	124
107. <i>What Places of Heaven</i> ...	124
108. <i>What Places of Heaven</i> ...	124
109. <i>What Places of Heaven</i> ...	124
110. <i>What Places of Heaven</i> ...	127
111. <i>What Places of Heaven</i> ...	127
112. <i>What Places of Heaven</i> ...	128
113. <i>What Places of Heaven</i> ...	128

SUMÁRIO

Introdução	14
I. A filmoteca universal.....	20
II. Benjamin e Gatten, colecionadores	52
III. Resíduos luminosos	85
Considerações finais	129
Referências bibliográficas	132

Colecionar é um modo primevo do estudo: o estudante coleciona saber.

Walter Benjamin

Introdução

Um desvio, um prolongamento. Na autobiografia de John Ruskin, a narração de sua infância é, antes de tudo, o acompanhamento descritivo da educação sentimental de um futuro crítico de arte influente. As bases de um rigor intelectual, nas leituras de Homero e Walter Scott, vinham incrementadas de um outro tipo de rigor, religioso, nas proibições de sua mãe que não permitia brinquedos em casa. Ruskin comenta, no tom reflexivo sobre o seu passado que constitui o biográfico, como não sentia falta dos brinquedos, triunfando sobre a restrição imposta ao se maravilhar pelos objetos acessíveis ao seu divertimento, como um molho de chaves que despertava o prazer por tudo que brilhava e tilintava, o tapete que observava atentamente para analisar seus padrões de cores, os tijolos que contava incessantemente a fim de solucionar a matemática das casas (Ruskin, 1908, pp. 20-21).

Esse é o relato de uma abertura ao sensível, que suscita a verificação de alguns pontos sobre a estética moderna. Rosalind Krauss (1996), em um tom muito mais duro ao autor do que aquele que aqui adotamos, vê neste mesmo episódio a gênese da primazia visual que descreveria seu gosto plástico, que consequentemente atingiria toda a poética modernista posterior. Mas à esfera do visível, une-se, na leitura aqui feita, o prazer do tato, do toque, quando todas as coisas que o fascinam assim são por suas materialidades – a superfície encantatória. O retrato que vemos é de uma criança à procura da experiência concreta, inventariando as coisas que encontra, criando seus universos com a matéria-prima achada no cercado do lar.

Por algum tipo de encontro de sensibilidades, Ruskin é um autor que acompanha minhas pesquisas desde a graduação. No meu Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual, produzido na Universidade Federal de Pernambuco, estudei o filme *From the Notebook of...* – produzido em 1972, reeditado em 1998 – do cineasta de vanguarda americano Robert Beavers. No média-metragem, assistimos ao cineasta no processo de feitura de uma obra, esta que é a mesma que assistimos – aquilo que havia chamado de “um perfeito paradoxo” era a *mise-en-abyme* da realização. Para abordar a criação artística como uma atividade manual com os instrumentos da arte, recorri a Ruskin, ao seu pensamento sobre os materiais na arquitetura e à sua influência no conjunto de práticas referentes ao *craft*, para caracterizar o modo de produção ali visto enquanto “prática artesanal”, e Beavers enquanto um “cineasta-artífice” (Adrião, 2022).

Uma das razões que me moveram a pesquisar e produzir questões ao redor da obra de Beavers era o entendimento do cinema enquanto uma construção realizada a partir da concretude. Como o infanto Ruskin, Beavers não possui brinquedos, mas encontra a brincadeira nas ferramentas próprias do cinema, através de seu espírito lúdico. Operar a câmera, explorar movimentos, confeccionar filtros com papéis gelatinosos coloridos e máscaras de cartolina preta são parte da beleza daquilo que faz o artista, partes tanto de um jogo libertador quanto do trabalho compromissado, dualidade que define seu exercício. Há também, em Beavers, uma exploração profunda dos objetos técnicos, seus alcances estéticos sempre levados ao limite da solidez. O cinema, projeção luminosa sobre tela, vai ganhando algo de háptico; torna-se, de certo modo, um objeto.

Durante o mestrado, o interesse pela artesania ruskiniana foi se dissipando (o projeto inicial consistia em mapear as práticas artesanais de alguns cineastas da vanguarda americana que prezaram por essa materialidade, como Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage e Gregory J. Markopoulos), e do desvio foi encontrado um prolongamento. Do interesse pelos materiais, pelos objetos, pelas coisas, surgia uma vontade de tornar esses afetos e paixões o próprio tema da pesquisa. Com isso, a figura do *colecionador*, entendido como aquele que possui uma intimidade singular com aquilo que cria de seus pertences, tornou-se fundamental para dar forma mais distinta a esse desejo temático. Na consideração daquilo que me atraía em vários filmes, a recorrência de sistemas de objetos, conexões entre eles engendradas pela disposição da matéria filmica, tornava inquietante a possibilidade de discuti-los pelo prisma do filme “enquanto” uma coleção.

O trabalho se voltou, assim, a entender o colecionismo como categoria operativa no cinema, uma poética inusitada à feitura filmica, que pudesse explicar o mundo dos objetos que surgem em obras distintas, atravessando diversas formas, diferentes produções em diferentes épocas e cenários. Esse estudo poderia tomar formatos diversos. Em uma de suas manifestações mais óbvias, as coleções de objetos estão presentes em filmes de maneira recorrente, e muitos dos mais emblemáticos exemplares do cinema mundial se voltam a elas, ainda que dispersas, com nossa atenção voltada a tantas outras presenças em filmes narrativos. Os possíveis casos de investigação, nessa que é uma das muitas outras estradas que aqui não tomamos, ampliaram-se em demasia, e a face colecionista era desvendada até mesmo nos clássicos, nos filmes mais discutidos de todos os tempos.

Se descobrimos, ao final de *Cidadão Kane* (1941), o que afinal é Rosebud, isso só se deve à qualidade de Charles Foster Kane como acumulador compulsivo, e pelo movimento

aéreo por caixotes, estátuas, vasos, candelabros e globos terrestres, até chegarmos próximos ao trenó infantil sendo queimado. O que há de assustador em Norman Bates, em *Psicose* (1960), é amplificado pela coleção de pássaros empalhados que enfeita sua casa, e pelos quadros na parede que revelam segredos, como o *Estupro de Lucrécia* que esconde o buraco vourourístico do personagem e antecipa a morte de Marion. Indo ainda mais longe, poderia se dizer que o enfoque em objetos de um Robert Bresson ou de um Yasujiro Ozu, as transações de coisas de uma mão para a outra em um e os *pillow shots* em outros, fariam de suas filmografias uma coleção em processo, a cada filme adicionada de novos elementos? Os MacGuffins de Hitchcock, ele novamente, também estariam presentes nessa lista, que não teria fim.

Tratar de Kane ou Bates, personagens, Bresson ou Ozu, diretores narrativos, requereria tratar de suas histórias, de enredos que apenas sutilmente tocam no apreço pelas existências vibrantes das coisas que nos rodeiam. Do outro lado do espectro, havia o cinema experimental, que persegue fração expressiva dos meus outros textos. O emprego de estratégias que pretendem avançar e redefinir as formas na arte, vinculadas a um gesto modernista de desenvolvimento do estilo, pareciam mais propícios a estabelecer uma hipótese: o trabalho da forma, no caso dos filmes analisados, está explicitamente voltado aos modos de representação do colecionismo, de maneira que cada um desses cineastas, por vias particulares, utiliza o meio filmico para dispor o seu próprio sentido de coleção. O estudo se concentrou, portanto, na prática de vanguarda como principal escopo investigativo.

Para responder precisamente às perguntas que a ideia de coleção convoca ao pensamento do cinema, foi preciso estabelecer um recorte mais específico. O conceito de *coleções imaginárias* que intitula este trabalho surge do desejo de encontrar um lugar mais estável a nossas questões. Trata-se da opção de certas obras vanguardistas em imaginar coleções possíveis, tornando-as o centro da composição filmica. O movimento imaginativo desse tipo de colecionismo cinematográfico pode ser o de inventar objetos, constituir relações entre eles e torná-los um conjunto visível dentro da estrutura do filme. São coleções utópicas, pois só podem existir no universo particular do filme, quando são organizadas de tal forma pelos mecanismos do meio artístico.

Ademais, a pluralidade de objetos, como encaminhamento para a teoria, ainda me atraía. Se há um tempo hábil para escrever uma dissertação, a adesão ao filme experimental deve restringir minha curiosidade por obras de outros contextos? Essa inquietação representa, na minha corrente trajetória como pesquisador, a história do cinema como um universo de possibilidades ao conhecimento, uma mistura de abordagens estéticas que só se pode apreender

com dedicação e amor aos filmes. Percebi que também sou um colecionador: colecionando filmes, acabava por colecionar fragmentos da imaginação humana, miradas à realidade que poderiam ser cruzadas, interpretadas, categorizadas – ou postas em crise – pelas vias do estudo. O presente texto possui, portanto, não somente o interesse em escrutinar obras sob as lentes de um *ethos* colecionador, mas propor uma imagem que terá, aqui, um desdobramento inicial: a noção da história do cinema como uma coleção universal de filmes. Com tais preocupações em vista, esta introdução deve explicar como a oferta deste trabalho se estrutura.

Cada um dos três capítulos será moldado, primeiro, por um dos autores escolhidos nesta bibliografia, referências que versam sobre o tema das coleções aos seus modos únicos; depois, por um ou mais filmes a serem discutidos à luz da teoria. No capítulo I, desenvolvemos a hipótese do cinema enquanto práxis colecionista no seu sentido mais universal, imaginando toda a história do cinema como um arquivo infinito de filmes: é a hipótese d'*A filmoteca universal*, presente no título desta dissertação. Adota-se Jorge Luis Borges e suas “imagens do infinito” como um modelo para se pensar a possibilidade dessa coleção de objetos dentro de um espaço mítico, existente no nosso imaginário cinéfilo.

Introduzir Borges como referência bibliográfica central do debate demanda um esclarecimento metodológico. A utilização de um autor de contos, poemas e ensaios literários como autoridade teórica não é uma escolha tradicional, mas será defendida em alguns termos. Encontra-se em Borges a forma do conto ensaístico, e um diálogo profícuo com as discussões estéticas que pretendemos endereçar por um caminho borgesiano, que converge com várias das suas observações sobre a literatura – portanto, nesse contexto, essas deverão ser transpostas ao cinema, perscrutando as demandas de cada meio. Absorvê-lo em sua dimensão de escritor reflexivo, aqui, é considerar suas obras completas como um espaço viável à extração de conceitos, postulados e teorias.

Assim, se compreendemos o autor enquanto matriz de pensamento, o resultado final desse esforço, por um lado, conta como a testagem de um método que encara a literatura de Borges enquanto universo, dotado de uma racionalidade tão inerente – por ter o vigor teórico como elemento crucial à imaginação de suas fantasias – quanto idiossincrática – por tratar de discussões persistentes na nossa civilização, sem que se possa igualar suas ideias às de qualquer outro. Por outro, também pretende ser uma modesta contribuição à própria fortuna crítica do autor, seus entrelaçamentos com o cinema, microscopicamente, e com a teoria estética, na imensidão.

Este primeiro capítulo dará uma base mais filosófica, um tanto literária, a certos interesses que se expressarão nos capítulos a seguir: a coleção enquanto um conjunto inesgotável de possibilidades, a dialética entre o ínfimo e o infinito, a ideia de filmes enquanto mundos prismáticos. Apesar de não se centrar, prioritariamente, em um objeto filmico, o fim do capítulo conta com a análise do filme *Die Parallelstraße* (1963), ou “A Rua Paralela”, do alemão Ferdinand Khittl. Nessa narrativa – labiríntica, desafiadora, um exemplar do experimentalismo vanguardista em um filme que se assenta mais ou menos nos moldes do enredo –, um grupo de homens recebe a função de organizar, catalogar e interpretar uma série de trechos de filmagens que compõem um arquivo imagético do mundo inteiro. Como uma espécie de materialização filmica da ideia de filmoteca universal, uma primeira coleção imaginária de imagens em movimento, a investigação dessa obra deve jogar luz nas discussões previamente concebidas pelo cruzamento entre um chamado “colecionismo borgesiano” e as teorias do cinema.

Os dois capítulos seguintes iniciam uma jornada acerca de uma cinematografia específica. Esta consiste na obra do canadense David Gatten e seus filmes de linhagem vanguardista, mais especificamente o projeto *Secret History of the Dividing Line, a True Account in Nine Parts*. Ainda inacabado, tal projeto é ele mesmo baseado na coleção de livros de William Byrd II, figura histórica da Virgínia colonial, e possui finalizados, no momento, cinco dos nove filmes planejados – dos quais quatro serão objetos de análise nesta dissertação. A relação do cinema de Gatten com o colecionismo se revela nos seus procedimentos criativos e na materialidade de seus curtas, médias e longas-metragens: a presença de breves fragmentos de texto ao longo de todas as projeções, que transformam os filmes em verdadeiras coleções filmico-textuais; a característica tátil de suas composições, que privilegiam os aspectos físicos do filme enquanto objeto colecionável; a presença, no estágio mais amadurecido de sua filmografia, de luminosas naturezas-mortas, que coexistem com os elementos textuais já habituais do seu estilo.

Já no âmbito teórico, também são capítulos que se apropriam de autores mais convencionalmente relacionados com a teoria para se pensar o colecionismo. No capítulo II, Walter Benjamin, a presença incontornável na abordagem deste tema: sua obra tornou-se fundamental para a compreensão da modernidade que se inscreve entre os interesses aqui presentes, e a paisagem constituída por ele posicionou o colecionador como personagem deste quadro. O gesto colecionista benjaminiano, a pesquisa sobre como ele é enformado ao longo de seus ensaios e fragmentos, é primordial a este trabalho, e a função do colecionador em “renovar

o mundo velho” (Benjamin, 1987, p. 229) uma das convicções que regem sua escrita. Intitulado *Benjamin e Gatten, colecionadores*, o capítulo realiza uma profunda contextualização sobre o filósofo, primeiramente, e o artista, por conseguinte, para iniciar a análise estrutural e estilística de duas obras produzidas por Gatten, nas quais ele adota e potencializa procedimentos artesanais com a película e sem o uso recorrente da câmera.

O último capítulo, *Resíduos luminosos*, aborda o pensamento metahistórico de Hollis Frampton – cineasta comumente relacionado ao chamado filme estrutural na cinematografia de vanguarda americana e pensador do próprio meio – e sua hipótese do “cinema infinito”, considerada como uma variação imaginativa da “filmoteca universal”. As considerações de Frampton sobre a tradição e o papel do artista correspondem a alguns dos pontos trazidos por David Gatten em seu projeto, em diálogo com a história da arte e dos Estados Unidos. Por fim, são trazidos mais dois filmes do projeto *Secret History*, que se destacam pelo uso mais proeminente da imagem fotográfica, de detalhes e naturezas-mortas, a serem analisados em cruzamento com o pensamento do principal referencial teórico da pesquisa.

I. A filmoteca universal

Começo com duas imagens, com dois textos de Jorge Luis Borges. A primeira delas é encontrada em uma casa qualquer da rua Garay, Buenos Aires, descendo as escadas que levam ao porão. Lá, descobre o protagonista do conto, o próprio Borges autor, que há uma esfera furtacor de pequeníssima proporção, dois ou três centímetros de diâmetro ao máximo, onde estariam visíveis todas as coisas, lugares e pessoas do universo, toda a mistura cósmica, e tudo ocupando um mesmo ponto, sem sobreposição ou transparência. *O Aleph*, objeto confeccionado pelo imaginário do escritor argentino em um dos seus mais famosos contos, é esse símbolo de todas as coisas, a representação metafórica da totalidade do que existe. De dimensões ínfimas quanto à eterna multiplicidade do que ele mesmo contém, é uma imagem que permite ao pensamento um vislumbre, ou mesmo uma representação, da irrestrita completude.

A segunda imagem será *A Biblioteca de Babel*, apresentada, tal qual o primeiro exemplo, em um conto de mesmo título. Imagina-se uma biblioteca universal, que seria também o próprio universo, como um espaço de arquitetura geometricamente complexa e laboriosamente descrita, com um número incontável de galerias hexagonais, lá onde estariam disponíveis todos os livros que pudessem ser escritos com base no uso de vinte e cinco símbolos ortográficos (vinte e duas letras, o ponto, a vírgula e o espaço). As várias combinações que permitem essas regras pré-estabelecidas tendem à expansão indefinida de livros possíveis, dispostos em um mesmo lugar mítico, que espacializaria a noção de infinitude – sua impossível concretização no plano material se torna vívida no ilimitável do imaginário. Pensar uma biblioteca enquanto imagem do infinito abarca, ainda, a existência de seus bibliotecários, aqueles que habitam o lugar e refletem o desejo impossível, presente em toda a história da humanidade, de dar ordem à inteireza da existência.

Começo este trabalho com duas imagens, com dois textos de Jorge Luis Borges. São imagens que nascem do pensamento, como puros conceitos, então elaborados pelo ofício literário para encarnar, na epiderme da folha de um livro, as formas de duas coleções colossais. O caso da Biblioteca, evidente: o nosso universo é equiparado ao caos instalado pela tentativa de compreender e catalogar uma quantidade inimaginável de livros. Uma biblioteca, mesmo as maiores, trata-se uma coleção sempre atualizável de objetos mundanos; no conto, essa enumeração sem fim pode alcançar as alturas do metafísico. Já o Aleph, em sua singularidade, pode ser tido como o projeto de uma coleção total. Os fenômenos nele circunscritos descrevem

a concretude em sentido definitivo, ou seja, a apresentação física de todas as coisas no plano do real. Mesmo sendo uma unidade de objeto, o que não configuraria uma coleção por si só, quem o obtém será o colecionador derradeiro, último, de quaisquer objetos e de suas combinações, de quaisquer coleções de objetos possíveis.

Diante dessas imagens, somos convidados a imaginar outra, estranhamente familiar. Ao se pensar na história do cinema, mesmo que em sua juventude quando comparada à história de outras artes, a busca por dar conta de sua visão de conjunto é tocada pelo mesmo caos de Babel: há muitas obras filmicas produzidas, sempre sendo feitas mais e mais; muitas foram as vocações ditadas ao cinematógrafo ao longo do tempo, engendrando estilos distintos, que depois foram categorizados por escolas, períodos, autores, formatos... As disciplinas dos estudos em cinema, como um todo das suas práticas e teorias, arca com as problemáticas dessa questão.

A ideia de “cinema mundial” pode ser explicada como um enquadramento mental a esse problema, um termo generalizante para abstrair essa tarefa que, pelas competências humanas, trataria-se de um trabalho sístico: a visualização, compreensão e catalogação de todos os filmes do mundo, de todas as épocas, de todos os lugares, os que existem e os que virão a existir. A imagem que nos conduz, então, é a de uma *filmoteca universal*: a hipótese de uma coleção imaginária onde todos os filmes estariam disponíveis, e que nos pudesse dizer algo a respeito dessa história.

Se um trabalho sobre a poética do colecionismo pode, ou deve, começar em Borges, e seguir uma imagem borgesianamente fabricada, é porque o tema não escapa ao olhar da infinitude. Umberto Eco, como resultado das suas pesquisas na ocasião do convite feito pelo Museu do Louvre para que organizasse uma série de eventos em torno de um tema de sua escolha, escreveu um estudo sobre a poética das listas. A sensibilidade proposta por Eco é a da admiração pelo “tudo incluso”, uma poética do “*etcetera*”; realiza-se um mapeamento – ou, talvez, apenas uma listagem de exemplos, pois seu empreendimento de abarcar toda representação do infinito “não poderia senão terminar com um *etcetera*” (Eco, 2009, p. 7) – de uma estética que pretende tornar palpável o inesgotável das coisas, ao qual chama de *lista*, ou *catálogo*.

Uma lista, é o que indica Eco ao longo de suas percepções livres sobre vários objetos da arte, é um modelo de representação. O tipo de lista que chama de pragmático (*ibid.*, p. 113) é aquele que está presente na vida cotidiana, com a função de enumerar itens para razões mais ou menos práticas – listas de supermercado, catálogos de museu, os pratos mostrados em um

cardápio. A poética das listas reconheceria no tipo pragmático uma moldura ao trabalho poético que, livre da relação referencial com o mundo e de seu valor utilitário, faz nascer, através dessa listagem, um universo que nunca se fecha em si – listar pode ser um gesto em dar aspecto formal, na ordem da estética, à multiplicidade caótica que nos abrange enquanto civilização. A coleção aparece como uma categoria adjacente, mas fundamental ao projeto de Eco: coleções estão quase sempre abertas à adição de novos itens, atualizando novos objetos a elas em um princípio de acumulação e expansão, *ad infinitum* (*ibid.*, p. 165)¹.

Borges é uma figura recorrente nesse infinito das listas; o Aleph e a biblioteca, bem como outros casos em sua literatura, são retomados como exemplos incontornáveis dessa poética. A imagem de uma filmoteca universal também se aproxima da proposta de Eco: é um exercício imaginativo que sugere a listagem infinita da produção cinematográfica mundial. Antes de escrutar a presença do colecionismo em longas e curtas-metragens, questiona-se aqui como a experiência estética do cinema pode ser explicada, matizada e sentida pelo encontro com essa coleção. Lança-se, para este fim, uma mirada borgesiana à história do cinema mundial – uma história na qual, como nos contos de Borges, são encontradas toda forma de espelhos, de ficções, de encantamentos.

Primeiro, há de se destacar, trata-se de uma manipulação consciente do escritor argentino, que traça um itinerário particular a partir de questionamentos estéticos extraídos de suas obras completas. A definição do que seria a essência do *borgesiano* – como nenhum outro, foi ele quem nos ensinou sobre o inesgotável de um texto – nunca poderia ser prescritiva; os outros itinerários já traçados pela sua fortuna crítica ensejaram uma acumulação de pontos de vista que também tendem à inesgotabilidade. Para tal fim, reconhecemos alguns pilares do seu sistema de pensamento, fundamentais ao argumento dissertado, que podem ser determinados pelo que há na tensão entre certas dicotomias pré-estabelecidas: o infinito e o finito, a imaginação e a realidade, a catalogação do mundo e o inapreensível desse mundo. Perseguir as pegadas desses assuntos, que surgem com maior ou menor força em cada fase do autor, deve ser a primeira trilha de caminhada, a fim de desenvolver uma imagem da história do cinema como coleção.

¹ Nem sempre as coleções se determinam por essa infinitude, como se percebe em um álbum de figurinhas, ou em um determinado lançamento que compreenda apenas algumas unidades. No entanto, deve-se salientar que o prazer do colecionador será entendido, no escopo deste trabalho, por uma dialética entre o universal e o específico, no qual o limite de sua coleção sempre está em relação com outros objetos, uma fruição estética que se expande a todo o mundo material.

Mais central do que tudo isso, o objetivo será o de ensaiar sobre essa noção particular de cinema mundial, dissecando-a sob as lentes oferecidas pelo tema do colecionismo e pela literatura de Borges. A defesa por uma história borgesiana do cinema poderia seguir muitos cursos, como o de Edgardo Cozarinsky (2008) no livro *Borges In/And/On Film*, onde argumenta pelo uso dos procedimentos cinematográficos na sua ficção, comenta sua relação com os filmes e examina a influência que teve em diversos cineastas. Aqui, não se objetiva demarcar o que há de filmico em suas escolhas narrativas; nem, de início, o encontro de características borgesianas em filmes específicos. Em outra visada, busca-se *pensar borgesianamente* sobre uma concepção infinita de cinema a ser seguida, investigada, colecionada.

¶

A ideia da biblioteca como um universo, em retrospecto, parece permear a obra de Borges desde o princípio. *Fervor de Buenos Aires*, seu primeiro livro publicado, é um compêndio poético sobre uma velha cidade, à época percebida em plena transformação. A Buenos Aires antiga, em choque com aquela cada vez mais modernizada, é objeto de sua cartografia; os descaminhos das ruas, a praça San Martin, um pátio e o truco compõem essa paisagem de uma tradição que vinha sendo animada, contorcida e reestruturada com as maquinações do novo tempo. O *flâneur* desse fervor anda sempre com os pés no solo terroso da Argentina, na América do Sul, mas se desprende inesperadamente em um único poema, que atravessa as margens geográficas já definidas desde o título da coleção, repousando a dois oceanos de distância dali, no norte da Índia, na cidade de Varanasi. É também chamada de *Benares*, cujo nome dá título ao poema reproduzido abaixo:

BORGES, Jorge Luis. *Benares*.

Falsa e espessa
 como um jardim decalcado no espelho,
 a imaginada urbe
 que meus olhos nunca viram
 entretece distâncias
 e repete suas inalcançáveis casas.

O brusco sol
 rasga a complexa obscuridade
 de templos, muladares, cárceres, pátios
 e escalará os muros
 e resplandecerá em um rio sagrado.

Ofegante,
 a cidade que uma fronde de estrelas oprimiu
 inunda o horizonte
 e na manhã repleta
 de passos e de sono
 a luz vai abrindo como galhos as ruas.

De uma vez amanhece
 em todas as persianas que miram o Oriente
 e a voz de um muezim
 de sua alta torre entristece
 o ar deste dia
 e anuncia à cidade de muitos deuses
 a solidão de Deus.

(E pensar
 que enquanto jogo com duvidosas imagens,
 a cidade que canto persiste
 em um lugar predestinado do mundo,
 com sua topografia exata,
 povoadas como em um sonho,
 com hospitais e quartéis
 e lentas alamedas
 e homens de lábios podres
 que sentem frio nos dentes.)

BORGES, Jorge Luis. 1984. pp. 40-41

A Varanasi do texto é descrita como uma miragem. Ela é “falsa e espessa”, vista “como um jardim decalcado no espelho”; ela é conscientemente uma cidade jamais vista, apenas

imaginada em sua face de mito. Borges pinta um pequeno microcosmos de sensações que seus olhos nunca viram, mas que permite aos seus leitores *ver*: os substantivos dão espessura ao que há na camada superficial daquela terra, sua descrição dá um certo colorido às coisas, captura a atmosfera ofegante do ar, ilumina perfeitamente todos os pontos de vista – a essência brilhante do poema torna misterioso apenas o que mora na categoria do divino. Ao fim, o detalhismo fascinado dessa escrita, a atenção a cada canto de uma paisagem, coloca um parêntese: esse é um mundo ao qual não se tem verdadeiro acesso, tudo antes dito sendo posto em dúvida.

Ou seja: o que pode, ou não, existir nesse “lugar predestinado do mundo,/ com sua topografia exata” – como nos diz a última estrofe do poema – que é, portanto, a realidade concreta da urbe, não está ao alcance do autor. Contudo, aquilo por ele descrito concebe uma existência, um realismo imaginário, pois certamente existe enquanto *dado concreto* do texto literário. Palavras, matéria-prima do escritor, podem criar outra realidade, tão verdadeira quanto a do “real”, que é a realidade poética. No processo de leitura, o “brusco sol”, os “templos, muladares, cárceres, pátiros” ou o “rio sagrado” que tomam a imaginação passam a existir verdadeiramente, mesmo que no espaço intermediário entre a cidade física e a do papel em mãos, na elasticidade do pensamento.

A situação de um poema sobre Varanasi em um livro sobre Buenos Aires seria obtusa, se não fosse altamente borgesiana: é o primeiro sinal, velado e preciso, das suas posições sobre as equivalências e distâncias entre texto e real, sobre como lugares inacessíveis podem ser acessados e inventados através dos hábitos do escritor e do leitor. Pensamento parecido está no prólogo de *Evaristo Carriego*, exemplar ainda característico de um Borges em fase inicial, mas que marca o início de sua escrita em prosa. O título do livro se apresenta como a biografia de Carriego, poeta argentino e amigo da família Borges, mas suas páginas revelam o tema maior da Buenos Aires pré-modernizada – ou, melhor ainda, a busca por modos de representá-la pela palavra poética.

No prólogo, a rememoração da infância nos situa entre a literatura e a verdade crua do antigo bairro de Palermo. Borges diz não ter sido criado no subúrbio portenho, mas em um jardim com acesso a uma biblioteca com ilimitados livros ingleses, do lado de trás de uma “grade com lanças” que separava a “Palermo da faca e do violão” de seu microcosmos ficcional, repleto de personagens estrangeiros. Apercebido desse desconhecimento do outro lado das grades, a curiosidade infantil o leva a fazer os questionamentos que nortearão esse livro. “O que se passava, enquanto isso, do outro lado da grade com lanças? [...] Como foi aquele Palermo, ou como teria sido bom que houvesse sido?” (Borges, 1984, p. 101). Para o pequeno

Borges, enfim, a Inglaterra que lia através de sua coleção estava mais próxima do que o bairro onde se encontrava.

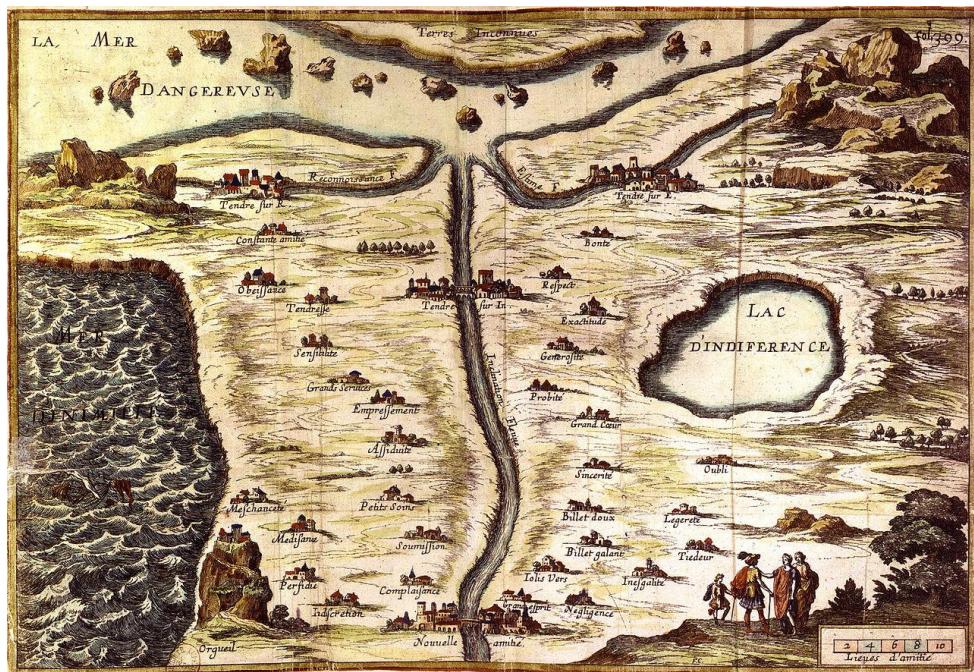
Centrado em outro escritor, parece elementar que *Evaristo Carriego* trace problemas voltados à escrita. O teor de biografismo do livro cede lugar a um estilo que é parte crítica literária, parte prosa poética; no fluxo dos seus capítulos levando o leitor a cotejar as diversas Buenos Aires que existem dentro daquelas oferecidas pela obra. Carriego, o autor, foi considerado como um dos primeiros a representar os bairros populares da cidade. Enquanto, em alguns capítulos, Borges se esforça para analisar as qualidades e carências formais do artista titular, em outros ele irá por si só representar esses bairros a sua maneira, com altas doses de fantasia. O prólogo, pois, enquadra seu autor como um imaginador do mundo; em uma perspectiva mais profunda, enquadra todo exercício literário – escrita e sobretudo leitura, pois serão os seus leitores a imaginar a partir do seu escrito – como exercício imaginativo, como uma experiência adquirida “por trás das grades”.

Sejam as barras de uma grade ou os mares, as barreiras entre as cidades e o leitor apontam ao texto como um passaporte, e o contato com um texto, com um livro ou com um conjunto de livros, equivale a uma viagem, ou a várias viagens pelo planeta. Entre os dois exemplos precoces da carreira de Borges, advindos de uma fase na qual os seus temas fantásticos ainda não estavam plenamente fixados e amadurecidos, a questão da experiência estética já estava bem posicionada no cerne de suas preocupações. Na direção da literatura borgesiana, cada livro se abre como fragmento de um universo fractal, que permite a descoberta de mundos; ter uma coleção de livros, nesse sentido, é como ter realidades inteiras ao alcance das mãos.

Um desvio, a seguir, é necessário para localizar essa perspectiva na natureza do cinema. As tecnologias da imagem avançam, dispõem mais do que permitem as limitações do meio literário, a essa característica “viajante” da obra de arte. A imagem em movimento, afirmada por sua indivialidade, apresenta um recorte da substância material dos espaços que regista. Giuliana Bruno é um nome que centrará suas pesquisas em uma concepção de cinema como experiência de locomoção espacial. Manipulando alternativas metodológicas que sugerem o jogo de palavras entre *motion* – moção, movimento, *motion picture* – e *emotion* – emoção, a ressonância afetiva das imagens, (*e*)*motion pictures* – Bruno torna próximas as disciplinas da imagem com aquelas do espaço – é evidente que a arquitetura seja fulcral ao seu estudo. Em *Atlas of Emotion*, título que fortalece o elo entre essas mesmas concepções, oferece-se um verdadeiro percurso itinerante pelas visualidades.

O livro começa com a menção ao *Carte du pays de Tendre*, algo como um “mapa da terra da ternura”, desenhado por Madeleine de Scudéry para acompanhar sua novela *Clélie*. O mapa de Scudéry dá corpo a uma ambivalência que será motivo recorrente na pesquisa de Bruno: a forma da paisagem exterior, que designa os “países da ternura”, materializa uma viagem subjetiva, que ocorre no interior da protagonista e é o *topos* da narrativa (Bruno, 2007, pp. 2-3). O impacto da autora de novelas na autora de textos acadêmicos resultará, enquanto poética de pesquisa, na construção de uma ponte entre os discursos da análise crítica e a escrita subjetiva, autobiográfica, atribuindo aos estudos estéticos o papel de ferramenta à cartografia sentimental. Investigar imagens, nesse panorama, é entrar em contato com suas sensações perante o mundo físico fenomenal; no caso específico da autora, também com sua condição feminina e a experiência de retirar um tumor do útero.

Figura 1 – Carte du pays de Tendre



Fonte: Atlas of Emotion (2007)

Nessa sua geografia íntima, labirinto pessoal montado por objetos coletados da cultura visual, é dado lugar especial ao cinema e a suas relações com a viagem: da *moção*, transformase a *emoção*, uma experiência estética. “O cinema nasceu da sintomática agitação da modernidade e moldou uma visão psicogeográfica indissociavelmente ligada ao viajar” (*ibid.*, p. 7). Seu argumento segue a linha dos estudos do cinema que o encontram no coração da sensibilidade moderna, dos novos meios de comunicação e de um sonho cosmopolita nas

grandes metrópoles – o encontro do mundo inteiro em um mesmo grande centro urbano. A experiência à qual ela se refere é a experiência do homem moderno; seu elogio é feito por Carlos Argentino Daneri, personagem do conto *O Aleph*:

Eu o evoco – disse com uma animação algo inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se dissésemos na torre albarrã de uma cidade, provido de telefones, de telégrafos, de fonógrafos, de aparelhos de radiotelefonia, *de cinematógrafos*, de lanternas mágicas, de glossários, de horários, de prontuários, de boletins... (Borges, 1984, p. 618, grifo nosso)

Em retorno a Borges, é preciso realizar o escrutínio de alguns pontos desse conto. A narração em primeira pessoa começa com o seu protagonista, que é encarnado o próprio Borges autor, indo à visita do poeta Carlos Argentino Daneri, em sua casa na rua Garay. Sua visita era um ato cortês, no dia do aniversário de Beatriz Viterbo, prima-irmã de Daneri e grande paixão do narrador, que já havia falecido há alguns anos – o conto inicia na chave melancólica do amor perdido. Desde então, vinha visitando sua casa em todos os seus aniversários, passando seus dias de 30 de abril em memória de uma mesma mulher. É em uma dessas tardes enlutadas que Daneri, após algumas doses de conhaque, clama pela modernidade, no monólogo acima.

É listada uma coleção hipotética, composta por uma série de aparatos que promovem a capacidade de vivenciar, imóvel, a simultaneidade dos fatos: meios de comunicação, brinquedos ópticos, impressos que indicam diversas temporalidades e, claro, o cinema. A inserção desse discurso no texto promove uma consciência no próprio conto de que tais tecnologias podem se equiparar, em algum grau, ao objeto que será adiante apresentado. Daneri, em seguida, revela que trabalha esses conceitos em um canto do poema *La Tierra*, no qual vinha trabalhando pela extensão de vários anos. Trata-se da tentativa de poetizar uma descrição pormenorizada da Terra; no desenrolar da narrativa, descobrimos que o Aleph é como fonte para a sua produção. A ambição de uma obra como essa é a ambição do cartógrafo: uma tentativa de compressão da totalidade do planeta através das ferramentas de uma ou outro meio – seja ele de natureza artística ou pragmática.

De fato, a vocação cinematográfica de representar os espaços engendrou uma série de teorias que assimilam, antes do colecionismo, a cartografia no interior dessa prática. Ângela Prystyon parte dos pressupostos lançados por Giuliana Bruno para pensar o cinema comparado enquanto método. Na leitura da pesquisadora brasileira, o visível se torna uma categoria

fundante tanto à história da arte quanto à condição de estar, de explorar e de perceber o mundo. Assim focalizado, o interesse pelo visível “gera toda uma série de possibilidades de articulação: séries históricas, coleções, atlas, etc.” (Prysthon, 2021, p. 54). Tanto para Bruno quanto para Prysthon, o fazedor de imagens, em sentido global, e o cineasta, em sentido localizado, é como “um cartógrafo, esboçando, registrando, materializando e arquivando “recortes do mundo”” (*ibidem.*, p. 56).

Ainda, a portuguesa Teresa Castro (2015) estreita os laços entre as duas disciplinas ao identificar uma espécie de impulso cartográfico da tecnologia cinematográfica desde seus primórdios. A ideia de “impulso cartográfico” advém da historiadora da arte Svetlana Alpers, que defendeu a familiaridade entre a pintura holandesa do século XVII e as técnicas de cartografia a ela contemporâneas. Os mapas teriam servido como modelo para a tradição visual holandesa, que se destaca pela ênfase no polo descritivo da pintura, em oposição ao polo narrativo que seria representado pela pintura italiana. Castro, na esteira dessas concepções, refere-se ao que chama de “formas cartográficas do cinema”. Utilizando exemplos do travelogue primitivo, mas ressaltando a capilaridade do seu conceito em toda a história do filme, ela cita três dessas formas: panorâmicas, vistas aéreas e, claro, a forma do atlas, a que mais interessa à ideia da filmoteca universal.

O exemplo protagonizante desse modo de exploração espacial é *Les archives de la planète*, projeto do banqueiro Albert Kahn. A ambição de Kahn era confeccionar um documento geral de tais recortes do mundo, que cobrisse todas as faces da Terra. Utilizando-se das últimas invenções dos irmãos Lumière, o autocromo e o cinematógrafo, e ao lado do geógrafo Jean Brunhes, que confere uma metodologia às inclinações etnográficas e humanitárias de seu financiador, o resultado do empreendimento é um vasto corpo multimídia, inventário de uma série de registros da humanidade de sua época, onde a imagem em movimento ganha o papel de demonstração dos gestos, ritos, danças e costumes que habitam a superfície visível do planeta². Nessa forma cartográfica, pois, há uma aptidão elementar, presente em toda a história do cinema, pela *completude*, pelo registrar e catalogar da totalidade global – como o faz uma coleção de mapas, ou um atlas.

¶

² Disponível em: <<https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/en/collections/presentation/a-documentation-project-for-the-world/the-archives-de-la-planete>>. Acesso em: 20 de outubro de 2023

Na sistemática classificação das fotos e filmes de todo o globo concebida por Kahn e Brunhes, tende-se a buscar a representação absoluta. O encontro com uma coleção dessa magnitude é, primeiro, comparável ao poema *La Tierra*, em suas intenções épicas e materialidades megalomaníacas; ou, dadas as devidas proporções, comparável ao encontro com o próprio Aleph, objeto impossível fora do alcance da narrativa fantástica. Perto do Aleph, porém, mesmo o mais completo catálogo de imagens se torna ínfimo, um grão de areia contaminado pela incapacidade humana de solucionar o problema básico do objeto imaginado por Borges: “a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito” (Borges, 1984, p. 625). Os documentos visuais são ontologicamente incapazes de abarcar a totalidade do mundo, que é ilegível; eles pressupõem a seleção do visível mediante um recorte, um enquadramento.

Volta-se ao problema da ontologia, àquilo que se pode fazer na imanência dos materiais disponíveis a cada arte. No conto d’*O Aleph*, os limites da representação – naturalmente, nesse caso, da representação literária – são reconhecidos e imediatamente subvertidos para alcançar uma positividade, que é a evocação pelo imaginário. Dito de outro modo, a estratégia do conto é partir da suposição de um objeto que contém tudo, e a listagem do que havia naquele Aleph, ao se reconhecer limitada, atua como reserva para a imaginação do leitor – também incapaz, no mero ato mental, de reconstituir esse objeto que mostraria a totalidade das coisas, mas sendo levado a vislumbrá-lo enquanto possibilidade. Borges parte de uma distinção entre o fenômeno visível e a substancialidade da escrita. “O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei” (*ibidem.*)

Essa interpretação condiz com aquela de que, em Borges, o livro é o mundo e o mundo é um livro: ambos limitados, um enquanto lugar no universo e outro enquanto objeto com início e fim, primeira e última página, eles contém uma potencial infinitude. Maurice Blanchot procurou a gênese da literatura como mundo onde, no discurso histórico, dá-se a sua gênese: em Homero. Em *O livro por vir*, fala do canto das sereias, um canto que não seduz apenas a Ulisses, convocando também a navegação do leitor – um canto não mais cantado, mas contado, vivência real da aventura de Ulisses intensificada pela narrativa. Afirma que não se trata de uma alegoria; que há, verdadeiramente, uma “luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias” (Blanchot, 2005, p. 6). Na sua reflexão, toda literatura toma forma de um canto, um chamado ao segredo da escrita, que nos transforma individualmente e nos convoca à sua viagem.

Um canto por vir, segundo o autor, é aquele que conduz os navegantes em direção ao próprio canto; um livro por vir, portanto, seria aquele que trafega para chegar a si mesmo, ao seu fenômeno estético. A função predestinada ao romance, de “fazer do tempo humano um jogo, [...] ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver entretanto todo o ser” (*ibidem.*, p. 7), serve à destituição de um mero aspecto comunicacional da narrativa; a forma romanesca designada à ampliação, à riqueza e à minúcia, desvelando uma existência maior que já estava lá em latência, acessada pela experiência. Todavia, a existência de uma narrativa não precede à sua construção, ela “não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer” (*ibidem.*, p. 8). O conteúdo transmitido não existe isolado, mas nasce no livro como seu fruto, com sua existência dotada de energia vivaz e específica.

Cada canto é, igualmente, algo recebido pelo autor, que direciona depois ao feitio, devendo ser por ele trabalhado – a literatura nasce da escrita, de um manejo com o material literário que expira o canto da inspiração. Não só o episódio em que se encontram as sereias, a *Aurélia* de Nerval, a *Nadja* de Breton e a *Estadia no Inferno* de Rimbaud são citadas como narrativas que cantam o relato de um encontro, seja com as mulheres titulares ou a beleza injuriada; se elas partem do mesmo lugar, ainda são livros totalmente diferentes entre si. Nas palavras, tudo se transfigura, inclusive os fatos, sólidos, metamorfoseados pela língua humana e pelo estilo que a enforma.

No entendimento de que a narrativa tanto narra a si mesma – o que se conta sobre Ulisses só é possível como a realização de uma narração – quanto produz o que conta – cada vivência de Ulisses passa a ser verdadeira quando é narrada –, Homero vê-se transformado em seu Ulisses, a realidade do personagem é vivida pelo seu autor, uma realidade que só pode ser vivida, no entanto, quando ele a escreve. “Reunir num mesmo espaço [...] as Sereias e Ulisses, eis o voto secreto que faz com que Ulisses seja Homero [...] e o mundo que resulta dessa reunião seja o maior, o mais terrível e o mais belo dos mundos possíveis, infelizmente um livro, nada mais que um livro” (*ibid.*, p. 10). Blanchot, para quem Borges recebeu o *infinito da literatura*, dedica um dos capítulos do seu *O Livro Por Vir* ao escritor argentino. Conjectura que todo finito pode se tornar infinito pela errância, por um caminho que recusa se deter, sempre a vagar:

Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe. (Blanchot, 2005, p. 137)

Blanchot adiciona o verdadeiro paradoxo do finito e do infinito: o finito, por mais sufocante que seja, ainda tem um lado de dentro e de fora, que acomoda a libertação e a saída; enquanto o infinito é aprisionante justamente por não se encerrar – sua vastidão é seu início e seu fim. O percurso da errância, desse movimento que não possui um fim, é o fator de transformação do finito em algo infinito, pois um trajeto errante, sem ponto de chegada, é inesgotável. Fundamental que ele cite o labirinto, espaço fechado em si e com inúmeras chances de deslocamento; uma imagem tão repriseada pelo escritor argentino e assim por ele definida em poema: “Não haverá nunca uma porta. Já estás dentro/E o alcácer abarca o universo/E não tem anverso nem reverso/Não tem extremo muro nem secreto centro” (Borges, 1984, p. 986).

Quanto à equivalência do livro com o mundo, essa questão que atravessa sua teoria e encontra em Borges uma convergência primordial, Blanchot atesta que “se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro [...] não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph.)” (Blanchot, 2005, pp. 139-140). Ao evocar o que é a descrição textual do Aleph – uma longa listagem do que fora visto que, levada a cabo, nunca se encerraria, ao modo da poética de Umberto Eco –, Blanchot revela a separação entre o mundo e os livros pela separação do real e do imaginário. Se o espaço físico do mundo é o real, na literatura é preciso imaginar. As páginas escritas comportam um grau de indefinição que levam o leitor a exercitar várias possibilidades de mundos – essa é a errância que transforma o texto literário em infinitude.

O cinema, por sua vez, principia com a materialidade do real: dá o mundo de antemão. Tal diferenciação técnica coloca problemas quanto à própria natureza da representação no filme e na literatura – é bem verdade que a existência textual do Aleph desafia, até mesmo nega, sua representação cinematográfica e visual. O curta-metragem produzido pela cineasta do cinema experimental argentino Narcisa Hirsch, *El Aleph* (2005), parece colocar o problema em prática. O filme consta com apenas um minuto, e sua composição geral pode ser assim resumida: em sincronia com a leitura do segmento do conto homônimo de Borges, que lista várias das coisas vistas naquele objeto, e o *tique-taque* de um relógio que complementa a banda sonora, uma

proliferação de imagens se segue, cada uma separada da outra por transições ritmadas, marcadas por uma única figura que atua como *leitmotif* – justamente, a imagem de um relógio.

Das qualidades formais e temáticas presentes no filme, pode-se elencar, por exemplo, como sua duração ínfima buscou representar as dimensões da pequena esfera, conferindo à fruição estética das artes temporais uma equivalência com a forma espacial. Essa problemática entre tempo e espaço se fortalece na presença da imagem do relógio como componente estrutural da obra, referindo a simultaneidade dos fatos. A narração do texto de Borges nunca condiz com aquilo que é visto em tela, sendo os fenômenos experienciados em duas camadas consecutivas, pelo áudio e pelo visual, permitindo que a imaginação complete cada instância com a outra e possa apreender ambas em um trabalho de síntese – que nunca se encerra, pois o Aleph emerge sempre como irrepresentável. Porém, ainda que o filme seja bem sucedido e rico em conteúdo analisável, defronta-se ele mesmo com as limitações do meio filmico e até mesmo verifica a incapacidade de representar, audiovisualmente, o objeto homônimo: realiza-se uma montagem cintilante de diversas imagens que, ao contrário do que ocorre no Aleph de Borges, nunca ocupam o mesmo ponto; quando se confundem, é pela utilização da técnica de sobreposição, que o escritor nega em seu conto.

Não se pode revelar algo sobre o cinema, sobretudo considerando seu diálogo com a literatura, sem particularizar as idiossincrasias técnicas que são inerentes à sua produção. Enquanto a Varanasi do poema de Borges está aquém – por se tratar de uma manifestação linguística – e além – por permitir que a fabulação lhe adicione o insólito e o absurdo – da cidade Indiana real, a Varanasi filmada para o projeto de Albert Kahn é o que ela é, um documento que, de algum modo, comprova a existência de Varanasi no plano concreto. Ou seja: é determinante que a imagem em movimento receba aquilo que André Bazin (2014) chamou de ontologia da imagem fotográfica.

Bazin, defensor da objetividade da câmera e da vocação natural pelo realismo do meio filmico, confeccionou suas próprias imagens para tratar do infinito e do finito no cinema. No ensaio *Ontologia da Imagem Fotográfica*, a imagem que norteia sua escrita é a do embalsamento. Na história das técnicas humanas, o embalsamento possuía a razão religiosa de preservar o corpo da morte, defendendo-o do desfalecimento do tempo e promovendo sua manutenção à eternidade. Bazin aponta ao deslocamento dessas funções mágicas da técnica ao campo artístico, que busca o toque do eterno ao alcance das mãos: a estatuária nasce com a função de preservar o ser pela aparência, a pintura é o meio usado por líderes como Luís XVI para manter seu retrato vivo.

Ao surgir em meio a esses saberes, a feitura da imagem fotográfica provoca um ponto de diferenciação com tudo aquilo que a precedeu ao possuir uma existência indissociável ao mundo que ela representa. Na esteira da imagem baziniana, a fotografia “embalsama o tempo”, preservando o momento uno de sua realidade fugidia, inconcebível nas tecnologias anteriores; a imagem do cinema, dotada do movimento que a anima internamente, seria, no mesmo caminho, como “uma múmia em mutação”, a captura de um momento que se embalsama no seu próprio fluxo, desdobrando-se em si. A ontologia de que Bazin fala, portanto, é essa natureza íntima da representação fotográfica, onde a Varanasi borgesiana não chega e onde o cinema se enraíza, a expandir.

As proposições realistas bazinianas exigem que exista essa ligação intrínseca entre a filmagem e o filmado. Do mesmo modo, não se trata de uma perspectiva inocente, que equipara o mundo à sua imagem. Seu *Mito do Cinema Total* estreita os laços. Trata da busca dos inventores do cinema, no desenvolvimento histórico que ao longo do tempo atinge o ponto da criação do cinematógrafo, por captar a integralidade do real. A criação do mito de Bazin está nesse lampejo imaginativo que moveu os cientistas, industriais e *bricoleurs* a tentarem alcançar a plenitude da representação realista, um “cinema total”, o que se mostra empreendimento utópico:

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (Bazin, 2014, p. 39)

Mesmo ao pai do realismo, o real e o cinema não se correspondem, nunca poderão corresponder – é uma utopia tecnológica, ou um mito fundador. Ainda em *Ontologia da Imagem Fotográfica*, há uma distinção pontual entre o que Bazin chama de “falso realismo” – que ele corresponde, na pintura, à estética imersiva de um *trompe l’oeil* – e o verdadeiro realismo, que “implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo” (*ibid*, p. 30).

Há, nesse caso, uma verdadeira reivindicação pelo *estilo* realista³, e os cineastas que acolheriam o realismo tal qual posto por Bazin seriam aqueles que “absorvem as descobertas técnicas ao mesmo tempo em que se voltam ao realismo total como a um horizonte fenomenológico” (Baptista, 2018).

Desse ponto, compreendemos como, mesmo na sua condição de objetividade em relação ao real, a matéria-prima do mundo é filtrada pelo dispositivo cinematográfico – é construção, seleção e organização a partir dos dados materiais do meio. Os pontos de contato entre filme e mundo não se dão apenas pelos modos da corrente realistas, mas por modos de todas as outras correntes, cada uma com seus próprios mitos, e que possuam em comum apenas o desejo de capturar o mundo através do cinema⁴. Supomos, assim, que filmes são como a criação de mundos ilusórios, prismáticos como os da literatura, ao carregarem suas próprias deformações.

A crítica cinematográfica já se debruçou antes sobre a perspectiva de um filme como mundo. Tag Gallagher inicia sua defesa pelos mundos do cinema citando Bazin, intuindo que a teoria baziniana poderia ser explicada como a teoria dos seus filmes favoritos. O crítico inverte uma lógica histórica: se, a princípio, entendemos que Bazin admirou Renoir, os neorrealistas e *Cidadão Kane* por serem filmes em afinidade com a objetividade fotográfica e seus potenciais recursos (a profundidade de campo, o plano-sequência), Gallagher nos dá a entender o contrário, ou seja, que a defesa dessa teoria é efeito dos próprios filmes que Bazin tanto admirou. Essa perspectiva serve para falar do autorismo na teoria do cinema, compreendendo que o teórico sempre teoriza a partir das experiências com o “bom” cinema – o cinema que o envolve e encanta. Essas experiências, pois, são como mundos, assim definidos:

O essencial é fazer a experiência do “mundo” da obra particular – por qual eu não quero dizer somente os detalhes que dizem respeito aos lugares e pessoas como cada um dos títulos ao lado os cria. Por “mundo” eu entendo também as linhas que cria uma fuga de Bach, os ritmos de *Wagon Master*, os esguichos de cor em *The River*, a luz vacilante em *Morocco*, o sorriso de uma gueisha adolescente em *Gion bayashi*, o ciclo de acontecimentos em *Diary for Timothy* e *War and Peace*, os corpos arredondados em *Sunrise* e *Tabu*, as

³ Para uma leitura do realismo enquanto estilo, ver Thompson (1988).

⁴ Uma filmoteca universal, a rigor, contaria com filmes que não partem do real: Robert Breer, Stan Brakhage, Jordan Belson. A menção a esse tipo de cinema abstrato se mostra oportuna para ampliar as possibilidades dessa filmoteca. O trabalho puramente formal desses realizadores com o meio, se não revela imagens do mundo, revela de que maneiras eles exploraram, manusearam e inventaram com a materialidade por ele oferecida. Tese borgesiana: o cinema, e de modo geral a arte, pode ser uma via de conhecimento à pluralidade das ideias humanas.

linhas de fuga à procura de alguma coisa além da imagem em *Voyage in Italy*.
(Gallagher, 2004)

A engenhosidade do trecho de Gallagher está, primeiramente, em citar uma fuga de Bach como um primeiro exemplo de criação de mundo. A música, no sistema das artes, não referencia o mundo, a abstração de uma composição está em sua essência artística. O que se aponta como mundo, no texto, é o sentido da própria experiência, a fruição de uma unidade estética, na qual é possível se perder profundamente, como um homem desértico e labiríntico. Um objeto artístico, seja um quadro de Vermeer, uma fuga de Bach ou um filme de Rossellini, é um objeto que possui uma vastidão, tal qual são os livros da Biblioteca de Babel ou o universo comprimido em um Aleph. Mas, se o mundo do cinema recebe o nosso de antemão, se é dessa fricção que os mundos de cada filme são feitos, assim eles devem ser, em seguida, explorados.

¶

A Varanasi filmada para o projeto de Albert Kahn data de dois momentos – no ano de 1914, capturada durante uma missão entre a Índia e o Paquistão, bem como em 1928 – e existe na forma de pequenos fragmentos fotográficos e audiovisuais, disponíveis no formato online da coleção. Nos escassos exemplares feitos com o cinematógrafo, é apresentada nos moldes do *travelogue* tradicional, recorrente nos primeiros anos do cinema. O registro mais longo é intitulado *Bénarés, Indes Ablutions*, retratando o que se passa às beiras do Ganges, o “rio sagrado” do poema de Borges. Com a câmera acoplada a um barco que trafega do rio Ganges, filma-se uma série de vistas que mostram a vida cultural daquele lugar: pessoas caminhando, trabalhando, lavando roupas e, como consta no título, banhando. Há algo que fervilha nas imagens, sempre cheias de pessoas. O plano quase sempre é geral, dado o intuito de obter uma visão ampla do espaço, poucas vezes nos aproximando daquela gente, alguns podendo se voltar à câmera, outros se mantendo absorvidos por suas atividades.

Há também filmagens em que o cinegrafista se permite adentrar cada vez mais naquela existência particular, explorando-a em minúcia. De título semelhante ao anterior, *Bénarés, Indes Ablutions dans le Ganges* apresenta um escopo menor de locais que se banham no rio, em uma ambientação mais íntima com aquelas pessoas, no interior da cidade. Vê-se, de início, um homem prestes a se banhar, dentro de uma cabana que se encontra sustentada nas próprias

água. A cada corte, somos espectadores do processo do seu banho, bem como do processo de alteração daquela paisagem pelos enquadramentos: descobrimos um galho de árvore ao fundo e outras camadas de solo e vegetação; pessoas surgem ao fundo ou entram na cena, para assim visualizarmos seus banhos também; pássaros voam acima deles.

Bénarès, Indes Scène de crémation apresenta o desenrolar de uma cremação. A descrição que acompanha o vídeo, no site oficial de Albert Kahn, serve de apoio a compreender as especificidades de uma cultura. Estamos no Manikarnika Ghat, o ghat – local histórico usado para a cremação de hindus – mais popular da cidade; lá, o sândalo é posicionado, o corpo é purificado no rio e colocado na pira que queima. Mas o que realmente vemos, apenas com o que auxiliam os olhos, sem qualquer contextualização ou erudição, é a expressão concreta do mundo, imagens carregadas de movimento humano, do fenômeno da natureza, em especial da fumaça que a pira causa.

Figuras 2, 3, 4 e 5 – A Vanarasi de Albert Kahn (*Les archives de la planète*).



Fonte: Albert Kahn Archives

Em mais casos, os descaminhos das ruelas, os ritos religiosos nos templos e os animais são eventos que despertam o interesse do olhar antropológico a conceber essas imagens. O que persiste, nas filmagens dos cinegrafistas Stéphane Passet e Roger Dumas encomendadas por Albert Kahn, é um distanciamento implícito daquelas realidades. Mesmo nos exemplos em que é permitido conceber personagens, como o banhista na cabana, há o firmamento da objetividade naquilo que se filma, uma essência lumiéreana da cena composta pelo olhar que busca se aproximar ao máximo do mundo à sua imagem – materialização daquilo que Borges, no poema dedicado à cidade, só obteve acesso através da imaginação literária.

Outro importante retrato de Varanasi no cinema é *Forest of Bliss* (1986), documentário de Robert Gardner. Estudo etnográfico comissionado pelo Film Study Center em Harvard, o filme ganha notoriedade ao se afastar de estratégias características deste tipo de documentarismo à época, como o *voice-over* e as cartelas expositivas. Gardner, pois, focaliza no que há de mais concreto sobre o objeto que investiga: as imagens e os sons que podem ser extraídos de um presente momento. O mundo criado pelo seu filme é um mundo criado pela composição filmica, da disposição construída através desses elementos, um trabalho visual e sonoro, associativo em cada uma de suas dimensões (imagem e som, imagem e imagem, som e som).

O filme começa com um cachorro a caminhar, seguido por planos de barcos, ofuscados pela mesma fumaça intensa que se acumulava na superfície das imagens de Kahn. Em uma cadênciaca paciente, nos são mostrados a vida (homens, cães e pássaros), o trabalho e o lazer (pessoas que carregam cestos de lá para cá; uma criança que empina uma pipa); o crepúsculo e a morte (uma pira a crepitando). Uma sequência que termina com uma briga de cães, três contra outro que geme de dor, morto pelo grupo maior. A única cartela surge depois desse momento, antecedendo o título e o nome do diretor. É um fragmento da versão traduzida pelo poeta irlandês W.B. Yeats dos Upanixades, escritos religiosos do hinduísmo. *Everything in the world is eater or eaten. The seed is food and the fire is eater.* O que se assenta nesse momento é uma temática, uma dialética entre a vida e a morte, a criação e a destruição, dualidades implícitas na realidade religiosa de uma cidade banhada por um rio sagrado, onde se cremam os corpos.

Em análise do filme, Roderick Coover escreve que “o olhar errante da câmera descreve uma economia, ensinando-nos a ver ao nos forçar a construir uma rede de associações” (Coover, 2002, 415). Assim, associamos a madeira trabalhada aos barcos nos quais se trabalha para sobreviver e às piras onde os corpos se tornam cinzas, a vívida cor amarela está na pintura dos barquinhos como nas flores que adornam os corpos, e todas as conexões produzidas pela

montagem confluem com o arco temporal que começa na manhã e termina ao entardecer. Quando recusa direcionar o espectador pela presença de uma autoridade narradora, colocando-o em estado contemplativo diante das coisas, a etnografia de Gardner ganha matiz de subjetividade na composição de um cinema poético. Além de dar ênfase estrutural aos eventos, o cineasta realiza enquadramentos meticulosos, faz um uso expressivo do colorido, faz do som um atributo a refinar a abertura ao mundo que a obra representa.

Figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11 – A Vanarasi de Robert Gardner (*Forest of Bliss*).



Fonte: Arquivo digital do filme

São esses, portanto, dois registros audiovisuais de um mesmo local, que possuem a documentação desse local como objetivo máximo. O que se torna premente nessa comparação é, em sentido estilístico, uma diferença de tom; em sentido científico, uma diferença de método. Se Kahn reivindica os valores do rigor, da precisão e do distanciamento àquelas filmagens, Gardner se inscreve em uma concepção etnográfica que nega a objetividade, considerando a não-neutralidade do observador na formação do conhecimento, o que lhe permite dar vazão ao potencial lírico na realização de seu filme. O mesmo espaço, interpretado por dois prismas diferentes.

Além desses exemplos, poderiam ser citados muitos outros – uma dessas adições deveria ser *Aparajito* (1956), de Satyajit Ray, filme do campo ficcional que situa Varanasi como cenário da educação intelectual e sentimental de seu protagonista; há também fragmentos de *India: Matri Bhumi*, de Roberto Rossellini, que mistura códigos da ficção e do documentário para compor sua definição única de realidade. Nessas diversas Varanasis que povoam o imaginário do cinema mundial, percebemos uma paradoxal relação, de simultânea concorrência e complementaridade, entre vários mundos imaginados. A ideia de uma filmoteca universal do cinema mundial pressupõe um espaço mítico onde todos esses mundos coexistem. Nos termos de um Aleph: se todo filme é a gestação de um mundo, o cinema mundial é o universo onde todos eles se encontram, ocupando um mesmo ponto, sem sobreposição ou transparência. Nesse espaço fictício, desvelam-se não somente Varanasis, mas as diversas Buenos Aires, Los Angeles, Venezas e Recifes que o cinema já mostrou, ao mesmo tempo unas e múltiplas.

As contribuições desse exercício imaginativo, que requer um desejo pelo repertório abrangente e uma peculiar curiosidade multicultural, são constantemente retomadas nos textos de Borges, no tocante ao campo literário. Duas de suas mais importantes noções são a da negação do sujeito escritor em favorecimento do Espírito da literatura; bem como a importância, já ensaiada por Blanchot, da leitura como ato criativo que pode gerar, em seus desvios de interpretação, infinitas possibilidades a um único texto. Essas proposições, antes ensaiadas por Paul Valéry, permitem a imaginação de toda a literatura como uma obra única escrita ao longo da história. No ensaio *A Flor de Coleridge*, Borges atribui a Emerson uma citação que aprofunda a dimensão mítica desse entendimento: "Diria-se que uma única pessoa escreveu quantos livros há no mundo; tal unidade central há neles que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente" (Borges, 1984, 639).

Ao concebermos a história da literatura mundial como a produção sempre renovada de um único Espírito, desse cavalheiro onisciente, desfazemo-nos das categorias de autoria, época

e país para pensar, enquanto leitores ativos e criadores, nas infinitas encruzilhadas entre textos de autores, épocas e países muito distantes uns dos outros. A imaginação de uma filmoteca universal do cinema mundial se relaciona com esse pensamento, ao tratar de todos os filmes enquanto pertencentes à mesma vasta coleção e vasta feitura de um Espírito do cinema. Nessa filmoteca, que se confunde com a história do cinema, o espectador pode encontrar misteriosas relações, inesgotáveis modos de ver, como na descoberta de um mundo novo que nasce daquele que é dado de antemão. O cinema, na sua particularidade de unir o papel de documento cabal da realidade com uma certa feeria, algo inapreensível e sem categorização – algo que pode ser chamado de experiência estética – cria seus infinitos.

¶

Cinco pessoas se submetem ao trabalho de avaliar e catalogar uma série de documentos. Ao longo de três noites, esses homens sentarão juntos em uma mesa para ver, ouvir, ler e discutir variados registros que nada mais são, segundo o narrador que os monitora durante a tarefa, do que o reflexo de suas próprias existências. Eles criam modos sistemáticos de análise; mudam de posições na mesa a fim de observarem de todos os ângulos; valem-se das mais complexas filosofias. Mas aquele grupo, como todos os outros grupos que o antecederam, não encerrará seu designio. Os próximos noventa minutos serão os últimos de suas vidas; o fim será a morte imputada a eles como castigo. O que vemos no filme são esses momentos finais, o fim da vida daqueles homens e de suas buscas incessantes por respostas.

Esse é o esqueleto da trama de *Die Parallelstraße* (1963) [*The Parallel Street*, ou *A Rua Paralela*, em tradução nossa], longa-metragem de Ferdinand Khittl. Seu contexto de produção se dá de modo curioso: uma equipe se utiliza de um extenso material documental filmado pelo mundo, série de registros de viagem para filmes industriais, para realizar uma obra experimental. Essas imagens de diversas partes do globo são colocadas como os documentos que os cinco homens devem analisar e organizar durante aquelas três noites. O confronto dos personagens deste curioso filme com o arquivo é a experiência com a filmoteca aqui descrita: sua imensidão sublime nos amedronta e fascina, buscamos formas de articular seus componentes. A análise desta obra, aqui, faz-se um desvio necessário, para que possamos visualizar as formas que a filmoteca universal deve tomar.

Torna-se evidente, à primeira vista, o toque borgesiano dessa história, que encontraria bom lugar em algum livro de contos do autor. A função de arquivar a realidade está em *A Biblioteca de Babel*, onde o universo é uma biblioteca em que muitos bibliotecários trabalham; e se pode ser levada a cabo a assertiva do narrador de que as imagens assistidas são o espelho da própria existência daqueles indivíduos, temos a primeira sugestão de que aquelas imagens são, como a biblioteca, o universo. No tocante à recepção crítica do filme, não parece surpreendente que Borges apareça aqui como uma constante. Na revista *Positif*, tanto Robert Benayoun quanto Jean-Paul Torok indicam essa clara proximidade. O último desses críticos escreve:

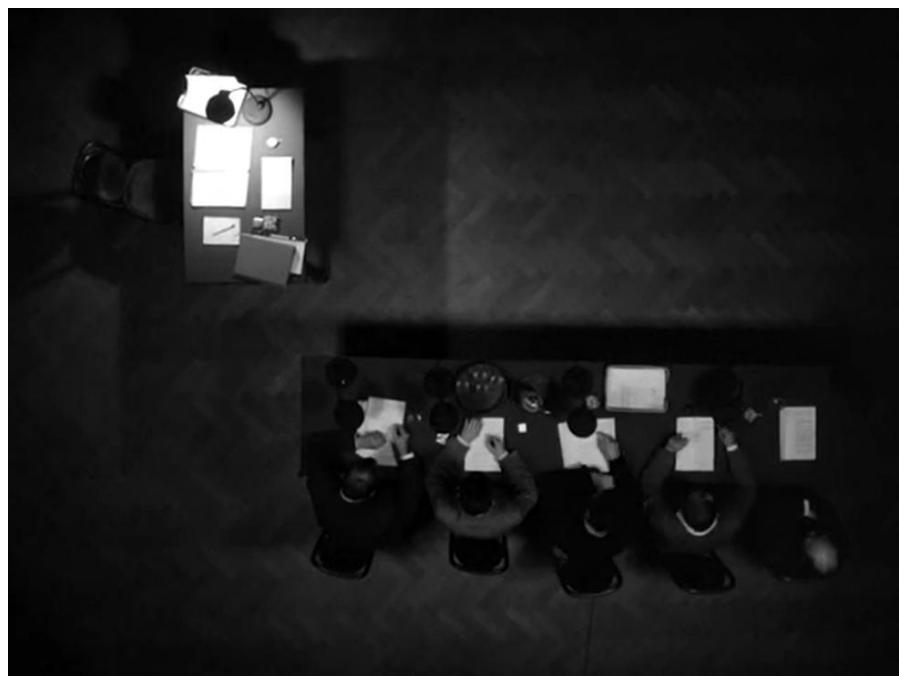
Da sua viagem à volta do mundo, durante a qual explorou dos vestígios mais distantes e ocultos da caravana humana, Khittl trouxe planos cheios de esplendor e mistério, cujas perspectivas absurdas [...] evocam um desejo insaciável de conhecimento. Seu filme convida o espectador a se perder numa teia labiríntica e a percorrer um plano imaginário e surrealista para encontrar o fio de Ariadne. Certamente pensaremos em *L'année dernière à Marienbad*, mas uma Marienbad estendida ao tamanho da terra. E por fim, parafraseando Borges, que tem em Khittl o mais fiel homólogo cinematográfico, uma sugestão: os filmes, todos os filmes que nos exigem significado, não fariam parte de um filme único e sempre inacabado criado por um Gênio universal e onipresente, um criador enigmático e zombeteiro de aparições e sonhos? (Torok, 1964)

A paráfrase atribuída a Borges tem sua fonte na citação já mencionada de *A Flor de Coleridge*, que Borges, por sua vez, atribuiu a Emerson – o Espírito formula a mesma sentença várias vezes, e esta percorre por autores distintos. Segundo Torok, o filme de Khittl transpõe a clássica doutrina de que todos os autores são um só – “a literatura é o essencial, não os indivíduos” (Borges, 1984, p. 641) – ao meio cinematográfico. Um único e infinito livro ou um único e infinito filme, escrito ou dirigido por infinitas mãos, são ideias homólogas, compartilham uma mesma estrutura aplicada em regimes artísticos distintos. Entender como esse e outros ideais borgesianos estão em *Die Parallelstraße*, como ele ficcionaliza nossa concepção de filmoteca universal, será o ponto de partida para uma análise feita no cruzamento com as obras completas.

O filme começa *in media res*. O documento 188, indicado por uma cartela preta com a numeração em branco, dá a ouvir uma colagem cacofônica de sons que se assemelham a cantos, vozes e instrumentos de percussão de vários lugares diferentes. Em seguida, os cinco homens

e seu monitor são vistos em ângulo zenital – um tipo de plano recorrente ao longo do filme, o que indica a visão privilegiada de um ser que está acima daquela realidade, observando-a da posição do cosmos – ao tomarem decisões quanto à catalogação do que acabaram de ouvir. Após os créditos iniciais (ou finais?), outra cartela surge, com o título e a informação de que aquele era o fim da segunda parte do filme. *Die Parallelstraße*, a obra a ser vista, consiste apenas nessa terceira parte.

Figura 12 – Os arquivistas em *Die Parallelstraße*



Fonte: Arquivo digital do filme

A adoção dessa engenhosa opção narrativa, que encobre o início e o meio do processo de catalogação como um eclipse, conversa com alguns tópicos já abordados anteriormente. Já foi mencionado, por exemplo, o modo que Borges alude à infinitude, no exemplo do Aleph – a enumeração parcial do que nele é visível permite ao leitor vislumbrar a totalidade inapreensível. Mas há outros: “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espraiar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos” (*ibidem.*, p. 429); ou “Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer “mil e uma noites” é acrescentar uma ao infinito” (Borges, 2017). A mera descrição de um grande livro fictício suscita a existência desse livro; as mil e uma noites são a

metonímia de um tempo universal que transcende a si mesmo. Em sentido borgesiano, a sugestão do infinito concebe a imagem do infinito.

Khittl, ao dar acesso parcial a um arquivo que se comprehende enquanto o universo, também sugere o infinito, assumindo e confrontando a impossibilidade humana de apreendê-lo. Seu filme situa o espectador em um ponto cego no qual ele não é capaz de visualizar a integralidade daquele arquivo, que se expande, portanto, em um incontável número de possibilidades. É ainda sabido, desde o princípio, que a tarefa não chegará a ser concluída, que os homens não terão acesso ao corpo total daquilo com o que trabalham – e quiçá saber organizá-lo. O sistema se bifurca em caminhos que levam indefinidamente ao seu início e ao seu fim.

O trabalho daqueles arquivistas corresponde aos esforços da humanidade – que, como todos os outros grupos, advindos de todas as outras épocas da história universal, nunca efetivou e nunca poderá efetivar seu objetivo – de organizar a realidade através dos seus próprios meios. Para dar conta daqueles documentos, eles criam um modo único de organizá-los. É mencionado um gráfico idealizado por eles já na primeira noite, que aparece como pouco acessível ao espectador: nunca são verdadeiramente explicitadas suas categorias ou seu modo de operação. A narrativa obscurece aquilo que deveria levá-la para a frente, o trabalho dos arquivistas, para reforçar sua arbitrariedade. Em *Die Parallelstraße*, não se deve esperar qualquer tipo de progressão – o grupo que compõe aquela mesa é eternamente a imagem de Sísifo. É o que a feição impassível do monitor, que observa calmamente os descaminhos daqueles homens em busca de sair do labirinto, parece nos avisar.

A própria “rua paralela” titular traz consigo a importante metáfora borgesiana do labirinto. A certa altura de suas discussões, os homens se encontram em um impasse tão grande que um deles expressa sua angústia através da alegoria que batiza o longa-metragem. “Estamos em uma situação absurda. É como se você pedisse por direção e alguém respondesse: ‘Continue em frente, você chegará em um ponto onde só haverá duas ruas. Pegue a rua paralela’”. A experiência, também ao espectador, é a de se ver preso em uma narrativa labiríntica, onde é inevitável se perder. A princípio, pouco familiarizados com esse universo, é fácil ceder às tentações de buscar, por conta própria, modos de relacionar mentalmente cada um dos fragmentos assistidos; com o desenrolar dos acontecimentos, entendemos estar fadados ao eterno fracasso, dentro das regras de um jogo impossível. O filme parece mesclar algo da fantasia em Borges, da atmosfera burocrática kafkiana e da ausência de sentido no teatro do absurdo.

O tema da procura do homem pela organização do caos é elementar a Borges. Michel Foucault foi responsável por popularizar uma “certa enciclopédia chinesa” citada por Borges, onde os animais são divididos em categorias tão arbitrárias quanto “(a) pertencentes ao imperador”; “(k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo”; “(n) que de longe parecem moscas”. Essa enciclopédia, no texto de Borges, é comparada ao *Idioma Analítico de John Wilkins*. Wilkins propôs e idealizou um idioma no qual todas as palavras, em si mesmas, devem dar a definição exata daquilo ao que se referem. Se *moon* ou *luna* não nos dizem nada sobre o astro visto todas as noites no céu, a palavra desse idioma deveria expressá-la no que é sua essência.

Para realizar esse intento, Wilkins precisou dividir o universo em categorias de gênero, diferença e espécie, cada qual designada por grupos de letras, consoantes e vogais. Esses exemplos, que teriam como função organizar as coisas existentes a partir da língua falada e escrita, surpreendem pelo absurdo dentro da sistematização, “a impossibilidade patente de pensar isso” (Foucault, 2016, p. IX). Borges levará esses exemplos ao limite, demonstrando como jamais serão suficientes as tentativas humanas de dar conta da existência a partir dos mecanismos da linguagem – pois não há, nela, unidade comum. “[N]otoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo”. (Borges, 1984, p. 708). Borges imagina o mundo como a caligrafia mística de um Deus, o universo como um escrito eterno que não se pode apreender em todos os seus mistérios. O mundo como um livro.

Mas “a impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (*ibidem*). As enumerações, taxonomias e linguagens propõem um modo de perceber a existência a partir das convenções humanas; esse ímpeto é dado como regra à condição humana no curso histórico. Borges fala desse ímpeto dentro do domínio da escrita, em suas buscas por se aproximar do real. O cinema deve ser investigado por princípios diferentes. Enquanto *moon* e *luna* são vocábulos compreendidos apenas a partir das regras do inglês e do espanhol, a imagem filmada de uma lua nos mostra a verdade imponente da Lua, fixada através do registro da máquina. Outra vez: ao contrário da literatura, o cinema dá o mundo de antemão.

Khittl, se realmente tem Borges enquanto modelo, não reflete sobre os mesmos procedimentos. Torok é preciso ao tratar do cineasta enquanto homólogo do escritor, pois retoma o uso biológico do termo – estruturas formalmente semelhantes com funções diversas. Se um deles está interessado nas condições dadas pela linguagem, a reflexão do outro é

fundamentalmente cinematográfica, operando de modo inventivo pelos mecanismos que o cinema fornece – seu meio é sua mensagem. Assim, as diversas imagens documentais mostradas ao longo do filme são, em vários casos, alteradas pelos artifícios do meio filmico, fazendo-as adquirir um toque de mistério que assombra e fascina a realidade da qual partiram.

Considera-se o grau de distanciamento entre o mundo e sua imagem produzida. Um filme, como já foi abordado, é entendido como mundo construído através da tecnologia e da imaginação. A narração inicial já havia dado a pista: aquele universo de imagens é como o *reflexo* da existência, mas não a existência em si. A Varanasi do poema de Borges estaria ligada à Varanasi real enquanto uma figura decalcada no espelho; de forma ainda mais patente, o mundo prismático do cinema estaria imbricado no nosso. Embora não sejam o mesmo, confundem-se em sentido fantástico.

Ao explicitar a fina camada que separa essas duas manifestações do real – por assim dizer, o filmico e o profilmico – a obra se torna ainda mais complexa. O primeiro documento da terceira noite, de número 269, dá o tom de imediato. Abutres sobrevoam um campo onde se encontram uma pilha de ossadas de animais; imagem da morte, da decomposição orgânica e do esfacelamento da matéria, que o narrador em *voz off* define como um momento pré-nascimento. Após isso, filmagens de crueldade animal são reproduzidas em *reverse motion*, procedimento clássico ao ilusionismo de volta no tempo presente desde *Démolition d'un mur*, dos irmãos Lumière. Tal qual neste filme, no qual o muro em ruínas é reerguido como por um passe de mágica, os atos de violência, o corte da carne e o esfolamento dos bichos se transformam em um gesto de manufatura da vida, apenas por serem vistos ao contrário.

O fragmento parece ensaiar as potencialidades da manipulação do tempo no cinema, a nível filosófico. No algoz que se torna um artesão de talentos divinos, capaz de dar corpo e alma àqueles bezerros e novilhos, está a operação de um milagre filmico, que inventa um mundo de ilusões tão reais que vida e morte podem se confundir, serem uma só, e de modo crível. Ainda no mesmo documento 269, conta-se a história de um dono de gado europeu na América do Sul, que vive em direção ao seu nascimento, refazendo o percurso da sua vida: o dinheiro de seus doadores retorna, os imóveis em seu nome são destruídos, ele vai para sua terra natal “pela primeira vez”. Ele engatinha, e finalmente esquece como falar. A última imagem é da câmera acoplada em um barco, que se afasta do homem que um dia foi, no movimento inverso do fluxo das águas. Ali está Heráclito, o eterno devir do rio que nunca é o mesmo duas vezes, mesmo que em movimento reverso.

Figuras 13, 14, 15 e 16 – Documento 269 em *Die Parallelstraße*.



Fonte: Arquivo digital do filme

Nesse amplo arquivo de imagens, há a centelha do fantástico que contamina todas as coisas. Outros momentos se destacam por isso: no documento 278, o fenômeno do pôr-do-sol ocasiona colorações diferentes em vários locais, tingindo as paisagens de tonalidades fortes e combinações cromáticas caleidoscópicas, que a natureza e a representação naturalista não reproduziriam; no documento 277, o contexto da construção de Brasília abre os portões de uma possível cidade constituída de todas as partes do mundo, da Líbia à Austrália, do Peru ao Camboja e ao Haiti, onde as distâncias são medidas pelo corte de um plano a outro e figuras históricas, representadas por estátuas, protagonizam um drama épico.

Figuras 17, 18, 19, 20, 21 e 22 – Os mundos prismáticos de *Die Parallelstraße*.



Fonte: Arquivo digital do filme

Dos planos produzidos para filmes industriais, descortinam-se fabulações, sonhos, realidades improváveis. O mundo presente naqueles documentos se torna uma imagem fraturada do nosso, um decalque no espelho. Quando Torok cita *O Ano Passado em Marienbad* (1961), filme de Alain Resnais historicamente associado à tradição encabeçada por Borges e mais enfaticamente à *Invenção de Morel* de seu amigo Bioy-Casares (Cozarinsky, 2008, pp. 78-79), ele se refere aos espaços labirínticos e a suas personagens fantasmáticas, mas principalmente à sua transformação completa do real pelos meios filmicos.

Essa Marienbad que toma a forma do mundo nada mais é que isso: a matéria bruta do nosso mundo sendo esteticamente mediada. No arquivo fictício que compreende toda a

extensão do planeta, existe algo que diz respeito à ontologia do filme enquanto técnica e arte: a imagem em movimento nos permite perceber o mundo de outro modo pelos artifícios do seu meio, sendo capaz de criar vários possíveis universos, que populam a história do cinema mundial. Vislumbra-se, nisso, a nossa mítica filmoteca universal, os vários mundos dos filmes dispostos em um conjunto que enforma seu próprio mundo.

Em um dos seus contos mais famosos, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, justamente o primeiro do livro *Ficções* – talvez um dos títulos mais sugestivos à obra borgesiana como um todo – Borges trata das interferências de uma realidade construída na realidade como tal. No conto, o modelo da encyclopédia é parodiado enquanto modo de sistematização do conhecimento amplo e inesgotável. Enquanto discutem assuntos literários, Bioy Casares cita a Borges uma frase encontrada no verbete encyclopédico da Uqbar, um suposto país que eles não conseguem identificar nos mapas e nos livros. Em conseguinte, a encyclopédia de todo um universo inventado chega às mãos de Borges.

Logo é revelado que a elaboração deste universo é realizada por mentes especializadas em diversas áreas, que detalham todos os seus modos de existência, todas as suas ciências e sistemas de crença, tudo que lá pode ser encontrado. Este, Tlön, é rigorosamente idealizado; por ser produto da imaginação humana, pode ser organizado em todos os seus aspectos conhecidos. A sua diegese, realidade própria do que é narrado, é esmiuçada e categorizada até suas últimas consequências, o que só seria possível em um universo ficcional. Elementos dessa diegese passam a invadir a realidade – que também é uma diegese – do conto. Uma bússola com escritos da língua de Tlön; um cone das dimensões de um dado e de peso intolerável, símbolo religioso daquele universo, feito de um metal que só poderia existir nele.

O recurso aos elementos fantásticos, em uma possível leitura dessa história, diz algo sobre como a humanidade lidou com a impossibilidade de abarcar o infinito: os modos de organização da existência total alteram a própria forma de apreender o caos dessa existência. Se a palavra, essencial no ofício literário, é um modo de narrar e ficcionalizar o mundo, organizando-o como realidade textual; o cinema, rica fonte de conhecimento e modo de viajar, também se trata de uma ferramenta de organização e desvendamento de todas as coisas. Por ele, é possível visualizar o conhecido de maneira diferente, ou acessar o desconhecido pelas vias do imaginário. Arquivo particular de imagens do mundo, ele transforma nossa concepção de mundo através de uma fruição estética.

“Quiçá a história universal seja a história de umas quantas metáforas” (Borges, 1984, p. 636): uma esfera, um labirinto, uma biblioteca infinita. A nossa imagem de uma filmoteca universal também se abre ao infinito, mas a um infinito produzido através do cinema. Mariana Souto (2020), em sua proposta de metodologia comparatista aos estudos filmicos, trouxe a imagem das constelações, que lampejam diante do crítico para iluminar afinidades entre filmes-estrelas, inicialmente distantes dentro de determinada configuração do visível. Sua metáfora é a de toda a produção filmica como um céu estrelado, infinitamente possibilitador à imaginação de quem o observar. A partir dela e de Borges, pensamos além. Pensamos na mistura cósmica de todos os astros, nas galáxias, nas zonas ainda a serem descobertas, em todo um cosmos idealizado pela história do cinema. Essa é a nossa filmoteca, que é também o universo, o espaço a sempre se desbravar, infinitamente.

O último documento visto por eles, de número 306, mostra dois animais, espécies de besouro e centopeia, caminhando por um deserto. Os minúsculos seres-vivos são levados pelo vento forte, um grito agônico é ouvido na banda sonora quando eles se perdem naquele mar de areia. Enfim, um sussurro, como se tratasse do vento citando uma palavra de ordem: “*Triumph*”. O monitor explica aos arquivistas o sentido da palavra, triunfo, e um deles pergunta se foi realmente provado que o documento queria dizer aquilo. A resposta sucinta do monitor poderia ser, também, a lição máxima do filme: “nada está provado”. Um deles bebe um copo d’água, o último copo d’água. O alarme toca. É o fim do jogo, é o fim do desafio, é o fim de suas vidas.

Aos bichinhos, triunfar não se trata de escapar no deserto, mas de serem levados, em uma lufada, a mergulhar nos infinitos grãos das dunas. Não se trata de um triunfo heroico: vem com um forte berro de agonia, e que se confunde com uma derrota. Essa é a imagem triunfal daqueles homens arquivistas, que se perderam em um infinito de imagens e nunca puderam sair. O homem desértico e labiríntico, como diz Blanchot, é aquele que se permite a errância, a perdição em um espaço de impossível finalização. Ao fim do filme, os homens desérticos refletiram como se refletir fosse mais importante do que atingir seus objetivos, e o fracasso, se houve um, é dado como uma conquista. Não se tratava mais de encontrar um sentido à vida, mas de buscá-lo a todo custo.

Figuras 23 e 24 – Documento 306 em *Die Parallelstraße*.



Fonte: Arquivo digital do filme

Entrar na filmoteca universal é aceitar essa errância, essa perdição. Significa explorar as infinidades inventadas ao longo da história do cinema, à procura de possibilidades desconhecidas. É ser espectador, é ser pesquisador de imagens – ao pesquisador da área dos estudos filmicos, perder-se aparenta ser a regra do jogo. É ser até mesmo produtor de outras imagens, adicionando novas estrelas a um céu que não cessa em brilhar, que nunca cessa de receber novos astros. O ato de acessar a filmoteca nada mais é do que assumir uma atitude estética, necessária aos estudos estéticos por dizer respeito ao desejo pelo conhecimento: uma atitude desértica, labiríntica, de curiosidade ampla pelo mundo, sempre em busca do novo. O Aleph e a biblioteca falam sobre esse desejo na humanidade e na literatura, e se expandem a muitas outras coisas. A filmoteca, ao falar do cinema, também poderá falar sobre todas as outras coisas.

II. Benjamin e Gatten, colecionadores

À poética colecionista no cinema, uma poética de pesquisa. Às partes que constituem um *corpus* chamamos de objetos; como um colecionador, de algum modo devemos encontrá-los nos arquivos de uma filmoteca infinita. Encontrei os filmes de David Gatten, os objetos de análise desta parte do estudo em diante, em circunstâncias que merecem nota. Em 2022, navegando em uma comunidade privada sobre cinema experimental no *Discord*, passei pelo *post* mais recente na seção de *downloads*, em que um usuário havia postado o *link* para baixar *What Places of Heaven, What Planets Directed, How Long the Effects? or, The General Accidents of the World* (2013), de Gatten, um cineasta do qual nunca havia ouvido falar. O único *still* disponível era razão suficiente para baixá-lo.

Visto naquela mesma noite, o filme me despertou algo que é cada vez mais raro: havia, em mim, a certeza imediata da descoberta de um novo nome à minha lista de cineastas favoritos. Comentei sobre essa certeza com alguns amigos, e voltei à publicação original no *Discord*, esperando compartilhar da experiência com eles. No espaço de poucas horas, o filme havia sido tirado do ar. Era o caso de um encontro fortuito com um objeto raro, que não mais seria encontrado em lugar algum se não tivesse sido baixado um pouco antes – era, portanto, um “achado feliz” (Benjamin, 1987, p. 231) de colecionador. Se hoje o filme é encontrado em plataformas mais acessíveis, mas ainda obscuras ao cinéfilo pouco experiente – como na rede social russa *Vk*, onde o compartilhamento de filmes ocorre de maneira facilitada –, por muito tempo aquele arquivo foi como uma joia guardada no meu HD, um pertence pessoal ao qual voltei com regularidade, pelo prazer de retê-lo na memória.

“Colecionar fotos é colecionar o mundo”, dirá Susan Sontag (2004, p. 8) em um de seus ensaios sobre a fotografia. A reflexão de Sontag fará um elogio à maneabilidade de uma fotografia impressa, a sua leveza que a torna fácil de transportar, sendo possível carregá-la consigo como se pudéssemos carregar partes do nosso mundo. O que se aponta é a uma distinção, portanto, ao cinema, seus grandes e pesados rolos de filme e a sua reprodução luminosa menos imediatamente acessível. Seu texto, é claro, escrito em outros tempos, não considerava o mundo dos HDs externos, dos celulares alcançáveis às pontas dos dedos. Os modos de armazenamento e acesso ao mundo dos filmes – à filmoteca universal, portanto, pois sua viabilidade mítica existe virtualmente, no imaginário do cinéfilo que sonha com todos os

filmes que existem – cresce mediante práticas que a cinefilia digital encontra, estabelecendo suas próprias regras.

Mas o mundo do colecionismo, no cinema, é muito mais antigo, e nesse sentido, há de se fazer uma consideração sobre a materialidade filmica: a coleção dos rolos e películas desde a gênese dessa forma de arte. Um caso a ser analisado é o de Georges Méliès, o prestidigitador do primeiro cinema. Em contribuição fundamental à história do pioneiro do filme narrativo fantástica, Matthew Solomon adiciona outro fator que também contribuiria à formação de sua estética: sua origem em um passado de oficinas, integrada à linhagem dos Méliès sapateiros. A *Société Méliès* de sua família, uma referência na moda de calçados parisienses de sua época, seria fundamental para a carreira do Méliès cineasta por razões, a princípio, da ordem financeira: ao vender sua parte da *Société* para os irmãos, ele pôde comprar os direitos de exibição e se tornar diretor em um dos mais famosos espaços de magia do mundo – o *Théâtre Robert-Houdin* – o que seria importante, por conseguinte, para obter os recursos necessário à confecção de seus filmes.

Com mais ênfase, a aproximação entre o fazer filmico e o ofício do sapateiro revela afinidades entre as naturezas desses trabalhos: sustenta-se que ambos são “práticas materiais que se baseiam em matérias-primas produzidas industrialmente, sistemas modernos de infraestrutura e habilidades artesanais auxiliadas por um maquinário de última geração” (Solomon, 2022, p. 3). A abordagem de Solomon, que constitui em uma imbricada associação entre política, economia e estética, centra-se nesse conceito de materialidade, definido como “a qualidade substancial das coisas, suas presenças, funções e volume performativo, em relação com os modos da manufatura” (Lebek, Malinowska *apud* Salomon, 2022, p. 9). Entende-se sapatos e rolos de filmes como objetos inscritos em uma realidade cultural e social, com suas particularidades características, atuando dentro de um mercado.

Solomon comenta os modos de produção e exibição dos filmes de Méliès em suas idiossincrasias: o catálogo de Méliès tinha cada cópia como um produto único e adquirível, e a existência de várias versões de um mesmo filme tornava “cada versão individual e cada impressão individual [...], de fato, um objeto singular” (Solomon, 2022, pp. 16-17). Havia, para a venda dessas obras a projecionistas interessados, catálogos que mostravam as diferentes versões de um mesmo filme: coloridos ou não, com cenas extras ou não, cada um com seu valor específico. Em consideração dessa existência material do objeto filmico, sua negociação dentro de um mercado pode fazê-lo tomar forma de *commodity*. Há a existência de um *artefato*, feito

para ser adquirido, consumido dentro de um sistema proporcionado pela industrialização. De forma semelhante, os sapatos.

Adquirir filmes como atividade de colecionador também não era totalmente estranho à altura do começo do século XX. O interesse do Surrealismo pelo cinema suscitou a aquisição de rolos de filmes como obras de arte, por exemplo, por um artista como Joseph Cornell. A apropriação das imagens da história do cinema para a feitura de outros filmes, no gosto dos surrealistas, estaria alinhada à noção da filmoteca universal, o “arquivo” infinito de imagens que podem ser reorganizadas pela imaginação – seu curta-metragem mais importante, *Rose Hobart* (1936), é uma edição de momentos-chave da atriz americana no filme *East of Borneo* (1931), parte do acervo pessoal de Cornell. Um precursor dos *edits* feitos por fãs na cultura digital contemporânea, que P. Adams Sitney assim celebra: “Apenas um colecionador de filmes poderia ter feito esse tipo de montagem” (Sitney, 2014, p. 120).

Esses dois exemplos introdutórios servem, no intuito da pesquisa, como um elogio à existência material das coisas, dado um valor nostálgico aos pertences do passado. A segunda parte do nosso estudo tratará do cinema de David Gatten através das questões por um prazer material presente nas atividades colecionistas, centrando-se no sentido do objeto filmico como artefato que não apenas quer se voltar aos sentidos do áudio e do visual. À introdução de um catálogo sobre a obra de Gatten, Chris Stults (2011) situará sua obra como desviante da tendência transmídia nas artes, explorando e cultivando as propriedades físicas do filme 16mm e se endereçando aos assuntos do passado, como o legado da história, dos objetos e das ferramentas que hoje podem ser considerados obsoletos. O mundo, quando é colecionado, renova-se aos olhos do colecionador, segundo o pensamento colecionista de Walter Benjamin. A partir daqui, ele deverá nos guiar em nossas hipóteses.

•

Desordem de caixotes abertos à força, o ar cheio de pó de madeira, o chão coberto de papéis rasgados. Com essas imagens de encantamento, que buscam o prazer dentro do universo sólido de tudo que nos rodeia, Walter Benjamin descreve o ambiente onde se encontra a desempacotar os livros de sua biblioteca – compõe uma ambiência. Este singelo texto, *Desempacotando minha biblioteca*, tem a intenção também carregada de singeleza de contar a

relação íntima entre certos pertences e o indivíduo que os possui. É um discurso sobre o colecionador, que está menos focado nas próprias coleções do que no ato de colecionar em si.

Naquela sala, onde Benjamin se apresenta no manuseio dos seus objetos de devoção, põe-se a cena ideal, o paraíso do colecionador. Com os volumes empilhados de livros diversos, espalhados sem organização coerente, apresenta-se o estágio prévio, anterior ao que ele chama de “suave tédio da ordem”, no qual se pode estar em contato direto com as coisas. Pois o primeiro traço de identificação ao ato colecionista é a presença de uma tensão dialética entre ordem e desordem. O ímpeto da catalogação encontra a subjetividade do colecionador, com as diversas ordenações possíveis – mais objetivas, seja pelo ano de lançamento ou por autor; como as mais pessoais, que implicam o envolvimento pessoal do humano com cada objeto e seu desejo constante de adquirir novos itens – a coleção tende ao infinito. “De fato, toda paixão confina um caos, mas a de colecionar com o das lembranças” (Benjamin, 1987, p. 228).

A descrição feita por Benjamin também é a do colecionador como esteta; ele ama as coisas como palco. Não se faz interessado por uma peça em função de um valor utilitário, de uma serventia prática, mas quer dispô-la por ela mesma, encerrá-la “num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra” (*ibidem*). Há algo que vem antes, no caso da coleção de livros, da própria leitura. Como “fisionomistas do mundo dos objetos”, aqueles que compartilham o ato de colecionar estão compartilhando, pois, um mesmo exercício estético: a beleza, para eles, encontra-se na superfície, seus sentidos se voltam à tatividade e ao visual; volume, textura, brilho, cor.

Colecionadores desbravam o espaço físico como o espaço de existência aos objetos fantásticos, onde “a menor loja de antiguidades pode significar uma fortaleza, a mais remota papelaria um ponto chave (*ibid.*, p. 231); o achado de uma possível aquisição pode ocorrer como um milagre de se estar onde se deveria estar – poderá haver maravilhas escondidas em qualquer lugar, uma caminhada pela cidade pode ser um momento de revelação. E cada encontro, com cada exemplar destinado a ser seu, é como um renascimento: o pertence antigo, encontrado em um sebo ou antiquário qualquer, ganha segunda vida – uma vida estética – em suas mãos. “Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo” (*ibid.*, p. 229).

Ainda há uma heterogeneidade implícita no universo das coleções, pois o indivíduo que coleciona está envolvido na miríade dos tempos históricos. Nas horas que Benjamin passa com sua biblioteca, ainda na forma de montanhas de livros, suas mãos alcançam não só a literatura

e a filosofia, mas criaturas de regiões fronteiriças, como álbuns de figurinhas, folhetos, livros de ilustrações. Objetos de diversas épocas, de naturezas e estilos tão díspares entre si, podem encontrar um chão em comum pelo manuseio daquele que é levado pela imaginação. Amor, atenção e criatividade complementam o *ethos* colecionista desenhado neste breve ensaio.

Desempacotando minha biblioteca foi escrito em 1931, e pode ser entendido como parte de uma fase de transição a Benjamin: poucos anos antes, ele já havia começado os estudos ao projeto das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*). Este é o ambicioso, culminante e subitamente inacabado trabalho dos últimos anos da obra benjaminiana – e de contextualização incontornável para entender este pensamento filosófico, em especial sua fase tardia. Sua ambição seria a da escrita histórica em grandes dimensões: o livro finalizado designaria uma história material do século XIX. Em seu estilo imbricado, muitas vezes elusivo, sempre potencializador, ele sedimenta suas ideias sobre uma época, e as passagens parisienses como seu emblema.

Passagens deve ser caracterizado como aquilo que ele é, no sentido material daquilo que Benjamin deixou: ainda que fragmentado, um corpo de obra. Enquanto projeto não-finalizado, foi publicado pela primeira vez na Alemanha como resultado do trabalho editorial de Rolf Tiedemann, mesmo em sua forma de protótipo. O escrito disponível está estruturado em três partes: primeiro, os dois *exposés* escritos, em 1935 e 1939, ensaios destinados ao reconhecimento das principais ideias a serem exploradas na obra e que servem como fio condutor da leitura, “um verdadeiro roteiro das *Passagens*”, que “contém em poucas páginas virtualmente todos os temas nelas abordados” (Rouanet, 1987, p. 41); em seguida, a seção *Notas e Materiais*, um denso catálogo de citações e comentários manuscritos pelo autor ao auxílio de seu estudo, divididos em arquivos designados com as letras do alfabeto e titulados com cada um de seus principais temas e que ocupam o maior volume de páginas; por fim, rascunhos provisórios às *Passagens Parisienses*, o texto mítico, nunca terminado.

Uma reconstituição das ideias de Benjamin exige o esforço criativo daquele que se debruça sobre esse extenso conteúdo. O leitor deve se familiarizar com os *exposés* ao identificar seus principais pontos temáticos; deve desbravar cada fragmento de nota que se incrusta como peça mínima de um monumento maior; deve cotejar cada momento da leitura, constantemente retomar a outros dados, construindo um conhecimento vivo, que nunca se encerra – que Benjamin mesmo não encerrou. No absorvimento gradativo desse prisma de referências, aforismos e indagações, o que Benjamin dá a ver é uma paisagem da modernidade concebida no século XIX, com seus personagens, hábitos, lugares e objetos próprios.

Nesse sentido, a metáfora das passagens parisienses cristaliza as diversas áreas dessa paisagem benjaminiana. Sendo os primeiros *shopping centers*, “galerias cobertas de vidro, com paredes de mármore, ladeadas de lojas luxuosas” (*ibid.*, p. 51), Benjamin enxergava, nesses espaços públicos repletos de desejos, a imagem de suas consternações. Elas poderiam representar o ideal cosmopolita das grandes mudanças que maquinaram durante aquele século; em um guia da cidade, as passagens seriam interpretadas como “uma cidade, um mundo em miniatura”. As novas configurações do capitalismo encontravam um centro geográfico preciso no movimento acelerado em que se desenvolvia Paris, *a capital do século XIX*, quando “as capitais de toda a Europa [...] foram dramaticamente transformadas em vitrines cintilantes, exibindo a promessa da nova indústria e tecnologia para um paraíso na terra – e nenhuma cidade brilhou mais intensamente do que Paris” (Buck-Morss, 1989, p. 81).

A ideia de passagem funcionava, teórica e criticamente, como uma categoria analítica da cidade moderna, da modernidade e da própria história. Um novo cenário urbano erigia dos novos materiais modernos: das bases postas em construções de ferro, surgia uma cidade envidraçada, onde o mundo interior dos produtos de luxo se encontrava com o mundo exterior dos homens. O trabalho em *Passagens* de entender esse aspecto da fisionomia da cidade, com suas implicações culturais e econômicas, possuía enquanto ponto de tensão o caráter fetiche da mercadoria. Susan Buck-Morss explica como, da leitura do *Capital*, Benjamin vislumbrava as descrições marxianas uma chave de acesso ao novo estatuto das mercadorias, não mais *commodities* em um mercado, mas *commodities* em exibição, expostos ao público, seu puro valor representativo tomando a frente. “Tudo que é desejável, do sexo ao status social, poderia ser transformado em *commodities* como fetiches-em-exibição que poderiam manter a multidão encantada mesmo quando a posse pessoal estava muito além do seu alcance” (*ibid.*, 82)

Portanto, as chamadas passagens eram os templos onde essas aparições mais concretamente se manifestariam como objetos de culto, e “[o] destino da cultura no século XIX nada mais era do que precisamente seu caráter de mercadoria que, segundo Benjamin, se manifestava nos “bens culturais” como *fantasmagoria*” (Tiedemann, 2019, p. 29). O conceito de fantasmagoria explicaria o espetáculo da cidade de Paris, o ilusionismo em seus panoramas, o falso brilho das coisas dentro da produção capitalista. A fantasmagoria já estava no *Capital* de Marx, onde se tratava do fetiche da mercadoria; em Benjamin, há uma transfiguração do uso original de sua fonte, e o que se apresenta na teoria marxiana como dado concreto dos modos de produção é acentuado enquanto imagem do encontro da consciência coletiva com o universo

material, tocado pelos dedos do fantasmagórico, apenas acessado em sua superfície, abstraído de seu valor real, de qualquer sentido.

Em um primeiro momento, precisamente em *Desempacotando minha biblioteca*, onde ele exerce a autoexaminação de suas paixões, Benjamin não poderia senão falar de si mesmo, do autêntico colecionador – de livros, mas também de brinquedos, de tapetes. Ele nos oferece seu mundo sensível, seu temperamento tão delicado quanto criterioso, seu gosto pelas velharias e antiguidades, pelas minúcias, pelas pequenas alegrias materiais que se fazem interessantes ao intelecto. Na leitura de *Passagens*, o colecionador será firmado como personagem que figura em um quadro maior, pois o arquivo [H] de *Notas e Materiais* se trata, justamente, desse tipo humano, inscrito no quadro da modernidade: o arquivo “O Colecionador”.

Se os fragmentos dos arquivos constituem labirintos, sempre fazendo imprecisos os lugares de cada citação e abrindo espaço a contradições internas, a leitura dos *exposés*, “roteiros” às intenções de Benjamin com *Passagens*, podem elucidar como o ato de colecionar se torna matiz do mundo moderno. Em ambas as versões, a de 1935 e a de 1939, o colecionador está incumbido da “tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria” (Benjamin, 2019, p. 63). À face mais subjetiva que o colecionismo toma em outros de seus textos, soma-se uma face política, que subverte as relações humanas com a abundância dos produtos que se proliferam no sistema capitalista.

O colecionador, que no trato com seus objetos “não poderia lhes conferir senão o valor que têm para o amador, em vez do seu valor de uso” (*ibid.*, p. 80), dá ao gesto da exibição um outro motivo. Há uma correspondência implícita entre as passagens, bem como as grandes exposições, onde o espetáculo das coisas adentra no universo da fantasmagoria, e o colecionador que apresenta seus pertences como palco. De maneiras praticamente opostas, ambos lidam com os objetos assim transfigurados em seu valor de uso; a diferença se encontra na remoção do caráter fetiche. Colecionar, primeiro, é uma ação amorosa. Aquele que coleciona não é o mero proprietário profano; seu modo de enxergar atribui uma espécie de zelo, uma admiração. “Basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os com as mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago” (Benjamin, 2019, p. 352).

Na intimidade com sua coleção, o homem se apropria de partículas do passado para rearticulá-las em um novo sentido histórico – essa é a principal ideia, em *Passagens*, a situar a antiga prática do colecionismo como categoria na modernidade. Arrancar as coisas de seu

contexto é interpretado como um modo de preservar a particularidade, longe da condição de *commodities* facilmente intercambiáveis, colocando-as em uma posição reveladora sobre a existência una à qual se direciona a paixão colecionista. Benjamin retornará ao amor pelas velharias: reminiscências de um tempo anterior, com seus proprietários passados e circunstâncias materiais, cada peça de uma coleção se transforma “numa enciclopédia, mònada em que se condensa toda uma história”, e com elas o colecionador se utiliza de sua “capacidade de ler em cada objeto toda sua história passada” (Rouanet, 1987, p. 72). No âmbito da modernidade, a práxis da coleção pode ter “um sentido utópico”, pois “evoca um mundo longínquo e defunto, mas também um mundo melhor” (*ibid.*, p. 69), encontrando nos vestígios do tempo algo que permanece, o sólido que não desmantha no ar.

O gosto de Benjamin pelas materialidades dizia respeito, também, ao seu desejo por uma historiografia materialista. Sua intenção, com *Passagens*, estava em pôr à prova “o quanto concreto pode ser o pensamento filosófico”; sua tentativa era a de realizar um projeto de história construído da máxima concretude, do “material histórico em si” (Buck-Morss, 1989, pp. 3-4), extraídos das suas fontes históricas – livros, documentos, jornais. Rolf Tiedemann, primeiro editor de *Passagens*, segue os temas importantes à obra e faz uma analogia com o pensamento arquitetônico: os fragmentos coletados “podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce” (Tiedemann, 2019, p. 15); as citações do livro são os blocos das paredes, a reflexão de Benjamin a argamassa. O uso articulado dessas matérias-primas ergue o edifício filosófico.

À designação do modo de estruturação dessas “notas e materiais”, resgata-se o conceito histórico de montagem. A crença na montagem é a crença em deixar a significação surgir do princípio associativo. Em afinidade com o surrealismo, dos quais adquire as qualidades metodológicas da disposição experimental de sua matéria-prima, montar com seus fragmentos é colocá-los em um novo solo, para criar um mosaico com sentido próprio. Enfim, ao serem reunidos no mesmo espaço reflexivo, os trechos registrados poderiam apresentar a concretude do saber sem qualquer outro tipo de mediação. Uma explicação sucinta dessa proposta metodológica se encontra no arquivo [N] de *Passagens*, sobre sua teoria do conhecimento, recomendado a ser lido antes de todos os outros por lançar as bases de como Benjamin constrói a obra:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrapiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única forma possível: utilizando-os. (Benjamin, 2019, p. 764)

Na fase final da filosofia de Benjamin, o impulso colecionista parece ser espelhado no próprio procedimento de pesquisa: para desenvolver seu livro, tornou-se um verdadeiro colecionador de citações. Esses resíduos, farrapos de tempo, são as relíquias antigas que ele coleta, como se coletasse velhos objetos – enfim, o material histórico, concreto. Sua escolha não se tratava de um modo de preservação, de constituir um inventário, mas de tornar cada fragmento parte de um princípio desorganizador, como agentes por uma leitura a contrapelo. De elementos minúsculos, trazidos à luz pelo gesto do colecionador que os recontextualiza pela ação e criação, poderia-se edificar o grande monumento historiográfico, entender a Paris do século XIX.

O projeto nunca chegou ao fim. A materialidade de *Passagens*, o livro em mãos, apresenta-se como a forma tangível de um processo infinito: o volumoso número de páginas que não resulta em algo acabado, mas em um corpo de texto instável, abismo de significações, que descreve, entre várias coisas, a anatomia do gesto de pesquisar. Uma coleção, de modo semelhante, também é um processo infinito, nunca se fechando a um último item, sempre aberta a novas relações, e descortinando sentidos únicos ao mundo material através das capacidades imaginativas do colecionador. Se o norte do presente trabalho é a exploração de uma poética colecionista no cinema, Benjamin pode ser o seu marco zero. Tanto em suas ideias sobre a modernidade quanto em seus procedimentos metodológicos, entendemos um modo de reelaboração e esclarecimento da realidade, um modo que passa pela coleta de suas pequenas partes.

•

Uma das primeiras grandes coleções norte-americanas foi a biblioteca da família Byrd, na colônia da Virgínia durante o período colonial. Sua história em três movimentos pode ser marcada por cada geração de patriarcas de mesmo nome: uma história de ascensão, expansão e queda (Wolf, 1956, pp. 19-20). O primeiro, William Byrd I, colonizador inglês, inicia uma

coleção de livros na sua propriedade de Westover, nutrindo o início de nobres interesses eruditos que seriam vinculados à história da família. Seu herdeiro, William Byrd II, desfrutou das riquezas adquiridas com a venda de tabaco e escravos, ampliando a biblioteca ao ponto de se tornar uma das maiores do país. O último filho, William Byrd III, deixa uma dívida tão colossal quanto aquele volume de livros, obrigando sua viúva a vendê-los e a dispersar essa importante coleção histórica.

Em seu principal projeto, o ainda inacabado *Secret History of the Dividing Line, a True Account in Nine Parts*, o artista do cinema experimental contemporâneo David Gatten tornará a história da coleção dos Byrd o principal ponto de partida de seus filmes. No princípio de seu interesse pela família está a vida de William Byrd II, escritor de ensaios – incluindo um sobre a exploração da América *History of thee Dividing Line*, que também intitula o ciclo de filmes de Gatten – e diários pessoais, responsável pela maior parte das aquisições daquela biblioteca; bem como o drama romântico de sua filha Evelyn Byrd, a trágica história de paixão proibida entre ela e o cavalheiro inglês Charles Mordaunt – seu pai, ardente protestante, não aceitava seu relacionamento com um católico. Da distância entre dois continentes, de cada lado da linha que divide as terras das Américas e da Europa, trocaram secretas cartas de amor até a morte do rapaz, afogado em uma viagem, no mesmo mar que os separava.

Livros, catálogos, ensaios, diários, cartas: a coleta do material histórico serve, nessa empreitada, para direcionar a prática artística. A admiração pelas antiguidades, por retalhos dispersos do passado, “histórias de fantasmas” – como a de Evelyn, a lenda de que sua parada cardíaca seria a causa da morte por um coração partido, e de que hoje ela ainda paira pela Virgínia como espectro – são ainda traço do *ethos* colecionador, tal qual formado pela constelação de textos de Walter Benjamin. Essas primeiras evidências à intuição de que Gatten atribui uma sensibilidade colecionista em seu projeto – primeiro, explicitamente, à temática; depois, às formas da composição filmica – revelam apenas a superfície de seu modo de trabalho. Devem, portanto, ser esmiuçadas tanto no contexto das estéticas do cinema experimental americano, inserindo-as em uma linhagem particular, quanto na materialidade dos próprios filmes, que nascem de uma metodologia de criação complexa.

Em uma breve descrição de seu estado atual, o ciclo de filmes é pensado para ser constituído de nove partes, cada uma relacionada a uma ideia já estabelecido por Gatten, e das quais apenas cinco já foram lançadas: o curta-metragem homônimo ao projeto, *Secret History of the Dividing Line* (2002); *The Great Art of Knowing* (2004); *Moxon's Mechanick Exercises or the Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing* (1999); *The Enjoyment of*

Reading, Lost and Found (2001) e, por fim, *What Places of Heaven, What Planets Directed, How Long the Effects? or, The General Accidents of the World* (2013). O conjunto orbita em torno de temáticas em comum, cujo centro gravitacional é a história da família Byrd; pode-se mencionar, entre elas, as ruínas do passado, o movimento de aquisição do conhecimento e a fina camada que separa as palavras e a realidade.

Figura 25 – Brasão em *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

John Powers situa o projeto *Secret History* em uma nova tendência do filme experimental contemporâneo, identificada e cunhada por ele como o *New Historicist Film*. Aproximando suas práticas artísticas ao universo dos experimentos científicos e da pesquisa historiográfica, os cineastas elencados pelo teórico se agrupam pela recorrência “a diversos assuntos e disciplinas aparentemente não relacionadas, em um esforço para compreender o presente através de um exame curioso, muitas vezes oblíquo, do passado” (Powers, 2015, p. 78), assim confeccionando artefatos estéticos através de procedimentos multidisciplinares. O caso de Gatten, na adesão a esses nomes, é paradigmático: seus filmes meditam sobre um momento distante e eclipsado da história intelectual dos Estados Unidos; os modos do polímata presentes em William Byrd II tocam a própria experiência da feitura filmica enquanto aquisição

e formação de saberes; a relação entre o passado e as tecnologias cinematográficas modernas transparecem de várias maneiras em cada um de seus filmes.

Realizadores associados ao *New Historicist Film* comumente encontram pontos de partida conceitual em figuras históricas, que operam como fios condutores a uma reflexão crítica sobre o conhecimento do mundo. Essa é uma importante característica do projeto *Secret History*, que escolhe um singular episódio da América colonial para basear toda a sua ambição. A eleição de Byrd, na realidade, dá-se pelo seu lugar no coração da história intelectual estadunidense: ao ser desmembrada, a maior parte da biblioteca é adquirida por Thomas Jefferson, que os doa à nação para se tornarem o germe da primeira grande instituição cultural do país, a Biblioteca do Congresso. Voltar-se à história dos Byrd é se voltar não apenas a um passado de interesse epistemológico, mas a um espírito do tempo que cimenta as bases da intelectualidade americana, envolto de todas as suas fascinações e problemáticas conflituosas ao realizador.

Por isso, ressalta-se que sua exploração temática jamais proporia uma visão heroica dos exploradores e donos de escravos que toma como seus protagonistas; contudo, também não se filia às discussões do arcabouço teórico decolonial. Seu impulso em direção à família Byrd, em consonância com a corrente historiográfica do Novo Historicismo, é um olhar agudo aos processos históricos, ao curso da formação do saber que moldou toda uma identidade cultural. Seu modo de pensamento, que poderia ser dito como sua abordagem historiográfica – embora não seja uma historiografia por excelência, mas um gesto artístico –, não propõe a reiteração de grandes narrativas: evocando Benjamin, vale-se dos resíduos dispersos do passado, o material histórico entendido como ruínas do tempo, que devem ser examinadas para uma compreensão mais abrangente – e voluntariamente poética – da realidade em que hoje se vive.

Ainda, suas aptidões à investigação analítica de outros tempos os levam ao antiquarismo, com seu interesse histórico intimamente relacionado com as preocupações antiquaristas. Gatten se volta a uma série de objetos, tornando seu trabalho de cineasta um ofício inscrito em uma ideia de cultura material. Sua principal fonte é o catálogo de livros pertencentes à biblioteca dos Byrd, que se torna uma espécie de base bibliográfica à face teórica de sua disciplina de criação. Cada um desses cinco filmes já produzidos torna a série de obras, encyclopédias, compêndios, bem como toda sorte de papelaria pessoal referente ao acervo da família – os já citados diários, as cartas de amor – na matriz de onde se extrai a substância primordial da composição do seu cinema.

A ordenação expressa acima, iniciando em *Secret History of the Dividing Line* e finalizada por *What Places of Heaven...*, é dada por Gatten, que possui um pensamento particular de como esses filmes se organizam enquanto um corpo coerente e único – percebe-se que os filmes não estão especificamente ordenados por suas datas de lançamento. Para comentá-los – em especial devido ao caráter em construção do projeto, que ainda não torna evidente toda sua unidade conceitual – também é possível observá-los por outros ordenamentos. Neste texto, opta-se por comentar, primeiro, *Moxon's Mechanick Exercises or the Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing*. Apesar da ordem estabelecida pelo cineasta, tal filme é o primeiro a ser produzido e destinado ao ciclo – e traz o princípio de uma forma filmica do colecionismo, que será repensada e desenvolvida nos outros filmes.

Moxon's Mechanick Exercises se baseia em dois livros presentes no catálogo dessa biblioteca: a Bíblia de Gutenberg e o livro titular do filme, escrito por Joseph Moxon. Rigorosamente formalizado, é dividido em três partes bem delimitadas, localizados entre um espaço às epígrafes e outro às notas complementares. Através dessa estratégia de organização do material filmico, sua estrutura remete, por si só, à de um livro. A projeção começa com quatro citações, de diferentes autores, em fontes brancas sobre um fundo preto. Cada uma segue a anterior em ritmo uniforme, suficientemente lento para que sejam lidas. Após a última dessas desaparecer, surge o título do filme no mesmo modelo das anteriores, centralizado e com letras maiores. As citações, no formato em que o filme se apresenta, tomam o papel de epígrafes que antecedem o filme-livro. São elas, em língua original:

“He would assume a seeing into the word, whoever was there to look. Would care to look. A coming and going in smoke.”

– Michael Palmer, *Notes for Echo Lake*

For History of Nature Wrought, or Mechanicall, I find some Collections Made of Agriculture, and likewise of Manuall Arts, but commonly with a rejection of experiments familiar and vulgar. For it is esteemed a kinde of dishonour to Learning, to descend to enquire or Meditation uppon Matters Mechanicall ... But if my judgement bee of any waight, the use of Historic Mechanical, is of all other the most radicall, and fundamental towards Naturall Philosophic, such Naturall Philosophic, as shall not vanish in the fume of subtile, sublime or delectable speculation, but

such as shall bee operative to the endowment, and and benefit of Life ... Many ingenious practices in all trades, by a connexion and transferring of the observations of one Arte, to the use of another, when the experiences of several mysteries shall fall under the consideration of one mind.

– Francis Bacon, *The Twoo Books... Of the proficiency and advancement of Learning, divine and humane* (1605)

and admirable Mechanic he was and Handicraft, and having been many years conversant in those trades in which the chief knowledge of all handy-works lies, in the year 1677 began to communicate to the public in monthly publications the knowledge he had attained, these publications he entitles Mechanick Exercises, or the Doctrine of Handy-works; all new matter not collected or translated from any others. these exercises he continued to publish monthly till the first vol. was then finished.

in 1686 the work was resumed, and the second vol. which treats the art of typography in its whole extent was finished in 24 numbers about the year 1686. beyond which trades Mr. Moxon went not, being prevented by death or by want of encouragement, though his purpose was to have gone through many more.

– Edward Rowe Mores, *A Dissertation Upon English Typographical Founders and Foundries* (1778)

The Lord Bacon in his Natural History, reckons that Philosophy would be improv'd, by having the Secrets of all Trades lye open; not only because much Experimental Philosophy, is Choucht among them; but also that the Trades themselves might, by a Philosopher, be improv'd. Besides, I find that one Trade may borrow Eminent Helps in Work of another Trade.

Hitherto I cannot learn that any hath undertaken this Task, though I could have wisht i had been performed by an abler hand then mine; yet, since it is not, I have ventured upon it. – Joseph Moxon, Mechanick Exercises, or, The Doctrine of Handy-works (1678)

Na tradição literária, a seleção de mais de uma epígrafe deve provocar a intelecção do leitor para que se desvende a interação entre as passagens, bem como entendê-las nas intenções

da obra que se abre. A primeira citação é o verso de um poema escrito por Michael Palmer, e aborda o desbravamento da palavra escrita, o encontro com os sentidos e poderes fantásticos da leitura. O ato de ler equivale ao desvendar de um mistério: é preciso estar preparado, é preciso se dedicar e se importar com a palavra, pois elas surgem e desaparecem, como fumaça. Os outros três trechos se relacionam com o tema mais importante do filme: os pontos de contato entre o conhecimento prático e intelectual. São textos retirados da filosofia, dos manuais que tocam os saberes e práticas da experiência humana.

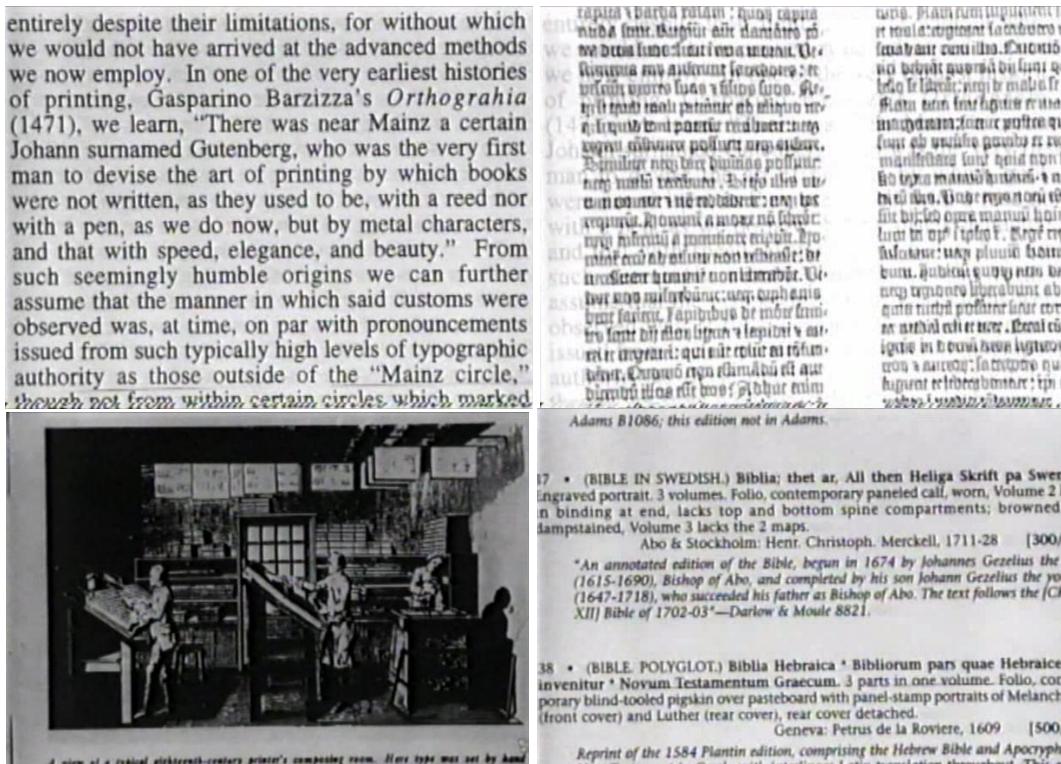
Como no caso do verso de Palmer, a segunda citação, de Francis Bacon, fala sobre um desaparecimento. Negando a inferioridade dos conhecimentos manuais e dos instrumentos mecânicos nos sistemas de conhecimento, Bacon firma os benefícios desses à vida. Há uma dialética, entre os fragmentos, da permanência e da sublimação de tipos do saber. A citação de Bacon é retomada no trecho do próprio Joseph Moxon ao descrever os propósitos da sua obra, que são sumarizados, antes, pelo trecho de Edward Rowe Mores. Juntos, os fragmentos travam um diálogo cruzado, o sumo do conceito geral do filme: os fazeres práticos contribuem ao pensamento filosófico e vice-versa, não devendo haver cisão entre os dois domínios da inteligência. Com isso em vista, Gatten tratará dos enlaces entre a realização de um filme pelo contato com as ferramentas do fazer artístico, a plasticidade das imagens e a decodificação da palavra escrita.

Após o título do filme, a primeira das três partes – o que, na analogia com o livro, constaria enquanto o primeiro de três capítulos – chama-se *The Printer to the Diligent Reader (6 documents)*. É formada de seis “documentos”, ou simplesmente imagens, montados em sequência: 1. página de um texto que aborda as origens da reprodução técnica da escrita, citando Johann Gutenberg, o inventor da prensa de tipos móveis, pela primeira vez; 2. ocorre uma breve sobreposição do documento anterior com uma página da Bíblia de Gutenberg, escrita em tipografia da escrita gótica e em latim; 3. gravuras presentes na Encyclopédie de Diderot, ilustrando uma típica sala de impressões do século XVIII e o detalhamento de seus instrumentos; 4. folha um catálogo que lista diferentes bíblias impressas ao redor do mundo, constando bíblias em latim, sueco e uma edição poliglota; folha de rosto da Bíblia do Rei Jaime, com informações sobre sua tradução, edição e impressão; 6. outra folha de rosto, dessa vez em uma edição anotada, aparentemente mais recente.

Nesta primeira parte, Gatten parece suscitar uma possível história da difusão do conhecimento religioso, uma narrativa universal em miniatura, contada pela justaposição das fontes documentais. A presença das páginas de livros, dessa vez em filmagens de base

fotográfica, torna-se imagem na medida em que nos leva a conectá-la com um mundo exterior, com a realidade histórica. Tais documentos são, assim, extraídos do contexto de pesquisa para serem reposicionados no da fruição estética, sem que nenhum dos dois domínios anule o outro – tornam-se homólogos, semelhantes em funções distintas.

Figuras 26, 27, 28, 29, 30 e 31 – Uma história da imprensa em *Moxon's Mechanick Exercises*



to be printed on the press. (1) Setting type in a composing stick. (2) Transferring a stick of type to a galley. (3) Planing a type line by beating lightly on the type surface with a block of wood and a mallet. **SEE ALSO:**

Translated out of the original
tongues and with the previous
translations diligently com-
pared and revised.

Red Letter Edition

Self-pronouncing text

HOLY BIBLE
Containing the Old and New Testaments
AUTHORIZED VERSION
With a new system of connected topical references to all the greater themes of Scripture, with annotations, revised marginal renderings, summaries, definitions, chronology, and index, to which are added, helps at hard places, explanations of seeming discrepancies, and a new system of paragraphs
EDITED BY
REV. C. I. SCOFIELD, D.D.

CONSULTING EDITORS :
REV. HENRY G. WESTON, D.D., LL.D., President Creighton Theological Seminary.
REV. JAMES M. GRAY, D.D., President Moody Bible Institute.
REV. WILLIAM J. ERDMAN, D.D., President Princeton Theological Seminary.
REV. W. O. MOOREHEAD, D.D., President Columbia (U.P.) Theological Seminary.
REV. ELMORE HARRIS, D.D., President Torrey Bible Institute.
REV. ARNO C. GAEBERLEIN, D.D., President of the Theological Seminary, Berlin, Germany.

Fonte: Arquivo digital do filme

Constitui-se um universo poético pelo uso da citação de outros textos, que se amalgamam uns aos outros. Uma poética citacional, na literatura, é descrita por Marjorie Perloff no livro *O Gênio Não-Original: Poesia por outros meios no novo século*. O argumento do livro

revolve a possibilidade de uma linguagem da citação como forma viável à renovação da poesia na era da informação. A velocidade com que circulam as mensagens, a sensação de simultaneidade espaço-temporal advinda da internet, o acesso extensivo à poesia do mundo inteiro através de *blogs* e outros *sites* de compartilhamento, são todas essas razões às quais a comunicação passa não mais a se situar geograficamente de maneira isolada, mas ganha uma nova mobilidade. A nova capacidade móvel da palavra, pois, borra os limites da literatura maior ou menor, disponibilizando novas fontes literárias a serem desbravadas, repensadas, reutilizadas.

O que ocorre com a poesia é a formação de um arquivo infinito, a ser utilizado e remodelado pelo trabalho poético – a hipótese borgesiana de um grande espírito da literatura adquire, no cenário mundial perscrutado por Perloff, uma realidade ainda mais substanciada. A poesia contemporânea contemplada em seu estudo engendra “usos complexos da citação e da restrição, do intertexto e da intermídia”, e seus exemplos mais radicais tornam possível a escrita totalmente desprovida de “originalidade” – entre aspas; a ausência da palavra original restitui o valor da citação através dos meios mais inventivos – e que apresenta seu valor como (re)escrita poética (Perloff, 2013, pp. 41-42). O trabalho poético opera pelo desbravamento desse grande repertório de citações, uma coleta ativa, como a de um colecionador que busca novos objetos pelo mundo.

No estudo, o que segue sua introdução são as análises de diversos autores que atestam e ampliam as considerações sobre tais modos citacionais. Walter Benjamin é o tema do primeiro capítulo: o projeto das *Passagens* é entendido como um paradigma à poética escrutinada por Perloff. Integrar Benjamin em um corpus de poetas seria como localizar seu método no interstício entre a pesquisa historiográfica “dura” e um trabalho literário. Perloff reconhece, em contraste ao tamanho colossal dos volumes que condensam *Passagens*, a delicadeza de um texto habilmente manufaturado, que não transmite somente aprendizado, mas produz experiência estética:

O *Passagen-Werk* se interessa menos em representar as realidades da vida da Paris do século 19 ou em estabelecer a motivação por trás da produção poética de Baudelaire do que em criar suas próprias “passagens” textuais, ao mesmo tempo histórico-geográficas e, no entanto [...], “o livro de um sonho [...] e o sonho de um livro [...]. Como tal, o *Passagen-Werk* dificilmente poderia chegar a qualquer tipo de conclusão satisfatória, mesmo se Benjamin tivesse vivido o suficiente para “completá-lo”,

porque o material citacional ganhou vida própria – uma vida, não de um trato historiográfico ou filosófico, mas de construto poético. (*ibid.*, pp. 64-65)

Os filmes de David Gatten apresentam um mesmo movimento pendular, refletindo sobre ciência e arte, intelecção e sensibilidade, o pensar e o fazer. Sua abordagem é próxima à de *Passagens* por diversas razões: primeiro, convoca uma espectatorialidade – uma leitura, ou ambas simultaneamente – ativa, que “monta”, junto ao artista, o sentido daqueles materiais reunidos. A formação do conhecimento ocorre nesse processo, cruzando informações que são dadas pelos métodos oferecidos pela montagem, procedimento ontologicamente cinematográfico. Também, sendo completamente silencioso, sem banda sonora, faz-se dessa ausência de comentário a teoria do conhecimento benjaminiano: criação de uma obra que pensa, que engendra pensamento a partir da arquitetura erigida de suas unidades; uma obra envolvida “com o concreto, com o particular, tentando arrancar-lhe seu segredo de imediato, sem qualquer mediação da teoria” (Tiedemann, 2019, p. 18)

Outra artista analisada no livro de Marjorie Perloff é Susan Howe. A importância de Howe ao estudo de Perloff é tão grande quanto é na realização artística de David Gatten, abertamente inspirado pela poetisa. Uma associação direta entre o cineasta e um dos nomes elencados em *O Gênio Não-Original* dá suporte à ideia, já intuída, de que a obra filmica de Gatten poderia ser alcançada ao lugar de construto filmico que segue os mesmos princípios de tal estilística citacional na poesia, e que Gatten está alinhado, conscientemente ou não, às propostas colocadas pela crítica literária. E não somente os dois utilizam dos documentos do passado para produzir suas obras, mas suas fontes são equivalentes: Gatten descobre a coleção de William Byrd a partir de um livreto de Howe sobre ele; intitulado, justamente, *Secret History of the Dividing Line* – título compartilhado por ambos, bem como por Byrd, sendo esse o nome do seu importante ensaio sobre a divisão da Virgínia e da Carolina do Norte.

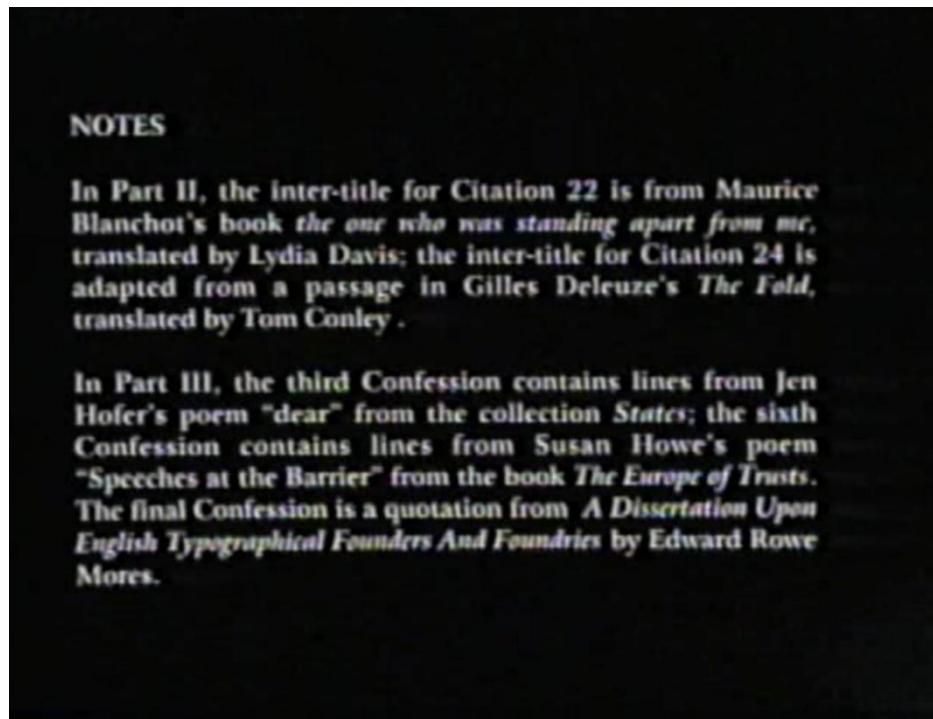
Na terceira parte do filme, *THE PRINTER TO THE DILIGENT READER* (7 *Confessions*), fragmentos de um poema de Howe surgem em tela. Entre textos de outras proveniências, novamente cruzando dados de fontes plurais para gerar resultado poético, o de Howe se destaca por ser mencionado no último plano do filme, na área de “Notas”, semelhante àquelas contidas em trabalhos acadêmicos. Gatten, então, assinala sua filiação aos modos de poesia da autora por um gesto, também, de autor de livros: citando-a em uma área fundamental à referência de seus materiais de pesquisa.

Figuras 32 e 33 – Fragmentos de Susan Howe em *Moxon's Mechanick Exercises*



Fonte: Arquivo digital do filme

Figura 34 – Notas em *Moxon's Mechanick Exercises*



Fonte: Arquivo digital do filme

Um importante dado sobre esse mimetismo entre filme e livro, o que poderia ser chamado de uma “forma-livro”, é a evocação de um objeto físico, pertencente ao mundo concreto, em uma arte na qual se frui pela projeção luminosa de um objeto reproduzível. Ao convergir a experiência do cinema com a da leitura por tais meios de formalização, o filme alude à sua materialidade e aproxima sua existência à de uma coisa colecionável, que pode ser

colocada em uma estante. A poética colecionista se encontra não somente no uso de uma biblioteca real como fonte de inspiração, ou na coleta de fragmentos que se tornam coleções vivas e pertencentes a todo um universo artístico, mas está, enfim, na aproximação do ciclo de filmes enquanto coleção de livros imaginários.

Se os filmes do projeto *Secret History* são como livros manuseáveis, sua fruição simulando os gestos do toque e do folhear das páginas, essa é mais uma manifestação de que, na filmografia de Gatten, há um amplo interesse nas materialidades do cinema, nas qualidades tátteis que se encontram na criação e nos efeitos estilísticos que podem ser inventados de cada processo. Sua prática com o filme se volta a um desejo pela artesania técnica, e provém dos experimentos com as ferramentas do meio. Gatten descreve, em entrevista, como se utilizou de diversos itens disponíveis a ele para produzir *Moxon's Mechanick Exercises*:

O meu processo envolve colocar fita adesiva sobre um texto ou imagem em um livro e queimar o papel para que a cola da fita absorva a tinta, que então pode ser impressa em filme de alto contraste, criando um negativo; depois eu edito esse negativo em rolos A, B, C, D e às vezes imprimo opticamente parte do material para diminuir a velocidade e mudar o ritmo. (Gatten, 2007, p. 40)

Esse procedimento Tom Gunning descreve como uma “anti-impressão”, que invoca “uma libertação da letra para o espírito, como se libertasse o poder criativo da palavra e da letra da sua estrutura tecnológica e clareza linear” (Gunning, 2011, p. 16). O exercício de testar a técnica enquanto encarnação de saberes nela implícitos conversa com os principais temas do curta-metragem. Porque essa reapropriação da palavra escrita em sentido experimental, tanto como radicalismo artístico quanto como experimento “laboratorial” adjacente à prática científica, abdica da escrita como ordenação racional dos saberes, percebendo na tipografia um material ao gesto mais intuitivo e lúdico com os instrumentos. As formas de inteligência, a erudição abstrata e o labor concreto, todos se aproximam no interior da própria feitura do cineasta.

Todas essas proposições se veem amplamente concretizadas, retornando alguns minutos em sua minutagem, na segunda parte *Gutenberg's Bible, in translation and in ascension (28 citations)*, o pico emocional do curta-metragem. Entre os nomes de capítulos presentes no livro de Moxon e instruções à editoração de várias bíblias, entre citações de Gilles Deleuze e Maurice

Blanchot, Gatten realiza sobreposições semi-abstratas de tipografias distintas, dos caracteres da escrita gótica, com a qual se popularizou a Bíblia de Gutenberg, aos tipos mais contemporâneos. As letras dançam na tela como em uma enxurrada, movimentando uma coreografia intensa, desordenada pela multidão de caracteres que se misturam em um espaço indistinto. O colecionador benjaminiano não possui livros somente pela razão do que está inscrito na mensagem impressa das páginas, seus sentidos se voltam àquele objeto, amam-no enquanto palco, abrem-se à sensação. O filme-enquanto-livro, no cinema de Gatten, ao tocar no valor de abstração da própria escrita, também se faz um objeto aberto à pura sensação, objeto de colecionador.

Figuras 35, 36, 37, 38, 39 e 40 – Texturas tipográficas em *Moxon's Mechanick Exercises*



Fonte: Arquivo digital do filme

•

Após a apresentação do título do filme, *Secret History of the Dividing Line* – a obra homônima ao projeto mais amplo de David Gatten, que será, neste e no próximo capítulo, analisada por dois prismas diferentes - inicia com um rasgão que invade a tela. O fundo preto e não-fotográfico da película é ameaçado pela divisória branca que bailarina sobre ele, transformando a natureza unidimensional do quadro em uma área com duas partes distintas. Não há estabilidade: às vezes uma linha bem desenhada, quase sempre uma forma quebradiça que muda de quadro a quadro; seu contorno pode ser fino ou grosso, quase imperceptível ou mesmo agressivo na presença que reivindica.

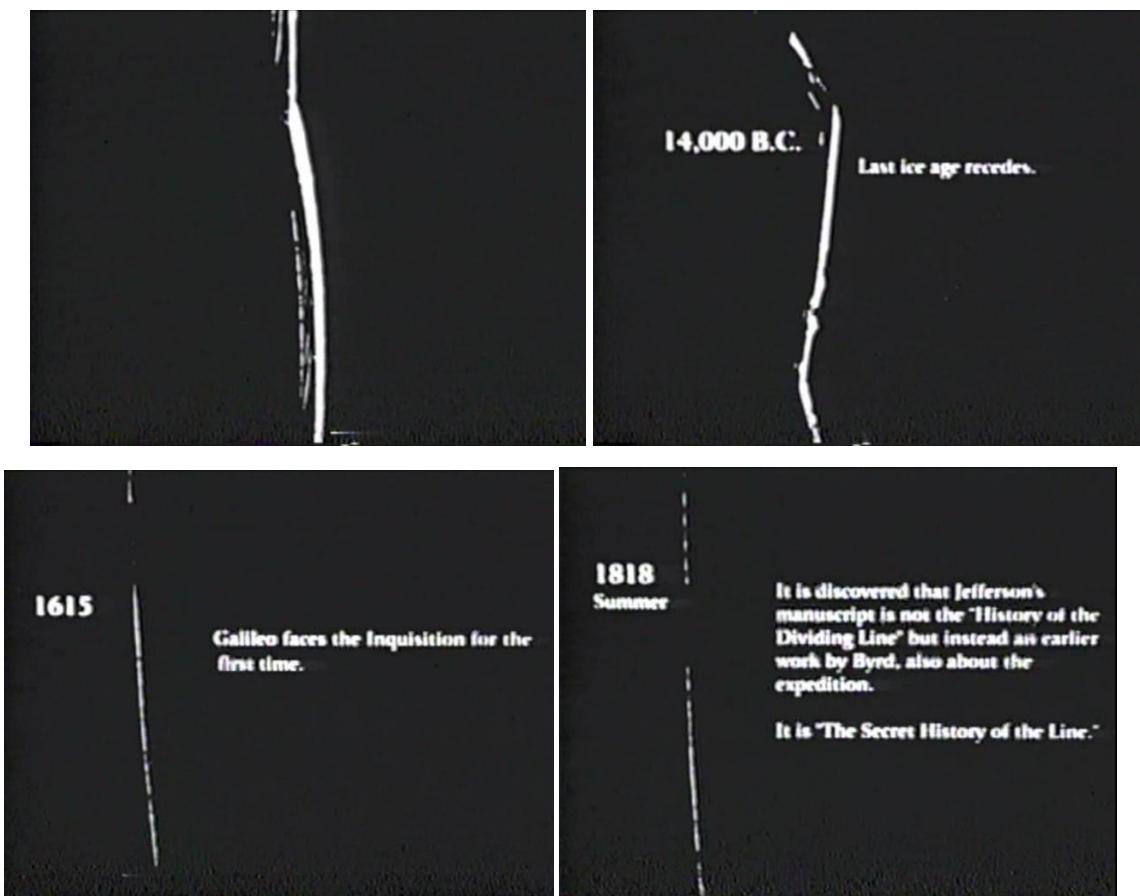
Dados alguns segundos, letras começam a surgir entre um lado e outro, de início ilegíveis, dada a velocidade com que aparecem e desaparecem. É questão de tempo até o espectador se situar de um dos sentidos daquela “linha”, que ganha polissemia e destaque desde o título da obra: é uma linha do tempo, que organiza uma história a ser contada. À esquerda, temos várias datas; à direita, seus acontecimentos. É esse o princípio constitutivo da primeira parte do curta-metragem – que, tal qual *Moxon's Mechanick Exercises* anteriormente comentado, também é composto por blocos ou estruturas bem delimitadas pela forma.

E não se trata de uma história breve. O escrutínio minucioso do filme revela que Gatten lança um olhar ao passado mais longínquo desde as primeiras datações que adiciona à linha do tempo: *14,000 B.C | Last Ice Age Recedes; 2,500 B.C | Great Pyramids built in Egypt*. Entre uma data e outra, milênios se passam; entre uma inscrição no filme e outra, vários quadros vazios – a reconstituição histórica, aqui, é feita de lacunas, como se as ruínas da Antiguidade tivessem sido engolidas pela escuridão daqueles fotogramas, pela inacessibilidade dos documentos verificáveis. A cronologia dos fatos, no entanto, vai se condensando em intervalos cada vez mais curtos, e as letras vão se tornando cada vez mais apreensíveis pelo espectador; até que uma data, 28 de março de 1674, é congelado por mais alguns segundos em tela, informando o nascimento de William Byrd II.

Nesse filme elementar à apresentação conceitual do projeto – é o primeiro na ordem proposta pelo autor –, a primeira parte de *Secret History of the Dividing Line* introduz os

principais eventos que tangem seu assunto de preferência, narrando a vida, a morte e as reminiscências do que foi deixado pela família Byrd, por meio dos poucos quadros que são pausados à leitura. É como se, pela atenção elementar a uma particularidade histórica, encontrássemos uma fresta no caos da sincronicidade alephiana das coisas – entre os fragmentos que são destacados, o mundo segue acontecendo com as conquistas de Napoleão, as descobertas de Newton e o primeiro filme de Chaplin. Gatten usa do meio filmico para realizar uma miniatura da escrita historiográfica, conferindo uma reflexão sobre o material histórico via ritmo e plasticidade, assim debruçando-se sobre personagens que poderiam ser apenas relegados a uma nota de rodapé nos livros disciplinares.

Figuras 41, 42, 43 e 44 – A linha do tempo em *Secret History of the Dividing Line*



A história contada pelo filme é rica e detalhada, elencando marcos importantes na trajetória dos Byrds desde o nascimento de WB II – sigla pela qual muitas vezes o protagonista é referido na linha do tempo. Aprendemos sobre a aquisição da plantação em Westover, sobre seu casamento com Lucy Byrd e a posterior morte da esposa pela varíola, sobre o nascimento e a educação intercontinental de sua filha, Evelyn Byrd. Cada nova pausa vai gradativamente

adicionando pontos fixos em uma rede sistemática maior, inscritos em algo que poderíamos chamar de História Universal. Ênfase considerável, contudo, é dada às participações políticas de William Byrd II: sua admissão na Royal Society, suas viagens como representante da Virgínia à Inglaterra, seu contato com governantes importantes.

O evento nuclear de *Secret History of the Dividing Line* é a divisão dos estados da Virgínia e da Carolina do Norte. Como já explicitado anteriormente, tanto o curta-metragem quanto o projeto geral recebem o nome de um dos dois ensaios de Byrd sobre a sua participação nesse fragmento da história dos Estados Unidos. Em disputa por muitos anos, a demarcação exata dos pontos destinados a cada um dos territórios foi decidida em 12 de fevereiro de 1715 – como consta na datação do próprio filme – por Alexander Spotswood e Charles Eden, governantes das Colônias britânicas da Virgínia e da Carolina do Norte, respectivamente; em 1728, a expedição comandada por Byrd começa.

Consta que Byrd, após a expedição, planeja e escreve uma história completa e oficial da divisória entre os estados. Após esse momento, o filme avança aceleradamente no tempo através de suas cartelas – entre outros marcos praticamente inapreensíveis sem a constante pausa do filme para o estudo analítico dedicado, são pontuados os escritos de William Blake, a abolição do comércio de escravos em várias nações, o desenvolvimento da teoria atômica e a iminente queda de Napoleão – até parar na primavera de 1817, quando a American Philosophical Society pretende publicar a *History of the Dividing Line* de Byrd. A cartela narra a ausência de diversos fragmentos na versão do manuscrito pertencente ao grupo, e o papel de Thomas Jefferson – que se tornou proprietário da biblioteca da família Byrd – no empréstimo de uma cópia em seu acervo, que deveria preencher as lacunas do quebra-cabeças.

O manuscrito de Jefferson, no entanto, trata-se de um trabalho anterior de Byrd, a titular *The Secret History of the Dividing Line*. Para pôr fim a esta primeira parte do filme, mais três datas são dadas à leitura do espectador no ritmo que rege a montagem, duas delas sendo publicações dos manuscritos: a primeira, no outono de 1841, trata-se dos manuscritos de William Byrd em Westover, contendo a versão “oficial” de sua narração sobre a expedição; a segunda, muito posteriormente em 1929, conta de uma versão reeditada desse texto, agora incluindo a anteriormente não-publicada *Secret History*, com ambos os escritos apresentados em páginas alternadas. Entre ambas as publicações, uma saliente constatação é congelada no tempo, aparentemente fora do lugar no acarretamento dos fatos sobre a herança de Byrd, destacando a popularidade crescente do espiritualismo nos Estados Unidos.

Como um traço distintivo da cinematografia de Gatten, este é mais um exemplar que mantém a estruturação formalizada em partes distintas. Sendo o acúmulo dessas diversas datas o exercício crucial da primeira parte do curta, a segunda parte contará, justamente, com a introdução dos dois principais manuscritos de Byrd. Mais uma vez simulando a materialidade do livro na superfície da tela, Gatten inicia o segmento com a exposição de *The History of the Dividing Line betwixt Virginia and North Carolina*, que transcorre pela tela em um movimento de baixo para cima. De início, a integralidade do texto é mantida e ofertada à interpretação e compreensão do espectador; em seguida, vários fragmentos do mesmo documento são dispostos sobre a tela para serem lidos, em um compasso um pouco mais ligeiro, mas ainda de possível verificação.

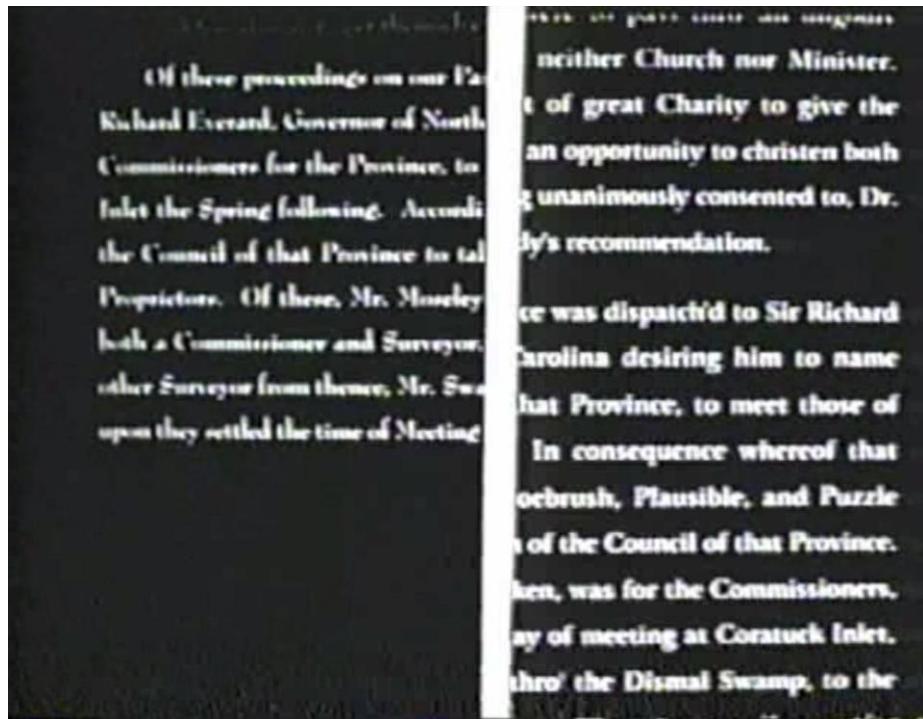
O efeito é de estar entrando em contato com a fonte primária da obra, uma familiarização com a história “oficial” descrita por Gatten, com a parcimônia necessária ao destrinchamento de um historiador. Mas é no prosseguimento que o tom do trecho, em uma aparição súbita, muda com a volta da frenética divisória presente na primeira parte do filme. Atribuindo duas áreas de interesse na imagem, o lado esquerdo se torna o espaço destinado ao primeiro documento; à direita, revela-se então o segundo, intitulado *The Secret History of the Line*, posto em tela no mesmo deslizamento de baixo para cima. Dançando violentamente do centro às margens do campo visual, a linha passa a ditar qual documento será mostrado, alternando entre os lados esquerdo e direito de maneira descompassada, mas tornando viável a leitura parcial de cada hemisfério.

A ideia de “linha”, no contexto dessa nova atribuição, ganha mais outro significado: ela traça o ponto de distinção entre dois escritos na pesquisa histórica comparatista. Deste ponto, podemos analisar as duas primeiras seções do filme em suas imbricações com o gesto do pesquisador, uma das características mais visíveis no conjunto do *New Historicist Film*. Outra intersecção é encontrada com o próprio Walter Benjamin, mais especificamente com suas reflexões poéticas sobre a memória. Em trecho de *Infância em Berlim por volta de 1900*, lemos um lampejo de pensamento que desponta da rememoração dos jogos e das brincadeiras infantis:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. [...] Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos

perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (Benjamin, 1987, pp. 104-105)

Figura 45 – A linha que separa dois textos em *Secret History of the Dividing Line*



Fonte: Arquivo digital do filme

De acordo com a leitura do historiador Francisco Régis Lopes Ramos, a profundidade teórica benjaminiana não se encerra nestas poucas linhas, embora esta seja “uma espécie de densidade concentrada do seu pensamento, em tom didático e enigmático, como era do seu gosto” (Ramos, 2014, p. 11). Capturamos, no contexto do resgate mnemônico do brinquedo que Benjamin nos narra, os vínculos da cultura material com os dispositivos da lembrança e do esquecimento, as complexas interações entre os artefatos e uma noção oblíqua de tempo, onde a história se emaranha; passado, presente, futuro. É na esteira dessa concepção do tempo histórico que Benjamin assenta suas contribuições.

Adicionalmente à ideia proposta por John Powers de que o Novo Historicismo seria uma lente de visualização interessante ao escrutínio de certos filmes experimentais contemporâneos, é possível apontar um verniz de interesses aproximados às ideias benjaminianas sobre a história, até aqui já explicitadas em algumas de suas conexões. Mas não se trata, neste trabalho, de traçar paralelos entre Benjamin e o arcabouço teórico dos Novos Historicistas – não seria este o espaço

para realizar uma pesquisa sobre epistemologias do campo da História. No mais, é sobretudo em um encontro de sensibilidades em comum que Benjamin e Gatten dialogam, mais expressivamente no que toca às materialidades com que trabalham a estética e a escrita histórica.

Essa *sensibilidade antiquária* é um traço indispensável no rumo da construção da história, e com isso, no *ethos* dos nossos colecionadores de objetos – ambos devem partir dos destroços deixados pelas épocas anteriores para encontrar um novo sentido a eles, uma nova contemporaneidade. Se, em Benjamin, os artefatos perdidos pelo tempo são fonte direta ao olhar historiográfico tanto quanto são motor ao movimento das paixões do colecionador, considerando as raízes de sua obra fincadas nesses dois interesses, já é percebido que o ato de colecioná-los espelha o ofício filosófico. A prática artística de Gatten é emoldurada por impulsos semelhantes: o gosto pelos objetos e documentos do passado que nutrem ambos antiquarismo e colecionismo se faz, primeiro, condição do seu processo; e por fim – e este é o interesse deste trabalho – o modelo ideal de sua forma.

“Ruínas, restos, pedaços, fragmentos, desgastes, páginas, tudo isso receberá a atenção de Benjamin na sua busca por outro tempo, capaz de combater o tempo “homogêneo e vazio” da história dominante” (Ramos, 2014, p. 13). O lugar do velho e arcaico, nesse entendimento, é ditado pela curiosidade em vasculhar suas unidades menores, artefatos desprezados e no limite do esquecimento. Assombros do passado: por uma mística que mora no desconhecimento, no indizível do que veio antes. É dessa fascinação que pode vir a sublinhada menção ao Espiritualismo nas Américas, posto enquanto disparador de novos pensamentos históricos. A relação obtusa sugere um retorno dos fantasmas que habitam muitos tempos, o surgimento das “*secretas histórias*” que dão título ao projeto estético do artista estudado.

À segunda parte do filme, quando os dois documentos são postos lado a lado ao fim de um espelhamento comparado, Gatten não sublinha nenhuma consideração: entrega os documentos aos nossos olhos, permitindo o exame subjetivo de cada espectador. Bem analisadas, contudo, suas diferenças são marcadas especialmente pela forma como lidam com a narração da história: a história “secreta” revive os elementos deixados de lado na história “oficial”. As duas elaborações “literárias” dos mesmos eventos divergem, por exemplo, nos nomes dados, quando os pseudônimos dos homens da expedição são trazidos; e mais amplamente pelos fatos que são enfatizados, por se tratar de uma versão que traz o aspecto anedótico muitas vezes perdido nas documentações que sobrevivem ao tempo – há um senso de humor evidente, apontado pelo cineasta em ocasião de entrevistas. O que seria considerado

supérfluo em uma literatura oficial pode ser incorporado nas histórias secretas, trazendo novas dimensões do conhecimento sobre o passado.

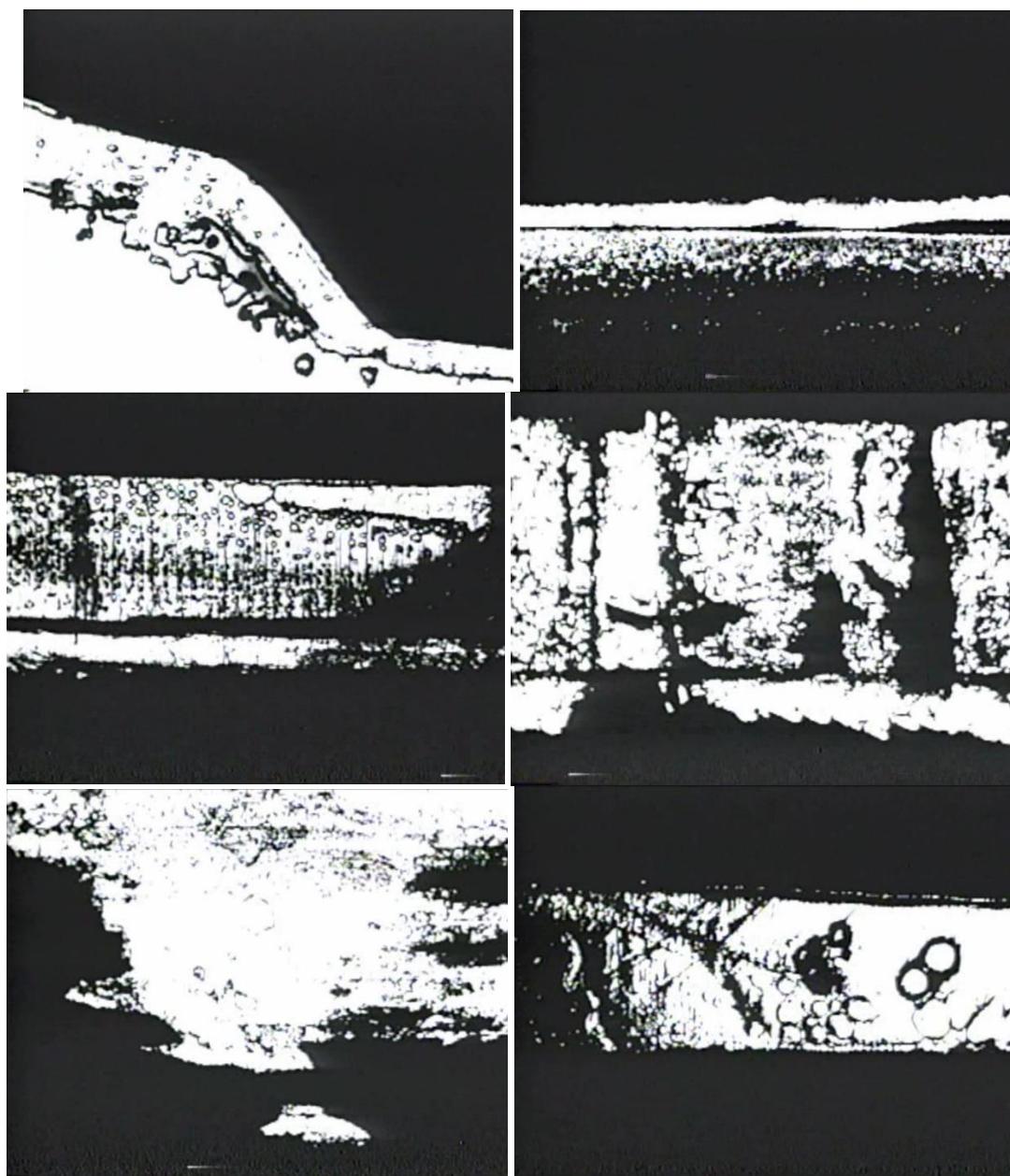
No entanto, mais do que oferecer um exercício pormenorizado de pesquisa histórica, que ressaltaria cada uma dessas particularidades em ambos os textos dispostos pela imagem, a forma proposta no filme tem um efeito consideravelmente diferenciado. O ritmo imposto ao ziguezaguear da linha é ligeiro, e não constitui uma experiência semelhante ao estudo. É, acima de todas as referências históricas que a informam, uma experiência estética, e a sensorialidade mais imediata que se percebe no filme deve, então, comentar e refletir através do mundo das formas, pelas superfícies materiais, a pluralidade da escrita histórica. O objeto de investigação, nesse caso, torna-se não a documentação em si, mas as capacidades do cinema em demonstrar, estilisticamente, princípios metodológicos da história antiquária.

A cinematografia de Gatten, ainda que amplamente envolta por uma qualidade multidisciplinar, tem curiosidade imanente às técnicas que emprega, à matéria essencialmente filmica. O cinema que se volta à sua natureza, o direcionamento modernista da feitura, aqui é encarado em suas potencialidades enquanto ferramenta epistemológica, que experimenta o fazer artístico como laboratório dos saberes – sobre o cinema e para além do cinema. Além do exemplo já analisado no próprio *Moxon's Mechanick Exercises*, que experimenta com a montagem e a impressora óptica para tornar visíveis diversas expressões do conhecimento, a série de filmes experimentais *What the water said – Nos. 1-3* (1998) e *Nos. 4-6* (2007) – faz do mundo um laboratório lúdico. O procedimento de cada uma de suas seis partes é simples: dentro de armadilhas para caranguejo, fitas de filme são colocadas em contato com o oceano, sendo cada “parte” do filme o resultado da inscrição do movimento do mar, das águas e dos sais na película.

O trabalho com as ferramentas disponíveis ao meio filmico se torna, nas mãos do artista, uma cuidadosa reinvenção das materialidades. *Secret History of the Dividing Line* é mais um filme que estuda os processos possibilitados por essa matéria-prima. Experimentos com as páginas de livro e a impressão óptica, comuns na obra de Gatten, também estão aqui presentes; em novas tentativas, o efeito de “rasgão” que toma conta das duas primeiras partes, por exemplo, é alcançado através do contato direto com a película. Com filme e tesoura às mãos, ele cuidadosamente corta a fita no seu eixo; assim dividida em duas, ele em seguida deve grudá-las juntas de volta – fazendo do processo de separação e junção do material o resultado visual da obra.

Mas é no terceiro segmento que a convergência conceitual entre técnica, materiais e coleção encontra uma expressão ainda mais destacável. É o momento mais prolongado do curta-metragem, e o único que não conta com a presença do texto para concretizar seus efeitos. Uma série de figuras abstratas, comparáveis a faixas de terra, fósseis, ferrugem ou a amostras de organismos microscópicos, é apresentada como um *slideshow* por um período estendido da projeção. Essa visualização de um conteúdo geológico ou biológico contribui aos sentidos da linha titular: a paisagem natural que a história narra é aludida pela tridimensionalidade das superfícies filmicas.

Figuras 46, 47, 48, 49, 50 e 51 – Forma abstratas em *Secret History of the Dividing Line*



Fonte: Arquivo digital do filme

Tal resultado obtido advém de um experimento único, gerado através do acaso e da curiosidade tecnológica de Gatten. Em entrevista concedida a Scott Macdonald (2007), o cineasta explica seu interesse em trabalhar com emendas de filme utilizando um *splicer*, equipamento utilizado para unir pedaços de película com o uso de uma cola específica para filmes. Por um defeito em seu instrumento, que deveria esconder as emendas de maneira sofisticada, a cola se tornava visível ao longo da faixa do filme, um desalinho que não seria permitido no sistema produtivo profissional. Todas aquelas pequenas falhas, elementos tanto visuais quanto tátteis de fatura, foram uma por uma ampliadas e filmadas na impressora óptica, e o que parecia uma série de linhas uniformes foi ganhando diversidade de características, em texturas variadas, como percebidas nesse exemplar da *Secret History*. A cola, também, como mais uma linha que divide – separando cada frame no filme, aqui ganhando lugar de imagem.

Gatten, ainda na mesma entrevista, interpreta cada imagem como um objeto singular, em oposição a algo que é feito por um processo industrialmente uniforme, feito à máquina. A ambição da manufatura no interior do meio maquínico conversa com o ideal ruskiniano e principalmente com a categoria do cineasta-artífice que propus anteriormente. Em outros trabalhos, defendi o artífice como modelo a um tipo de trabalho único, “feito por indivíduos absorvidos pela natureza de suas atividades manuais, compenetrados na execução minuciosa de cada etapa”, e a criação estética como manifestação de “dois movimentos distintos: um labor físico diante dos materiais pertencentes aos seus meios [...] e um processamento mental de toda escolha a ser tomada” (Adrião, 2022, pp. 9-10). Entre o trabalho manual e a perícia intelectual, entre o pensar e o fazer, o cineasta-artífice lida com a materialidade do cinema em um processo investigativo sobre sua natureza.

John Ruskin é postumamente lançado ao local de pai da artesania, de toda uma ideologia de *craft* que reconhecia “a imperfeição e as limitações humanas reinterpretadas como virtude” (de Lima, 2020, p. 122), reivindicando a honestidade do trabalho humano com o prazer material e intelectual introduzidos nessas atividades. O ideal romântico das asserções de Ruskin ganha expressão na tradição dos *Arts & Crafts* de William Morris, além de estar completamente vinculada ao tipo de feitura doméstica, paradoxalmente sofisticada e amadora, da longa linhagem do cinema experimental americano – desde os truques visuais de Maya Deren, passando pelo expressionismo gestual de Jonas Mekas às pinturas diretamente feitas na película de Stan Brakhage, cineastas-artífices por excelência.

Alguns desses “cineastas experimentais”, no entanto, encaram o exame da matéria-prima bruta com maior ênfase na dimensão do pensamento que é direcionada sobre elas. O termo “experimental”, em casos como o de Robert Beavers – objeto central do meu estudo sobre a criação artística entre o fazer e o pensar – e David Gatten, ganha uma definição adicional, positiva, que faz do meio artístico um laboratório de experimentação lúdica, mesclando a atividade estética aos procedimentos científicos. Estes cineastas não apenas encontram no cinema a base para a exploração de ideias intelectuais – no caso de Beavers, em direção a toda uma cultura do Renascimento; aqui, os mecanismos da escrita histórica versada na América Colonial –; somado a isso, buscam as brechas preexistentes nos dispositivos técnicos para melhor entender seus funcionamentos e suas capacidades de produzir saberes no mundo. Ao produzir essas estranhas formas, Gatten não somente se insere, por exemplo, na história da arte abstrata, como também estuda as propriedades da cola e os defeitos não-humanos da tecnologia.

Essa forte percepção do artista como inventor, experimentador e intelectual não pode ser entendida sem escavarmos suas raízes na modernidade. Em uma espécie de “genealogia do artista moderno”, Nicolas Bourriaud encontra na figura do alquimista uma nova mitologia da arte. “Os alquimistas se dedicavam a experiências sobre a matéria”, diz Bourriaud (2011, p. 40), e sua prática está no seio do espírito científico moderno. Assistimos, portanto, a como “[a] arte moderna surge no momento em que o pintor se aproxima do imaginário ascético do alquimista, pesquisador solitário e grande intelectual” (p. 42), entre a guilda, o laboratório e o oratório/escritório, cruzamentos que nascem no Renascimento e se desenvolvem nas experiências dos modernistas. Do artista como historiador, artífice, alquimista ou cientista, como o autor mesmo coloca – “o artesão-cientista-asceta, cujas pesquisas herméticas exalam um aroma de enxofre, não é mais o alquimista, e sim o artista” (p. 41) –, desvendam-se assim as complexas intersecções entre a estética e a curiosidade infinita que nos leva a colecionar saberes e experiências.

É também expresso por Bourriaud como o cinema abriu para o artista “a possibilidade de um *gênio do objeto*” (p. 39), em referência à qualidade das coisas físicas que são priorizadas nas artes plásticas após a fotografia e o cinematógrafo as liberarem do fardo da representação. O interesse de um experimento como o de Gatten dá um giro nessas particularidades históricas. Ainda que no seio da reproduzibilidade técnica, ele simultaneamente questiona como o meio filmico se liberta de suas amarras constitutivas e mantém-se fortemente baseado nelas. O que

há de essencialmente háptico nessa cinematografia, pois, possui interfaces esculturais e pictóricas que fazem do filme, entre outras coisas, arte de uma “mistura”.

O entendimento da imagem como um objeto, por fim, esboça outra feição do colecionismo como princípio artístico. A representação de uma coletividade de imagens, na criação de um sistema que busca um lugar-comum coerente, transforma o filme na base onde se pode desenhar o círculo mágico do cineasta-colecionador, que inventa suas próprias conexões, traçando suas muitas constelações. O ato de criar seus próprios objetos, nesse caso, distingue o papel colecionista do mero encontro com os objetos. A inspiração na biblioteca da família Byrd é a principal manifestação do tema no projeto gatteniano, mas não a única. O achado milagroso dos objetos perdidos está, também, nas reinvenções possibilitadas pelos achados das técnicas do passado, no que constitui um labor essencialmente artístico. A artesania e o colecionismo se cruzam no compartilhamento de uma sensibilidade material, mas uma sensibilidade especialmente voltada aos mistérios escondidos nas coisas do passado, que nos dão novos caminhos ao futuro.

Figura 52 – O Appendix em *Secret History of the Dividing Line*

APPENDIX

To the foregoing Journal, containing a precise Table of Places and Distances thereof. These are placed by themselves at the End of the Book, that they may not interrupt the Thread of the Story, and the Reader will be free at liberty whether to read them or not, being something dry and unpleasing.

THE DISTANCES OF PLACES
mention'd in the foregoing History of the Dividing
Line between Virginia and North Carolina.

	M.Q.P.
From Currtuck Inlet to the Dismal	21:2:16
The Course Thro the Dismal	15:0:00
To the East Side of Blackwater River	20:1:43
We came down Blackwater to the Mouth of Nottoway 176 Poles, from whence to Meherrin	13:2:46
To Meherrin River again	0:1:47
To Meherrin River again	2:0:40
To the Ferry Road	1:2:40
To Meherrin again	0:0:22
To Meherrin the 5th and last Time	2:3:46
To the Middle of Tackie Cypress	11:9:25

Fonte: Arquivo digital do filme

O quarto e último segmento, mais breve que os outros, retorna à emulação estrutural da organização de um livro, funcionando como um “apêndice” da obra. Trata-se, na verdade, de

um *Appendix* à *Secret History* que lista as distâncias entre os diversos pontos que foram considerados na divisão entre a Virgínia e a Carolina do Norte, cada um dos pontos citados no texto de Byrd. A listagem minuciosa termina com a Distância Total do percurso, e assim o filme termina: (*Here ends the Secret History*). Ao finalizar desta forma, Gatten espelha sua primeira e última parte em ideias que se unificam: primeiro o tempo, depois o espaço; o que ocorre entre a Era Glacial e o Egito Antigo se confronta com a determinação estudada do solo das Américas do século XVIII. Como no Aleph, o universal soma-se ao específico na escala reduzida das aparências, na aglomeração dos fatos que se encontram no infinito gradiente que vai do material ao abstrato, na separação de tudo no mundo por uma linha, nada mais que uma linha.

III. Resíduos luminosos

Bem como em *A Flor de Coleridge*, que passa de mão em mão e de texto a texto, uma imagem como a da filmoteca universal – que norteia este trabalho atribuindo uma chave de entendimento ao colecionismo – não se desenha somente aqui. Ela se metamorfoseia, ganhando outras formas de expressão, recriada por diferentes elaborações imaginativas, essas que sempre buscaram atingir o mesmo ideal: o núcleo intangível da infinitude que há na criatividade. Podemos dizer, entre um desses casos, que o filme de Ferdinand Khittl se manifesta como materialização viável e evocativa do conceito, na forma de um catálogo multifacetado que alude ao infinito dos registros, na forma de uma narrativa fílmica.

Os arquivos da teoria do filme, quando vasculhados por curiosos, revelam outras invenções, que acompanham os pressupostos da nossa filmoteca e matizam todo um pensamento sobre o cinema mundial. Antes de prosseguir com o estudo das obras de Gatten, outra dessas imagens será analisada no cotejo com aquela que criamos, para entendermos o que ela pode ou virá a ser. Surgido como hipótese da mente de Hollis Frampton, cineasta da vanguarda americano associado à vertente que se convencionou chamar de filme estrutural, um *cinema infinito* foi vislumbrado para encaminhar os destinos do discurso histórico e do exercício do fazedor no cinema. A descrição do autor, de ares borgesianos, monta o cenário transcendental da ideia:

Uma câmera polimorfa sempre esteve ligada, e estará para sempre, com sua lente focada em todas as aparências do mundo. Antes da invenção da fotografia estática, os fotogramas do cinema infinito eram vazios, como pontas pretas; até que poucas imagens começaram a aparecer sobre a interminável fita de filme. Desde o nascimento do cinema fotográfico, todos os fotogramas estão preenchidos com imagens. (Frampton, 1971)

Na escrita de Frampton, tal concepção de cinema nasce com a gênese do mundo – ou seja, muito antes do cinema ser cinema. Ele é apresentado como um dispositivo de estruturação complexa, como uma câmera polimorfa capaz de abranger tudo aquilo que abrange um Aleph: “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 1984, p. 620). A possibilidade da sua existência, assim enquadrada, representa a

intuição do cinema em um sentido pré-histórico, como algo que pode vir a existir em potência, perante as contingências do universo.

Antes das primeiras experiências com a fotografia, quando suas condições materiais ainda não haviam sido viabilizadas, fotogramas vazios saíam em um infindável rolo de filme. Até que, pelo poder de suas “fadas madrinhas” – como diria André Bazin em referência aos inventores, artesãos e *bricoleurs* que sonharam e ajudaram a construir os dispositivos da fotografia e cinematografia –, as primeiras imagens fotográficas vão aparecendo, como pontos de luz, na extensão daquela película. Infinitamente, novos fotogramas são adicionados desde então, tornando da fita a metáfora, em forma de evidência material, a toda a produção filmica e fotográfica.

Neste que é um dos textos canonizados da tradição do cinema de vanguarda, advoga-se (e este será o título do ensaio) *Por uma metahistória do filme*. Considerado uma espécie de manifesto da sua prática e da teoria que a informa, Frampton inicia com uma menção a Clio, Musa da História, com sua miríade de artefatos verbais que compunham a variedade de uma dimensão de pensamentos, racionalizações e fabulações sobre o passado. Em seus auxílios na compreensão humana do mundo, são entendidos como coisas fabricadas, que “não propunham um substituto compacto e sistemático para seu mundo concatenado”, mas “um conjunto aberto de ficções racionais dentro deste mundo” (Frampton, 1971).

Sob a posse de Clio estão essas metahistórias, “eventos em si mesmos”, que incidem uma ideia sobre a factualidade das coisas. São narrativas destinadas a estabelecer em nós uma relação fabulatória com a realidade, um exercício imaginativo sobre a consciência do mundo e a compreensão da realidade. Dialogando com a história do conhecimento e elencando as transformações radicais na organização e interpretação dos saberes na era moderna, Frampton se dirige à “metahistória” como uma forma de lidar com a fragmentação extenuante dos discursos, buscando chegar à lógica interna que os molda disciplinarmente e reaver seus procedimentos – o prefixo “meta” aponta à inflexão autorreflexiva da sua proposta, uma defesa pelo estudo dos componentes discursivos que dão forma à história do filme enquanto um campo em si mesmo. Portanto, um “direcionamento do estudo para os fundamentos de determinada disciplina, [...] realizando uma observação mais distanciada daquele campo de conhecimento, posicionando-se em suas fronteiras” (Baptista, 2014, pp. 66-67)

Deste ponto, podemos afirmar que o cunhado “cinema infinito” se desenvolve na esteira de uma preocupação pelo profundo entendimento do cinema mundial. Postas em diálogo, o

vínculo primordial entre ambas as imagens do infinito, a de Frampton e a da nossa filmoteca, está na tentativa de compreender o cinema, suas formas e suas mitologias, como um universo composto do caos de suas diversas expressões, tão intangível quanto suscetível à investigação “metahistórica”, em infindáveis rearranjos interpretativos. Em oposição à simples história do cinema, na sua possível definição enquanto metadisciplina que torna possível desvendar as interações entre fenômenos isolados no interior de outra disciplina, a metahistória do filme dá a ver o infinito que se aloja no cinema.

O exemplo ideal de um procedimento metahistórico, endereçado no texto, interliga quatro fatos: a escrita de Woyzeck por Georg Büchner; a teoria dos grupos de Évariste Galois (designada como uma “metahistória” da matemática); a invenção da fotografia por Fox-Talbot e Nièpce; a invenção do fenacistoscópio por Plateau, “o primeiro verdadeiro cinema”. Frampton admite uma lógica subjacente na interrelação desses eventos, traçando os pontos de contato entre a história da matemática, as invenções científicas e a fragmentação da literatura moderna a fim de constituir uma pré-história cinematográfica, que vai de encontro à infinitude de correlações no campo – indo além, mas internalizando o que vem de fora em uma perspectiva imanente.

Na simples “história” do cinema, tais eventos não se encontram em uma cadeia evolutiva evidente; na metahistória, é possível constelar os acontecimentos de diversos lugares e tempos. A coleção benjaminiana permite que o mundo como palco esteja aberto às diversas conexões do imaginário, e como defendido no capítulo anterior, tornou-se também espelho ao procedimento de pesquisa a *Das Passagen-Werk*. Os objetos de uma coleção são libertados de suas funções utilitárias e se integram a um infinito de combinação; os materiais historiográficos, por sua vez, são favorecidos pelo método “rigorosamente livre”. Uma sensibilidade de pesquisador é inflexionada no texto por Frampton, que se encontra debruçado nas questões de esfera teórica sobre a natureza e a historicidade do seu meio. Partir do esforço de compreender os fragmentos de uma disciplina – no caso do cineasta, as imagens produzidas pelos dispositivos do mundo – para organizá-los em uma ideia ampla e historicamente consciente do cinema: esse é um dos trabalhos do metahistoriador preconizado no texto.

No pensamento conceitual de Frampton, o que está em jogo é uma preocupação com aquilo que ele entende como tradição. Uma das diferenças mais assertivas entre a “história” e a “metahistória” do filme estaria na seleção e no tato do material importante a seus respectivos pesquisadores. A problemática do historiador se resume à consideração do caos de Babel: se, no universo do cinema mundial, obras-primas como *O Encouraçado Potemkin* representam

apenas uma pequena fração, a história deve mergulhar profundamente no arquivo para que os tesouros não a escapem. O papel do metahistoriador, no entanto, é mais criativo: o universo lhe permite a invenção de sua própria tradição, “isto é, um conjunto prático e coerente de monumentos discretos, destinado a inseminar coerência ressonante no campo crescente de sua arte.”

O paradoxo em se “inventar uma tradição”, sendo as raízes daquilo que é “tradicional” sempre fincadas no passado, é explicado pelas fontes das quais Frampton retira o sentido de suas palavras: o texto seminal de T. S. Eliot, *Tradição e Talento Individual*, oferece resposta. De maneira enfática, Eliot afirma sua concepção de que a tradição “não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (Eliot, 1989, p. 38). Possibilitada através de um grande empenho em direção à consciência histórica, busca pelo conhecimento do que se comprehende como poesia desde Homero, a tradição viabiliza ao poeta um entendimento mais refinado da função que exerce em seu tempo. O autor se dirige, ao longo do ensaio, ao fazer poético e ao trabalho do artista, entendendo a importância da tradição à continuidade da poesia.

Lida-se, aqui, com a “concepção da poesia como um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje” (Eliot, 1989, p. 43): a ideia de uma arte como repositório a um conjunto incalculável de produções estéticas, tão diferentes umas das outras, mas todas concentradas no conceito referente a um meio – a definição surge de modo análogo ao “espírito” literário borgesiano; e mais ou menos paralelo ao que já definimos antes como “cinema mundial”. A tradição, pois, é o caminho para se lidar com uma ordenação desse universo vasto, sendo interpretada, exatamente como em *Por uma metahistória do filme*, como uma “ordem de monumentos”:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (Eliot, 1989, p. 39)

A tradição traz desafios e responsabilidades a todo artista que nela busca se situar. Um artista que trabalha com o conhecimento profundo sobre essa tradição, somado à intensidade do labor artístico, pode enfim criar uma obra verdadeiramente nova, que altera toda a tradição previamente estabelecida. Em um pequeno ensaio de Jorge Luis Borges, *Kafka e seus precursores*, realiza-se um exame dos antecedentes de Franz Kafka, e encontrando sua voz em uma série de textos: no paradoxo de Zenão, em um trecho de uma antologia chinesa clássica, em Kierkegaard. O aspecto “kafkiano” em cada uma dessas obras se deve à existência de uma obra única, a de Kafka, que “cria” seus precursores ao se apresentar tão destacadamente nova que passamos a enxergar, no passado, Kafkas *avant-la-lettre*. De maneira parecida às das considerações de Eliot, a ideia de Borges defende Kafka como uma obra “realmente nova”, capaz de alterar nossas percepções de toda a tradição antecedente.

O peso da tradição, ao artista, é o peso da história, que recai sobre os ombros da vanguarda modernista: a concepção de modernismo seguida por Frampton, uma profundamente investida em um projeto histórico, entende toda a sua geração enquanto historiadores da arte, cães farejadores nas alas de museus (Zyrd, 2023, p. 72), que estudam e procuram uma direção às suas realizações. Tal qual o trabalho do expressionismo abstrato na arte, a linhagem de cineastas encabeçada Frampton, Michael Snow e Ernie Gehr possuíam um entendimento claro da arte que executavam, e tinham o intuito de realizar obras “historicamente necessárias”, ou seja, obras “realmente novas” que dariam o próximo passo na contínua tradição artística do filme.

Apesar de negarem noções como as de “gênio” e “movimentos”, como atestado pela recusa de grande parte destes à alcunha de “filme estrutural”, essas ideias de concepção artística eram interesse em comum entre tais realizadores, e seus filmes demonstraram a mais alta radicalização formal, a fim de questionar e testar os limites viabilizados pelas ferramentas que dispunham, de encontro ao grau zero de seus meios. O contexto que possibilitou essa abordagem é o entendimento dessa tradição, a evolução das ideias do mundo que cria o contexto às novas manifestações da arte e o caminho que dali se deve seguir. “Alguém disse: “Os escritores mortos estão distantes de nós porque conhecemos muito mais do que eles conheciam”. Exatamente, e são eles aquilo que conhecemos” (Eliot, 1989 p. 41).

Se tudo isso é intuído por Eliot, a resposta está na sua leitura sobre o talento individual. Um poeta nunca é compreendido isoladamente, estando sempre em um diálogo profícuo com a poesia, de Homero aos contemporâneos, e a invenção da tradição permite o discernimento daquilo que leva o exercício poético a novas concepções no contemporâneo. O

comprometimento com o passado faz da evolução do artista “um contínuo sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”: seu *métier* se endereça às demandas internas da arte em que se envolve e não às suas simples emoções e preferências, e “nessa despersonalização [...] a arte pode ser vista como próxima da condição de ciência” (*ibid.*, p. 42).

De volta a Frampton, reconhecemos que o ofício do metahistoriador, também, é claramente apontado como ofício também artístico: “Estas obras podem não existir, e então é o seu dever *criá-las*” (Frampton, 1971, grifo nosso). Atuando no sentido proposto por Eliot, Frampton entende sua produção artística em diálogo com a tradição. O lugar da metahistória é especialmente o de abrir os caminhos à criação de seus filmes, situando-se no curso das proposições de estilo que se monumentalizaram desde a invenção do cinema até sua contemporaneidade – uma abertura ao universo gerado pela arte do cinema.

No entanto, mais do que isso, a metahistória também permite o encontro com o material bruto que se extrai à criação filmica. “Ou elas podem já existir, de algum modo fora das fronteiras intencionais de sua arte (por exemplo, na pré-história da arte cinematográfica, antes de 1943). E então ele deve refazê-las”. O marco temporal em 1943 também não é inocente: trata-se do ano em que Maya Deren e Alexander Hammid produzem *Meshes of the Afternoon*, o início “oficial” da tradição da vanguarda americana. A linhagem do filme visionário tomou consciência do seu passado, tornando-se intencional em suas formulações de estilo à arte do filme. Mais do que isso, entende-se que, da fita que se desenrola no cinema infinito, o metahistoriador pode arrancar fragmentos que lhe interessem para a construção de uma obra nova, historicamente necessária e importante.

O interesse de Frampton pela “pré-história” do cinema, especialmente pelos primeiros filmes mudos, relegadas ao estado de curiosidade sobre o passado do meio, são ressignificados em outros contextos, assim que o cineasta os arranca de sua origem para inseri-lo em relação a outras imagens – é o caso, por exemplo, de um dos seus últimos filmes, *Gloria!* (1979), no qual o cinema antigo é justaposto às novas estéticas da arte computacional, mesclando a “antiguidade” do filme à sua era contemporânea. Perloff, que inicia seu livro sobre o gênio não-original com alguns comentários sobre a natureza citacional da *The Waste Land* de Eliot, vê a transposição de sua poética ao filme nos procedimentos do cinema experimental; Benjamin, ao entender o deslocamento do local originário de um objeto como traço do colecionismo, tem um desdobramento da sua categoria em nomes da vanguarda, como Frampton.

Figuras 53 e 54 – *Gloria!*, de Hollis Frampton



Fonte: Arquivo digital do filme

Essas primeiras considerações gerais sobre o pensamento conceitual de Frampton permitem a visualização dos nossos temas como fundamentos ao cinema de vanguarda. Se podemos apontar para algumas diferenças entre a filmoteca universal e do cinema infinito, em todas as instâncias, é da curiosidade histórica, da busca pela tradição e do encontro frontal com as possibilidades criativas do arquivo fílmico que se fazem cada uma dessas imaginações. Desbravar esses infinitos, desbravar todo o cinema mundial, colecionando suas imagens e seus textos, é o desejo em comum ao metahistoriador do filme e ao colecionador de imagens do mundo. Devemos seguir, então, a Gatten e suas coleções imaginárias.

•

Uma reconsideração do filme *Secret History of the Dividing Line*, agora, pode ser feita à luz das ideias postas por Hollis Frampton, em especial quanto à sua primeira parte. Conceitualmente, propõe-se uma narrativa condensada – e enviesada, ao seguir a rota que nos leva aos Byrd – da história do mundo, nos termos possibilitados pela matéria fílmica. Se a obra principia na criação do universo, momento em que é concebido o cinema infinito, o vazio da imagem inicial deve evocar dois pontos de *Por uma metahistória do filme*: os arquivos de Clio e primeiros segmentos daquela fita imaginária, predestinada a inscrever todas as aparências do mundo, mas até então apenas capaz de liberar fotogramas negros. A tela escura inicial, sua aparente ausência de historicidade, torna-se assim o grão primário da representação visual, matriz de um universo criado e ainda em sua pré-história.

O princípio formal do segmento pode ser interpretado por uma metáfora bíblica. Onde nada havia, plena escuridão, a divisória surge na criação do céu e da Terra por Deus, a inserção do primeiro elemento visual é como a palavra divina, “Haja luz; e houve luz” – uma inscrição luminosa, ontologia filmica. Há algo, naquela divisa que nunca forma uma linha perfeitamente reta, da ordem do informe, sem coesão naquilo que deve separar o clarão e as trevas. Aos poucos, vão surgindo os eventos históricos emulsionados sobre aquela película, como fragmentos de um conhecimento gradativo, ainda disperso, do que era então desconhecido pelo homem. Se, na passagem do tempo, os acontecimentos se tornam mais velozes, e se a coerência entre os eventos se espalha na profusão do arquivo sobre os fatos do mundo, é porque os modos de representação do tempo histórico se veem desorganizados e nunca exaustivos, em um universo de artefatos disperso.

Interessa, no sentido dessa leitura, citar outro fragmento textual de Frampton a explorar “imagens do infinito”. *Incisions in History/Segments of Eternity* inicia com a encenação de um diálogo entre o autor e uma fictícia historiadora, em uma festa imaginária. Nessa conversa sobre o que seria, afinal, a “História”, a mulher desafia a lógica das causas e dos efeitos, defendendo a história do universo como um amontoado de acontecimentos. Na fala mais destacável dessa ficção, cristaliza-se o conceito de algo que é visto na tela (ou ao menos por boa parte do seu primeiro segmento) de *Secret History of the Dividing Line*:

“Ouça”, ela responde, “o problema com o universo, por um ponto de vista rigorosamente histórico, é apenas esse: ninguém estava lá para fotografar seu início [...] Afinal, a história, como a pornografia, não poderia realmente começar até a fotografia ser inventada. Antes disso, cada relato de eventos é meramente a ofegante prosa fictícia de outrem” (Frampton, 1983, p. 88)

O tom tipicamente framptoniano da anedota nos dá a entender qual o relacionamento entre os fatos, as imagens e a nossa interpretação do mundo. A fotografia – e depois o cinema – nos dão evidências históricas, de um tipo considerado mais concreto do que os documentos escritos podem nos dar. Muito em razão dessa abordagem sobre os liames entre a história e o cinema, *Incisions in History/Segments of Eternity* é citado por John Powers como fonte incontornável nas intenções artísticas e metodológicas dos cineastas inseridos no corpus do *New Historicist Film* por ele cunhado. De fato, deve-se situar Gatten em uma linhagem framptoniana da arte do filme, seja enquanto inspiração direta no seu trabalho – abertamente expressa na

entrevista concedida a Scott Macdonald (2007) – quanto para identificá-lo dentro da ideia de tradição, no sentido próprio dado por Frampton.

Todo o pensamento conceitual de Frampton tem como fim ser o alicerce da sua prática artística, em sua fase mais madura e avançada. Segundo Frampton, em uma posição sublinhada por muitos de seus comentadores, *Por uma metahistória do cinema* é considerado um manifesto ao projeto inacabado *Magellan*, que o ocupou extensivamente no seu estilo tardio. Um dedicado estudo sobre esse momento da carreira de cineasta é realizado por Michael Zyrd, especialmente no livro que se chama, justamente, *Hollis Frampton: Navigating Infinite Cinema*. Ao escrever sobre um grande corpo de obra que não chega ao fim, Zyrd se debruça sobre a pouca evidência material (alguns filmes completos, rascunhos e notas, menções em cartas e entrevistas) para pensar a égide desse edifício fragmentário. Paralelos profundos com Gatten, consciente da tradição do cinema de vanguarda que lhe antecede, podem ser encontrados em toda a documentação de *Magellan*.

Primeiramente, algumas palavras sobre o projeto. Descrito como “um projeto conceitual culminante investigando a natureza do cinema” (Zyrd, 2023, p. 1), ele é, em outras palavras, a face prática (em grande medida, a intenção virtual de tal face) da proposição metahistórica. Frampton posicionava seu empreendimento na linhagem dos grandes projetos modernistas, de imenso escopo e pretensões megalomaníacas – o realizador, por exemplo, criou um calendário que projetava filmes para todos os dias do ano, navegando por uma complexa narrativa dos vários meios imagéticos: iniciando com pequenas filmagens panorâmicas, cronometradas em um minuto e de inspiração lumièriana (estilo equivalente a Lascaux na metahistória do filme); finalizando com a dialética de *Gloria!* entre a apropriação do arquivo antiquarista e a experiência eletrônica.

Ao se colocar na ordem de monumentos de Joyce, Pound, Tatlin e Eisenstein, com as mesmas pretensões universalizantes que lhes tornaram fadados à incompletude, quiçá ao fracasso, Frampton abre uma senda de compreensão ao seu modernismo. Em concordância com aquilo que é mais característico do *ethos* modernista, ele parte, primeiro, de uma preocupação ontológica. Sua investigação é sobre as propriedades naturais do filme, e está imbricada na ideia fundante de que “toda a história da arte é nada mais que uma imensa nota de rodapé para a história do cinema” (Frampton, 1983, p. 123). No curso da elaboração conceitual de *Magellan*, Frampton traça uma complexa malha que entrelaça “filme, fotografia, pintura, escultura, animação, som, vídeo, linguagem escrita e falada”, com essa intermidialidade e intertextualidade se voltando à tradição de todo o ideal modernista – em *Gloria!*, “dois curtas

sobre o mito de Tim Finnegan representam o *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce"; em *Cadenza I*, "um curta da Biograph [...] é um duplo da *Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)* (1915–23), de Duchamp" (Zyrd, 2014, pp. 82-84).

Para Frampton, "o modernismo levantava questões sobre a relação entre legibilidade e escala, o todo e suas partes, o monumento e o fragmento, formas estéticas essenciais e variação histórica" (Zyrd, 2023, p. 14). Com isso em vista, expõe-se a ligadura entre a estética modernista e a busca pelo conhecimento universal que informa todo o desenvolvimento do projeto. Somado à veia metadisciplinar que nele se vê pulsante, *Magellan* intenciona a associação do "projeto modernista de investigação radical da arte e do meio às tradições históricas e epistemológicas mais amplas do pensamento iluminista" (*ibid.*, p 5).

O cinema, na visão de Frampton "o grande projeto culminante do Iluminismo, um aparato representacional total que [...] cria um simulacro do mundo, uma representação abrangente impulsionada pela totalidade enciclopédica" (*ibid.*, p. 112), é encarado como o meio último à coleção do conhecimento do mundo. Seu título, em realidade, refere-se a Ferdinand Magellan, Fernão de Magalhães, o primeiro circum-navegador do planeta. Uma das conexões mais superficiais entre os dois projetos aqui cotejados mora nessa referência: uma visada crítica à história colonial e suas intersecções com a epistemologia. Entre Magalhães e Byrd, os cineastas remetem a eventos mundialmente conhecidos – a Era dos Descobrimentos e o período colonial dos Estados Unidos; o século XVI e o século XVIII – com suas próprias epistemes, um contexto intelectual que se abre ao exame metahistórico. Navegando nesse curso, Zyrd comenta o valor metafórico do título de *Magellan*:

O fato de Frampton dar à sua obra-prima o título do explorador ocidental cuja expedição foi a primeira a circundar o globo nos remete à conexão do cinema com o contexto histórico mais amplo da modernidade e do colonialismo, uma expansão geopolítica que exerceu e articulou a cultura, a arte e o pensamento em modos materiais e representacionais de dominação global. (*ibid.*, p. 4)

Uma relação ambivalente se manifesta na produção de Frampton, enquanto marxista, entre as condições arrasadoras do colonialismo e a missão intelectual iluminista (*ibid.*, p. 129). Essas ambições em *Magellan* perpassam Gatten em uma chave a ele particular. O interesse maior do projeto está em como a coleção da família se torna as bases de uma tradição intelectual

americana, que se direciona à presença da colonização europeia no país, na feitura de um cinema engajado no questionamento da narrativa histórica. A noção de metahistória, a investigação das engrenagens de uma disciplina, ressoa em toda a estrutura dos filmes anteriormente analisados – seja na redução do conhecimento bíblico a poucas imagens encadeadas ou no zigue-zague comparatista entre dois documentos – em uma investigação ao mesmo arquivista e formalista. Ao pesquisar Byrd e utilizá-lo como referencial de sua produção, Gatten também investiga os procedimentos de narração e a discursividade do meio filmico, entendendo como os fatos podem ser distorcidos quando recontados, ou quando preenchemos as lacunas da nossa compreensão – esse é o papel desempenhado por suas “histórias secretas”.

Outras semelhanças explícitas e implícitas encontradas no trabalho de Gatten com o conjunto do pensamento e da prática framptonianos o colocam em uma posição particular na tradição artística: podemos partir do pressuposto de que os cineastas do *New Historicist Film* operam uma continuidade das pesquisas metahistóricas sobre o filme, que têm gênese no ensaio do seu antecessor. No seu livro, Michel Zyrd perscruta as fontes relacionadas a *Magellan* concentradamente, elencando os objetivos listados pelo próprio Frampton à sua produção. Sendo o primeiro ponto a própria metahistória, sua “tensão familiarmente modernista entre o universal atemporal e o historicamente específico” (*ibid.*, p. 54), tão alinhada com a *Secret History*, outras dessas especificidades: o choque entre a linguagem escrita e a imagem, a rigorosa modulação temporal, a escrita autobiográfica – materializada, no projeto *Secret History*, nas cartas e diários dos Byrds – e o filme como metáfora à consciência humana são alguns exemplos desses pontos de contato.

Mas há uma diferenciação, digna de nota, quanto aos temperamentos desses homens, espalhados pelas raízes em suas obras, que elucida cada um dos seus trabalhos. Antes, algo de intrinsecamente irônico se manifesta em como Frampton desenvolve seu estilo “lúdico”, que atravessa seu senso de humor mais perverso – suas menções à pornografia, seu constante embate com os “rabugentos mestres modernistas” (Zyrd, 2014, p. 82), a racionalidade cartesiana parodiada. Ele se vincula a uma face mais obsessivamente racional e calculista das correntes modernistas, com uma postura analítica temperamental.

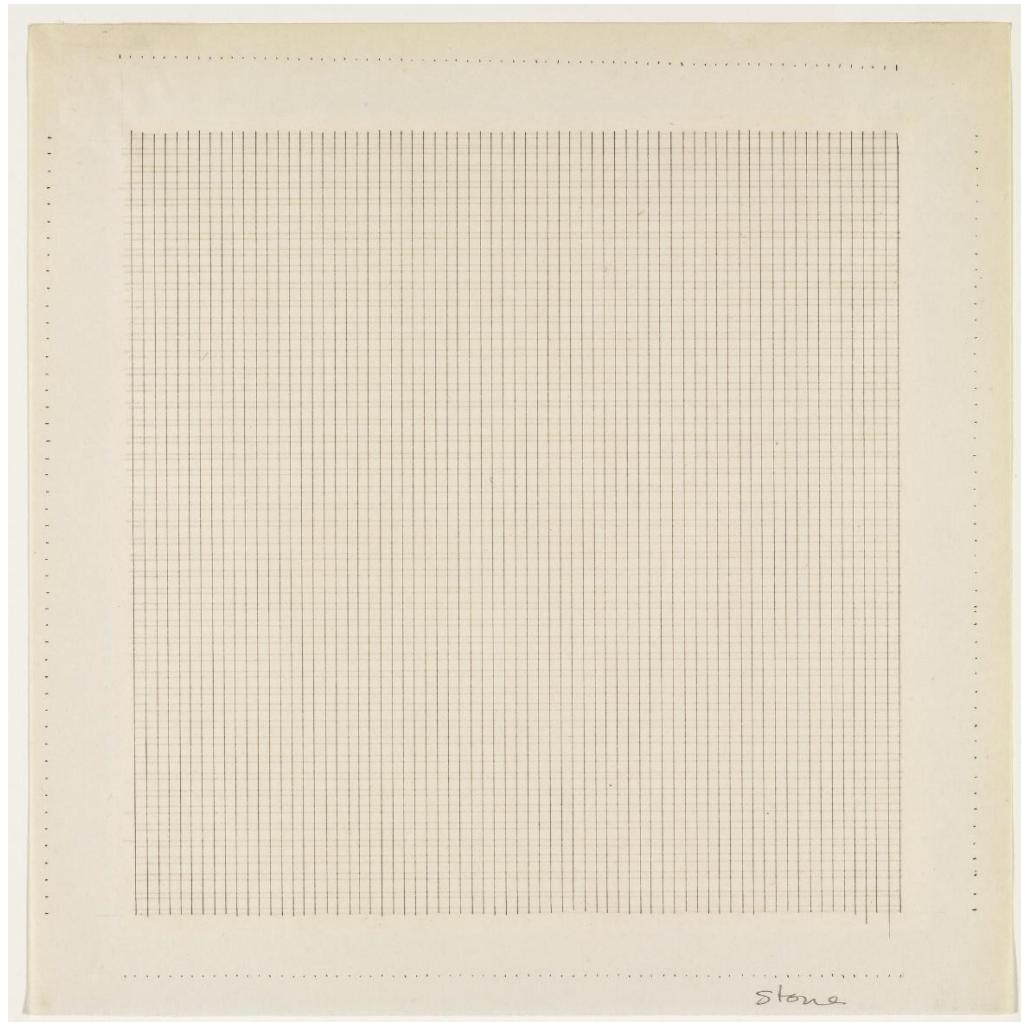
A personalidade de Gatten, na qual deveremos focar adiante, não coincide (ao menos, não tão facilmente como ela será percebida em Frampton) com a ironia, e muito menos com a perversidade: o temperamento introspectivo, do artesão em seu ateliê interior, pontua a sensibilidade com que se modulam os objetos cuidadosamente manufaturados, de texturas pensadas e costuradas pelo instrumental do melancólico. Se existe razão e análise, elas se

transformam na forma mais intuitiva do autor, mais interessado nas sensações que a intelectualidade proporciona.

Hugh Kenner (1971) inicia *The Pound Era* com o encontro casual de dois gigantes modernistas, Henry James e Ezra Pound. Diante dessas figuras representativas a pontos de inflexão da mesma arte, caracterizações distintas do modernismo, Kenner encena sua própria “ordem de monumentos”, traçando o percurso até a “Era de Pound”. Ambos os nomes, coincidentemente, traçam paralelos com as duas visões aqui distinguidas: Frampton trocava cartas com Pound, Gatten faz menção a James em obras como *The Extravagant Shadows*. É por lentes distintas que os dois cineastas se direcionam ao passado, à história, à técnica, ao modernismo, à tradição, ao cinema.

Segundo Gatten, seu lugar na tradição da história da arte está próximo do que ocupa – sublinhando sua compreensão mais ampla de arte moderna nos intermédios entre várias linguagens – uma pintora como Agnes Martin. Ele conta a Macdonald (2007) sua história com essas pinturas: ao confundi-las, primeiramente, com pinturas pertencentes ao minimalismo, em razão do uso de grades com aparente alta precisão geométrica, o efeito que a aproximação daqueles quadros teve nele o convenceram de uma perspectiva, uma defendida pela própria Martin (Glimcher, 2016, p. 11): de que sua arte estava mais próxima de um tipo muito rigoroso e controlado de expressionismo abstrato do que dos seus contemporâneos minimalistas. Gatten percebeu como aquelas obras possuíam certos desajustes, devido à feitura que consistia em ir mudando, a pequenos movimentos, a posição da régua. Esses desajustes deveriam evocar uma simplicidade no trabalho manual, em contraste com a abordagem mais austera do minimalismo. As pinturas de Martin são meditativas, lembradas por suas linhas retas, geometria concisa e cores sóbrias, não surpreendendo uma identificação espiritual da parte de Gatten.

Figura 55 – Agnes Martin, *Stone* (1964)



Fonte: moma.org

Os próximos filmes a serem analisados, *The Great Art of Knowing* (2004) e *What Places of Heaven, What Planets Directed, How Long the Effects? or, The General Accidents of the World* (2013), talvez os mais delicados e elusivos filmes de toda a carreira do realizador, trabalham sob uma tensão também encontrada no estilo martiniano: tensão entre o universal e o particular, o transcendental e a singeleza, duas energias que se sintonizam, ainda, nas atividades do colecionador, acertadamente apontadas como participantes da modernidade. Nestes dois filmes, para além de *The Enjoyment of Reading* – o único filme do ciclo que não será analisado aqui⁵ – e o épico de três horas *The Extravang Shadows* (2012), Gatten experimenta com a imagem fotográfica ao filmar, especialmente, objetos e coleções, em um estilo idiosincrático. As interações dos pequenos artefatos domésticos com os arquivos do mundo se encontram entre a infinitude e o infinitesimal.

⁵ O filme mencionado não possui arquivo digital disponível na internet.

•

Ainda que, mediante este aspecto, Gatten não confesse uma aspiração framptoniana, as vias pelas quais o projeto *Secret History* se compromete com a tradição faz dele um exercício único e interior à metahistória do filme. O arco narrativo que a ordem idealizada pelo cineasta propõe, entre outras coisas, conta uma história da evolução tecnológica do cinema: da ausência do fotográfico à invenção da câmera; da ausência de cor ao colorido vibrante; em filmes futuros, nas palavras do autor em entrevistas, da ausência de som ao cinema sonoro. Sendo o filme homônimo o primeiro exemplar, representação formal ao princípio do “cinema infinito”, todas as obras seguintes do projeto apresentam a indcialidade fotográfica, dada em maior ou menor grau na estrutura.

Moxon's Mechanick Exercises é modesto quanto à presença da imagem fotográfica: filmam-se algumas poucas páginas e lombadas de livros, enfatizando melhor os cruzamentos entre textos e a abstração da tipografia do que as propriedades do que pode ser filmado. Nos próximos filmes comentados, são as texturas, os volumes e os contornos presentes na imagem que ganham a frente: o cinema se abre, enfim, ao mundo fenomenal. Avançando essa poética colecionista, Gatten focaliza sobretudo em objetos, predominantemente pequenos e domésticos, introduzindo uma estética da natureza-morta que deve coexistir com a textualidade anteriormente trabalhada. Enchendo os olhos do verdadeiro colecionador, múltiplas coleções: as dos fragmentos escritos, as das coisas encontradas e as que se formam pela combinação das duas.

Nos limites da tela, o fenômeno estético de cada um desses filmes é a criação de um mundo prismático – já atestamos que *Secret History* é a criação do universo, e como *Moxon's Mechanick Exercises* introjeta uma vasta história do conhecimento teológico em si por via das estratégias de redução e condensação. A estética das naturezas-mortas, ao verdadeiramente permitir que o cinema seduza pelas aparências visíveis, expande a noção de que vislumbramos o surgimento de mundos através do estilo. Estilos, como prismas, distorcem a realidade e nos projetam algo novo; a estilística desses filmes deve, na medida do possível, ter suas linhas visíveis, desenhadas: esse é um estudo em cartografia.

Podemos observar toda a trajetória desse trabalho até então como um elogio à luz: como a Varanasi de Borges ilumina a real equivale a como um texto dá à luz sua imaginação de mundo; a filmoteca universal – e o enredo do longa-metragem de Khittl, por acumulação – é como o arquivo de captura das luzes que incidem sobre o universo inteiro; a liturgia da criação da luz é a metáfora ao cinema infinito de Hollis Frampton e ao primeiro filme do projeto *Secret History*; o cinema, diz o clichê, é escrita luminosa. Já nos seus filmes focados nos objetos, Gatten se define pelo apuro em controlar uma luz diáfana, preciosa; pelo seu desempenho muito sofisticado na produção de imagens reluzentes.

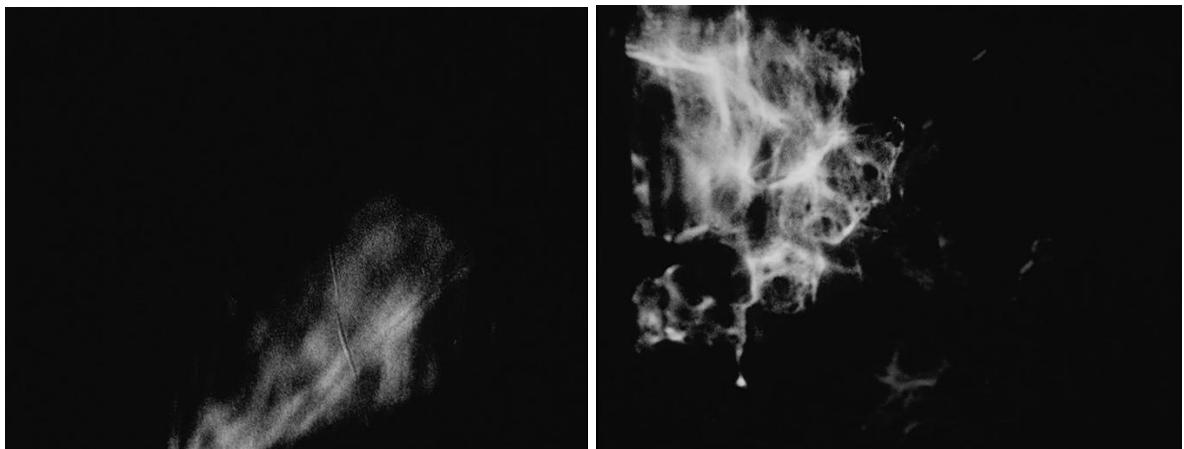
Como as coisas reagem a tal prova da luminosidade, deixando transparecer uma espécie de elementaridade física das coisas, é uma característica em comum tanto às naturezas-mortas de *The Great Art of Knowing* quanto à de *What Places of Heaven...*, que descrevem um cosmos de objetos pequeninos como o universo em potencial. Em algumas ocasiões, Gatten – em informação concedida na entrevista a MacDonald (2007) – também fará uso de tubos extensores nas lentes, que ampliam a imagem e permitem a visualização muito aproximada, quase estrutural, dos objetos. Efeito concreto disso está na equiparação do ínfimo ao infinito: arranjos simples de jarros dispostos em uma estante podem se assemelhar a constelações, planetas, sistemas completos. O trato com a indicialidade, que dá a ver a evidência de algo concreto, não pressupõe, aqui, um realismo. Tom Gunning se aproxima da questão, que comenta com base no pensamento sobre a técnica e produção de estilos:

Uma relação indicial certamente existe nas fotografias, mas muito frequentemente os teóricos a consideraram como a fonte do realismo do meio. A indicialidade pode estabelecer uma fotografia como um tipo de testemunha, presente durante o evento que registra, mas esse fato por si só não explica a fotografia como, talvez, a mais realista das imagens visuais. A precisão visual da fotografia vem de seus mecanismos ópticos, de sua combinação de lentes, obturador e película, todos elementos que sabemos que podem ser usados de maneira não realista [...] A indicialidade, por si só, não cria uma imagem realista ou sequer reconhecível (GUNNING, 2011, p. 10)

Mesmo quando facilmente identificáveis, as imagens de Gatten brincam com os graus de ilusionismo proporcionados pelo cinema: uso de lentes, experimentos com o foco, enquadramentos que enfatizem camadas texturais ou um tipo de luz mais ou menos acentuada do que a percebida pelo olho humano. Ainda segundo Gunning, o impulso estético do projeto

gatteniano é o de uma estética dos vestígios, das marcas e dos traços deixados pelas coisas, fora da esfera representacional. E assim mesmo o é, no começo de *The Great Art of Knowing*: uma luz que contorna superfícies raramente inteligíveis, deixando seus rastros de reconhecibilidade. O que apontamos como uma folha só se faz visível pela nervura salientada na mistura de luzes e sombras, e flares intensos nos colocam no território de uma visão brakhageana⁶.

Figuras 56 e 57 – Luz e penumbra em *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

O título é referência direta a um dos livros da coleção da Byrd: escrita por Athanasius Kircher, polímata conhecido como “o último homem a saber tudo”, sua *The Great Art of Knowing* é uma obra enciclopédica, que visava oferecer a epítome do conhecimento humano ao sistematizar tudo que havia para conhecer no mundo na divisão de vinte e sete partes constituintes, separadas em três colunas, que poderiam dar a entender tudo aquilo que existe por suas variadas combinações. Em *Por uma metahistória do filme*, Frampton fala da “invenção do fato” como um dos estágios históricos do conhecimento. “O mundo continha apenas uma lista enumerável de coisas. Qualquer coisa podia ser considerada simplesmente como a intersecção de um número finito de fatos. O conhecimento, então, era a soma de todos os fatos passíveis de descoberta”; sua crítica sendo direcionada à continuidade desse pensamento na atualidade – “[n]a maior parte dos lugares ainda permanece: do que se deve concluir que não vivemos todos no mesmo tempo” (Frampton, 1971).

⁶ Referência à frase mais conhecida de Stan Brakhage, definidora do seu estilo: “Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da percepção” (BRAKHAGE, 2018, p. 341).

Em Gatten, tal absurdismo das sistematizações totalizantes não será exatamente criticado. Sequer parodiado, como se dá em *Magellan*: seu temperamento os reconhece mais como modelos criativos, exemplares da curiosidade humana que, como a arte, pode conceber maneiras de enriquecer nossa apreensão sentimental do mundo. Se a “linha divisória” é um motivo poético retomado por todos esses filmes, ela aparece em *The Great Art of Knowing* como aquilo que divide as coisas em listas, categorias, taxonomias e inventários – formas análogas da coleção, na perspectiva de Umberto Eco. Dentro do projeto, este é o exemplar mais concentrado, por um lado, na ideia da “organização” e “catalogação” do colecionismo, na montagem que promove relações facilmente passadas como despercebidas; por outro, em como a inteligência articula formas distintas do saber – a informação histórica, a observação empírica, o experimento científico – ao pensar a consciência – e o cinema como seu análogo – como uma coleção de impressões do real.

Uma espécie de prólogo ao filme prossegue assim: do inicialmente desconhecido das primeiras abstrações luminosas que se confrontam com o fundo negro profundo, surgem algumas composições em plano-detalhe da natureza, com folhas secas e galhos distorcidos filmados em minúcia microscópica – nessa cadênciça, ilustra-se o movimento da escuridão à iluminação, da ignorância ao aprendizado, imediatamente. Exposto o título, mais duas imagens das asas e do bico de um pássaro morto, e outra cartela, que subintitula a obra: *A Bibliography in 27 Constituents*. Há duas informações precisas no subtítulo: primeiro, a noção do filme enquanto “bibliografia”, alinhada à poética das listas infinitas; segundo, o papel da numeração, cara a Kircher por se tratar da sua proposta do conhecimento dividido em vinte e sete categorias, tornando-se elementar à coordenação do projeto – cada um dos três segmentos da obra segue essa numeração (1-9/10-18/19-27) e tem como subtítulo uma das categorias de Kircher (*Respective Principles/Essential Principles/Universal Subjects*).

Figuras 58, 59, 60, 61, 62 e 63 – Prólogo em *The Great Art of Knowing*

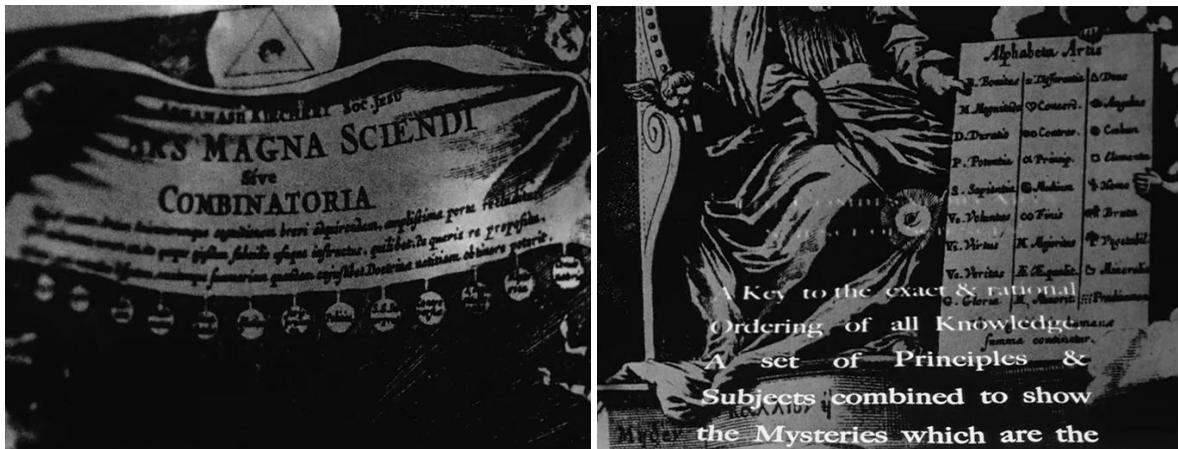


Fonte: Arquivo digital do filme

Após essa abertura, a gravura presente na página de rosto de *Ars Magna Sciendi Sive Combinatoria*, de Kircher, um tratado de categorização de todo o conhecimento existente. Sobrepõe-se a ela, no corrente estilo tipográfico de Gatten, um texto que toca na ideia da sistematização dos saberes universais. Textos como esse, comuns desde a época medieval, levam-nos a considerar as premissas do conhecimento total e na sua impossibilidade de ser apreendido ou representado – pensemos na enciclopédia chinesa e no sistema linguístico de Wilkins citados por Borges. Nessa justaposição de sequências iniciais, há o início de um fator conceitual do filme: primeiro voltado aos níveis mais baixos do que se pode conhecer, as plantas

rasteiras e um animal morto na terra, o filme logo lança seu olhar à transcendentalidade. A transição pendular entre essas duas, quando ocorre indistintamente, revela o ímpeto pelo saber nas suas várias esferas.

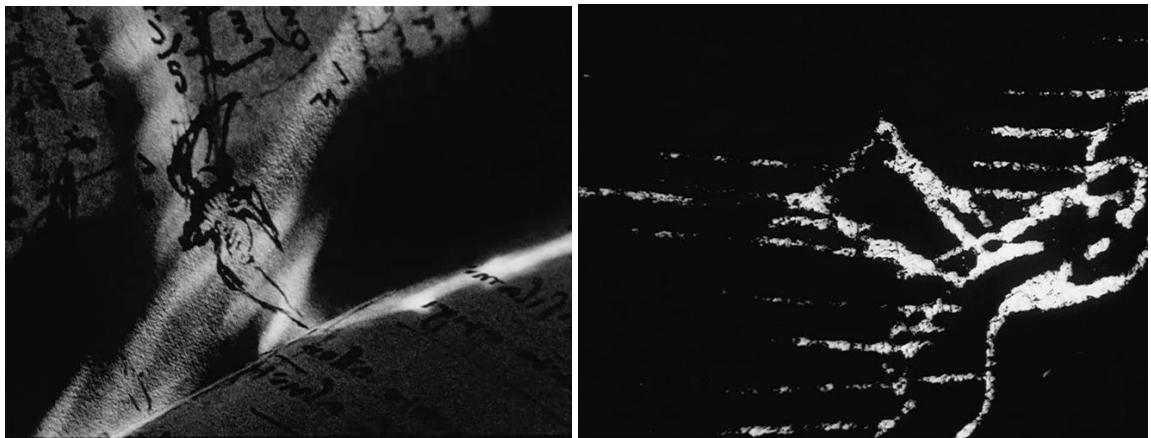
Figuras 64 e 65 – Ars Magna Sciendi Sive Combinatoria em *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

A figura de Leonardo da Vinci, enquanto representação da polimatia do Renascimento, é também fundamental do filme, especialmente seus códices sobre o voo dos pássaros. Gatten filma suas páginas, identificáveis pela caligrafia distintiva e principalmente pelos desenhos que descrevem o movimento de voo das aves, com auxílio de um estilo de iluminação cada vez menos naturalista: nas imagens dos manuscritos, a luz desenha em cima dos objetos uma forma que se assemelha tanto a um livro aberto quanto às asas dos pássaros. As ilustrações do renascentista, que ocupa as laterais dos cadernos davincianos, também passam pelo processo de impressão na película. No fundo escuro, por um breve momento, o filme alcança uma linguagem próxima à da animação, utilizando a persistência retiniana para dar vida às figuras grafadas.

Figuras 66 e 67 – Os pássaros de Leonardo da Vinci em *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

Certo senso de humor não escapa à visão mais romântica do cineasta, ao fazer do seu filme um jogo de palavras, um filme sobre pássaros: a família “Byrd”, os códices de Leonardo e, por fim, o estudo da síntese do movimento do voo em Marey, que permitiu a invenção dos aviões e cujas fotografias guardam certa familiaridade com tal segmento. A evocação direta a Leonardo e Marey – que tem uma citação própria mais ao fim do filme – trazem à tona, outra vez, a arte como espaço de investigação. “Todos [os autores] que eu estava lendo no momento eram empiristas de algum modo, acreditando que por nossos sentidos podemos acumular conhecimento”, diz Gatten na entrevista a Macdonald (p. 44). O lugar do conhecimento pela experiência converge com seu interesse pelos livros e pelos escritos. Uma relação conflituosa, que busca um núcleo em comum, é estabelecida entre as diferentes formas de conhecer: saber empírico, científico, acadêmico.

Escritos enriquecedores à discussão sobre tais convergências entre a estética e a diversidade do conhecimento são encontrados, justamente, na trilogia de ensaios de Paul Valéry sobre Leonardo da Vinci, escritos após a publicação dos manuscritos do renascentista – e com um enfoque muito importante nos códices sobre os pássaros, ao sonho de Leonardo em criar uma máquina voadora a partir de sua observação das aves. Buscando entender a dialética entre o gesto criativo e a obra de arte, as maquinações internas do artista e a concretude dada ao objeto estético final, Valéry viu em Leonardo uma figura sintetizadora dos seus interesses, que articulava o pensar ao fazer, a intelecção e o labor inerentes à criação:

Sentia que esse senhor dos seus meios, esse possuidor do desenho, das imagens, dos cálculos, havia encontrado a atitude central a partir da qual

as empresas do conhecimento e as operações da arte são igualmente possíveis; as trocas felizes entre a análise e os atos, singularmente prováveis: pensamento maravilhosamente excitante. (VALÉRY, 1998, p. 109-111)

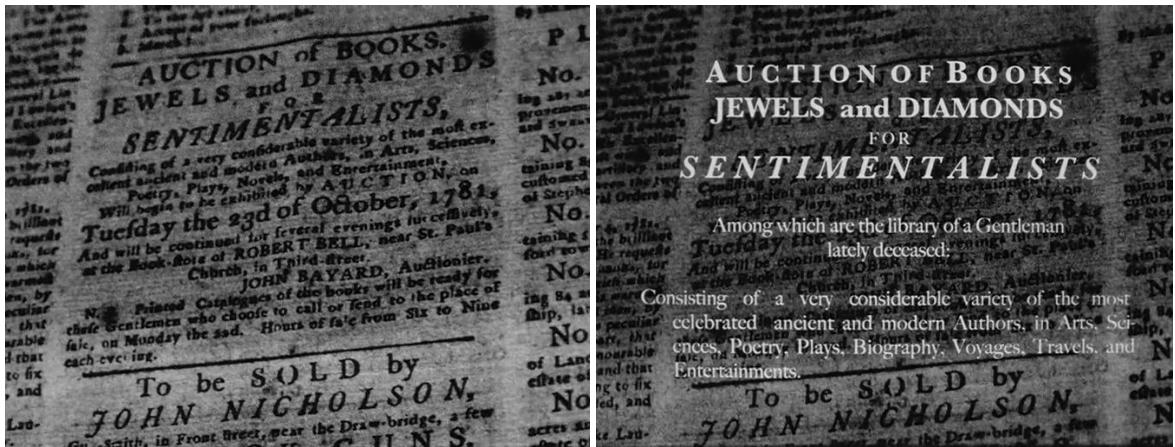
O método de Leonardo da Vinci proposto por Valéry é o do desenvolvimento da capacidade em perceber relações “entre coisas cuja lei da continuidade nos escapam” (*ibid.*, p. 25-27), atividade da inteligência que ecoa no trato do colecionador com seus objetos – ampliada, portanto, à intuição do colecionador de impressões, ideias e saberes. Nos ensaios, os cadernos são entendidos como um espaço epistemológico, destinado à reflexão e à coleção de impressões sobre o *métier*. Portanto, os escritos diferem da obra finalizada, mas são fundamentais à sua concepção, pois vislumbram a gênese de suas propriedades previstas. O interesse por essa documentação está justamente na sua natureza anatômica, servindo-nos à dissecação dos mecanismos internos desse espírito criativo. O caminho do estudo, da preparação e da postura analítica com a produção fomenta a obra de Leonardo: a compreensão da mecânica do voo lhe permite sonhar com o homem a voar, assim como permite a representação gráfica do mundo por meio da pintura.

Uma expressiva produção da pintura do Renascimento é marcada pela exigência de uma metodologia, um conhecimento diverso que está alinhado aos valores humanistas – a conquista da perspectiva, exemplo máximo, é fruto estético do desenvolvimento científico de sua época. No filme de Gatten, impulso semelhante adentra no território do filmico: busca-se entender a materialidade cinematográfica a partir da observação prática, com atenção especial aos seus fenômenos imanentes, que encontram relativos na nossa realidade. A exploração do meio animado, produzido diretamente sobre a película a ser projetada, envolve-se nas pesquisas sobre a síntese do movimento que ocuparam igualmente Leonardo, Marey e os inventores do cinematógrafo, em uma alusão a uma visão extensa do pensamento moderno.

A imagem que se segue às bruxuleantes impressões dos desenhos de pássaros é a de uma página, com enfoque naquilo que está nela escrito – o conhecimento, na prática, dá lugar àquele disposto em forma de linguagem. Não se passam mais do que alguns segundos para que, na impressão direta na película, seja sobreposto o texto à materialidade do papel. Intitulado *AUCTION OF BOOKS. Jewels and Diamonds for Sentimentalists*, trata-se do anúncio do leilão dos livros de um “cavalheiro recentemente falecido”. Em um importante ensaio às informações materialmente encontradas no projeto *Secret History*, publicado pela *American Antiquarian*

Society, Edwin Wolf (1956) comenta sua longa busca por vários dos livros perdidos da coleção dos Byrd, demarcando o leilão ilustrado por Gatten como episódio crucial na jornada desses objetos.

Figuras 68 e 69 – Leilão da coleção dos Byrd em *The Great Art of Knowing*



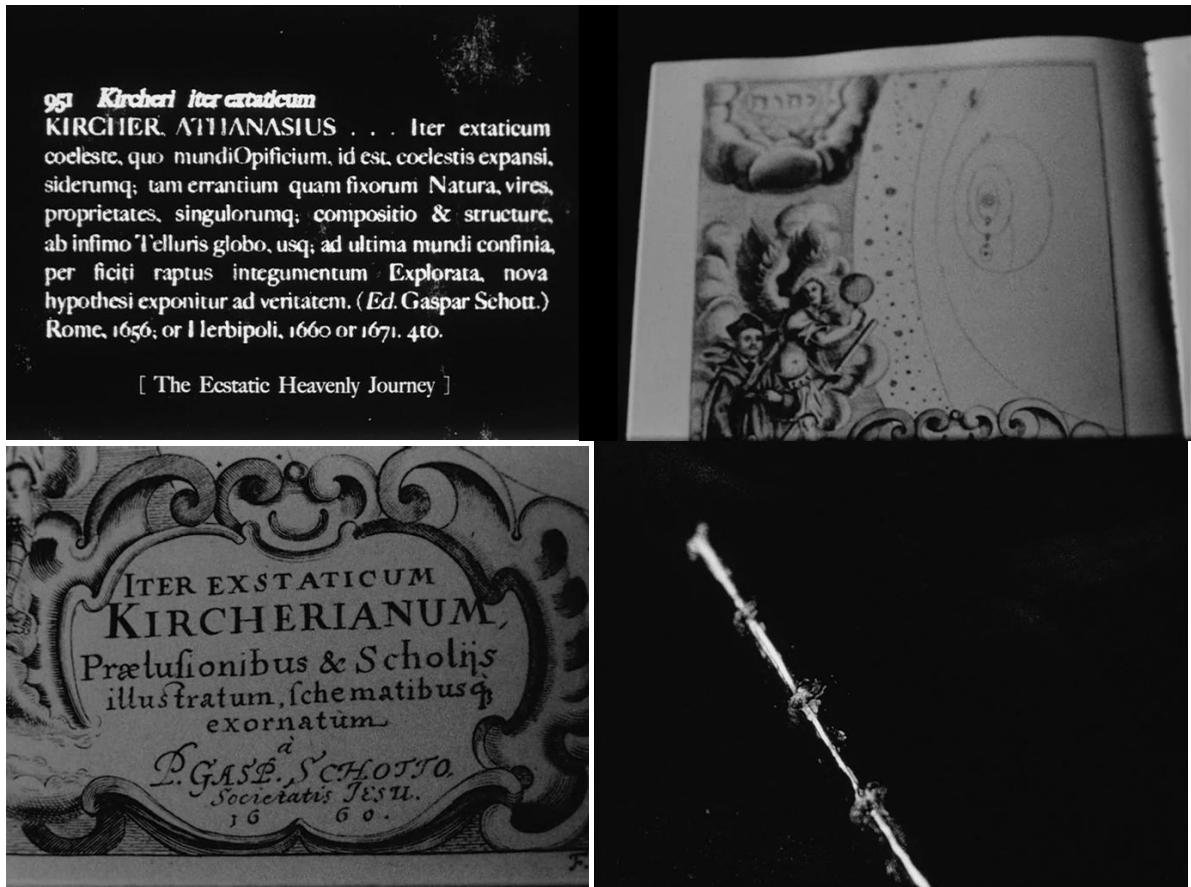
Fonte: Arquivo digital do filme

Não somente atribuindo mais uma camada de informação histórica à visualidade do seu filme, este segmento mostra Gatten prestando uma homenagem, na mesma medida em que também se une às obsessões e vícios que permeiam as vidas dos antiquaristas. O título recebido ao leilão, a colocar os livros como equivalente às joias e aos diamantes para aqueles que possuem o temperamento do sentimentalista, tem a densidade poética de um texto benjaminiano, o mesmo *ethos* rascunhado na narração posta em *Desempacotando minha biblioteca*. Ao longo da análise desta poética colecionista, sempre estivemos diante de um tipo humano de interesses muito específicos, de homens completamente absorvidos pela temporalidade das ruínas.

Tratando-se de um “filme-bibliografia”, como sugere o subtítulo, Gatten emprega a forma do catálogo, enumerando alguns dos livros de Byrd que estiveram nesse leilão em uma sessão intitulada *I-9. Items from the Valuable Library (Respective Principles)*. A coleção, nesse segmento, toma forma evidente: um conjunto de itens valiosos que são organizados categoricamente. Em todas as apresentações de livros, após uma cartela com a entrada de cada um deles no catálogo listado, constando informações de edição, vemos a materialidade desses exemplares. O destaque ao objeto em sua realidade física, nesse processo, preza não somente pela ideia do livro como fonte inesgotável – borgesiana – do saber, mas sobretudo nos prazer

provados aos sentidos, que nutrem as sensações do espírito colecionador. Uma visualidade haptica prevalece nesses filmes, que não compreendem as materialidades apenas pelas vias do desígnio de suas funções, mas pelo transbordamento do sensível.

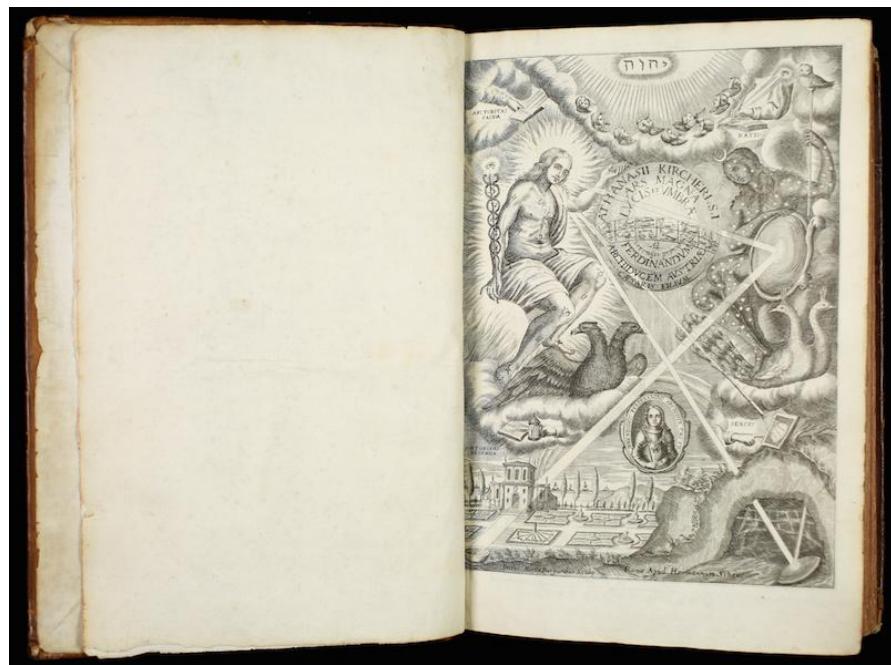
Figuras 70, 71, 72 e 73 – A forma do catálogo em *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

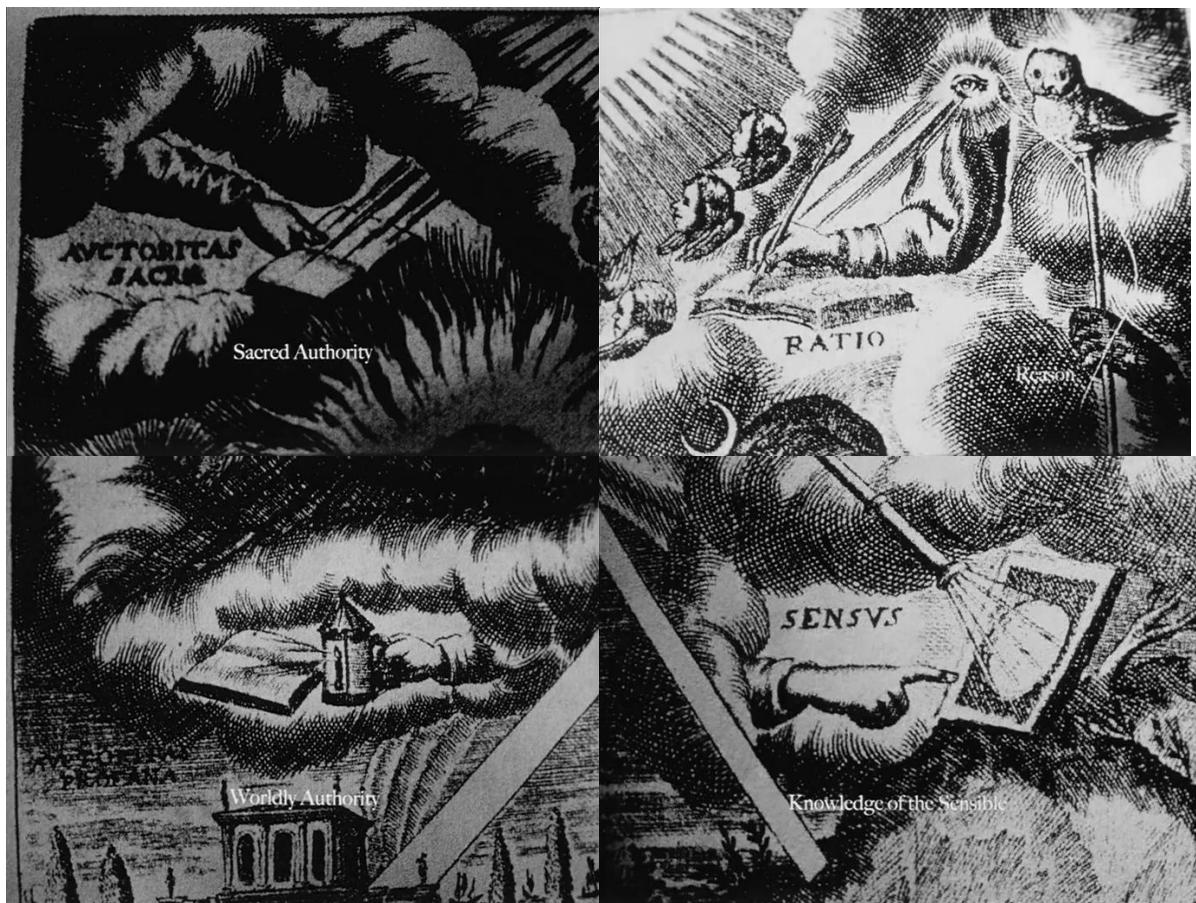
Entre essas inscrições enumeradas por Gatten, surgem várias das obras de Kircher que constituíram a biblioteca dos Byrd, com as filmagens priorizando o exame de seus frontispícios. São gravuras que representam santidades, elementos cósmicos, sistemas do saber; a atenção de Gatten se voltando aos detalhes, certos elementos da composição que interessam ao seu escrutínio. Das escrituras em latim posicionadas ao lado de cada representação visual, no caso da obra *The Great Art of Light and Shadow*, Gatten realiza uma tradução que é então sobreposta na imagem: as ilustrações representam *AVCTORITAS SACRA* [Sacred Authority], *RATIO* [Reason], *AVCTORITAS PROFANA* [Worldly Authority], *SENSVS* [Knowledge of the Sensible].

Figura 74 – Frontispício de Kircher



Fonte: galileo.ou.edu

Figuras 75, 76, 77 e 78 – Frontispício de Kircher em *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

Dessas diversas instâncias que remetem a um pensamento transcendental, esoterismo barroco, o “conhecimento do sensível” parece o mais importante ao artista: a aproximação em sua imagem é a última, sendo sucedida pelo efeito de desfoque em pequenos pontos luminosos, que nos endereçam explicitamente ao conteúdo que se estuda em Kircher: arte da luz e da sombra, cinema. Como conhecer através do sensível? As livres associações entre áreas e formas do saber parecem convergir a uma certa abertura fenomenológica, colocando-nos em frente a uma realidade que pode ser vista, interpretada e absorvida por outros ângulos, por um tipo de filtragem cujo aparato do cinema é o mecanismo possibilitador. Sendo a arte mais propensa a oferecer esse infinito de sensações, seja até mesmo por gestos banais como uma leve alteração de foco, o mundo do cinema é sempre outro pelo prisma do alquimista.

Figura 79 – O conhecimento do sensível: percepções da luz em *The Great Art of Knowing*

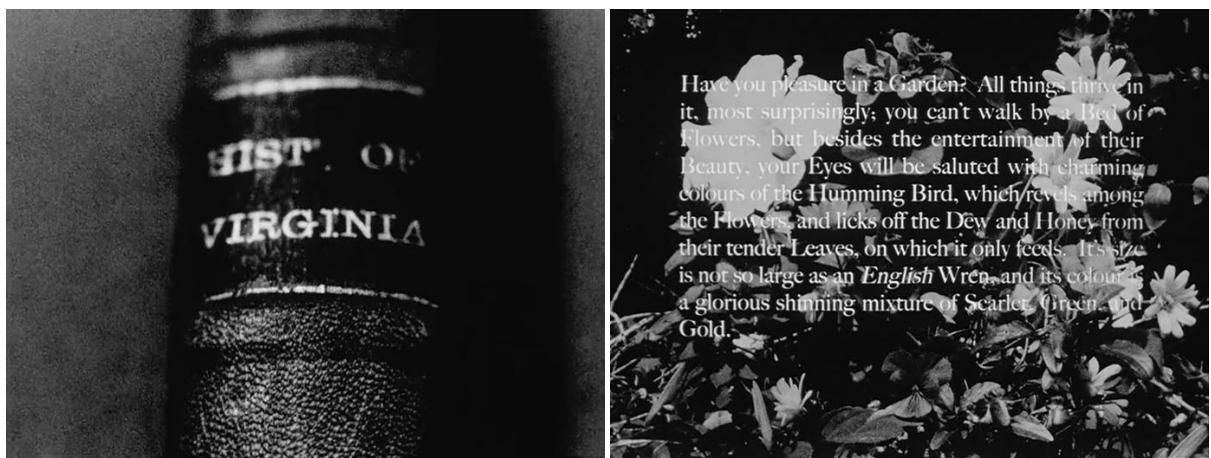


Fonte: Arquivo digital do filme

Um outro livro da bibliografia é uma espécie de obra enciclopédica sobre a História da Virgínia, na qual William Byrd II já protagoniza. A separação entre o personagem histórico e o homem privado interessa ao projeto na medida em que a miríade de relatos nos arquivos, com suas lacunas, oferecem faces distintas da realidade inacessível – as diferenças entre uma história

oficial e as histórias secretas se dando nesses termos. Um trecho do livro histórico sobre os jardins de Byrd se sobrepõe a imagens de flores e folhas e ao texto na página do livro; seguido disso, uma nota casual em seu diário, que termina em um passeio pelo jardim. São diversas imaginações literárias do mesmo homem – às quais, inclusive, o filme adiciona mais uma camada – representado em sua erudição pelo catálogo, pela sua importância histórica na obra de Berkeley e pela simplicidade de sua existência cotidiana pelo registro diarístico. Aqui, uma carta de amor “escrita por Evelyn”⁷ também se une à pluralidade arquival, em um presságio da centralidade temática que terá, adiante, em *What Places of Heaven....*

Figuras 80 e 81 – A Virgínia e o jardim em *The Great Art of Knowing*



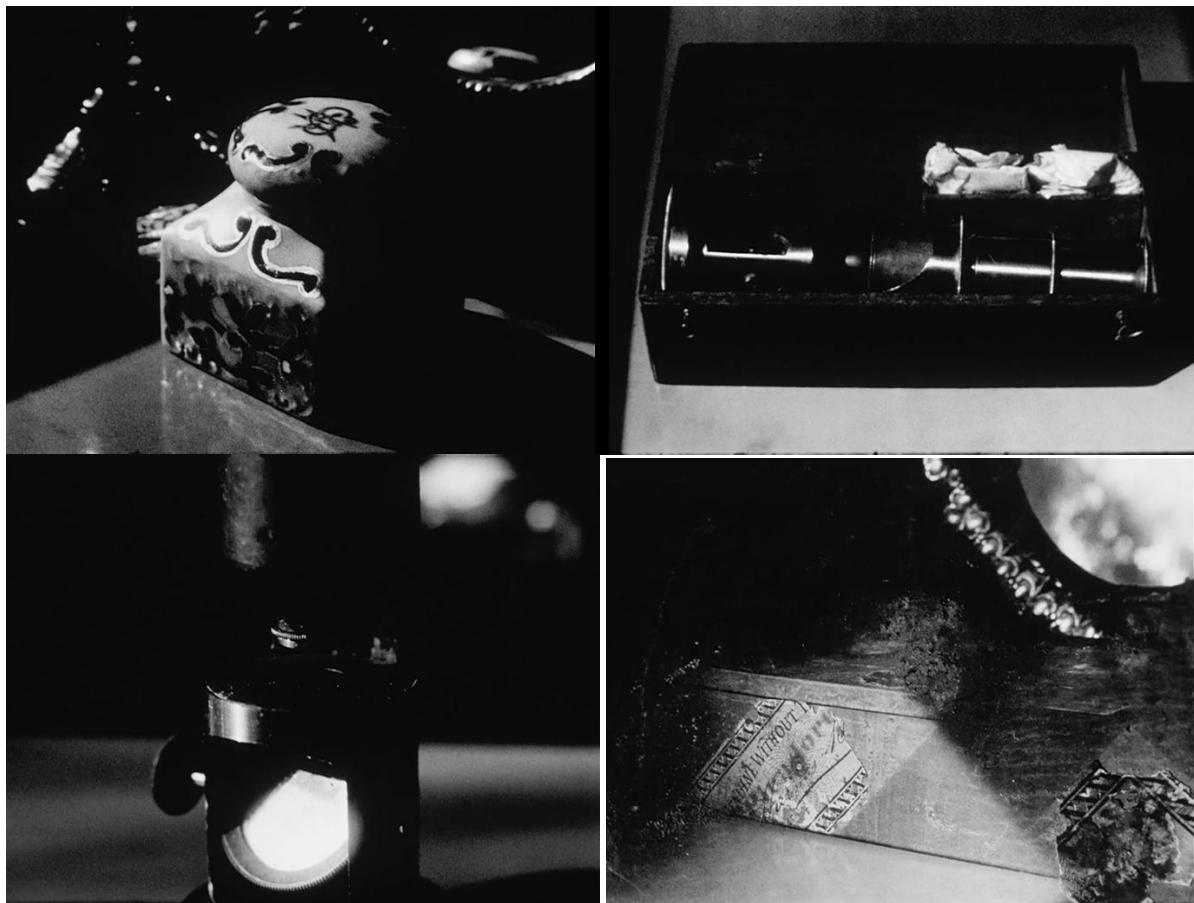
Fonte: Arquivo digital do filme

Ao longo de *The Great Art of Knowing*, são intercalados planos de diversos objetos, composições em natureza-morta, que encontram na ideia de livro o seu tesouro mais importante. Mas há, adicionalmente, outras presenças, que ampliam o escopo de amores do colecionador. Entre essas, um pequeno recipiente de tampa arredondada, de detalhes ornamentais desenhados com esmero; duas caixas de madeiras, uma supostamente guardando cartas de amor e outra contendo um antigo microscópio composto, que inclui diversos componentes metálicos, tubos e lentes para a montagem e o funcionamento do instrumento. Os objetos de Gatten costumam, cada um ao seu modo, guardar segredos, um mistério que está tanto nas suas superfícies quanto naquilo que contém em si: nos livros, a linguagem que nos permite viagens, descobertas e

⁷ Como confessado por Gatten a Gabriele Jutz (2024), as cartas de amor em seus filmes são, na verdade, escritas pelo próprio cineasta a partir das evidências documentais: tal qual a literatura de Borges, esse é um trabalho que constantemente embaça a informação histórica e o domínio ficcional, permitindo a emergência de mundos prismáticos que surgem da reorganização da realidade.

milagres; nas caixas e recipientes, tanto ferramentas de trabalho quanto presentes enamorados; no microscópio, a chave para o infinito molecular.

Figuras 82, 83, 84 e 85 – Objetos em *The Great Art of Knowing*



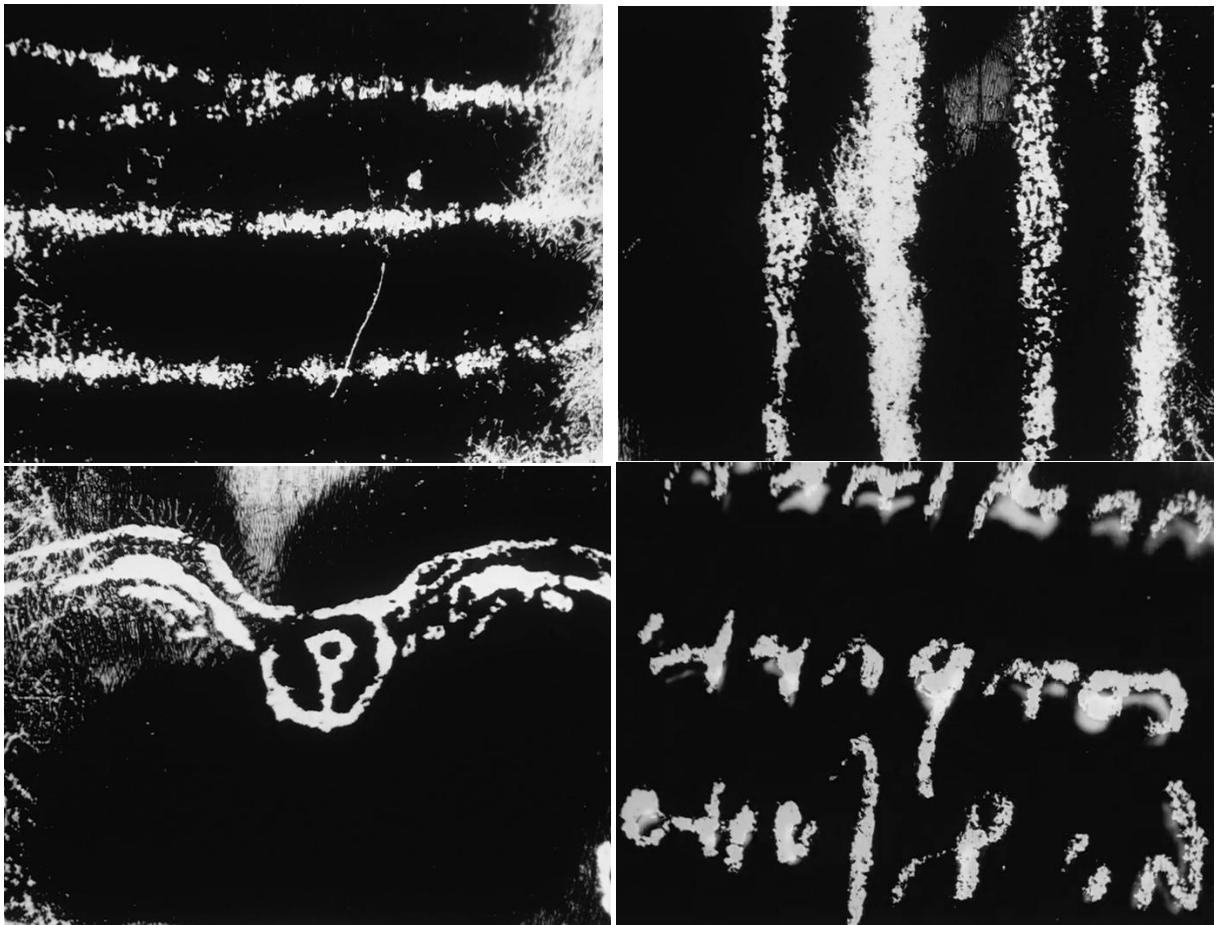
Fonte: Arquivo digital do filme

Diante de todos esses objetos, o microscópio deve realçar a conexão com os métodos tradicionais de investigação científica. Fora da caixa, o objeto é posto a funcionar, como foco naquilo que sua lente observa: mais uma vez, pontos luminosos. Nesse segmento, a luz é investigada para constatar os paralelos entre as ferramentas filmicas e os aparelhos de função científica, tanto pela face metodológica e analítica do cinema quanto pela curiosidade estética que pode ser engendrada pelas imagens da ciência. Frampton também nos dá abertura para pensar nesses interstícios: ao se referir ao cinema como a última das máquinas, refere-se a toda conquista tecnológica de observação das imagens, lembrando e ensinando-nos “como as coisas se pareciam, como funcionavam, como fazer as coisas... [...] como sentir e pensar” (Frampton, 1971). “Tipicamente, tudo o que sobrevive intacto de uma era é a forma de arte que ela inventa

para si mesma”, estando o cinema, para ele, no estágio final do processo das tecnologias da percepção na modernidade.

Em mais uma estruturação matemática, *The Great Art of Knowing* reserva todo um segmento à máquina como dispositivo que nos ensina a sentir e pensar, concentrando-se em um exemplo de registro daquilo que se sentiu e pensou: nos manuscritos de Leonardo, em 10-18. *Codex on the Flight of Birds (Essential Principles)*. A técnica, neste momento, promove uma apreciação esmiuçada do traço, evidência da mão humana que deixa algo de seu em uma superfície: vemos um prolongamento do momento em que as aves rascunhadas por Leonardo são inscritas na película, breve fragmento que prenuncia essa sequência de focos e desfoques na matéria escrita e desenhada. Mesmo quando conseguimos enxergar, com algum esforço, a caligrafia e algumas partes da anatomia dos pássaros, o resultado é uma abstração algo próxima à que ocorre com a tipografia em *Moxon’s Mechanick Exercises*, e tal qual neste filme – que, na ordem de produção, precede *The Great Art of Knowing* imediatamente – é um momento dedicado à experimentação com o conhecimento prático sobre os materiais do cinema, fazendo dos saberes intelectuais transpostos em linguagem uma difusão imagética.

Figuras 86, 87, 88 e 89 – Segmento 10-18 de *The Great Art of Knowing*



Fonte: Arquivo digital do filme

A última parte do filme, *19-27. Causes & Effects (Universal Subjects)*, deverá amalgamar todas as instâncias do conhecimento até então trabalhadas, justamente suas causas e efeitos. Mais dispersamente que as estruturas anteriores, é um momento no qual Gatten trabalha diversas práticas, materiais e poéticas que delinearam e sustentaram seu projeto – as imagens dos *splices* que caracterizam a parte mais longa do filme homônimo aparecem brevemente, como outra utilização experimental dos utensílios filmicos. De fato, é um momento voltado aos saberes experimentais, trazendo trechos de procedências diversas que tratam sobre o mesmo assunto: uma consideração de Leonardo sobre o valor mais alto das ciências instrumentais e mecânicas em relação às outras; uma série de instruções para se produzir manualmente um pigmento azulado; uma fala de Marey sobre o inteligível do mundo, de ordem física e química, e aquilo que permanece o mistério do planeta, que devemos admitir em nosso estado de ignorância.

Colecionar o mundo, seus artefatos e seus saberes, está pautado nessa dialética entre o conhecimento e a ignorância: organiza-se aquilo que se conhece para desvendar o que ainda

não nos é conhecido. O pensamento relacional, que se inscreve na paixão colecionista, se faz aliado ao imprevisto, pois depende de uma constelação fortuita sendo produzida por aquilo que se dispõe diante de nós. Nos filmes de Gatten, os feixes de iluminação que são lançados pelas várias unidades fragmentares criam um conhecimento novo, que não pretende seu esgotamento justamente ao se manter críptico, algo indecifrável e misterioso. Propõe-se um jogo expansivo de relações, mas seu funcionamento interno requer pontas soltas que devem ser finalizadas somente pela imaginação, sem a obtenção de respostas completas.

O princípio mais recapitulado neste segmento é o de organizar elementos textuais em tríades que evocam relações. Na tela preta, as três áreas da tela – a superior, o centro e a inferior – são utilizadas para alocar pequenas frases, pinçadas e descontextualizadas de suas fontes originais, que se reúnem para formar uma tapeçaria interdisciplinar. O funcionamento deste processo sempre se dá sempre dessa mesma forma: no máximo três elementos em tela, que podem ser substituídos por outros, em um revezamento que nunca se faz extremamente claro, mas que produz algo na mente do imaginador.

Descrever o primeiro destes momentos pode elucidar as engrenagens de sua forma. No topo, surge a mais célebre frase da obra filosófica de Ludwig Wittgenstein: *The world is all that is the case*. Dar início com Wittgenstein nos coloca no coração da ligadura entre linguagem e mundo, fenômenos e representações. O que se segue é uma frase de Leonardo sobre a gravidade, no centro da tela, e um trecho poético de Susan Howe sobre o mistério das palavras – (*All words run along the margins of their secrets*). Estabelece-se um embate entre a compreensão física e matemática do mundo e sua elaboração pela língua, os pretextos das ciências “duras” em contraste com a mística da arte. Logo, a frase de Leonardo some para dar espaço a duas elaborações consecutivas, provavelmente provenientes de algum estudo: (*Because of the right angle N*); *That is, 8 plus 7 degrees of velocity*. O trecho de Howe, por fim, é substituído por outro da mesma autora: (*If you have a secret either keep it or reveal it*).

Gatten celebra aquilo que permanece secreto na grande arte do saber. Todas as tentativas de estabelecer um conhecimento universal, como exemplificado por Kircher, permanecem insuficientes à compreensão totalizante, catalogação inesgotável das coisas que existem, e devem ser apreciadas pela capacidade de nos abrir a diferentes percepções sobre aquilo que apreendemos e sentimos. A atitude do colecionador abre um portal a esses ínfimos grãos de experiência, contas em um colar de sentimentos sobre os fenômenos físicos e metafísicos – a extensa biblioteca de Byrd contém multitudes, uma parcela do infinito que no finito não tem fim. Funes, o Memorioso: o personagem de Borges que lembrava de tudo e, por não esquecer,

não conseguia elaborar conhecimentos que interligassem todas as informações que tinha. O crepúsculo do desconhecido nos permite a inteligência, livre associação de imagens e ideias, pontos fulcrais desse cinema experimental.

Figura 90 – As categorias de Kircher em *The Great Art of Knowing*

Essential Principles	Respective Principles	Universal Subjects
Bonitas Magnitudo Duratio	Differentia Concordantia Opposito	Deus Angelus Coelum
Potentia Sapientia Voluntas	Principium Medium Finis	Elementa Homo Natura sensitiva
Vitus Veritas Gloria	Majoritas Equalitas Minoritas	Natura vegetativa Mineralia Accidentalia

Fonte: Arquivo digital do filme

Um cuidado especial é voltado, mais ao fim do filme, à relação entre pai e filha de William II e Evelyn Byrd. Embates entre duas formas de ver o mundo, apresentadas por cartas e inscrições de diários, levam-nos a essa outra personagem importantíssima ao projeto de David Gatten. “*I am learning to live inside fewer words. I do more drawings now than letters, though they seem still to go hand with glove*”, ela nos diz na carta de amor posicionada na primeira parte de *The Great Art of Knowing*, trazendo todo o universo das palavras e das imagens em si. De espírito igualmente curioso, mas de outra genialidade e fazendo outro uso da coleção familiar, completamente imposta aos mandos do pai, e tão prisioneira quanto privilegiada por uma estrutura colonial e escravagista que sustenta seus prazeres e sua melancolia, Evelyn é evocada pela complexidade que a faz objeto de interesse, sobretudo, da obra destrinchada a seguir.

É um filme dedicado ao leitor. Em uma série de *fades* entre inscrições de palavras sobre a tela preta, lemos o endereçamento de Gatten ao espectador que, desde o primeiro dos filmes de seu projeto, ele deseja se endereçar: um espectador-leitor. De início, seu tom é direto, pretende encontrar a chama universal que a leitura acende em todos: *To the READER*. Em seguida, começa a delinear especificidades, o tipo de leitor que deverá se dispor da sua sensibilidade: *To the Courteous READER*. *To the Ingenious READER*. *To the Discreet READER*. *To the Judicious and Learned READER*. *To the Diligent and Generous READER*. *To the Gentle, Modest and Unprejudiced READER*. Esse *What Places of Heaven, What Planets Directed, How Long the Effects? or, The General Accidents of the World*, o último filme da *Secret History* de Gatten até então lançado, é uma homenagem àquele leitor borgesiano, que viu nos livros a abertura de novos mundos. Na busca por um espectador ideal do seu cinema, Gatten vai de encontro a esses que também se permitem, colecionadores de experiências, viagens e sensações.

Seu espectador-leitor é cortês, discreto, diligente, generoso, modesto, sem preconceitos. Lembramos da experiência do Borges infantil, no prólogo de *Evaristo Carriego*, aprisionado entre grades de ferro que, sem ter onde encontrar pungência humana, torna-se afeiçoado por uma vida inglesa distante, uma que existia com força na imaginação que a literatura lhe ofertava. Essa obra, centrada especialmente em Evelyn Byrd e na sua paixão por Charles Mordaunt, proibida pelo pai por razões políticas e religiosas, é uma obra – a mais longa do projeto até então, chegando aos trinta minutos de duração – tocada por essa mesma distância. O amor intercontinental, em uma história de Romeu e Julieta mais outra vez recontada, mantinha-se por cartas de amor enviadas em segredo, ela na Virgínia e ele na Inglaterra. No título, três perguntas influenciadas por dúvidas teológicas e astrológicas: a tortura do não-encontro, a melancolia profunda que só poderia ser explicada pela posição dos astros, tem algum alento nesses escritos, na mínima esperança de um futuro imaginado – pois só assim ele era então possível – pelas palavras e pelas coisas.

A manipulação textual, aqui, é graciosa, levando tempo contemplativo para ser fruída e apreciada, repleta de jogos com o poder da linguagem em construir uma realidade própria. *There are things that happen*, diz a simples frase que aparece após a dedicatória. Dados alguns segundos, *happen*, o “acontecer” dos eventos, é destacado em itálico. Em seguida, no estilo das tríades de escrituras que ocupam três áreas da tela, uma abordagem estética já trabalhada em *The Great Art of Knowing*, três dizeres: *She watched while waiting. She planned while pining.*

She wrote while reading. A mesma disposição de sintaxe é percebida nos três exemplares: o sujeito feminino entre duas atividades, dois acontecimentos, verbo contínuo. Com o devido contexto sobre essa cinematografia, infere-se que Evelyn, núcleo feminino do projeto, é aquela por trás dessas operações, que muito têm a ver com sua história – o humor absorto, a espera angustiada, os planos e a saudade, a leitura e a escrita. Os verbos, protagonistas dessa parte, projetam em nós uma ação real, idealizada no interior mental.

Figuras 91 e 92 – Tríades em *What Places of Heaven...*



Fonte: Arquivo digital do filme

She kept to her window. She mended her curtain. She consulted her compass. Uma tríade de orações, agora, é disposta à nossa leitura, descrevendo simples gestos, dessa vez voltadas a objetos concretos. Em um passe de mágica, o filme enfatiza esses substantivos: toda a oração desaparece, e apenas restam os pequenos elementos substantivados, *window/curtain/compass*. Se antes éramos convidados a inventar a imagem mental de uma moça jovem, no interior de um quarto, manuseando a cortina para a melhor entrada de luz, observando o movimento lá fora, analisando as distâncias entre ela e sua terra prometida com um mapa, agora devemos nos ater à transparência e brilho no vidro, os padrões nos tecidos, o metálico em um instrumento matemático.

Em *Benares*, Borges enxergava a cidade “falsa e espessa, como um jardim decalcado no espelho” (Borges, 1984, p. 41), tornando a concretude do poema, a palavra poética, o material de uma paisagem que existe entre a página e a força da ilusão. Naquele poema, o autor carregava as tintas ao pintar uma imagem com os substantivos, que nos remeteriam a coisas vivas e potencialmente presentes no espaço real de Varanasi. O filme, agora destacando os substantivos

simples da oração, volta-se ao que há de mais primordial na concreção do mundo: a palavra que descreve uma coisa conhecida. Em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, os objetos da enciclopédia passaram a invadir o mundo real, pois as coisas que da linguagem passam a existir devem passar pelo pensamento, pela crença na narrativa. Encontramos traços da poética colecionista de Gatten em diversas particularidades do seu estilo: a coleção de fragmentos textuais, a coleção de objetos filmados. Neste último filme, a palavra, em sua unidade, torna-se uma pérola, algo valioso a ser preservado, como objeto de colecionador.

Na continuidade, mais três orações. Desta vez, já revelado o jogo em sublinhar os substantivos que nos transportam ao mundo material, Gatten apresenta os enunciados um por um, mas os suprime para fixar apenas a palavra-chave, antes que as outras frases apareçam: *She made her lists. She claimed her shelf. She arranged her books.* Como as borboletas de um entomólogo, *lists/shelf/books* permanecem no quadro negro, exibidas ao público. Em particular, as atividades escritas para essa rodada compreendem toda a extensão do universo colecionador dissecada até então. Evelyn escreve listas; e como as de Umberto Eco, elas não são estanques, pois o filme não nos dá uma exatidão: o pragmatismo das listas se liberta quando cruzado com a listagem do próprio filme, que lista dizeres, palavras e imagens. E como Benjamin, Evelyn aparece manuseando todos os seus livros, escolhendo seus lugares nas estantes. A leitura e o prazer do texto devem existir no colecionador de livros, o grande homenageado desta composição, mas sua alegria ascende igualmente aos doces gestos com seus artefatos – e os artefatos de Gatten, agora, também são as palavras, simples palavras.

O texto no filme, então, começa a diretamente nos contar uma história. Ela, sujeito feminino singular, vivia em um estado de expectativa intensa, cada dia sendo guiado por orações, esperanças e sonhos. A ira e as proibições de seu pai a seguravam no presente dilatado, mas a fé no seu amor a sustentava, seus livros e listas ocupavam o tempo de espera. O futuro, permanecendo imprevisível, fazia do seu agora um tecido de costura complexa, feito de sinais secretos e furtivos. Tudo aquilo que lhe estava reservado era percebido subliminarmente, como rastros e pistas em cada mínima coisa que lhe passava pela frente; aberta aos sentidos, sua experiência de mundo fazia de cada fenômeno um resíduo luminoso a ser guardado consigo, algo somente seu. Ainda com todas essas incertezas, não restava dúvida: apaixonada, ela obtinha nas mãos uma felicidade que muitos um dia devem tocar, mas poucos conseguem segurar, que ela tentava segurar o melhor que podia.

O que se segue é uma espécie de poema, apresentado de verso a verso em planos diferentes, separados cada um por um *flash* em andamento mais acelerado. Ao longo de todo o

seu projeto, pode-se salientar a relação íntima de Gatten com os materiais de feitura cinematográfica, um jogo difuso entre a pesquisa em direção à natureza do meio – sua especificidade modernista – e um cruzamento enriquecedor entre o filme e as outras formas artísticas. A outra expressão da arte que lhe interessa com mais afinco, claro, é a literatura, e seus filmes estão sempre, em registros diferentes, realizando uma espécie de experimentação literária no seio das poéticas contemporâneas – seja no diálogo com a ideia do gênio não-original de Perloff ou em outros segmentos. Nessa primeira parte do filme, há uma mistura intensa entre prosa e poesia, e uma tentativa de representá-las em um mesmo espaço de atuação, buscando a melhor cadência, a melhor distribuição de seus elementos gráficos, a melhor forma a lhes ajustar na tela-página. As transições mais fluidas dos trechos em prosa contrastam com a intensidade da poesia, dos versos como machadadas ou batimentos do coração, em um texto que fala sobre a espera e as direções do globo, transcrito abaixo:

(If you should go)

(If you disappear)

(Should you vanish)

(If you should go)

(If you disappear)

(Should you vanish)

If you should go I will follow, facing East

If you disappear I will look where I last saw you, heading South

Should you shift when the weather changes, I will spin with you, tracking North

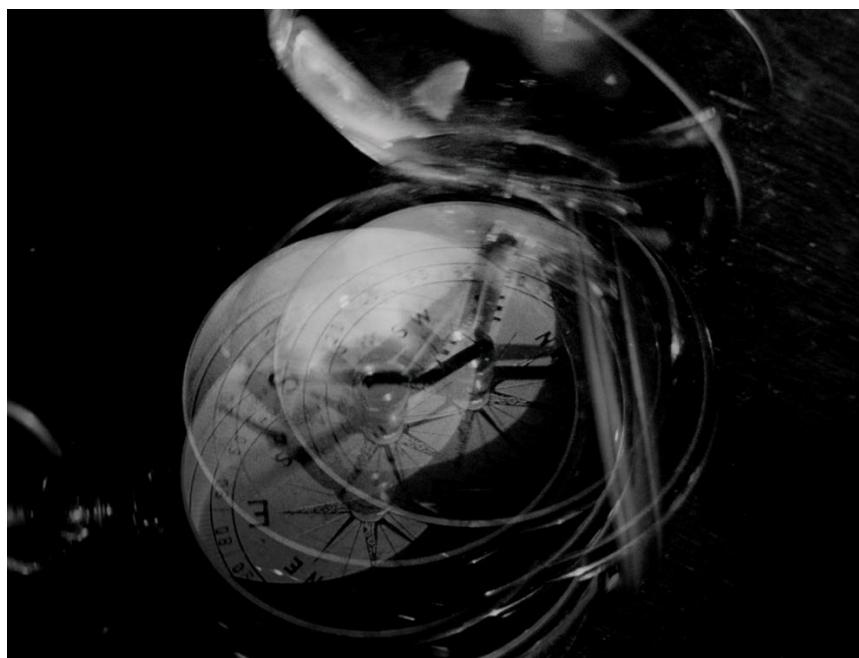
If the darkness falls too fast and you fade into a shadow, I will take your hand, turn us toward the setting sun, and we will run in its direction

Should you vanish I will conjure you back out of thin air

I will conjure you out of thin air

O ritmo em *staccato* dessa poesia visual subitamente revela a primeira imagem fotográfica do filme, uma bússola que gira no tampão de uma mesa de madeira, filmada em um preto e branco iluminado, menos contrastado que o do filme analisado anteriormente. Como determinação de uma regra à relação organizacional de uma nova coleção, os objetos presentes em *What Places of Heaven...* sempre nos aludem ao universo doméstico, onde se aprisiona a fantasia de Evelyn: a bússola é o instrumento designado à direção, remete primeiro às navegações e depois à ânsia interior de saber onde está o seu amor. Aquilo que Borges, quando criança, conseguia encontrar nas narrativas em sua biblioteca, é no filme encontrado não apenas no texto, sejam livros ou cartas, mas em cada coisa presente, vendo em todo objeto um provável Aleph.

Figura 93 – Bússola em *What Places of Heaven...*



Fonte: Arquivo digital do filme

Em transições delicadas, vemos o finito desse interior, que ganha concreção em imagens que representam uma série de materialidades. Primeiro, os elaborados padrões de uma cortina, que escondem o mundo lá fora evocado pela sombra que as plantas fazem sobre o tecido. Gatten nos permite a livre associação entre seus planos e o texto apresentado na primeira parte, colocando-nos no universo particular de sua protagonista – podemos imaginar Evelyn tocando aquela cortina com os dedos. Outras composições dessas naturezas-mortas são somadas: pequenos arranjos de vasos e velas, instrumentos de precisão como o compasso e a bússola,

novamente os livros. A transição gradual entre um plano e outro confunde a percepção, e um caderninho na palma da mão contém todas as direções ao ser sobreposto pela bússola, a ponta de uma vela encontra consonância gráfica com a tampa de um vasinho, a lateral de um livro e a sombra das folhas coincidem em uma plasticidade voltada às texturas.

Figuras 94, 95, 96, 97, 98 e 99 – Objetos em *What Places of Heaven...*



Fonte: Arquivo digital do filme

Cada objeto, no cenário montado até então pelo projeto, é componente de uma memória histórica que se aproxima de uma vivência afetiva. O compasso, que é utilizado por Evelyn para expressar graficamente a linha que a separa de Mordaunt, também remonta à cartografia do seu pai, à linha divisória entre os estados americanos. Gatten prioriza filmar, neste filme, os gestos das mãos, que manuseiam os livros, descrevem círculos com compassos e abrem uma carta. Prova material do amor incondicional, a carta e sua caligrafia elegante são filmadas para ser um momento de transição ou de milagre: de início em preto e branco, a imagem ganha as colorações de um dourado solar e de um azul topázio, reflexos de alguns jarros pertencentes à coleção filmica.

A introdução da cor é uma abertura a sensações antes não sentidas, somente possibilitadas quando o sentimento amoroso entra nas frestas da abordagem mais cerebral dos outros filmes. Vemos os objetos já conhecidos por novos olhares, com os planos de vasos e jarros adquirindo os efeitos estelares, como uma galáxia furta-cor; e as velas filmadas com a lente desfocada tornando-se superfícies abstratas de pigmentos fortes – até mesmo o caixote de madeira e o pequenino recipiente de detalhes ornamentais, vistos em *The Great Art of Knowing*, são encontrados aqui, em tom marrom e suave coloração avermelhada. Se, nos filmes anteriores, o projeto *Secret History* sentia o prazer pelos materiais colecionáveis como vias de acesso ao conhecimento amplo sobre o mundo, *What Places of Heaven...* acha nas coleções de Evelyn – cartas de amor cuidadosamente guardadas, objetos pessoais de valor afetivo – o caminho para um reconhecimento da subjetividade que mora nas coisas, a serenata silente nas cordas do coração de um colecionador. É a cor, nesse contexto, que confere a vibração necessária a essa nova perspectiva sobre o real.

Figuras 100, 101, 102, 103, 104 e 105 – Objetos coloridos em *What Places of Heaven...*

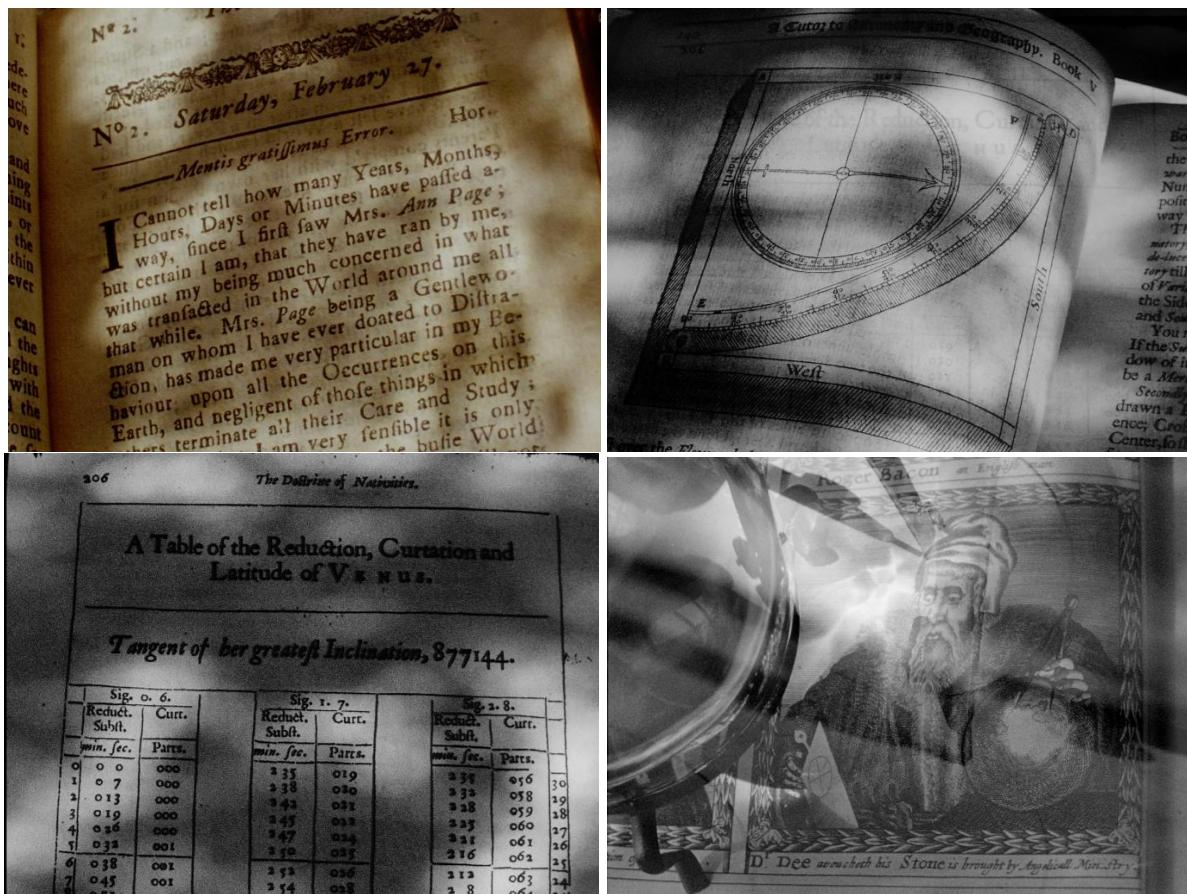


Fonte: Arquivo digital do filme

A escolha dos livros que integram a bibliografia do novo filme é, mais uma vez, sugestiva: a frente de coletâneas de cartas de amor, uma fascinação recorrente em Gatten; páginas que nos revelam escritos sobre outros amores, como a história de Mrs. Ann Page, mulher de dono de terras da Virgínia; um compêndio das direções e revoluções dos astros, com tabelas indicando a inclinação dos planetas, o tempo exato de certas posições, informações que ajudavam no cálculo astronômico. Atenção especial é dada à tabela de Vênus, o planeta do

amor, a exatidão numérica sobre a página intercalando com planos de um compasso sendo utilizado e desenhando circunferências, rotações completas – sobrepostas por uma ilustração de John Dee, astrólogo e matemático, que faz parte do livro. Mas o conhecimento sobre o universo não existe, como em *The Great Art of Knowing*, em razão de um exercício de erudição; para Evelyn, de temperamento mais doce e sensível que seu tirano pai, ele se entrelaça às questões mais particulares do seu espírito, que a alimentam de vida através da experiência estética.

Figuras 106, 107, 108 e 109 – Livros em *What Places of Heaven...*



Fonte: Arquivo digital do filme

O uso do conhecimento científico, aqui, estabelece um diálogo ainda mais profundo com aquilo que Paul Valéry tem a dizer sobre a filosofia e a verdade. Mais uma vez em seus textos sobre Leonardo, o ensaísta pondera sobre a ausência de uma obra escrita sistematizada do pensamento davinciano, um contrassenso se tratando da figura considerada como um dos pensadores mais influentes da história da humanidade. Então, ao trafegar pela história da filosofia e dos seus conhecimentos universalizantes, contesta a utilidade da filosofia quando os pensamentos do passado se tornam obsoletos em contextos modernos. Para solucionar o caráter

utilitarista dessa visão filosófica, enquadra a filosofia como *arte das ideias*, e sua história como uma coleção de arquivos que servem, também, à fruição estética do leitor. “Se refutarmos um Platão, ou um Spinoza, não restará pois nada de suas espantosas construções? Não restará absolutamente nada, se não restarem obras de arte” (VALÉRY, 1998, p. 215)

O que era adquirido como conhecimento incontornável, agora sem compromisso com a estreiteza do rigor científico, pode ser consumido enquanto pura manifestação da arte, objetos de beleza já dissolvidos de suas utilidades práticas. Assim, portanto, libertos para movimentar os mecanismos da mente sonhadora e imaginativa. A dimensão estética que existe em uma aproximação mais livre com a filosofia, com os postulados científicos antigos, e mesmo com um saber relegado à “pseudociência” como a astrologia, pode revigorar os sentidos, fazer-nos atentar àquilo que da razão escapa. O discurso amoroso, na história de Evelyn e Charles, coloca os amantes no estado em que tudo pode os surpreender sensivelmente, como explicações metafísicas.

O caso de Leonardo, pois, era o inverso: não tinha a filosofia como arte, mas *a arte como filosofia*. Atribuindo uma metodologia única ao seu ofício pictórico, atrelada ao conhecimento plural de um polímata, fazia com que pintar, para ele, fosse “uma operação que requer todos os conhecimentos, e quase todas as técnicas: geometria, dinâmica, geologia, fisiologia” (*ibid.*, p. 223). O campo artístico se tornava ideal à aplicação, ao teste e à articulação de ideias intelectuais, em uma tradição destacadamente moderna, à qual todo o projeto de David Gatten se alinha. Essa leitura por uma arte intelectual vai além do conhecimento escrito em cadernos ou na própria obra, e tal qual as pinturas de Leonardo, deve ganhar o espaço da imagem: as imagens do cinema – aqui, em referência à hipótese da filmoteca universal, não só as imagens do cinema de Gatten – nos oferecem um meio para nos transportar pelas inúmeras perspectivas com que podemos desvendar e interpretar a realidade.

Em Gatten, há a origem de um conhecimento que não é científico ou acadêmico, mas que ensina através do sensível. Imagem e palavra, duas vias do saber e do prazer sensorial, convergem no mesmo espaço, interagindo de maneiras enriquecedoras umas às outras no interior da tela. Destacamos como os filmes de Gatten concentrados em uma estética das naturezas-mortas realiza paralelos entre objetos e seus conjuntos com os fragmentos escritos, ocasionando uma coleção multiforme de diferentes materiais. Versos da poesia, *The eye is the first circle/The horizon which it forms is the second*, rememoram o desenho incessante de um círculo e a forma oblonga que o sol faz no céu, e formas geométricas proliferam na mente do espectador.

Tudo que se organiza na forma se encaminha ao primado da percepção, ao mundo interior que existe para conhecer, desmembrar e sentir seu exterior. Passamos a entender com mais clareza, assim, como o filme se apresenta enquanto representação de uma consciência: as coleções imaginárias de Evelyn nos dão a amostra de suas paixões e pensamentos, e o convite ao olhar cuidadoso de sua suave temporalidade nos faz estabelecer certos vínculos, que comumente escapam ao olhar ligeiro e sem atenção especial a si e aos seus arredores. Podemos defender – e é algo que ganha mais expressão aqui neste filme – que essa é a interioridade do melancólico, comum a todas as obras de Gatten.

Jonathan Flatley analisa a dupla da melancolia com a modernidade ligada pela perda: a melancolia, historicamente, centrada em uma experiência de apego à perda; a modernidade, o tempo “novo”, é o rompimento com o passado em que algo também se perde. Evoca-se, portanto, Walter Benjamin como autor que uniu essas duas instâncias em uma visão própria e, para Flatley, na compreensão da melancolia como método de compreensão do passado. Em sua escrita, Flatley atravessa alguns pontos da história da melancolia, desde sua patologização até sua valorização de um caráter heroico. A melancolia de Benjamin recai sobre essa segunda acepção: a melancolia não deve ser curada, o que se perde não deve ser esquecido. O melancólico é, por isso, enquadrado enquanto tipo humano a estabelecer uma postura mais reflexiva diante do mundo, vulnerável às sensações da vida e de sua perda. Como no *ethos* do colecionador, a lida com os objetos pelo canal da melancolia as torna objetos sem significado ou função, puras materialidades que manifestam uma realidade transformada por outra sensibilidade, à dimensão concreta de um mundo arruinado:

No estado melancólico, o mundo se torna um conjunto de objetos sem função ou significado necessários, o mundo objetivo foi esvaziado de significância [...] O estado mental melancólico, então, mesmo que se detendo em ruínas e perdas, é ao mesmo tempo liberado para imaginar como o mundo pode ser transformado, como as coisas podem ser completamente diferentes do que elas são. (Flatley, 2008, p. 37)

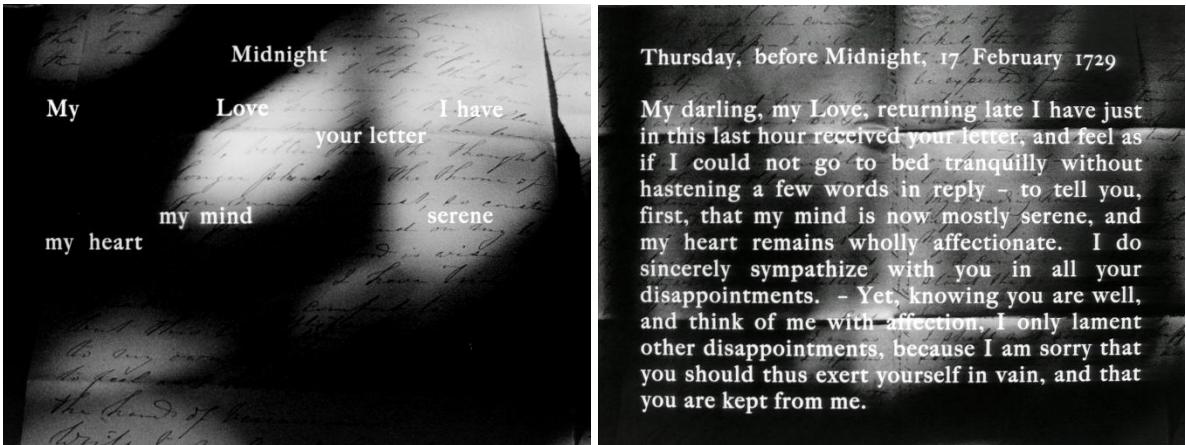
Na esteira de seu pensamento sobre a melancolia e os materiais antigos, nenhum outro autor chamou mais a atenção de Benjamin do que Charles Baudelaire. O humor melancólico com que o poeta filtrava o paradigma da modernidade lhe incumbia da busca, no interior do trabalho poético, por entender seu interior como moldado de ruínas históricas. “Se, no caso do drama barroco [...], o mundo exterior se tornava uma coleção de ruínas na medida exata em que

foi colocado sob um olhar alegórico melancólico, para Baudelaire era um mundo interno de memórias em si que estava em ruínas” (Flatley, 2008, p. 65). A consciência melancólica, modelo ideal da forma de *What Places of Heaven...*, torna-se como uma enorme caverna, o ambiente no qual se aloca o resíduo material do tempo, no interior de um sujeito perdido na aglomeração de seus objetos perdidos, feito um catálogo de *souvenirs* pertencentes a uma história antiga.

O melancólico benjaminiano está atrelado a uma preocupação política, crítico de uma espécie de melancolia que leva à estagnação do espírito. A relação entre o interior e o exterior passa pela instância da memória involuntária proustiana, que através dos objetos permite o retorno a um tempo antes inacessível. No nível de nossas subjetividades, “a revolução seria como a memória involuntária de Proust, um surpreendente retorno coletivo a um passado que nem sabíamos que tínhamos esquecido, que na época da revolta pareceria estranhamente familiar” (*ibid.*, p. 70). Nesse sentido, o melancólico deve ser encarnado não exatamente na pessoa histórica, mas na história em si de Evelyn Byrd. Não há uma identificação simples entre o autor e seus personagens: a existência anterior da coleção familiar é a base primordial do encontro com os objetos perdidos do tempo, uma memória coletiva de histórias secretas que moram na superfície das coisas, como resíduos um tempo distante, que tentamos alcançar pela sedução de um verniz que pretende resolver, enfim, a compreensão turva do nosso presente.

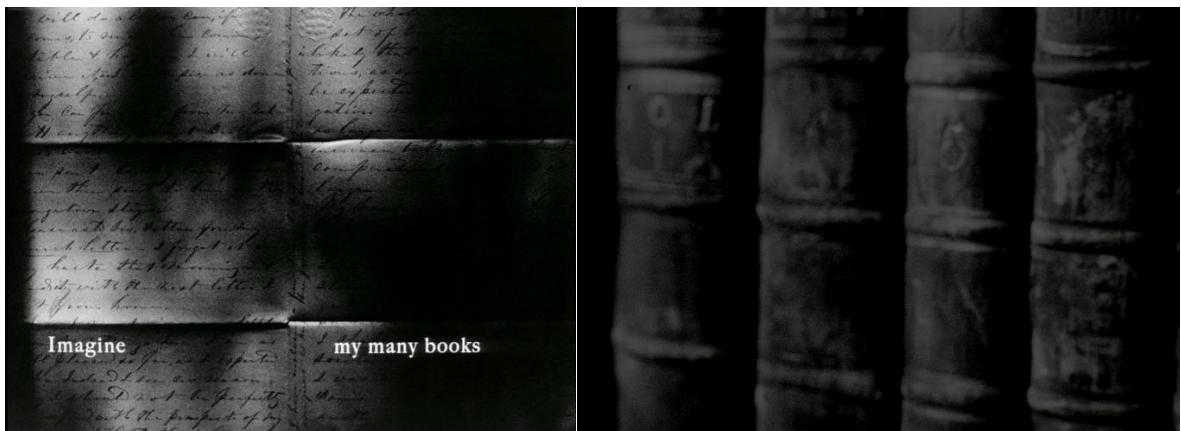
O filme termina com uma das cartas fictícias de Evelyn para Charles. Por cima da imagem do manuscrito, em um preto e branco mais contrastado, as primeiras palavras do texto original aparecem: *My*, seguida por *Love* – dois termos apartados no contexto completo, mas que pelo isolamento dessas partículas devem ganhar sentido novo. Outras partes vão surgindo gradativamente, como estrelas no céu que se torna essa carta: adjetivações (*serene*; *affectionate*); orações com sentimentos (*knowing you are well*; *I only lament*); o tempo (*Midnight; February 1792*); pequenas posses (*your letter*; *your heart*; *my mind*; *you [...] are kept to me*). O princípio ocorre quatro vezes, com cada parte da extensa carta, mas com inversões: na segunda e na última, o texto surge primeiro, e depois os termos-chave são selecionados. A imagem como palimpsesto, que permite uma reescrita poética com as ruínas de um texto anterior, termina com um elogio às coleções, sendo esta a última unidade a ser dissolvida: *Imagine [...] my many books*. Como fechamento, poucos segundos de um *travelling* mostrando livros organizados em uma estante – são as bibliotecas de Borges, de Benjamin, de Evelyn; é a coleção dos mundos que criamos.

Figuras 110 e 111 – Carta de Evelyn em *What Places of Heaven...*



Fonte: Arquivo digital do filme

Figuras 112 e 113 – Imagine meus muitos livros (*What Places of Heaven...*)



Fonte: Arquivo digital do filme

Considerações finais

“Colecionar é um modo primevo do estudo: o estudante coleciona saber” (Benjamin, 2019, p. 357). Retomo a epígrafe do trabalho para nossas considerações finais, a fim de torná-la minha defesa pela existência deste texto. De início, a opção pelo colecionismo como tema de pesquisa se apresentou como uma ideia original, embora um tanto quanto arriscada: se havia algo estimulante em investigar, profundamente, uma prática “banal”, também parecia que seus alcances só poderiam ressoar até certo ponto, limitando a minha contribuição ao campo. Essa é uma ansiedade, comum a vários com quem já conversei, que acaba por se desdobrar em outras, na forma de questões sobre a relevância dos estudos voltados ao cinema experimental, sobre a predominância do olhar estético sobre os fenômenos ou sobre a separação entre seus estudos e o mundo que nos entorna.

Escrever uma dissertação também é um pouco como fugir da morte. Há uma esperança em ser encontrado por aqueles que possam dar outras vidas àquilo que foi confeccionado, após o mergulho no infinito dos repositórios. Encara-se a persistência da angústia, dois anos se passam e existe um produto, com forma ainda pouco verificável e sem distanciamento do tempo. No trajeto, foram sendo recolhidos alguns tesouros, livros e pessoas (lembro vividamente de quando comprei minha edição de *Passagens* com Gabe Monteiro, amigo da pós-graduação; as aulas sobre Borges, ministradas no programa de pós-graduação em Letras por Alfredo Cordivola, fundamentaram o que meu projeto é hoje), que assinalaram pistas. Conforme coletava as peças, iluminando áreas obscurecidas de minhas intuições, fui percebendo como criava um universo particular, formado por autores e objetos artísticos que compartilhavam certa inclinação intelectual, a mesma que me levava a seguir a vida de pesquisador.

Se Benjamin está certo, e a coleção também pode ser dita como análoga ao estudo, todo ato de pesquisa também é um ato de colecionar, e este é um trabalho que versa sobre todo trabalho da pesquisa em mais de uma instância. No primeiro capítulo, delineei a imagem d’*A filmoteca universal*, uma representação mental de toda uma ideia de cinema, a soma de todos os objetos em que o estudioso da minha área pode se debruçar. Com o auxílio de Borges, o desenvolvimento dessa noção me permitiu desbravar as implicações do meu olhar localizado, sublinhando a posição que tomo diante de um propósito de carreira: compreender melhor o

cinema em todas as suas possibilidades materiais, estilísticas e humanas, para assim torná-lo mais palpável e vivo, à vista e escuta daqueles que podem dele e de mim se beneficiar.

No segundo ano do mestrado, pude ministrar uma oficina de crítica cinematográfica, na ocasião de meu estágio de docência. De início, a ideia de falar sobre o exercício da crítica parecia tangencial ao que vinha estudando, sendo apenas uma escolha estratégica por algo que me via apto a ensinar a alguns alunos – de qualquer maneira, não via qualquer um deles se interessando em uma disciplina limitada apenas à bibliografia sobre colecionismo. Mas o comprometimento com uma visão ampla da imaginação filmica, com o olhar multicultural aos fenômenos da arte e o apreço formalista ao que constitui o meio foram guiando tanto as nossas aulas quanto a minha escrita: colecionar obras, teorias e impressões atuou como princípio de uma educação sentimental voltada para futuros cineastas, críticos, pensadores.

Hollis Frampton trouxe, enfim, a perspectiva metahistórica, tanto como reafirmação de um mito quanto como entrelaçamento entre esse ímpeto do estudioso e a prática filmica; enquanto Walter Benjamin trazia a ideia da coleção como possibilitadora de relações, um gesto calcado na aproximação íntima com as materialidades – sejam essas os simples objetos ou os materiais de um estudo rigoroso, que pode também atribuir os contornos de toda uma poética citacional. Na interseção entre a concretude das coisas, a abstração das ideias e a paixão pelas imagens, estava ali o trabalho de David Gatten, um corpus de pesquisa ideal: um cinema feito nas bases de uma pesquisa focada em um tema nada popular, mas que subverte a objetividade acadêmica em nome da experiência imediatamente formal, sensualmente cinematográfica. Meu trabalho, que visa mais comprometimento com a objetividade acadêmica do que com a liberdade da arte, ainda tenta preservar um pouco dessa fascinação.

Em alguma manhã de 2024, chegando na UFPE dentro de um ônibus, relia mais uma vez *O Aleph*, o último conto no livro de mesmo nome. A nova interpretação que tive da história, naquele instante, era que ela se tratava não dos temas metafísicos, nem mesmo das particularidades da literatura, como foi prescrito em todas as minhas páginas anteriores. Fiz a leitura de que se tratava, simplesmente, do amor, com Borges querendo falar do luto por Beatriz Viterbo em um conto dedicado ao infinito – e para o homem apaixonado, a pessoa de seu coração equivale mesmo ao infinito. A dialética entre o universal e o particular, tal qual se definiu o “borgesiano” aqui, ganhava para mim uma dose de romantismo, uma devocão marcada pela sensação de se estar vivo, por um afeto não mais caracterizado pela intelectualidade fria do saber universal. Na existência desse livro, que animou todo o rearranjo

do meu mestrado, encontrei uma proposição única: que a pulsão pelo conhecimento elucida as faculdades do sensível, e que a sensibilidade expande toda a beleza do conhecimento.

Averiguando as produções de cada um desses autores e cineastas, a coleção se tornou um modelo no qual se hospedou aquilo que eles quiseram guardar, manter vivo, no vislumbre por eternidades possíveis. Entendemos que essa também é uma ambição que perpassa por suas atitudes estéticas, desses que viram algo se iluminar em saberes secretos. Partimos de um tema, guiados pela intuição de que uma poética colecionista, informada por teorias que discutiram sobre essa ideia, emergia dos nossos objetos de interesse, merecendo, portanto, ser mais bem elaborada. No andamento dos estudos, a ideia de colecionismo revelou uma maneira de relacionar-se com o cinema, com a história dos seus estilos e dos pensamentos que os cercam; mas também com toda a arte, com as pessoas e com o mundo. Por fim, este trabalho pode ser uma defesa disso.

Referências bibliográficas

- ADRIÃO, Lucca Nicoleli. **O artífice no espelho: From the Notebook of... entre o pensar e o fazer.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). 2022.
- BAPTISTA, Lucas Bastos Guimarães. *FOCO: Mitos de origem e destino I – A vocação realista*. 2018. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/foco-mitos-de-origem-e-destino-i-a-vocacao-realista/> Acesso em: 22 de dezembro de 2023.
- _____. **Realismo e formalismo como pólos de composição filmica.** Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP). 2014
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2019
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- _____. **Borges oral & sete noites.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de si.** Martins Fontes, 2011.
- BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão.** In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Editora Paz e Terra, 2018.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion.** Londres: Verso, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. **The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Projects.** MIT Press, 1989.
- COOVER, Roderick. *Worldmaking, metaphors and montage in the representation of cultures: Cross-cultural filmmaking and the poetics of Robert Gardner's Forest of Bliss*. **Visual Anthropology**, v. 14, n. 4, p. 415-433, 2001.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges In/And/On Film*. Nova Iorque: Lumen Books, 1998.

- DE LIMA, Eliane Baader. *O ornamento no pensamento de John Ruskin*. *Palíndromo*, v. 12, n. 27. 2020
- ECO, Umberto. **The Infinity of Lists**. Londres: MacLehose Press, 2009.
- ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In. _____. **Ensaios**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FLATLEY, Jonathan. **Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism**. Harvard University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRAMPTON, Hollis. **Circles of Confusion: Film/Photography/Video Texts 1968-1980**. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983
- _____. *POR UMA METAHISTÓRIA DO FILME: NOTAS TRIVIAIS E HIPÓTESES*. 1971. Disponível em: <<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/framptondv.htm>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2025.
- GALLAGHER, Tag. *Narrativa contra mundo*. Maio de 2004. Disponível em: <<https://cultureinjection.wordpress.com/2018/10/29/narrativa-contra-mundo-tag-gallagher-maio-de-2004/>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2025.
- GATTEN, David. *Gentle Iconoclast: An Interview with David Gatten*. Entrevistador: Scott Macdonald. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 61, 2007
- GLIMCHER, Arne. **Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances**. London: Phaidon, 2012.
- GUNNING, Tom. *The Secret Language of the Traces of Light: David Gatten's Dividing Line*. In: **Texts of Light: A Mid-Career Retrospective of Fourteen Films by David Gatten**. Ohio: Wexner Center for the Arts, 2011.
- JUTZ, Gabriele. *Poetic Procedures in David Gatten's The Great Art of Knowing and The Extravagant Shadows*. In: **The Palgrave Handbook of Experimental Cinema**. Cham: Springer International Publishing, 2024.
- KENNER, Hugh. **The Pound Era**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.

- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. The MIT Press, 1994.
- MACDONALD, Scott. *Gentle Iconoclast: An Interview with David Gatten*. **Film Quarterly**, v. 61, n. 2, p. 36-44, 2007.
- PERLOFF, Marjorie. **O Gênio Não Original: Poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: UFMG, 2013
- POWERS, John. *Glancing Outwards: Notes on the New Historicist Film*. **Millennium Film Journal**, n. 61, p. 76-85, 2015
- PRYSTHON, Angela. *Constelações do visível: notas sobre cinema comparado como método e sobre a paisagem nas artes visuais*. o audiovisual, 2021.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A poeira do passado: tempo, saudade e cultura material**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As Razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- RUSKIN, John. **Praeterita and Dilecta**. Londres: George Allen, 1908
- SITNEY, P. Adams. **The Cinema of Poetry**. Oxford University Press, 2014.
- SOLOMON, Matthew. **Méliès Boots: Footwear and Film Manufacturing in Second Industrial Revolution Paris**. University of Michigan Press, 2022.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Editora Companhia das Letras, 2004.
- SOUTO, Mariana. *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema*. **Galáxia**, 2020.
- STULTS, Chris. 2011. *Introduction*. In: **Texts of Light: A Mid-Career Retrospective of Fourteen Films by David Gatten**. Ohio: Wexner Center for the Arts, 2011.
- THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis**. Princeton University Press, 1988
- TIEDEMANN, Rolf. *Introdução à edição alemã*. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2019
- TOROK, Jean-Paul. Disponível em: <<https://www.viennale.at/de/film/die-parallelstrasse>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2023.

- VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- WOLF, Edwin. *The Dispersal of the Library of William Byrd of Westover*. **Proceedings of the American Antiquarian Society**, 68, 1958.
- ZRYD, Michael. **Hollis Frampton: Navigating the Infinite Cinema**. Nova York: Columbia University Press, 2023.
- _____. *História e ambivalência no Magellan de Hollis Frampton*. **Revista Laika**, 2014.