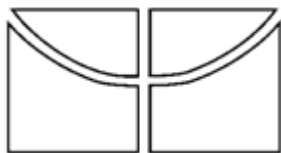


## **Eu, Frosina**



**Comunicação romanesca como reconstrução de memórias cinematográficas**

**Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**



**TESE**

**Eu, Frosina**

**Comunicação romanesca como reconstrução de memórias cinematográficas**

**Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

## **Eu, Frosina**

**Comunicação romanesca como reconstrução de memórias cinematográficas**

**Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social, pela linha de Imagem e Som e Escrita.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio de Sá.

**– Março de 2018 –**

Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara

## **Eu, Frosina**

Comunicação romanesca como reconstrução de memórias cinematográficas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Sérgio de Sá  
Orientador  
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva  
Membro Interno  
Universidade de Brasília

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabrícia Wallace Rodrigues  
Membro Interno  
Universidade de Brasília

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Maria Busato  
Membro Externo  
Centro Universitário de Brasília

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabíola Calazans  
Suplente  
Universidade de Brasília

Para Eufrosina

## Agradecimentos

À minha família, por terem me dado os testemunhos sobre a vida de Eufrosina. Em especial, aos seus filhos: Adília, Hermes e André. Sinto muito que nenhuma das palavras de vocês esteja aqui. Eu não podia destroçá-los como personagens. Inventei outras histórias no esforço para me manter honesta ao núcleo quente de tudo o que me contaram.

Aos amigos que me ajudaram lendo em algum momento pedaços desse texto. Vocês figuram como meu elenco. A sua presença fez da minha cabeça um lugar menos solitário e o texto mais real. A empatia de vocês me abraçou.

Aos que me ajudaram a sobreviver emocionalmente aos lençóis do inconsciente familiar que se ergueram, tão grandiosos e terríveis, sobre mim. Especialmente, ao Fabio, minha mãe, minha irmã, Iana, Deyse, Isabela, Mayra, Glênis, Ludmilla, Amanda, Julia V., Leninha, Mayara, Karol e Celina.

Ao meu orientador, Sérgio, por ter apostado na minha ideia e se tornado companheiro na luta pela existência desse romance-tese.

Ao meu coordenador no IESB, Paulo, pelo seu apoio. Você foi o melhor chefe que uma escritora-doutoranda-professora sem bolsa poderia ter.

Ao meu grupo de pesquisa no IESB, que leu comigo muitos dos livros que usei para a elaboração desse romance-tese: Julia, Riana, João, Natália, Isabela, Maria Clara, Ana Caroline, Duda, Ana Carolina e Milena.

A Eufrosina. Obrigada por ter sido o máximo.

Ninguém faz nada sozinho.

“Descobrir o que somente um romance pode descobrir  
é a única razão de ser de um romance.”

Milan Kundera

## RESUMO

Poderia uma vida se alinhar a partir de ranhuras e esboços de uma lembrança? Petra, Naomi, Clarissas e Clarices — autoras, narradoras e personagens — se reclinaram diante do peso da memória. O passado parece conduzir, poderoso, o ritmo de narrativas literárias, cinematográficas e familiares. Este trabalho propõe como metodologia que a ficção é forma única de libertar a vontade da prisão do tempo. O texto é um híbrido de memória e criação assim como funde a investigação do romance à da pesquisa acadêmica. A partir das perguntas e propostas encontradas em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf; *Elena e Olmo e a Gaivota*, de Petra Costa; *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e *Tarachime*, de Naomi Kawase, e com o auxílio de pensadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Friedrich Nietzsche, o romance-tese sobre quatro gerações de mulheres busca responder como o artista pode superar o fardo do eterno retorno.

Palavras-chave: Memória; Cinema; Literatura; Romance-tese; Criação.



## ABSTRACT

Could someone's entire existence be aligned from the grooves and drafts of a memory? Petra, Naomi, Clarissas e Clarices — writers, storytellers and characters — were bent over the weight of a memory. The past seems to lead the way, all-mighty, of the rhythm of literary, cinematographic and family narratives. This thesis proposes as a method that fiction is an unique way of freeing oneself from time's will to imprison us all. The text is a hybrid between memory and creation, like the merge of the romance novel's investigation to the academic research. From the questions and proposals found in *Mrs Dalloway*, by Virginia Woolf; *Elena and Olmo and the Seagull* by Petra Costa; *Symphony in White*, by Adriana Lisboa, and *Tarachime*, by Naomi Kawase, with help from philosophers like Gilles Deleuze, Félix Guattari and Friedrich Nietzsche, the romance-thesis about four generations of women searches for the answer to how an artist can overcome the burden of the eternal recurrence.

Key-words: Memory; Cinema; Literature; Romance-Thesis; Criation.

## Sumário

### **Capítulo 1**

A pergunta de pesquisa 11

### **Capítulo 2**

Interlúdio 50

### **Capítulo 3**

Justificativa e Metodologia 57

### **Capítulo 4**

Análise

Diário de Iara 86

### **Capítulo 5**

Conclusão – parte 1

Manifesto de um cinema perigoso 173

### **Capítulo 6**

Conclusão – parte 2

Eu, Frosina 200

### **Referências Bibliográficas**

309

## A ESCRITA DE UMA LEMBRANÇA

*Ozires Alcântara*

**RESUMO:** A partir do romance *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, construímos uma teoria das lembranças fundamentais que limitam, não só o relato de uma vida, mas a escrita de si. Com a ajuda dos pensadores Bergson, Deleuze, Espinosa e Nietzsche, estruturamos o raciocínio sobre o funcionamento da memória, sua constituição afetiva e seus desafios éticos. A fim de desvendar o enigma identificado como o principal da obra, “poderia toda sua vida ter se alinhado a partir de ranhuras e esboços daquele verão?”, utilizamos também, como teoria, a própria literatura, com o livro *Água viva*, de Clarice Lispector, partindo do princípio de que só o texto literário pode desvendar plenamente o texto literário.

**Palavras-chave:** memória; lembrança; escrita de si; narrativa.

Se gosta ou não gosta do seu nome, só espero que não passemos as tardes todas falando sobre isso. Uma criação que cresce de uma desistência e ainda insiste em ser nomeada. Teve cartório, teve batismo. Queria eu antes não ter existido. Evitava tudo isso. Mas é só garotice, não adianta sonhar com o desaparecimento. “Fecha a porta que eu tenho que editar.” Encosta-a com leveza, tomando o cuidado delicado de deixar uma fresta para eu vê-la se distanciar. Essa menina é uma atriz. Se não tivesse pedido o silêncio da tranca fechada, teria arremessado a maçaneta como uma bola em direção aos pinos, num páááá que poderia ser ouvido do outro andar. Um som tão conhecido que posso escutá-lo, mesmo

que não tenha vindo. Eu ouço a sua lembrança. As costas viram tábua; tinham ficado duras ao longo dos anos com o susto das portas, e pego na bolsa o remédio para os músculos num impulso involuntário. O coro da madeira investida contra madeira é a sonoplastia do nosso álbum de família. Pá, pá, pá, bato palmas. “Parabéns pelo espetáculo, Iara”, mas falo para os fantasmas.

Pá pá pá, os dedos dela avançavam pelas teclas da máquina Olivetti. Pá pá pá, ouvíamos do meio do corredor aquela música intermitente de mesmas notas. Uma calmaria de palavras. Pá pá.....pá....pá...e, de repente, um disparo: pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá. Funcionava como um mantra de tiros. Ficávamos todas deitadas no chão, de barriga para cima, perscrutando aquele texto que só ouvíamos.

*INT. QUARTO DE EUFROSINA E OZIREZ – DIA*

*Eufrosina, 47 anos, batendo à máquina, ao fundo, na varanda. Pode-se ver o grão do filme doméstico, a câmera que meu avô tinha acabado de comprar de um amigo médico que foi aos Estados Unidos. Não sei quem filma, talvez eu mesma. Um leve puxão dos lábios para o lado, rindo para si mesma, sem perceber a plateia, sem nem saber ainda que algo terrível estava para acontecer.*

*Poderia toda nossa vida ter se alinhado a partir de ranhuras e esboços daquele verão?*

*Corta.*

“**As portas seriam retiradas de dobradiças**; os homens da Rumplemayer’s estavam chegando. E depois, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – **fresca** como que surgida para crianças numa praia.

Que folia! Que mergulho! Pois fora a sensação que sempre tivera, em Bourton, quando com um **leve ranger das dobradiças**, que podia ouvir agora, escancarava as folhas do terraço e mergulhava no **ar** de fora.”

A lembrança do verão em Bourton interrompe a fresca manhã de Clarissa Dalloway com o vento de 30 anos antes, quando ainda eram todos jovens. O ar era como “a lambida de uma onda; o beijo de uma onda”. Clarissa com apenas dezoito anos, toda a vida pela frente, osculada pelo mar em brisa, mas um beijo “gelado e cortante”, rressacado, pois já ali ela sabia – “algo terrível estava para acontecer” (WOOLF, 2012, p. 5): o seu destino seria traçado.

### **Poderia toda uma vida alinhar-se a partir de ranhuras e esboços de um verão?**

Ali, parada, uma postura enrijecida e passiva – que talvez tenha sido inaugurada naquele momento e revivida tantas vezes depois –, junto à porta aberta, apenas sentindo o horror que iria se desenrolar.

Lembro de tudo daquele dezembro sem pais. Comi fruta do conde pela primeira vez. Antúria e Vitória ficaram com nojo da textura gordurosa e vomitaram. Maná de gomos carnosos e iluminados de brancura, findado pelo rito de cuspir as sementes trevosas e duras em um copo de requeijão. Eufrosina as escondia debaixo da cama. Era caro comprar ata, o nome cuiabano da fruta, e o vovô proibia os gastos exagerados. Mais do que do sabor, eu gostava do perigo de comer. Furtivo, elemento de um jogo de mistério. De noite, as netas organizaram um desfile. Colocamos a cadeirinha de Eufrosina na sala e passeamos, com os pés em ponta, vestindo as camisolas de seda dela. Antúria se vestiu de homem, por ser a mais alta de todas nós, e eu me casei com ela em uma cerimônia fora de época, o estilo todo junino. Vovô foi o padre e a Vitória, minha daminha. Na hora do beijo, tive que me deixar deitar no ar, em um *cambré* apaixonado, e lembro que achei que ela fosse me beijar mesmo, mas aí cobrimos nossas risadas com o véu de lençol.

Lembro de tudo daquelas que foram as férias perfeitas. Mas se lembrasse mesmo de todas as coisas, me lembraria do que não percebi. Ela tinha sardas? Não sei se tinha ou se coloco por sobre o rosto dela a camada de pintas que depois ela teria sobre

as mãos. “É mão de velha”, explicou enquanto eu oscilava a cabeça entre o punho dela e o meu. “A sua vai ficar assim”, parece que disse, não como um mau agouro, mas sentindo que eu invejava as manchas dela. Eu queria mesmo ter as minhas mãos de Eufrosina.

“Eu conseguia lembrar de cada cena, em Bourton” (WOOLF, 2012, p. 8), Clarissa diz, enquanto elenca uma série de eventos com Peter Walsh. Peter furioso, Peter que não tinha coração nem cérebro, Peter impossível, Peter, a melhor companhia para uma manhã como aquela. Logo, lança-se a dúvida: poderia lembrar-se mesmo de tudo ou só daquilo que mais a afetou? Seria possível imprimir, no bloco mágico da memória, como ilustrou Freud, todo aquele verão, tal qual Funes, de Borges, fez com sua vida? “Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro” (1999, p. 12)!

No entanto, a imprecisão da memória de Clarissa recai sobre as cartas de Peter, a quem ela quase se lançou, naquele ano em Bourton, se não fosse a chegada do menino novo, Richard era o nome dele, Richard Dalloway. Mas Walsh ainda se correspondia com ela, depois de todos aqueles anos! Estaria na Índia, mas Mrs Dalloway “não se lembrava bem, pois suas cartas eram terrivelmente sem graça”. O Peter, que ela nunca tinha superado, mesmo nessas três décadas em que não se viram, era esquecido, de carta em carta. Eram “as frases que ele falava que a gente lembrava”. “Prefiro homens a couve-flores” (WOOLF, 2012, p. 5), ele disse para provocá-la, ali, estática, observando os vegetais, vislumbrando o fim, estanque diante da porta, beijada pela brisa.

A memória não se lembra de tudo, ela escolhe o que esquecer. Funes lembrava-se de um dia completo, “cada reconstrução, porém, já tinha requerido um dia inteiro” (BORGES, 1999, p. 13). No fim, temos que nos perguntar qual a relevância da memória total. A memória antes parece ser uma seletiva máquina de afetos. Para Espinosa (2013), é o encadeamento de imagens formadas pela mente no momento das afecções, atritos sofridos pelo corpo, que faz a memória. O sopro sobre a pele de Clarissa compõe com o seu corpo, o afeta, modificando-o, criando, a partir do composto, vento-pele-diante-dos-vegetais, um afeto e uma lembrança em espelho. Dessa experiência, surge uma emoção,

o medo. As emoções são códigos sociais e afetos localizados, elas “atualizam e concretizam a forma em que um corpo foi afetado” (DEL REI, 2008, p. 5).

O afeto-sentimento (alegria ou tristeza) emana de uma afecção-imagem ou ideia de que ela supõe (ideia do corpo que convém ou não ao nosso); e, quando o afeto retorna à ideia de que provém, a alegria torna-se amor, e a tristeza, ódio. (DELEUZE, 2002, p. 57)

*EU (OFF-SCREEN)*

*Câmera gravando... ação.*

*Me sobressalto com minha própria voz. Barulhos de vento abafam o microfone do boom que paira sobre a minha cabeça como um pequeno demônio. Um quarto vazio, o quarto dela, de Eufrosina. A cama está feita, o lençol perfeitamente esticado, parece novo. São duas as camas, de tamanho solteiro, uma ao lado da outra. O cheiro de gelol não pode ser captado pela imagem. Gelol é outra linguagem.*

*EU (OFF-SCREEN)*

*Esse é o quarto de Eufrosina, mas podia ser o quarto de qualquer mulher. De qualquer mulher idosa. O quarto é anônimo como uma galinha. (A voz se volta para a câmera). Quem foi que disse isso?*

*A câmera balança pra esquerda e pra direita em desconhecimento e se vira pra mim. Vejo a minha cara. Ainda sou jovem. Tenho 19, quase 20 anos. Mesmo os olhos ainda semicerrados de restos de sono não diminuem a beleza que tinha o meu rosto, as bochechas ainda esbeltas, duras, acompanhando a mandíbula, feito estátua. A câmera abaixa e agora o vídeo deixa de ser um documentário sobre Eufrosina e se torna um registro caseiro da minha barriga grávida, montando barraca na blusa solta.*

*MARIDO, FUTURO PAI, EX-MARIDO  
(OFF-SCREEN)*

*E por que contar a história de gente  
anônima?*

*Não resiste e vira a lente rapidamente pra si mesmo, revelando não muito mais do que um nariz e um cabelo mais longo. É uma das poucas imagens que me sobraram dele. Nem em foto ele saía. Um vampiro. “A artista é você”, ele dizia, “eu sou tímido”. Estou sentada na beirada da cama, seguro um porta-retrato que deveria ser o centro do plano, mas ao invés disso ele me filma sem eu saber, meu olhar extraviado, talvez pensando naquela que seria Iara, mas nada triste, ainda. Os olhos perdidos em esperança.*

*Uma sombra cobre o sol na janela atrás de mim. A tela do computador escurece e sobre a minha cara próspera e nova se reflete o meu vulto já envelhecido. Não pela idade. Os quase quarenta anos não eram para se reclamar, mas de feições já desistidas, já abandonadas. Não sei nem mais para que ter um rosto se ninguém o olha.*

*Corte seco para o corredor vazio. Duas longas paredes brancas, tornadas em abricó e o piso de taco. Eufrosina, 60 anos, surge ao fundo, apoiada nos braços de Ondina.*

*EU (OFF-SCREEN – sussurrando)*

*Dá um zoom nela! Rápido!*

*O resultado acaba ficando embaçado. Quando finalmente acerta o foco, tudo o que dava para ver era o olho dela. Aquele olho verde com manchinhas amarelas que Eufrosina chamava de cor de bosta de passarinho.*

*EU (VOICE OVER)*

*Eis que esse é o olho da protagonista!*



Do belíssimo estrume de ave, não é possível saber o horror que se lançou sobre ela.

Muitos afetos, para além da sua habilidade de criar memórias, surgem da imagem de memórias anteriores. A admiração que Clarissa sente por Peter é “a imaginação de uma coisa qualquer a que a alma permanece fixa” (ESPINOSA, 1997, p. 325). A admiração é a lembrança que Clarissa tem das imagens cravejadas que construiu de Peter, “o canivete, o sorriso, a rabugice” (WOOLF, 2012, p. 5), narradas em lista, como uma sequência de frames em *still*. A memória talvez seja um lugar imaterial, em que passado e presente correm juntos, despertados apenas pela afecção. “Pois podiam ter ficado separados durante anos, ela e Peter [...], mas de repente ocorria-lhe: Se ele estivesse comigo agora o que diria? – certos dias, certas paisagens traziam-no de volta, serenamente” (2012, p. 9).

O *déjà-vu* é a experiência plena desse encontro entre passado e presente em um mesmo plano. Para Bergson, como explica Deleuze, o passado não é algo que ocorre antes e lá atrás se coloca, massa imutável e absoluta, “não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (2007, p. 99). A imagem virtual de Clarissa no romance, “sentia-se muito jovem”, coexiste com a imagem atual, “ao mesmo tempo, indescritivelmente velha” (WOOLF, 2012, p. 10).

Diante da multidão pela qual ela passa anônima como uma galinha (LISPECTOR, 2009, p. 58), nesse lugar esquecido, no limiar entre a velhice e a juventude, o horror de ver em frente a si mesma a vida, interrompida, o passado tomando-lhe toda energia, estendido feito uma bandeira, e agora, tendo realizado tudo e não restando nada a alcançar, uma mulher de cinquenta anos; Clarissa espanta-se em admiração, pois tal horror não passa de fascínio, mas o maravilhamento com um medo, o que se chama consternação, “porque a admiração de um mal mantém o homem de tal modo suspenso na contemplação desse mal que já não é capaz de pensar noutras coisas” (ESPINOSA, 1997, p. 315): “Tinha a perpétua sensação de estar longe, longe, muito longe, no meio do mar, e só; tinha sempre o sentimento de que viver, mesmo um único dia, era muito, muito perigoso” (WOOLF, 2012, p. 10). Algo terrível estava para acontecer.

*INT. QUARTO DE EUFROSINA E OZIREZ – DIA*

*Eufrosina, 47 anos, batendo à máquina, ao fundo, na varanda. Um leve puxão dos lábios para o lado, rindo para si mesma, sem perceber a plateia. A câmera trêmula mantém-se baixa. Deve ser segurada por uma criança, talvez eu mesma.*

Pause. Volto um minuto e meio. Play. É a mesma cena.

*Eufrosina, 47 anos, batendo à máquina, ao fundo, na varanda. Um leve puxão d-*

Pause. Avanço um minuto e meio, perco o ponto.

*, batendo à máquina, ao*

Pause. Posiciono o mouse só um pouco antes, fazendo o esforço máximo de quase não movê-lo. Play.

*Eufrosina, 47 anos. Eufrosina, 47 anos. Eufrosina, 47 anos. Eufrosina, 47 anos.*

*Seu rosto maduro e sem sardas dança, remixado, em um vaivém de mão única. 1, 2, 1, 2. O programa trava em um mini loop de Eufrosina erguendo o dedo indicador em garra contra as teclas. A falta do movimento contínuo revela a carência de resolução da imagem, o grão imenso, quase uma outra figura.*

Leitor e personagens voltam continuamente à cena em frente à fonte no jardim, em Bourton, seja pelo olhar de Clarissa, seja pelo de Peter. Esse é o espaço da encruzilhada, o ponto marcado em “X” no passado, a partir do qual parece ter se delineado um caminho, uma vida. É um circuito fechado, em que ambos parecem presos desde que se lembram: é um *flashback*. Para Deleuze, que estuda as teorias bergsonianas com a intenção de entender o que a memória pode fazer pelo cinema, o *flashback* é a relação de imagem atual (presente) e a lembrança-pura (passado), trazendo-as de volta ao presente. Para além de um recurso convencional de transição narrativa, no intuito de

revelar explicações e furos na história, ainda análogo ao encadeamento linear; o *flashback* de Peter e Clarissa trata-se, ao contrário, “de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade”, pois não é somente o *flashback* de Clarissa, mas é Peter retornando ao mesmo *flashback* como se fosse um portal disponível, um rizoma em abertura constante. Não é apenas um circuito que se bifurca, mas “cada circuito se bifurca consigo mesmo, como um cabelo quebrado” (2007, p. 65). Por mais que estejam separados por água e terra, as vidas de Peter e Clarissa parecem voltar ao mesmo ponto, a Bourton: um feitiço de repetição. Seu passado retorna eternamente como se

uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência (...)”. (NIETZSCHE, 2004, p. 230)

Seus dedos rijos reenviando as palavras desconhecidas. Meu corpo parado diante dela, brilho sobre tela, Eufrosina em bis, minhas costas estáticas, rígidas como lápide, só se lembram de ser tábula. As pílulas, que fazem com que as rochas se esqueçam, ainda sem efeito, e então os puxões reiniciam-se em penhascos, restituídos. O rosto dela, diluído em quadradinhos multicoloridos, parece um brinquedo, um quebra-cabeça de mil peças, mas as mãos em movimento reprisado, dois chocalhos murchos. Não é um erro, é uma lembrança.

Lança-se um desafio ético. Diante da volta contínua dos anos que se foram, o que seria de Clarissa Dalloway? Aquilo, a escolha que determinaria toda a sua existência, a havia congelado.

Chegando aos portões do parque, “ficou um instante *parada*” (WOOLF, 2012, p. 10).

“Seus vestidos de noite estavam ali, *suspensos* no armário” (2012, p. 39), tal qual ela mesma; até culminar naquele dia, em frente à fonte, em que Peter a obrigou a escolher entre ele e Richard: “Ela não se movia” (2012, p. 65).

Um dia, que se espalhou por toda ela, dura, rígida, pela cidade ou no alto de escadas elegantes, usando sua roupa de festa, como um autômato. É necessária uma decisão: “Te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: ‘Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!’” (NIETZSCHE, 2004, p. 230). Diante do passado que se faz presente, tudo o que a protagonista consegue fazer até o momento é reproduzir a postura imóvel: “ficava do lado de fora, assistindo” (WOOLF, 2012, p. 10).

Não somente Clarissa, o narrador em falsa terceira pessoa, que parece se confundir com ela, acredita que todos ficaram um pouco “firmes e estoicos” depois da “última fase de experiência do mundo”, a primeira guerra mundial. As palavras da canção funerária de Shakespeare em *Cymbeline* ecoam pelo livro: “Não temas mais o calor do sol/ Nem os rigores do furioso inverno”, ela pensa ou sonha, enquanto olha pela vitrine da Hatchard’s. “Que estava tentando recuperar?” (2012, p. 11), e se recorda da imagem branca do livro aberto, naquele verão, ato 4, cena 2. O canto da resiliência de Mrs Dalloway e do oceano que suspira junto: “Não temas mais, diz o coração, entregando sua carga a algum mar, que suspira coletivamente por todos os pesares” (2012, p. 41).

Dos corpos do impossível casal, Peter, provavelmente ofegante, entre o ódio e o desespero da rejeição; Clarissa, hirta, alienada por si mesma, feita espectadora daquele momento insolúvel, constitui-se um mau afeto, uma lembrança de tristeza, registrada na matéria. Os maus afetos são todos aqueles que diminuem a potência de agir, que paralisam o personagem. Aos 18 anos, Clarissa poderia ter sido tantas Clarissas (até se arriscou em um envolvimento lésbico com Sally!), Clarissa poderia ter continuado a se expandir em várias outras faces, mas não. Ali, pesado, o passado do qual não conseguiu fugir e que a enrijeceu em esposa de Richard Dalloway, “nem sequer Clarissa mais; isso de ser a Sra. Richard Dalloway” (WOOLF, 2012, p. 12). Algo terrível já aconteceu.

Eufrosina sentada na poltrona. Eufrosina deitada na cama. Eufrosina abrindo a boca para mais uma colherada. Eufrosina fazendo a enfermeira esperar. Eufrosina sentada na poltrona com os olhos cinzentos. Eufrosina deitada na cama como um dos corpos de Bergen-Belsen. Eufrosina tendo a boca aberta por estranhos. Eufrosina sozinha. Será que Eufrosina sabia que não pensava mais em nada? Agora, atrás do monitor, outra vez trancada. Estamos mais uma vez juntas, eu e ela, paradas uma ao lado da outra, sem nenhuma distração para nos livrar da ameaça da memória.

Aquele texto barulhento, agora silenciado.

O que fazer diante da lembrança que definiu uma vida? A teoria mais famosa de Freud identifica que momento pretérito, que cena-fonte, desperta a escrita elíptica de toda uma existência. A partir, não das análises em consultório, mas da própria literatura, a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, criou o Complexo de Édipo, essa história de competição com o pai e amor incestuoso pela mãe, que iria se repetir em todas as pessoas, como um roteiro interior. A literatura já sabia o que a psicanálise iria ainda descobrir. “Isto porque os textos literários de certa forma antecipam o que as pesquisas científicas, geralmente muito tempo depois, confirmam” (RODRIGUES, 2013, p. 85). Talvez o impasse de *Mrs Dalloway* só possa ser decifrado utilizando também a literatura como chave mestra. Clarice Lispector é convocada. Em *Água viva*, a protagonista sem nome, que escreve como pinta, procura encontrar nas palavras a materialidade de quem mexe com tintas e telas. Antes de revelar-nos a solução do passado, ela aponta para um enigma ainda mais urgente: “O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha [...]”, e conclui, voltando ao passado e retornando ao presente, em um circuito fechado: “Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já” (LISPECTOR, 1993, p. 22). Ainda que no pretérito tenha se formado o nó, é no presente que ele se faz sentir urdidura. Algo terrível é *acontecido*.

Fazer perguntas e buscar respostas é, antes de tudo, coisa de pensamento pretérito: “e tu, que tens o hábito de querer saber por quê – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado”. O mistério se revela no presente, em ato e no corpo, “é por causa do

mesmo segredo que me faz escrever agora” (1993, p. 15), por meio de uma narrativa paralela, que segue, unindo, no tecido audível do tempo, a badalada do relógio, os personagens Septimus e Rezia ao destino de Clarissa e Peter: “Eram precisamente doze horas; doze horas, pelo Big Ben [...] enquanto Clarissa Dalloway estendia o vestido verde sobre a cama [...] doze horas era o horário da consulta. Provavelmente, pensou Rezia [...]” (WOOLF, 2012, p. 95). É preciso ir ao médico, apesar de o médico dizer que ele não tem nada, Septimus, paralisado pela guerra, pela lembrança dela. A mulher nem se lembrava mais há quanto tempo ele estava daquele jeito, o olhar vazio, esquecido entre as paisagens do Regent’s Park. O dedo dela já nem segurava mais o anel de casamento, tão magra tinha se tornado. A origem de toda a dor em um único dia, uma cena-fonte (assim como a narrativa do romance também se dá em um mesmo dia, a data da festa de Clarissa Dalloway); pois, depois de terminada a guerra, o armistício assinado, eis que Septimus acordava gritando em súbitas explosões de medo: “Evans”! O seu superior, o seu amigo, morto, em um único dia. A memória enlutada mata a produção de futuras memórias. Mais do que luto, que é uma condição natural e transitória, o que acomete Septimus é a melancolia, “um desânimo profundo, doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar” (FREUD, 2011, p. 47). Observando o parque, “a Natureza [...] sempre prestes a soprar através de suas mãos em concha as palavras de Shakespeare”, talvez momentaneamente capacitado, ele entoava uma redução da mesma canção de Clarissa: “não mais temas”, e o prado, a árvore, “dava sinais, por alguma divertida pista, como aquele pingo dourado que saltava pela parede (aqui, ali, lá), de sua determinação a revelar o seu sentido” (WOOLF, 2012, p. 141). É mesmo possível sobreviver?

Eu, na cozinha, no andar de baixo. Coloco a leiteira cheia d’água na única boca do fogão que ainda funciona. Não lembro agora se não foi consertado porque o bombeiro não podia no final de semana, ou porque eu que não tinha o dinheiro e o tempo me fez esquecer por que eu precisava resolver isso. Uma boca é tudo o que preciso para fazer a única coisa feita na casa, o café. Achar a xícara de café menos trincada é o próximo desafio. Tenho agora uma lista mental de passos a seguir, um destino, a gravidade do vazio menos comprometedor. A melhor opção fica

sendo uma caneca que perdeu a asinha, coisa da Iara. Planto ali o pequeno coador de pano e o pó.

Batuco o dedo na bancada de mármore branco original. Tudo aqui ainda é original. A genuína toalha de linho, em que tomávamos os cafés da manhã, com os furinhos de traça; o legítimo piso de taco, todo quebrado pela secura da cidade; o característico sofá de couro das casas construídas sob a égide do modernismo, hoje mais estofado laranja em exposição do que sofá. Batuco os dedos, pá, pá, pá. É alguma música? Parece um ritmo. Eu ainda conheço qualquer canção? Claro que não, é o compasso das bolhas irrompendo sobre a superfície, a água acabou fervendo. Puxo as mangas do casaco para segurar o copo pelando e adquiro um braço longo de monstro. Subo as escadas curtas para a sala, que se eleva como um palco do resto do ambiente. Na varanda da entrada, encosto rapidamente o copo, que escorregava, sobre a parte reta do corrimão da escada. Olho dentro do líquido marrom, faço o dedo tocar a superfície parda como hábito e retorno a mão assustada em um rosa intenso. Calejo os dedos, xícara a xícara, há anos. É cada vez mais difícil usar a digital no caixa eletrônico. Prefiro sempre as máquinas antigas, sem aquela erupção e sua lâmina de escâner para me testar a identidade.

Fico um pouco parada, na escada principal. Raramente saio desse ponto. Odeio pisar na grama, odeio o jardim. A umidade da terra manchando a sola dos meus pés, uma pintura que perdura até o próximo banho, que exige uma bucha, um tempo. Mas pisei hoje. Esse rancor agora é o pouco que tenho. Eu, que chorava o tempo todo, aquela criança frágil que Ondina protegia patologicamente, tinha tanto medo da dor que eu um dia sentiria no mundo. Devia ser culpa do mundo mesmo, e também dela, de minha mãe, eu não conseguir sentir. Talvez por isso Iara seja quem Iara é. Crescer em uma casa vazia. Meu rosto já esquecido de qualquer expressão. Sem saber mais o que fazer com a boca ou os olhos.

Preciso de uma cartilha de sentimentos.

Uma lembrança que definiu uma vida começa no estancamento afetivo que se inicia dessa memória, a apatia: “[...] devia ser culpa do mundo, então – o fato de ele não conseguir sentir”. Apesar de que ele e Evans pareciam dois cachorros brincando; diante da notícia do seu falecimento, Septimus apenas assistiu com indiferença às últimas granadas explodirem e, indo a Milão, logo firmou compromisso com Rezia, a mais nova das filhas de um confeccionador de chapéus qualquer. Mas, partindo para Inglaterra, observando as paisagens ilesas pela janela do trem, Septimus pensou que ele podia não ser o único tão indiferente: “é bem possível que o próprio mundo não tenha sentido” (WOOLF, 2012, p. 89). É bem possível que a guerra seja só uma velharia, uma antiguidade que sobrou a ele como uma herança malquista. Diante dessa lembrança impossível, resta-lhe apenas enlouquecer.

A grama pinica, é um incômodo molhado. Perto do muro, todas aquelas pequenas cruces de palito de picolé, cravadas no terreno. Alguns estão até mesmo premiados, “Você ganhou outro picolé”. A boa sorte dispensada. Hoje a cerca viva morreu, só alguns galhos se prendem ou caem sobre a cerca de arame. A casa do vizinho é agora uma casa de luxo, como a dos outros que surgiram ao redor. Aqui não é mais um deserto de terra vermelha. Eu não o vi ir embora. Era aquela época da minha vida em que eu tinha conseguido esquecer. Vendeu o terreno ou morreu. Espero que tenha morrido. Ou vendido a propriedade por um valor irrisório e então morrido. Ainda consigo sentir raiva. Ele, um peão como eu. A raiva parece ser a única coisa que sobrou. O horror.

“Por que você tem de ser a louca da família?”, Iara sempre pergunta. Não é necessário prestar atenção em tudo o que uma adolescente fala. Mesmo que não fosse minha filha, é provável que, ainda assim, cuspiisse fogo como o capeta. Mas fiquei mesmo a louca da família. Cúmplice daquilo que fez tudo o mais desmoronar. Ninguém mais pôde sentir. Os outros só viram o trem descarrilhar e logo pensaram num problema técnico, as engrenagens eram estragadas, de nascença, é genético – a vida



seguiu sem saber daquele segredo de nós três que virou a vida de todos nós. É bem possível que o mundo não tenha sentido.

...enlouquecer. Ou morrer? “O mundo inteiro clamava: mate-se, mate-se, faça isso por nós” (2012, p. 94), ele podia ouvir dentro de si e Clarissa também pensava: “importava que ela tivesse de deixar de existir de todo [...]? ou não era confortante acreditar que a morte dava um fim absoluto?” (2012, p. 11). Ela fecha a porta de casa atrás de si e ali se sente protegida desses pensamentos da rua, dos perigos de si mesma. O que a salva, ela diz, são os momentos, “botões na árvore da vida, flores da escuridão” (2012, p. 31), é lembrar que foi abençoada com os criados; sim, devia ser grata todos os dias por eles; os cães e os canários, e Richard! No entanto, o leitor o sabe: lembranças não salvam. Não passam de mantras volúveis. O que irá poupar a vida de Mrs Dalloway de que algo terrível lhe *for acontecido* é a morte de Septimus.

Lembrança proibida de existir. Às vezes, acho que a inventei. Aquilo nunca virou discurso na minha boca, nem na dela e nem na dele. pá, pá, pá, pá, pá. Das palavras de Eufrosina, conhecemos apenas a duração. pá, pá, pá, pá, pá, pá. Aquele texto barulhento, agora em silêncio se não fosse pela trilha do filme. Meus pés voltam-se para a casa. O filme, essa coisa que me ocupa os dias, minha desculpa sagrada. As pegadas pintam o chão de madeira com o meu caminho. pá, pá, pá, pá. O quarto de edição no final do corredor, as paredes levemente tortas como em um cenário expressionista, a porta fechada atrás de mim, protegida do mato. pá pá pá pá pá, o barulho vem de lá. O vídeo destravou, pá pá pá, mas a imagem fantasmagórica de Eufrosina se apaga, dando lugar à programação de emergência de recuperação de dados, que me oferece textos desconhecidos, hieróglifos.

É chegada a hora da festa.

Pá, pá, pá. As pisadas de Iara ecoam pelo piso que se inclina para ela passar. “Para seu conhecimento, achei a porra do caderno”, grita entrando no banheiro, ouço as coisas voando de sua mão, “tava do lado de uma barata morta. Nessa droga de

chiqueiro”, ela berra, provavelmente, ferindo a garganta, catando as roupas dos azulejos. “Sua sereia voltou”, Iara diz quase em um sussurro, com o rol de roupa suja nas mãos.

Pá, pá, pá. Iara! Iara! Iara! Ela bateu as mãozinhas e posou para a foto atrás da mesa decorada. A festinha era de sereias de dois tipos: metade peixe e metade pássaro. Quanto ao seu papel, de bela esposa entediada, fazia-a sentir-se “simplesmente outra pessoa qualquer, ali parada”, realizando algo que qualquer um poderia executar, organizar uma festa, receber os convidados, sorrir e fazer perguntas. “Asas?”, todos questionavam, segurando as crianças entre as mãos, ainda sem saber se ali era um lugar seguro. “Na mitologia grega, as sereias tinham asas e não caudas”, chego a dizer de forma automática depois do quinto pai. “Mas...”, eles nem sabiam como formular a pergunta. “Meu avô gosta muito da Grécia Antiga” e um suspiro de alívio se manifestou todas as vezes. Mas também não podia deixar de assumir que “ela [Clarissa Dalloway] tinha, de alguma forma, feito isso acontecer” (2012, p. 172), uma verdadeira alegria, a casa cheia, um grande sucesso. Se tem uma homenagem envolvida a um senhor demente de olhar perdido em meio aos balões, a excentricidade poderia ser até perdoada.

A mente de Clarissa deixa-se perder nos detalhes da preparação, pois vinha também o primeiro-ministro e memórias deveriam ser criadas: “Amanhã de manhã, elas [as pessoas] iriam comentar os pratos – a sopa, o salmão” (2012, p. 167).

Meu marido carregou-a em exibição pela sala do casarão, até não conseguir mais erguer os braços no dia seguinte nem para levantar um copo. Iara repetindo freneticamente a nova palavra que já conseguia pronunciar, “Frosina”, e apontava para ela, que abria sorrisos mudos debaixo do lustre todo aceso.

As coisas tinham uma direção naquele tempo. E não é mesmo minha culpa que Iara tenha dado errado. Ele não ficou aqui para criá-la comigo, como prometeu. Ele não participou de uma dezena de outras festas de aniversário. Nunca acabou de comprar a coleção

dos Ursinhos Carinhosos, nem me ajudou a pintar as árvores de cartolina para o tema da floresta encantada. Não pagou por nada disso, não me viu perder o nosso apartamento e ter de continuar morando de favor com Ozires e Eufrosina, a única casa que o nosso ensaio de família teve, em que Iara morou, até deixar de ser algo temporário e tornar-se um para sempre.

O casarão cheio de crianças correndo e se lançando contra o sofá de couro em pulos olímpicos. As barrigas doloridas de tanto rir. "Foi uma festa muito linda", as pessoas iam saindo debaixo do céu laranja, eu sonhando em deitar na cama nos braços dele e agarrando ela, minha filha, ainda tão pequena e sem proteção, algo que precisava de mim e não me culpava a cada esquina, a cada dobra de parede.

Quando só sobraram nós e os copos descartáveis de refrigerante, Iara me esticou a mão pequena e com a sua habilidade verbal avançada para idade pediu: "Roda comigo?". Segurei os seus antebraços e ela apertou os dedos gordinhos nos meus. Os meus pés se moviam devagar, completando círculos e eu levantava e pousava Iara no chão. Ela ainda quis fazer isso nos anos ruins. "Me roda, mãe." Quando foi crescendo, esclareci: "Agora, a gente roda juntas" e nossos rostos estirados para trás, em pesos contrários, pareciam arrastados pelos riscos no fundo veloz. O vento atravessando nossos cabelos, como se pudéssemos mesmo sair dali pelo ar. Girei com Iara até que ela não quis mais.

O telefone toca, é o doutor, Sir William, não poderia comparecer, um jovem, sofrendo os efeitos de trauma de guerra, havia se lançado da janela: "Eis que a morte surge, pensou ela, bem no meio da minha festa" (WOOLF, 2012, p. 186).

(silêncio)

Mas antes que se revele o segredo que Clarissa encontra para fazer cessar a magia do tempo, é preciso que se recorra a outra Clarice, essa com ‘ce’, e não mais a escritora, mas uma Clarice personagem que se pergunta: “Seria possível inventar-se, afinal, um verão?” (LISBOA, 2013, p. 197). Pois os túneis abertos por Virginia Woolf em *Mrs Dalloway* se avizinham aos das protagonistas de *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa (2013).

Iara tinha acabado de separar as roupas brancas das com cor. Era, na verdade, uma composição bicolor dos brancos amarelados de sua mãe e as roupas pretas de seu guarda-roupa, como se as duas estivessem presas em um filme antigo. Não havia entre elas nenhuma ligação, um pedaço de linha preta no tecido branco, nem as bolinhas de tecido claro que tendiam a sempre migrar para as peças negras.

A história começa no fim, com um Tomás de meia idade olhando para a estrada que trará sua namorada da juventude depois de todos aqueles anos; aquela que tinha retorcido suas esperanças em galhos frágeis e que, vestida de branco, era como uma pintura de Whistler. Tomás é Peter Walsh travestido e Clarissa Dalloway é aquela por quem se espera: Maria Inês, irmã de Clarice.

“Sua sereia voltou”, Iara diz quase em um sussurro, com o rol de roupa suja nas mãos. Antes que a mãe pudesse adivinhar o que vinha acontecendo com o computador, Iara já teria terminado seu pequeno projetinho e seguido para um próximo ainda maior. Com a construção das torres de tecido erigidas nas duas cestas ao lado da máquina, ela se sentou no chão empoeirado sem se preocupar com as pernas nuas tocando os tufo de cabelo e os pequenos bolos de massa cinza que pareciam estar em todo lugar, e abriu o caderno liso, sem nenhuma foto na capa fina e sem nada escrito, arrancou uma folha e começou a rasgá-la em pedacinhos. Os quadrados de papel recostaram-se na bermuda escura e caíram sobre a regata negra. Não há nada mais clichê do que a adolescente raivosa de preto, que abusa do delineador e corta o braço só nos lugares mais visíveis. Ela acabou de destroçar a

folha, então puxou algumas das calças brancas para o seu colo e enfiou um punhado de papeizinhos nos bolsos, com o rosto sem emoções e sem maquiagem e a pele íntegra. O preto não é uma afirmação da personalidade, é a ausência de qualquer afirmação sobre a personalidade.

Partes de uma barata morta ainda estão na sola do seu sapato, como um troféu.

Abraçou a pilha de roupas da mãe, lançando-a dentro da máquina de lavar e acionou o Power. Iara esperou, no movimento circular, que pudesse ver o papel se desfazendo através das fibras do tecido, mas a pequena vingança faria seu caminho invisível até o final da hora.

Tomás “fingia vigiar a estrada com seus pensamentos. Na verdade, os olhos mapeavam outros lugares”, espaços do passado, sobrepostos como uma imagem por sobre uma paisagem. Como Mrs Dalloway se paralisa diante da porta, coberta de lembranças que a fazem questionar todas as decisões de sua vida, aqui a paralisia se dá por falta de passado ou, antes, um passado desbotado. “O amor era como a marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida” (LISBOA, 2013, p. 15), mas que rastros havia para fazer o caminho de retorno? Que pistas? A memória é feita de “pedaços do esqueleto de um monstro pré-histórico enterrados e conservados por acaso, impossível recompor um todo íntegro” (LISBOA, 2013, p. 16).

Iara entra em seu quarto cor-de-rosa. A estante apresenta sete bichinhos de pelúcia da Parmalat, segurando caixinhas de leite. Ela se deita sobre a colcha de babados bufantes e segura o quadril e as pernas para cima, apontando os pés para os adesivos de estrelas no teto. Será que o pai ficaria feliz de voltar para o quarto da filha e encontrar tudo como havia deixado? Iara olha para o relógio azul e amarelo da Pequena Sereia que marca ainda seis horas para o dia seguinte. Com o dedão sem esmalte e a unha mais crescida do que é confortável de olhar, ora tampa a maior estrela, ora a deixa brilhar suavemente, seu velho brilho amarelo, já desgastado pelo tempo. Fecha um dos olhos e foca com

o outro a cena, enquanto aguarda que esse momento em que a mente fica vacante em modo de espera seja substituído por um outro em que um pensamento novo surge e a vida pode ser, outra vez, ocupada.

Pá, pá, a máquina faz, longe, um som curvo de trabalho. Iara se cansa da postura de dançarina de nado sincronizado e dá um impulso para pular para fora da cama pequena, que não comporta todo o comprimento de uma adolescente quase adulta. O tule rosa das cortinas encontra o rosto de Iara, impulsionado pelo vento. O sol se põe no jardim vazio, a piscina esvaziada - graças a ela -, não aguentava mais o limo boiando e o professor de biologia fazendo discurso todas as semanas sobre as responsabilidades sociais da água em uma sociedade com mosquitos assassinos e todos olhando para os lados preocupados com o vestibular. Agora era só um buraco com quatro paredes esverdeadas que lembravam o pântano que existia ali. Até pensou em descer com uma escada e passar uma bucha nos restos de mar, mas o problema principal estava corrigido, e ela tinha um medo inconsciente de ficar presa como um peixe em um aquário.

O passado aparece neste livro de autora brasileira com um desafio que vai além do eterno retorno. Aqui, ele é intangível, proibido, silencioso, branco. “O branco do título não diz tanto só da assepsia do apartamento de Maria Inês e João Miguel, mas de sutis variações sobre o mesmo tema, como num quadro abstrato feito por uma mesma cor em vários tons” (LOPES, 2007, p. 123). O branco é uma água sanitária arremessada na tela do passado, na cena-fonte que escreveu a vida das duas irmãs e em tudo que a tocou, até que não haja mais desenho nem palavra a ser dita sobre ela. A pista dos porquês do apagamento é dada pelos filósofos judeus alemães que destacam, no pós-guerra, a respeito do Holocausto que “o peso do passado era tão forte que não se podia mais viver no presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 101).

Ouve os passos da mãe pelo corredor. Pelo som estalante do taco de madeira, sabe que ela calçou os chinelos que insiste em usar para todo lugar. Eram bonitas as chinelas, com desenhos de

flores no solado, dadas por Ondina, é claro, mas a estampa já está apagada pelo uso.

Iara vai até o batente da porta, coberto por adesivos coloridos, observar sua versão envelhecida ir até a sala e ir até a cozinha esquentar mais um chá. Os pijamas no corpo durante o dia e os cabelos brancos despontando na cabeça inteira, como uma faixa. Será tudo isso uma tentativa ridícula de fazer com que as pessoas tivessem pena dela?

No entanto, é também o branco a tentativa de esclarecer um passado obscuro. O que aconteceu com essa família? É a pergunta que o leitor se faz na duração do livro. Clarice tem nos pulsos as cicatrizes dos suicidas; Maria Inês parece completamente apática em seu casamento pontuado de traições de ambos os lados; os pais são descritos como os inimigos das irmãs. Faça-se a luz, é o que o leitor espera, em apelo iluminista, que aconteça aos personagens desgraçados que acompanhamos. É na esteira de Freud que vamos exigir que enfrentem o passado para esclarecê-lo, embranquecê-lo.

A mãe agora vem subindo as escadas como se tivesse oitenta anos e a força empregada nos degraus já fosse em si uma declaração de sobrevivência. 1, 2, 3, 4, 5. Um ritmo musical. As narinas de Iara se abrem diante da coluna curvada e do passo lento da mãe idosa antes do tempo. Uma criança é um compromisso de felicidade. Uma mãe não tem a licença para quebrar, ela deve suportar a alegria. Iara refaz o caminho da subida, arqueada, como uma predadora silenciosa, escondida para o bote, de quatro, abaixada e oculta. As mãos suadas e impacientes deixam um rastro úmido no chão. A presa bebe da caneca quebrada e entra outra vez no quarto de edição. Como se tivesse desistido, Iara fica ereta de novo e entra no banheiro. O corredor fica vazio, as duas personagens abrigadas pelas portas fechadas. Sobre o taco de madeira, a poeira vibra no ar em uma dança solitária de duração indefinida.

De repente um lá sustentado arregaça o repouso da passagem. O toca-fitas de Iara ruge a toda potência que alcança a canção do

Balão Mágico. “Sou feliz, por isso estou aqui. Também quero viajar nesse balããããã!” A mãe surge no cenário como a entrada marcada de um ator no palco. Ela marcha até o banheiro, que está trancado. “Iara!” A mãe grita do lado de fora. Iara fecha os olhos e se acalma na soma de “abaixa essa música” e “Superfantástico”. Despida do preto, ela liga o chuveiro que cospe filetes esparsos sobre o seu corpo de menina querendo ser mulher. Os seios vão além das azeitonas que eram há poucos anos e os pelos completaram uma camuflagem sobre o sexo. A água carrega o depósito de sedimentos do dia e desvenda a mancha de nascença no braço, os roxos de descuido na perna. A pele torna-se um tom mais claro, despida da camada de sujeira opaca.

Andando na trilha de Clarissa Dalloway, as irmãs sabem que o passado é um lugar de escritura do presente, “o tempo já estava grávido de todos os acontecimentos posteriores” (LISBOA, 2013, p. 42). A mãe, Otacília, cúmplice ressentida, no pouco que pôde fazer para salvar Clarice de sua cena-fonte que insiste em se repetir, a manda para o Rio de Janeiro. O passado pode ser presente, mas a capital carioca talvez opere como palimpsesto, testemunho apagado, rasurado, mas ainda assim, novo papel para escrita, um pálido recomeço claudicante.

A água nas suas costas é todo peso que pode aguentar, ainda que a mãe insista que ela sustente a carga da sua tristeza, sua praga. Maldição - a palavra que murmura para a filha quando se esforça por explicar a vida delas e Iara é a única pessoa da família que ainda suporta o papo místico das desgraças maternas. Maldição é um saco de ossos velhos lançados sobre um prato novo.

O desejo de uma nova chance ecoa, escondido em seus anseios infantis, quando a televisão anuncia que os norte-americanos vão mandar um homem à lua. Ainda garotinha, cruza os dedos das mãos em uma prece: “*eles têm que conseguir*. Achava aquilo muito importante, lançar-se no espaço, deixar o planeta, pisar um solo virgem onde ainda não houvesse nenhuma ideia plantada, nenhum desejo, nenhuma memória. Seria como nascer outra vez” (LISBOA, 2013, p. 93).



Iara grita com tanta força que talvez se torne uma dessas mulheres roucas de amanhã: “Me deixa!”. Não percebe nem se a mãe ainda está ali à porta, recebendo cólera sonora. Essa é uma mansão de mulheres caladas, porque os berros da filha para a mãe são apenas protocomunicação. As duas vivem sozinhas seus monólogos interiores. Mas Iara é muito jovem para desistir de conversar, mesmo que ela ainda não tenha conseguido. Nas reuniões dos grupos de trabalho, ela tenta falar sobre o cinema contemporâneo, a literatura feita por mulheres, as artes, mas perde espaço para os assuntos neutros, o clima, as notícias do jornal de ontem. Às vezes, pergunta se pode ter certeza de não ser amaldiçoada. Causa dor estar pronta e ninguém prestar atenção. E todas as noites ainda reza, sem que os outros saibam, e pede pela volta do pai, pela alma da mãe e por boa sorte.

Mas a casa da tia, na cidade encantadora, não era sem história como as crateras da lua. Clarice “percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória” (LISBOA, 2013, p. 111). Tentou executar uma escultura que denominou *Esquecimento*. Moldou a argila em busca de um objeto que conteria, como as esculturas dos faraós egípcios, a alma daquilo que um dia fora. Mas nenhuma carcaça se delineava, era como se “o esquecimento não tivesse rosto ou forma” (2013, p. 112).

O espelho coberto por uma lâmina de fumaça denuncia sua pele avermelhada. A mão de Iara desliza na superfície orvalhada e no reflexo confunde-se, por um segundo, com a visão de sua mãe. São dela os olhos que parecem sempre molhados, a beira de um jato de choro. São dela as depressões debaixo deles. Seus ombros baixam em uma sensação de fracasso. Não pode fugir da mãe.

O esforço que fez, franzindo o cenho todos os dias, operando sua cara de raiva para se distanciar do rosto desconectado dela. Nem a ruga que tinha surgido por insistência a separava da face da mãe.

Clarice completava 13 anos naquele verão. Na verdade, pensou que, como tinha nascido durante o verão, seu aniversário marcava 13 anos e 14 verões. O verão que sublinhou o

cruzamento que separava aquele momento de sua vida, denominado de *antes de tudo* (2013, p. 270), da rua seguinte, chamada *depois de tudo*. Ali, na encruzilhada, caíram as sementinhas da irmã mais nova, Maria Inês, “no dia em que ela deixara de ser criança, por conta daquilo que havia visto” e, tal qual a cena icônica de revelação em *Chinatown* (1974), de Roman Polansky, ela revela: “Seu pai. Sua irmã” (2013, p. 245). As roupas limpas da pequena Clarice, “a blusa de *laisé* branca e o forro de algodão da mesma cor” (2013, p. 271), a mão de seu pai no “seio alvíssimo” (2013, p. 272) dela, a língua de seu pai “lambendo seus lábios descoloridos”, estirada na cama como “um cadáver” (2013, p. 273), exangue – um primeiro branco.

O toca-fitas estala, pá, indicando o fim do lado A. Os seis quartos, duas salas, a cozinha, a área de serviço, as varandas, o jardim e os três banheiros da casa estão em silêncio. Iara sai pingando pelo corredor. A mãe passa para o quarto e se deita, ainda cedo, mal anoitece. A briga em suspenso como todas as coisas entre elas. É a maldição do verão, já não sabia nem mais de qual. Era verão quando o pai foi embora, era verão quando a infância fugiu de dentro dela, era verão quando a coisa aconteceu entre a mãe e Eufrosina. O calor do verão que quase já secou o corpo de Iara e a mãe estirada na cama, como um defunto, desistida, com as mesmas roupas brancas encardidas do dia. Sem tomar banho. Entre morta e adormecida.

Clarice e Maria Inês, unidas por aquela cena-fonte, brilhante, luminosa, cegadas por ela. O pai e a mãe, cúmplices no silêncio. “Naquela casa vigia uma lei suprema segundo a qual as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas” (LISBOA, 2013, p. 83) – a existência sem expressão, a lembrança traumática afásica, como nos soldados sofrendo de *shell shock*, como Septimus de Woolf. O que não vira palavra não existe plenamente, é segredo do universo.

Uma luz acende no quarto de edição. A tela do Windows banha de azul as teclas da Olivetti de Eufrosina em sua frente. A mão de Iara penetra a translúcida capa de cerúleo e toca na máquina de escrever, com o temor de quem tateia um mito. A impressão das letras está desgastada e as vogais cortadas por depressões no

formato de unhas. Iara se vira em direção à porta da mãe, em vigia, mas a fina sombra de luz que avança no corredor esvanece. Pá, pá, pá, a máquina de lavar apita no andar de baixo e silencia. A casa dorme.

Clarice volta para sua cidade, mas para se casar, tenta esquecer. Maria Inês muda-se para o Rio – para sua proteção ou para garantir o sigilo? –, namora Tomás, casa-se com João Miguel, tem um caso com Tomás, monta uma casa branca, de piso caucasiano e móveis desvanecidos. Tenta esquecer. Mas ambas sabem que o “esquecimento profundo não existia” (2013, p. 303). “É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 99), ao mesmo tempo em que, como testemunhas do incesto, desejam apagá-lo, ocupam o lugar de guardiãs da memória da tragédia e, tal qual os sobreviventes da *shoah*, devem para sempre lembrar-se de seu sofrimento para que a história não se repita.

No mundo da fazenda, o branco que o pai lançou sobre as filhas pequenas jamais viraria discurso. Que outras garotas estavam embotadas de branco? Lina, a amiga de Clarice, violentada e morta na estrada de terra? Evento desbotado, declarado pelos mais velhos como o resultado das más ações de uma menina perdida. O que colocaria um tampo sobre toda cena-fonte que irradiasse o lívido branco sobre o verão?

O programa de edição abre automaticamente e continua o filme no ponto em que havia parado. Pá, pá, pá, pá, pá.

#### *INT. QUARTO DE EUFROSINA E OZIREZ – DIA*

*Eufrosina, 47 anos, batendo à máquina, ao fundo, na varanda.*

Iara diminui o volume, pulando da cadeira. A mãe ressona.

*Eufrosina, 47 anos, batendo à máquina, ao fundo, na varanda. O sol atinge diretamente sua cabeça e lança sombras ao redor da cadeira, como um canhão de luz em um palco deserto.*

A Olivetti, erigida como um totem em frente à tela, tampa os lábios de Eufrosina, o sorriso que seus olhos indicam existir. Iara não sabe mais se lembra da bisavó ou se criou sua memória dos álbuns de foto, dos arquivos de filme da mãe. Ela pega a máquina no colo e a embala como um bebê, um braço por baixo, carregando seu corpinho endurecido e gelado, e outro por cima, encostado sobre sua escada cinzenta.

*A mãe de Iara está sentada na beirada da cama, com o rosto de quando ainda giravam, agarrando-se ao braço uma da outra, antes das marcas que iriam compartilhar. Tem uma aparência estrangeira, algo flexionando os músculos. Parece sorte. Ou expectativa.*

O pá pá pá continua, a banda de som estendida por sobre a cena. O eco das palavras de Eufrosina, 10 anos depois, desse jeito invisível. A mãe parece capaz, parece viva.

*No fundo do estalado, os sons de conversa de domingo. As tias reunidas, comendo sorvete de coco, jogando buraco, narrando os pontos de cada uma.*

Ainda não se olhavam desconfortáveis, diante da prima e de Iara - "o que essas duas têm?". Ainda não havia nada para ver. O que aconteceu estava escondido, hibernando. Onde estavam naquele dia? Antúria ainda tomava banho? Vitória estava doente? A mãe teve de ocupar sozinha o lugar de cúmplice e agora Iara também herdava esse cargo - a louca da família.

Vingar-se é possível. A ideia vem de um lugar próximo, na Fazenda dos Ipês, onde a menininha, Lindaflor, cresce órfã. A mãe havia sido assassinada pelo pai, que a achou em cena de adultério. A cidade, sempre tão apática, encontrou, na brutalidade do vermelho tão explícito da faca, potência para agir, e o homem morreu durante o linchamento. "Aquela era sua missa negra", pensou Maria Inês. Aconteceu logo depois do enterro de sua mãe, não havia sido algo planejado, mas o pai andava bebendo como um viúvo infeliz e já era velho, líder deposto, privado de todas as suas esposas, as velhas e as novas. No topo de uma pedreira, as pedras rolando fáceis, "Maria Inês

afrouxou as cordas que estavam tensas dentro dela desde que tinha nove anos” (LISBOA, 2013, p. 290). A última palavra que disse a ele surpreendeu a si mesma – pai. O nome que havia entravado todos os outros em um mutismo grisalho. “Agora você vai ver que eu sou grande e me tornei bastante forte, pai” (2013, p. 293). O vocábulo pai, a última coisa que aquele homem magro ouviu, e então ela o empurrou.

Mas a lembrança é documento nominal, pessoal e intransferível.

O patricídio surge como uma forma de resistência ao masculino violento do mundo da fazenda, da casa-grande, da cultura do patriarca, onde os abusos podem continuar. O pai não é somente o pai, mas todos aqueles homens, que haviam submetido Clarices, Linas e esposas adúlteras ao seu terror.

A mãe tinha silenciado a memória por mais de uma década e depois só conseguiu repetir, catatônica: a maldição, a maldição. Inútil, o quarto sempre escuro, os olhos opacos. Não resistiu, não espantou com um rugido os lençóis de pretérito. “O que tem a mamãe?”, Iara perguntou para Ondina até não perguntar mais.

Pode a vingança ser solução para o problema da memória? “Aquele encontro não era, porém, um caso clássico de culpa-arrependimento-expição. Nada tinha nomes e nada era definido. Porque, na verdade, nada mudara e nada mudaria e as coisas apenas trocaram de cores [...]” (2013, p. 291). O ciclo da culpabilidade não cria novas experiências subjetivas para além das já engendradas. O “culpado continua preso na justificação, ou na denegação”, o pai sabia que a acusação era verdadeira, mas considerava suas cúmplices Clarice, que o suportou; Maria Inês, que testemunhou, e Otacília, sua esposa, que se calou. Não havia, portanto, razões para desculpas; “e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro”. Clarice sai da pedreira, carregada por Maria Inês, como a perfeita vítima e a irmã mais nova é capacitada para ajudar pelo seu heroísmo. “Mas a questão candente, a única que deveria orientar o interrogatório ou a pesquisa, a saber, evitar que ‘algo semelhante’ possa acontecer agora, no presente comum ao juiz e ao réu, não é nem sequer mencionada” (GAGNEBIN, 2006, p. 102).

A vingança não é o suficiente para resolver o problema do passado no presente, pois, alguns anos em seguida, Clarice tenta o suicídio. “Clarice encontrou a faca Olfa [...] Agora, sim, seria possível. Esquecer” (LISBOA, 2013, p. 262). Voltamos a Mrs Dalloway, a reencontramos em seu salão de festas, entretendo os convidados, quando recebe a notícia do suicídio do soldado. Ambos tinham se lançado contra uma superfície afiada, ele e Clarice. Septimus havia pulado da janela em direção à cerca da casa, cena que depois seria revisitada no suicídio da primeira irmã Lisbon, em *Virgens suicidas*, de Jeffrey Eugenides (1993), adaptado para o cinema por Sophia Coppola (1999).

Como no circuito fechado atual-virtual de flashback, Clarissa circula pelos fatos, perambula em eterno retorno e não discernimos mais em que plano está a morte, de tão presentificada. Algo terrível *é acontece*. “O que é que os Bradshaw tinham de falar de morte na sua festa? Um jovem tinha se matado. E eles falaram sobre isso na sua festa – os Bradshaw, eles falaram de morte. Ele tinha se matado – mas como? [...] E os Bradshaw falaram disso na sua festa.” Clarissa, perdida outra vez, no cerne de uma cena-fonte. No entanto, algo de inesperado acontece: o corpo pensa e encontra uma saída. “Era sempre o seu corpo o primeiro a sentir quando era de repente informada de algum acidente; o vestido ardia, o corpo ficava em brasa” (WOOLF, 2012, p. 186).

*Corte seco para o corredor vazio. Duas longas paredes brancas, tornadas em abricó e o piso de taco. Eufrosina, 60 anos, surge ao fundo, com uma mão apoiada nos braços de Ondina e a outra tampando a boca.*

*(OFF-SCREEN – sussurrando)*

*Dá um zoom nela! Rápido!*

*O foco se resume ao seu olho. Um olho verde espantado com manchinhas amarelas que Eufrosina chamava de cor de bosta de passarinho.*

*(VOICE OVER)*

*Eis que esse é o olho da protagonista!*

*O olho se aproxima mais e desintegra-se em um borrão colorido de sementes. Os ruídos da sala de estar decrescem de volume até que a mancha, cada vez mais escura, se mova no mudo. A tela torna-se um conjunto de tons de preto oscilando no silêncio por mais um segundo, e outro, e outro.*

*Corta.*

*INT. – QUARTO DE HÓSPEDES – DIA*

*Eufrosina e a mãe de Iara estão deitadas em uma cama de casal, um pouco estreita para as duas. Um rádio de pilha, em cima da mesa de cabeceira, toca alguma canção no fundo. Ela olha para Eufrosina que tem os olhos molhados, reflexo do queixo que bate em um ritmo constante. A imagem recua, a câmera é distante, mantém-se na porta, sem convite.*

*Corte.*

*A luz que entra pela janela está mais baixa. Ela e Eufrosina dormem de mãos dadas, os joelhos encostados. Um grave suave emana do rádio e preenche o piso feito neblina. Eufrosina não treme mais. Pam, pam, pam, pam, o coro ressoa. “Come humhum aaa Love humhumhum de sea of Love”, uma voz gentil chama em língua estrangeira. A câmera está parada, como se tivesse sido deixada, esquecida em cima de um móvel. Eufrosina levanta o tronco e olha para a neta do seu lado. “Aaaaa uaná ell you au much ai Love you”. Ela se vira de costas para a câmera e se inclina para a frente. O som do rádio se amplia e os agudos sobem pela parede. “Do you remember when we met?”. A neta coça os olhos e Eufrosina contorna a cama e oferece uma mão. As duas estão de perfil, o plano é fechado e próximo. Elas trocam um olhar de cumplicidade, parceiras no crime. A neta agora é que se apóia na avó para levantar. “pa pa pa pa paaaa pa pa pa paaaa”. Elas se abraçam e os pés se movem levemente para um lado e para o outro. “I wanna tell you how much I love you”. As duas entram e saem do plano, atrizes fora de marcação. À música do rádio se sobrepõe uma versão mais potente, mais alta, não diegética, quando o refrão invoca: “Como with me Myyyyy Love to the*

*sea, the sea of Love*". *O sol se põe, a cena torna-se mais escura, a dança cruza o recorte da câmera.*

*Corta.*

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar-se para se conseguir pensar. É, ao contrário, o corpo, aquilo em que o pensamento mergulha ou deve mergulhar para atingir a única coisa que importa – o impensado, isto é, a vida. (DELEUZE, 2007, p. 227)

O corpo sai de sua condenação de sepulcro do saber platônico para ser uma forma de redenção filosófica e a criança anuncia a Zaratustra (NIETZSCHE, 2011, p. 34-35): "corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e a alma é apenas uma palavra para algo no corpo". O vestido, antes símbolo da retidão de Clarissa à escolha de destino feita na fonte, agora queima, é vivo, orgânico, respira e não se freia: "o vestido ardia, o corpo ficava em brasa" (WOOLF, 2012, p. 186). A memória é redundante, ela repete os símbolos para que a narrativa de uma lembrança possa existir. Repete-se o canivete, o vestido, a fonte. Dos quatro elementos, somente o fogo pode destruir completamente a matéria, somente ele rompe com os nodos da memória.

"Venha...", Iara sussurra no escuro índigo projetado pelo computador. O corpo dela parece em suspenso, como se também dançasse e fosse embalado pelo corpo do filme. Os pelos estão arrepiados, a pele em alerta, um sensor ultrassensível, prestes a disparar. A temperatura sobe, uma sensação navega pelo sangue. Ela pode sentir suas mãos se dissolvendo em milhares de gotas, pingos do oceano. A cabeça, em toda areia do mar. As pernas, nos grãos de arroz em uma saca. Os órgãos, nos pontinhos brancos no saleiro.

*"Come with me ... to the sea, the sea of Love"*.

Infinita.



E pensar que hoje colocou as roupas na máquina, porque a mãe é incapaz de fazer isso, e já se esqueceu delas, que vão dormir coladas e feder pela manhã.

Mas os dedos parecem se desfazer em contato com o teclado. Ela lança na minha direção essa cara adorada. Não comece, não comece. A mãe faz mesmo um filme lindo. Iara pluga um HD no computador. A mãe, a avó são espelhadas nos olhos de Iara. A filha, a bisneta faz um corte quando Eufrosina parece olhar para a câmera.

Nem comece com isso, pare de uma vez.

*“the sea”.*

*As mãos de Eufrosina e da mãe de Iara parecem entrelaçadas como se as duas corresse risco de vida, os dedos são apertados em trança ao invés de abraçados um contra o outro. Eufrosina parece que nota a câmera, olha para ela, talvez.*

A mãe é capaz de tanto! Menos de pegar a filha na escola! Iara aprende a andar de ônibus aos cinco anos, até os motoristas a olham com pena e viram seus confidentes. Iara faz outro picote dois segundos depois e recorta esse trecho do filme. Sempre precisou de todo o tempo, o tempo do almoço, do supermercado, do banho, para esse filme. Iara arrasta o trecho da dança para uma pasta com seu nome em “HD”. Dez anos de labor em um filme impossível, a versão editada já tem mais de quatro horas. Iara apaga do bruto original o trecho retirado, tomando o cuidado de acertar os exatos dois segundos. A pior coisa que a mãe lhe faz é que o filme seja bonito. A pasta tem outros arquivos: “sorriso que não espera”, “dedos urgentes”, “choro silencioso”, “palavras de som”, “Eufrosina escreve”, “rosto cheio de expectativa”, “borrão solitário”, “Eufrosina escreve 2”, “ele1”, “ele2”.

Como uma Penélope, Iara monta seu tecido furtivo de imagens. A tolerante esposa de Ulisses também era um tipo de sereia, já que

a mãe era uma deidade da água, Náíade. As pessoas morrem de medo do fogo, mas é a água o elemento mais perigoso. “Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais aparecerão nem rejubilarão com seu retorno a casa”. Iara sabe de cor. Um canto do tamanho da existência, que se pode apenas imaginar, imenso, nas alturas, “pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam”. As palavras nascem do mar Egeu, dentro dela. E fazem com que todo homem pule em direção a elas, “tendo ao redor monte de putrefatos ossos de varões e suas peles ressequidas”<sup>1</sup>.

Lança na minha direção essa cara adorada. Fica voltando o filme e voltando.

Pare com isso, só pare.

É já possível inventar um verão? “Agora havia construções novas e o entulho já fora removido e os mortos, enterrados – porém haveria como reverter aquela memória? Como atualizá-la?” Clarissa e Clarice têm os finais emaranhados quando percorrem juntas o caminho do corpo. Desde o começo de suas jornadas, pareciam destinadas à morte. Clarissa inicia seu dia comprando flores para uma festa que muito bem poderia ser o seu enterro. Clarice sobrevive à faca para descobrir, na meia idade, em Tomás, o antigo amante da irmã, um outro corpo, um caminho para afetos inéditos. “Os seus lábios e os de Tomás não sabiam exatamente por onde começar e começaram então em si mesmos, lábios, boca, o hálito” (LISBOA, 2013, p. 304). O encontro finalmente desperta a sinfonia, silenciada por todas as páginas, um novo ritmo surge: “E agora ele desabotoa o vestido e vai contando os botões, 1, 2, 3, 4, 5, e depois suas mãos nas costas dela encontram o fecho do sutiã”. Uma potência de agir, adormecida, se manifesta. Uma Clarice passiva descobre uma Clarice que ativamente segue seu desejo. “Agora, a mão dela encontra a superfície das calças dele. [...] E agora está de novo acariciando os cabelos grisalhos [...] Agora ela faz com que ele se levante e desce o zíper do jeans” (2013, p. 305). A vida encontra o presente.

---

<sup>1</sup> HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naif, 2014, p. 350.

*Os graves do coro vão sumindo, o volume abaixa, levando a voz do cantor, cada vez mais distante. Eufrosina dá um beijo na testa da neta. As duas de perfil, a barriga avançada da gravidez, tocando a barriga antiga da avó. As três.*

Mrs Dalloway e o vestido em brasa encontram uma saída para o agora. “A morte era um ato de rebeldia. A morte era uma tentativa de se comunicar”, Clarissa entende e pensa que Septimus poderia ser uma alma sensível: “Mas havia os poetas e os pensadores”! Talvez a natureza dele se identificasse com a dos literatos que também contemplaram o fim. Quem sabe ele tivesse consultado o médico em busca de respostas para sua intensidade, mas diante do descaso da medicina de até o momento, ignota ainda das doenças psicológicas, “ele não tem nada”, tenha lhe restado apenas concluir, infeliz, que esse tipo de homens, homens da ciência, da razão, “tornam a vida intolerável” (WOOLF, 2012, p. 187). Clarissa Dalloway, que não consegue elevar-se da sua consistente superficialidade de anfitriã, que destaca ter lido dois livros em sua vida, talvez os únicos, sob influência de Sally, aqui pensa que talvez o suicídio seja uma manifestação do universo poético. É aí, nesse instante, que Clarissa torna-se Virginia Woolf e a autora firma-se em presença dentro da obra. É Virginia que considera a alma dos poetas, pensamento que sua personagem seria incapaz de elaborar; é Virginia que, dezesseis anos depois do lançamento de *Mrs Dalloway*, tira a própria vida.

“Não temas”, entoa o canto fúnebre, chamando por Virginia. “É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero” (BLANCHOT, 2013, p. 9). Na Odisseia, é quando Ulisses encontra as sereias que a narrativa prévia de todo caminho até ali, ainda uma história comum e humana, torna-se o conto mítico, de um homem contra os deuses: um emaranhado de acontecimentos que envolve o herói na rota de dez anos, perdido, errando em direção à casa.

O caminho de Clarissa até o vestido pelas lanças do portão de Septimus.

Cabe lembrar também que o Ulisses, de Joyce, trata-se de um trabalho metalinguístico da Odisseia e que, há rumores, de que Virginia Woolf teria escrito *Mrs Dalloway* (passado em um só dia, tal qual o livro irlandês) como uma resposta ao modernista contemporâneo. Um livro que responde a outro e responde a outro.

As pontas de ferro atravessando o corpo do soldado, despertando o corpo de Clarissa, chamando o nome de Virginia.

Para com isso.

Iara está dentro de sua mãe. Olha, é a velhinha frágil, que lhe dava doces escondido por debaixo da mesa. Não comece. É possível dizer que ela está presente na obra de sua mãe, que ambas foram contidas pela câmera de seu pai, deixada ao acaso.

*O beijo se desfaz e a neta de Eufrosina olha para seu próprio ventre arredondado, o rosto engolido pelo escuro, as expressões indefiníveis.*

Quais eram os pensamentos da mãe sobre os futuros pensamentos de Iara a respeito da mãe e quais seriam os pensamentos de Iara sobre os pensamentos da mãe a respeito da filha?

Iara pensa que a mãe responde ao canto onírico da avó e que ela mesma pensa que pensa que não é uma sereia, mas ela sabe que sempre soube que todas elas estão sob a ameaça do desaparecimento, de serem engolidas, pelos sons das teclas da máquina da avó, que ressoam como uma melodia atônica infernal.

Ela vira o seu rosto adorado para a câmera. Os olhos iluminados por uma nova luz, a íris brilhante, mesmo que antiga, ainda sem aquele cinza dos velhos, as cores de verde e do amarelo, a sobranceira levemente erguida, convidativa, encara a lente, sem nenhum constrangimento.

Como ela pôde estar viva e amar o que é meu?

Como nas rotas homéricas, Clarissa, Peter, Septimus, Rezia e tantos outros personagens executam seus percursos, ordenados em devir, em direção ao parque, à floricultura, ao consultório. A edição da editora Autêntica do livro (2012) inclui até mesmo mapas das

ruas citadas. E ali, diante da morte, a festa fica em suspenso e Clarissa finalmente permite-se a ausência de um roteiro. O divino se manifesta. “Há uma luta muito obscura travada entre toda a narrativa e o encontro com as Sereias [...]. O que chamamos de romance nasceu dessa luta” (BLANCHOT, 2013, p. 7).

O mouse desliza pela linha temporal do filme no programa de edição. Eufrosina bate à máquina, a Olivetti, os dedos de Eufrosina, Eufrosina escreve. Será que a mãe busca, nas palavras da avó, os caminhos para a maldição?

Será que Iara pensa: eu sou amaldiçoada porque minha mãe aconteceu a Eufrosina ou minha mãe é amaldiçoada porque Eufrosina aconteceu a ela?

“Você é a maldição da minha vida”, nunca disse *ainda* à mãe.

A inscrição de Virginia Woolf na obra apresenta um último enfrentamento para responder à pergunta da cena-fonte que redigiu a vida de Clarissa (e Septimus) até ali: é preciso conectar memória e escrita, há um pacto silencioso entre elas. “E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la” (LISPECTOR, 1993, p. 23), a escritora Clarice vem esclarecer – a escrita é alicerce da memória, lugar onde ela fica lembrada. No entanto, não se pode iludir quanto às potências do dispositivo, nem a memória nem a escrita são objetos fixos e imutáveis e o eu que se inscreve nelas não pode ser facilmente apreendido. “Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago.” A escrita oferece apenas uma outra duração: “Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar” (1993, p. 20). Nesse pequeno alongamento da experiência vivida, a autora prolonga sua pergunta, agita-se sobre ela, ainda que saiba que a linguagem nunca será capaz de alcançar plenamente a memória; por elisão, opera-se um quase: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (1993, p. 18).

Ainda que não se veja uma única sílaba, uma parte de vogal, a escrita de Eufrosina subsiste feito um miserável, as costelas expostas, na duração do filme.

Dizer a si mesmo, dizer um eu, Clarissa-Virginia, é o impulso guiado pela eterna motivação – “escrevo-te porque não me entendo” (1993, p. 32). Blanchot destaca que, dentre os escritores que mantiveram diários, Virginia distanciava os seus da produção literária. Em oposição aos livros densos, os diários de Woolf são extremamente tagarelas, talvez como seriam os de Mrs Dalloway. O decantar memórias em diário aparece para ela como “uma proteção da loucura, contra o perigo da escrita” (BLANCHOT, 2013, p. 273). Em biografias sobre a autora, costuma aparecer o fato de que, após escrever um livro, Virginia tinha crises esquizofrênicas e precisava de longos períodos de repouso. No entanto, o perigo é o único jeito de oferecer em linguagem algo, mesmo que um *quase*, pois o diário, apesar de ditado pela sinceridade, coloca-nos “sob a proteção dos dias comuns” (2013, p. 270), a sua escrita é segura, apenas relato, não lança sombra sobre aquilo que é infável. “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real” (2013, p. 272), pois a literatura é aquela coisa horrível que nos arrebatava o invólucro. É a ficção que une ética e estética. Essa literatura habita um lugar indeterminado entre a autobiografia, a narrativa memorialística e a ficção. O espaço de fronteira, região limítrofe de gêneros que deve permanecer uma beira, um entre, é o que não pode ser definido: “Parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível” (DE MAN, 2012, s./p.). A escrita ou inscrição de si extrapola categorizações. Tanto o eu, quanto a sua escritura são incontornáveis, “devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito” (LISPECTOR, 1993, p. 21).

Talvez possa desvendar o canto, quebrar o código. Iara coloca a Olivetti à sua frente e volta no passado.

*Eufrosina, 47 anos, batendo à máquina, ao fundo, na varanda.*

*Pause.*

Eufrosina toca a região da extrema esquerda. Pode ser um w, um q, um a ou s. W é menos provável na língua portuguesa, então Iara bate um 'a' hipotético na máquina. A letra é um fantasma na folha. A mão de Eufrosina move-se para o meio em slow.

*Eu-fro-si-na,- 4-7- a-nos,- ba-ten-do-*

Bate em alguma tecla no meio da máquina e outra no meio em seguida. Um intervalo. Fim de palavra. As opções se expandem consideravelmente. Poderia ser 'asa', mas tanto o a quanto o s estão no canto esquerdo. Poderia ser 'aço', ou 'amo'. A segunda tecla estaria mais para direita? Só é possível ver os dedos oscilantes voando sobre a máquina, que paira misteriosa de costas para a câmara, sempre sem rosto. 'Amo', o verbo amar ou o substantivo que serve. Apenas ecos da bisavó. O que você tem de tão especial? E se a letra inicial fosse um 'q', as duas seguintes poderiam formar um 'que'. Mas na escola não ensinam que a boa escrita dispensa os queísmos? Falavam assim feito uma doença. Iara vai imprimindo os testes na folha que recebe suaves amassados de palavras brancas. *Que está morta*. Iara de repente começou a recheiar as redações com quês. Ela traduz os vultos à mão em um pedaço de papel. *E ainda é mais importante do que eu*. A respiração da mãe força caminho no corredor. Ela não é muito jovem para roncar assim? Iara arrepiada. Filho é um estranho convidado, que acabou ficando para morar, sem receber o convite formal. Amo asco. Que afão. Que ágil. Amo além. *Não pode nem desejar a sua morte*.

No entanto, a literatura não é apenas esse retrato oblíquo, essa dura opacidade intransponível. Algo é criado, alguma coisa passa: “Com esta frase fiz nascer uma cena, como num flash fotográfico” (1993, p. 27). Cria-se um instante. Não se pode apreender o instante, não se pode registrar o passado, mas é possível criá-lo. O final do romance de Woolf exprime a gênese de um novo átimo no tempo. Enquanto Clarissa é arrebatada pelas brasas no corpo em um quarto isolado, Peter está no salão lotado de convidados, sentado com Sally, a outra vida pretérita de Mrs Dalloway, sem saber o que fazer, encabulado em meio a tanta ostentação. Os dois velhos companheiros ficam excluídos

em um canto, assistindo à festa de fora, esperando alguma pista para engatarem uma conversa. Quando, de repente, Peter estremece. “Que terror é esse? Que êxtase é esse?”. Algo o afeta. “O que é isso que me enche de uma agitação extraordinária?” Ele provavelmente olha para os lados, olha para dentro, tenta identificar uma fonte de perturbação e, então, a encontra: “É Clarissa, disse. Pois ali estava ela” (WOOLF, 2012, p. 197). Diante da morte, Clarissa escolhe pela presença. Eis que “lhe chegavam as palavras: *Não temas o calor do sol*. Ela devia voltar para eles. Mas que noite extraordinária!”. Para Nietzsche, o amor à vida é necessariamente um amor, sem ressentimentos, ao passado. O amor *fati* (do latim, amor ao destino) é a resposta que o demônio do eterno retorno buscava ao lançar o casal de novo e de novo nos ciclos da fonte. “Ela se sentia, de alguma maneira, muito como ele – o jovem que se matara. Sentia-se feliz por ele tê-la acabado; por tê-la jogado fora enquanto eles continuavam vivendo” (2012, p. 188).

Que algo? Que aloé? Que alto, que alvo. Que?

*Pause.*

Que respostas encontro diante da cova de Eufrosina e de Ozires?

*Pause.*

“Nada é fácil”, o narrador comenta sobre Clarice e Tomás, tentando encontrar o caminho para o corpo do outro. “Porém, se é verdade que o tempo é imóvel (e apenas as criaturas passam), tudo o que pode importar está germinando no momento presente” (LISBOA, 2013, p. 305). Nas últimas páginas, Maria Inês e Clarice voltam para um tempo anterior à lembrança branca, dão um passo pré, tornam-se as meninas em cima da goiabeira, comendo frutos com bichos, pensando nas sementinhas que darão uma a outra, pensando que se amam. “A volta para casa é um gesto simples, banal, para além de toda mágoa e rancor, como se na velhice fosse possível a redescoberta de uma outra infância” (LOPES, 2007, p. 126).



Não podemos saber se a lembrança-fonte continuará a redigir a história de Clarissa e de Clarice, se vai perseverar em inscrever-se nelas; mas, talvez, tal qual o bloco mágico de Freud, aquele quadro de criança, em que se grafavam as palavras nessa superfície e era só necessário sacudi-lo para apagar a mensagem, escreve-se, mas algo fica atrás: “Sob uma iluminação adequada, constata-se que, na placa de cera, ficou um registro legível e permanente da escrita anterior” (FREUD, 2007, p. 140). É possível que tenhamos criado um átimo, uma sobre-escrita que, mesclada às palavras por trás, forme uma nova narrativa.

Ondina disse que ela mesma ia comprar as verduras.

Seria impossível realmente conseguir qualquer coisa boa àquela hora, mas é claro que tinham deixado tudo para ela, e tudo para em cima da hora. As alfaces murchas e as rúculas queimadas de frio a aguardam do outro lado da quadra. A primeira decisão é simples, mas a insígnia de um problema maior que tinha encoberto sua vida. Ir de carro ou a pé? Ir caminhando é completamente possível e demoraria apenas cinco minutos, mas o carro provê transporte para as compras, que terminam nunca sendo apenas um maço disso, um pé daquilo. O drama cresce dentro dela, quando as perturbações com o peso invadem a memória feito uma projeção de cinema. Quantas são as horas que ela passa dentro de carros, debaixo de ar-condicionado e, desde que mamãe e papai tinham se mudado, quantas vezes tinha ido à academia? Quantas vezes tinha se despido em frente ao espelho e olhado diretamente para suas formas arredondadas e pensado que ainda são sutilmente belas?

Sempre lhe perguntam os colegas do escritório: “Como você dá conta?”. Mas, no final, família é família. É uma coisa que se vai aprendendo, poucos são os amigos que vão sobrar. Um artigo em uma revista na pilha da sala de espera dizia que as pessoas mais velhas têm mais dificuldade de aceitar mudanças. Ondina via aquilo diariamente na primeira fileira. Já tinha virado sua novela das seis. Mas é difícil aceitar que, além de mamãe e papai, ela mesma começa a envelhecer. Sua intolerância se espalha pelo trabalho, ela tem que aceitar. Os filhos dos sócios, de vinte anos, andando pelos corredores como se fossem suas creches de luxo, cometendo erros desnecessários, mandando em tudo, e ela precisando se convencer de maneira sábia que a juventude traz suas contribuições. “A minha alegria está na família”, ela responde. Porque Eufrosina tinha passado isso para ela. “Você faz isso todo sábado? Os almoços?”, mamãe sempre fez, é isso que importa. Ainda que Maria Antônia seja uma lembrança do seu fracasso

como mãe, Ondina não desistiria. Se não reunir a família, daqui a pouco tá todo mundo longe um do outro.

Num ato de coragem, toma sua vida para si. A pé seria. No paralelepípedo, retesa-se para um carro passar quase engolindo o quebra-molas. Ali, parada, dá para ver que é uma mulher encantadora. Viva, apesar dos últimos labores com as doenças de mamãe e papai, que tinham lhe dado olhos um pouco mais fundos. Todos dizem o quanto ela se parece com Eufrosina. As bochechas eslavas, a pele muito branca, o olhar clariceano. Uma adolescente canta alto uma música da moda em algum dos apartamentos por perto. “Que energia”, pensa Ondina, cruzando a pequena rua da quadra e segue pelo gramado do próximo prédio.

O rigor do calor da tarde já tinha cedido lugar ao frescor do pôr-do-sol e Ondina mentalmente formula uma lista de itens que provavelmente estavam faltando, ou acabando, e que, certamente, ninguém se lembrou de checar. A marcha de uma mulher pequena a acompanha em passo acelerado, em direção ao comércio. Uma competição idiota e inevitável, provocada pelo terror de uma dupla jornada de trabalho, pegando fila com outros brasilienses, generosos, proletários, cuidadores de idosos, o que a tinha levado a consagrar uma vida de experiência ao Direito e aos mercados.

Como adorava o entardecer na janela da biblioteca! A sensação de que o mundo estava completamente aberto para ela. A brisa leve como a desse verão e os garotos de *shorts* curtos, aquela moda dos jogadores de futebol da década de 70. Aquele menino do interior, sempre na mesa do canto, tímido, com um guarda-chuva insistente a tira-colo. Um dia, compartilharam um livro; no outro, o resto da vida. O estranho foi que, quando resolveram fazer o casamento, mamãe foi contra. “Você não vai terminar o curso e o meu maior sonho é ver você formada”. Dentro de Eufrosina uma angústia. A filha casada, mas não advogada. A filha advogada, mas sem noivo.

Em frente ao mercado, o caos de buzinas e flanelinhas gritando, apontando vagas. A doce alegria de ter escolhido deixar o carro longe disso tudo! Faz sinal para atravessar na faixa, mas nem todos param. Se dois se detêm, um outro fura! Até que uma jovem intrépida cruza rápido, o braço estendido à frente, segurando simbolicamente o fluxo.

Ondina corre atrás dela, no vácuo deixado por seu corpo, os cabelos curtos se sacudindo na velocidade.

Ainda olhando para seus cabelos pretos e longos, levemente cacheados, Eufrosina lhe dizia: “Ondina, você ainda vai ter uma conta bancária, no próprio nome!”. Ela nem permitia que Ondina entrasse na cozinha. Estava expressamente proibida de aprender a cozinhar.

É trágico que, depois de tanto esforço para que a filha se afastasse do destino das panelas, Ondina acabasse gastando tanto tempo em supermercados.

Tomou seu carrinho em mãos. É certo que esse não é um dia de cestinha. Já é quarta e isso significa que desde domingo todos os suprimentos estavam sendo sugados pelas seis pessoas da casa, contando a empregada e a técnica de enfermagem. Não havia comida, mas isso ninguém teve coragem de dizer ao olhar o relógio grande da cozinha, 18h30 exatamente, ela ainda com as roupas de trabalho (e hoje foi um dia tão desagradável!). “Doutora Ondina, acho que precisa fazer compras”, a voz nasalada escapando narina afora feito um apito terrível. O marido, ex-marido, já nem sabia dizer, em seu escritório no silêncio dos mortos, nem se mexeu. Ondina já não lembrava mais se devia fazer todas as compras porque tinha instaurado os pais e a técnica de enfermagem em casa, inflando o orçamento e horas de mercado ou se sempre tinha sido essa sua missão, de cuidar dos outros. Só agora tinha percebido! Não era mais um auxílio generoso e ocasional o que oferecia, mas seu destino.

O corredor das prateleiras de material de limpeza está engarrafado. As possíveis três faixas de circulação tinham se reduzido a duas, completamente estanques, graças a um homem distraído, tranquilamente escolhendo seu amaciante com aroma de maracujá, o carrinho inclinado a 45 graus. E se deixasse esse dia só para comida, esquecesse o detergente, o papel higiênico, as fezes e o lixo? Há sempre o amanhã, e o próximo dia e o próximo. Mas os desinfetantes iam embora como refrigerantes, agora que papai está com o probleminha.

O casamento aconteceu mesmo que Mrs Dalloway, a Senhora Dalloway, não fosse a Dra. Ondina. Contra a vontade de todos. E Ozires corrigia o noivo em alto volume toda vez que ele trazia carregados na língua seus vícios do interior. Finalmente, ele tinha aprendido a amá-la, e agora vinha esse caipira!

O telefone toca e Ondina leva um tempo interminável para conseguir pescá-lo de dentro da bolsa, cheia de contas, a chave do carro, da casa, do depósito das coisas de papai, do armário da garagem. Acha que vai perder a ligação, mas o alô surge no último suspiro. Arrepende-se assim que ouve a voz grogue, eternamente gripada, de Maria Antônia. Tinha que aprender a ler o visor das chamadas como as outras pessoas. Arrisca um “tudo bem” quase sem volume, tossindo em seguida para evitar ouvir a resposta. Não que tivesse parado de amar a própria filha. Amava tanto que entrava no cheque especial por ela, fazia empréstimos a juros altos no banco por ela, e horas extras por ela, quando poderia comprar roupas novas, ver televisão à tarde e usufruir da vida de classe média alta que tinha feito para si mesma.

Parece que havia uma expectativa, naquele tempo, do primeiro filho de Ozires e Eufrosina ser um homem e seguir o caminho do pai. Quando viram que o bebê era fêmea, foi uma decepção. Pra ele! Eufrosina teve de levar a pequena Ondina, de cinco dias, para uma viagem longa, pegou até avião, elegante. Tudo para esperar a raiva passar. Ondina pisa, no chão meio grudento de algum produto mal manuseado, derrubado e esquecido pela manutenção, seus sapatinhos de couro adquirem um contorno amarelado, como vômito, a mão fecha um botão do decote, que sujeira!, com uma cicatriz no coração. Toda sua vida andou com esse corte no peito. Uma lesão cardíaca, porque os aviões não eram pressurizados. Todas as crianças que viajaram têm uma. Descobriram isso nos meninos e meninas franceses que moravam nas colônias africanas. Eufrosina foi para o Rio de Janeiro ficar com a irmã e retornou depois de três meses, não se sabe por quê.

Maria Antônia tosse do outro lado da linha, como se compartilhasse com a mãe o recurso dramático para esconder a aversão do seu pedido seguinte: precisa que Ondina pague a metade da escolinha de Iara e a conta de luz, e o condomínio do casarão. “O dinheiro do edital do filme só vai cobrir a comida por uns tempos.” Mas é Ondina que

faz as compras para eles, isolados na antiga casa de Eufrosina, e entrega, todas as sextas, como uma religião.

Finalmente, chega perto dos desinfetantes, mas não tem o que ela gosta. Aquele! O que ajuda melhor a resolver o cheiro daquilo. Então, vai ter que experimentar algum novo. Não é rancor o que ele tinha contra ela, contra todas as filhas, era desinteresse emocional. Quando Ondina entrou na faculdade, ele se identificou com ela. Aí se decepcionou de novo quando Maria Antônia nasceu no meio do curso e deixou tudo em suspenso. Ele já tinha feito todos os planos. Ela iria fazer mestrado e depois doutorado. “Você vai ser uma das poucas advogadas nesse país que merece ser chamada de doutora.” Uma vida tentando ganhar a aprovação dele.

Acaba pegando três desinfetantes que prometem acabar com mau cheiro, manchas e bactérias. Desde que papai tinha sofrido o acidente, tinham que limpar o chão até três vezes por dia para tirar os xixis da casa. Só de tocar nos potes, ela conseguia sentir o odor forte do seu mijo como se estivesse sendo perseguida. Desinfetante tinha agora cheiro de xixi.

Diz que “sim”, apenas porque essa é a única palavra que lhe sobra na boca. Talvez tenha desaprendido a disciplinar a própria cria, ou talvez tenha apenas achado que essa fase tinha passado e que ela e a filha fossem entrar em um período de amizade, como vê acontecer na televisão. Não sabia medir se devia ter pena da filha para sempre ou por quanto tempo era razoável deixar que Maria Antônia ficasse desempregada, brincando de documentarista.

As linhas de corredores se prolongam em dezenas de sequências de um triste colorido até o fim da estrada dos carrinhos. Ondina vai se arrastando, a rodinha travando de tempos em tempos, numa solene procissão. Não há um único espaço desimpedido. Uma criança cruza correndo seu caminho, outro obstáculo. Ondina segue em frente, acompanhada de duas ou três outras motoristas. Todas por volta dos quarenta anos, envelhecendo junto com ela, um cortejo de rostos fechados, ansiando pelo momento em que aquilo vai acabar, mas é preciso calcular como uma prece: esse custa 8,99 e levam-se 4 por 3, quanto custa a unidade? Mamãe queria tanto que Ondina não tivesse a sua

vida de bater à máquina as palavras dos outros, ou de costurar pros outros, ou de abaixar a cabeça para um outro. A primeira leva de mulheres livres! Que decepção não deve ser para Eufrosina vê-la assim agora, o cabelo sem tinta, o rosto sem desejo, com apenas a fila pela frente.

Desliga o telefone ou a ligação cai. Já não usam mais nenhum recurso fático ao final de uma conversa. Até mais, tchau, adeus. Só o pã, pã, pã, pã sonoro. Sabem que Maria Antônia ainda vai ligar mais vezes e Ondina irá atendê-la outras mil e essa é uma das poucas certezas que possuem na vida. Essa sim, a verdadeira maldição, Ondina pensa, ao contrário dos delírios que a filha balbucia, de tempos em tempos, em reuniões da família, na entrevista de emprego que Ondina arranhou, nos ouvidos de sua neta.

Eufrosina é sua melhor amiga. Durante muito tempo ela foi sua conselheira, quando brigava com o marido, que já não é mais marido, talvez um vizinho, colega de quarto. Ela é a única pessoa feliz que já conheceu. Só viu Eufrosina chorar uma vez quando lhe contou, no segundo ano, “estou grávida”. Ondina e o coração ferido, o foco ectópico apareceu muito na gravidez. “Minha filha, termina o curso, por favor.” Era como se tivesse um batimento a mais e Ondina ficava sem ar como agora. Nem sabia mais por quê. O conjunto de sacolas pesadas pendendo ao lado do corpo na caminhada de volta e aquela coisa, por dentro, sufocando. A pele dos dedos ficando agressivamente branca ao redor da pressão das alças de plástico retorcidas.

A entrada em casa soa como um triunfo meritório, mas não tem ninguém para recebê-la, todos atrás de outras portas, a empregada, talvez, tomando seu banho. Foi guardando as compras automaticamente, como se seu corpo já soubesse esse caminho ancestral. Eufrosina surge meio fragilizada na cozinha. Ainda é aquela mulher linda que ela admirava, olhando para cima, aquele jeito de estrela de cinema. Ondina a abraça forte. Como a ama! A seguiria para onde fosse, sua melhor amiga! Seu espírito é tudo de que precisa, aquela felicidade que emana dela, um tipo de feitiço que só tinha visto em sua mãe. Eufrosina sorri aquele sorriso que a tinha embalado em todos os dias de sua vida, uma mistura inesperada de tranquilidade e uma agitada esperança. Se todos os dias pudessem ser preenchidos por esse sorriso, todas as idas ao mercado seriam compensadas, tudo sumiria. Mas ele logo se apaga e é substituído por um olhar

preocupado. Quando se mora junto nem sempre é possível perceber os sinais, eles estão tão enterrados em camadas de rotinas banais que mal se destacam por cima do resto. Ela gesticula alguma coisa confusa e Ondina aponta para o bloquinho e a caneta, presos em um cordão no seu pescoço, como uma coleira. A letra é trêmula, “fale com as meninas”, e mamãe faz aquela cara de quem pede desculpas antecipadas por atrapalhar. Puxa a mão da filha pela sua e vão juntas até a sala. Eufrosina tinha conservado os calos nas pontinhas dos dedos. Param e olham para baixo, a mãe perplexa, um de seus bilhetinhos grudado no piso: “Está cheio de cocô no chão. Já falei para limparem”. Ondina, confusa, tentando a qualquer custo ver o mesmo que a mãe, estar com ela onde ela estivesse, mas não é mais possível. “Mãezinha, não é. É a mancha do mármore”. As horas de trabalho acumuladas para comprar aquela pedra cara que agora fazia contra ela aquela injustiça. “Tá cheio de bostinha!”, ela conseguiu entender dos movimentos silenciosos da boca de Eufrosina. Quase riu, mas ficou triste. Como explicar para Eufrosina que o piso era rajado de manchas marrons e como dizer a si mesma que a mãe já não era mamãe?



## Justificativa e Metodologia

Quente! Tão quente que dá vontade de fazer aquela coisa do ovo na pedra. Já deu no jornal uma vez, em Cuiabá. O homem, a pele queimada pelo sol, as roupas grudadas no corpo, jogou lá, sem óleo nem nada e o treco fritou! Pá, pá, pá.

E Maria Antônia pensou que podia morrer de dentro para fora sem ninguém perceber.

Como será que os órgãos humanos cozinham? Será que eles estralam que nem um hambúrguer? Pá, pá, pá. Quente! Ainda mais quente agora no seu rosto. Como se um lago de lava descesse pela sua boca, e o queixo, o peito, até que pinga, vermelho, na sua mão.

– Vovó, tem algo errado...

Eufrosina tirou as unhas grandes dos buracos personalizados na máquina de escrever. Sangue, sangue! Manchando o vestido branco recém-tirado do varal. “Vira a cabeça pro teto! Que constelação você vê?”, ela levanta em direção ao banheiro, “Vamos lá. Olhos no teto”. Maria Antônia ainda não tinha aprendido isso na escola e nem sabia se iria. Mas tinha visto o eclipse com a professora e ela disse que o espaço era cheio de brilhos distantes. “Não tem estrelas aqui, vovó.” Um tecido fofo de toalha tocou o seu nariz e a forçou a escancarar a boca para respirar. “É mesmo? E aquelas sujeirinhas ali, não contam? Vou ter que deixar essa casa mais suja daqui para frente.”

Um calor que não frita, resseca, tipo comida de micro-ondas. Sangue descendo pelo nariz infantil. Esturrica de dentro para fora. Sangue é um mau agouro. Alguém vai morrer, o tubarão está vindo. “É um sinal ruim, não é? De que algo ruim vai acontecer?” O lançamento do Spielberg estava na televisão da sala ontem. “Hum... Acho que o nariz sangra quando criança não conta a verdade.” Pã, pã, pã, pã, pã. Ela molha a toalha inteira debaixo da pia e a água é rosa. “Eu não minto. É um sinal ruim, de má sorte.” Rosada como o xixi de um ursinho carinhoso. “Minha filha, só acredite em sorte se for

da boa.” Ela pega um cotonete no balcão. “Eu não minto.” E um vidrinho com algo transparente. “Então você nunca fez xixi na piscina e disse que não tinha sido você?” Maria Antônia se cala e libera um sorriso de canto como a troca de um cenário. “Você mente, vovó?” Eufrosina enfia o cotonete na coisa do vidro, que é líquida, mas melequenta, gruda mas também escorre, lentamente. “Minto quando faço xixi na piscina. Porque depois de velha a gente tem que dizer que não faz.”

Ela deu a risada de porco, que é uma em que o riso sobe até o nariz e um som de oinc escapa. Mas ela não tampa a boca ou pede desculpas por isso. Tem também a risada-bocejo, que é quando ela está cansada, mas achando tudo muito engraçado. Tem a que não faz barulho, que faz os seus olhos se fecharem pela mudez, que é tão intensa que dá dor de barriga. “Não é sua culpa. Às vezes as coisas só acontecem.” O cotonete para de pingar e a cabeça fica inchada com uma auréola brilhante. “E o que a gente faz quando isso acontece?” Eufrosina segura o queixo da neta com a mão livre. “A gente passa óleo mineral dentro do nariz que cura tudo, até bexiga solta!”

Vushhhh. As palavras dela vêm voando num sopro e uma delas, não sei qual, gruda no cotonete. Os cabelos também flutuam espantados. Eufrosina corre para fechar as portas da varanda com as duas mãos ao alto, suplicando, espera, para, calma. Metade das folhas está no chão, outras tombam penduradas na máquina e uma foge pelo corredor. Deita estendida em cima do tapete na frente do escritório de Ozires. Ele aponta para si mesmo um gravador robusto, com largas teclas prateadas e clica para gravar, recuando até uma mesinha.

– Aula 38. Entre parênteses: continuação do ciclo sobre a memória na literatura escrita por mulheres. Fecha parênteses. “Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio.”

Quem escreveu isso? (espera) É parte de um dos contos da nossa bibliografia. (espera) Exatamente<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. O relatório da coisa. 1974. In: **Clarice na cabeceira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Precisamos inserir o tempo em um sistema métrico. Por controle, por autoproteção. Essa coisa que não entendemos é a medida pela qual nos pautamos. O tempo de um filme, de um livro, a hora do almoço, o período que irá tomar minha fala, estabelecido e rigidamente controlado pela coordenação do curso. Daqui, todos irão para suas casas, jantar às 19 horas, dormir às 23 e acordar às 6, pois há aula ou trabalho de novo. O tempo cronológico é o tempo do universo, mas há outras vivências do tempo que não estão inclusas nesse modelo quantitativo do relógio. A literatura nos oferece variações imaginativas, experiências ficcionais do tempo que, por existirem em condições irreais, permitem marcas temporais desconectadas à rede espaço-tempo da temporalidade cósmica.

O tempo histórico, tomado por um historiador, segue exigências que o tempo fictício não sofre. O historiador tem que usar os conectores específicos de reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico. Cabe a ele coletar uma entrevista com um personagem de uma vivência na Primeira Guerra Mundial, algo que pertenceu ao tempo fenomenológico, ao tempo percebido pelo soldado, e reinscrever essa narrativa em um tempo cronológico, emparedado por datas, fatos, números.

O historiador tem *uma dívida para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos*<sup>3</sup>. Mas há algo rachado entre a experiência vivida pelo soldado e a possibilidade de inseri-la no livro de história. Não há? Ou o que lemos em nossos livros didáticos pinga e exala cheiros e nos faz chorar? Não é disso que se trata a jornada de Septimus em *Mrs Dalloway*<sup>4</sup>? A lacuna entre o que a guerra foi e o que se narra a respeito dela? Uma aporia fundamental entre tempo e narrativa? Uma impossibilidade de fornecer um texto racional e objetivo em resposta a indagações muito complexas?

É a isso que se refere o conto de Clarice Lispector. Em *Relatório da coisa*, a narradora diz que para falar desse relógio suíço, *Sveglia*, que a amiga pediu que ela guardasse, para falar especialmente sobre a experiência do tempo que ele provoca, tentaria não se perder em ficção, mas fazer um relatório da coisa, *digo logo o que tenho a dizer e sem*

---

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2010. p. 237.

<sup>4</sup> WOOLF, Virgínia. **Mrs Dalloway**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

*literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa*<sup>5</sup>. A narradora tenta documentar, tal qual um historiador, a experiência do tempo: *faço o possível para fazer um relatório seco como champanha ultrasseco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado*<sup>6</sup>.

Logo o desejo de estabilidade, ou pragmatismo, ou até cientificismo da narradora é superado pela aporia tempo-narrativa. Tal qual a qualidade de tempo que o relógio representa, sempre desaguando em outro segundo e outro, o relato também precipita-se num fluxo frenético de pensamentos. Como consequência da vida na fresta entre o tempo e a habilidade de narrá-lo, a personagem conta que, uma noite, dormia profundamente quando a ouviram gritar de repente: eu quero ter um filho com Sveglia! Outro dia, teve uma briga com a dona do relógio. E *briga é Sveglia*, esclarece. Ela não quer que a capa seja retirada e ele seja visto, então a narradora implora: descreva-me os seus discos! Mas recebe uma resposta furiosa. O tempo enlouquece e acho que isso é Sveglia. Coca-cola é Sveglia, mas Pepsi nunca foi. Que outras coisas ela diz? (espera resposta). Ovo é Sveglia e comer gema crua também.

*Sveglia – se a gente não toma cuidado – mata*<sup>7</sup>. Não foi isso que aconteceu com Septimus? Morto pelo tempo? O *Big Ben*, na Londres da Woolf, mais que um relógio que soa pela praça e pelo parque, atravessando a vida dos personagens que cruzam as ruas, mais do que o tempo cronológico, representa o sufocante badalar do tempo, irreconciliável ao tempo percebido pelo soldado, perdido em suas lembranças de um heroísmo falido. O tempo mata.

O tempo mata, mas isso não pode configurar uma descrição no texto histórico. O historiador não consegue nos dar o aviso. Outros muitos ainda hão de morrer. Mas porque vocês leram uns poucos livros aqui nesta aula vocês sabem o que outros não sabem. E aí está a principal contribuição da literatura para nós, acadêmicos, *a exploração dos aspectos não lineares do tempo fenomenológico que o tempo histórico oculta devido à sua inserção na grande cronologia do universo*<sup>8</sup>. Essa fresta tempo-

---

<sup>5</sup> LISPECTOR, 2009, p. 123.

<sup>6</sup> LISPECTOR, 2009, p. 127.

<sup>7</sup> LISPECTOR, 2009, p. 129.

<sup>8</sup> RICOEUR, 2010, p. 222.

narrativa é a morada da literatura, porque **o tempo da ficção explora os recursos do tempo fenomenológico inibidos na narrativa histórica** (voz grave e acentuada).

Eufrosina, destaque essa última parte.

Não que a aporia seja resolvida – isso seria tentar produzir um relatório da impossibilidade – mas ela é despojada de seu *efeito paralisante*<sup>9</sup>. Algo se constrói em pleno buraco negro. Um tipo de braço elástico, um mar com quilômetros de profundidade. A literatura não serve de ilustração para a questão. Ela não ilustra com Septimus o vão entre a experiência e o relógio. Ela é o vão, multidimensional, buraco do coelho de Alice. Ela realiza o *sentido universal* de um tema fenomenológico *numa figura singular*<sup>10</sup>. Ela se manifesta nos personagens, porque *o tempo precisa de corpos para se exteriorizar*<sup>11</sup>, mas é na narrativa, na linguagem que cria mundos, que a contradição se torna território.

Pááááá pááááá. Elas estão aqui. A campainha e os cachorros latindo soam pelo ar verde quase em sincronia. “Elas chegaram.” Lá no gramado, atrás da porta de ferro. Na rua pavimentada há pouco. O cinza do asfalto esconde o vermelho verdadeiro do fundo de terra que escapa nas ruas ainda não pavimentadas. “Elas estão no portão.” Eufrosina se demora com o molho de chaves. A chave do escritório, a chave de cada quarto, a chave do armário lá fora, a chave do carro, a chave do portão. Os gritos agudos entram pela janela. “Elas chegaram! Elas chegaram!” O corpo de Maria Antônia é tão leve que flutua pelo jardim, plana, magro, sobre a grama que a espeta superficialmente como a um faquir. O encontro. Elas passam as mãos pelos espaços das grades, um abraço férreo. Atrás vem Eufrosina rindo com a chave vencedora entre os dedos, erguidos no ar: “Chegou a velha mais linda do mundo”! Aaaas excitados saltam de suas línguas. Forçam um pássaro a levantar voo e se afastar. As primas estão aqui. Os pais já não estão ali. Horário de médico, consulta, um exame de rotina. Elas estão aqui e agora tudo pode acontecer.

---

<sup>9</sup> RICOEUR, 2010, p. 231.

<sup>10</sup> RICOEUR, 2010, p. 225.

<sup>11</sup> RICOEUR, 2010, p. 230.

– Esse verão nós vamos tomar sol todos os dias e ver quanto tempo seguramos a respiração debaixo d’água. – disse Antúria. E quando as aulas voltarem, nós seremos as mais bronzeadas e interessantes. Eu poderei dizer que a casa cresceu outra vez. Há algo mais ali à direita. Um quarto novo? Será que tem uma televisão dessas grandes e um espelho de corpo inteiro? Posso sempre dizer que a casa cresce, como um organismo vivo. Quero ocupar todos os espaços. Menos talvez os do vovô. Tentar ser rápida, silenciosa, entre uma porta e outra, e evitar a sombra miúda da Vitória como uma continuação da minha.

– Eu vou construir um castelo enorme de terra e vão morar todas as formigas e ele vai durar por séculos e nunca, nunca, vai cair – disse Vitória. Apesar de não ter terminado de montar a casa da Barbie que seus pais tinham comprado, nem ter empilhado o lego, nem mesmo aquela torre baixa de dominós. Às vezes porque um bicho novo passava pela janela e ela corria para perguntar pra irmã o que era aquilo e a resposta era sempre irritada e ela ficava chateada e esquecia o que estava fazendo e ficava inclinada no peitoril da janela esperando o bicho voar até lá de novo e aí já ficava escuro outra vez e o dia tinha acabado.

– Antúria – Eufrosina beija o topo da cabeça dela e de Vitória –, coloquei as perucas e camisolas em cima da sua cama – disse, sendo abraçada tão vigorosamente pela mais nova que passa a cambalear no caminho de volta. Vitória a ama como um animal esfomeado, sua faceta mais expressiva de irmã mais nova. Ela só quer ser adorada com a mesma violência por Antúria, que parece buscar afastar seu corpo o máximo possível em toda oportunidade. Até agarra a mão de Maria Antônia talvez por provocação e andam as duas saltitantes. Agora formaram-se dois pares.

– Vovó, eu não quero almoçar agora. Quero pular na piscina – diz Antúria, sentindo que ocupa o tempo inteiro com sua voz e que isso faz dela uma pessoa menos interessante do que as garotas que ela vê nos filmes. Maria Antônia tem o perfil misterioso, afundado em seus próprios pensamentos que ela desejava ter. Ela parece aquelas atrizes de cinema, ensimesmadas, contemplando algo fora do mundo, fora da banalidade da vida, da escola, da família. Ela é a mais sortuda de nós. Ondina a deixa em paz com a

vovó e ela não tem irmãos para competir por espaço. Ela está completamente sozinha, em paz, livre para ser o que quiser.

– Quem chegar de maiô na piscina primeiro ganha um prêmio – diz Eufrosina para o desespero de Vitória que odeia competições e já se autodeclarou a perdedora, comprimindo ainda mais o corpo da avó contra o seu. É sempre olhada com pena como quem diz: seja corajosa, Vitória. Por que ela tinha que mudar? Por que Eufrosina não podia acender o fogão e fazer várias coisas e exigir horários e mãos lavadas como todos os adultos? Por que ela tinha que ser sempre assim, mais divertida que ela? Velhos têm de ser cansados. É o melhor jeito dela parecer mais viva e normal. E é claro que Antúria sai correndo feito uma hiena, descoordenada e sorridente, deformada, carregando a mão de Maria Antônia, seu cachorrinho.

Eufrosina sente as gotas de sua palma suada se mesclarem às de Vitória, como se criassem juntas um rio envolto por uma caverna escura. Enquanto os corpos escurecem sorridentes sobre a areia na televisão, o verão inventa coisa lindas em segredo.

Maria Antônia sente o coração acelerar à medida que o cenário muda. O jardim, a sala, o corredor, as escadas, outro corredor, o quatinho. Ela é um peixe no fundo do mar, nadando para outras locações, as cores, os bichos, os desníveis se transformando a cada deslocamento, a cada batida de nadadeira. Um coral laranja e agora um amarelo, e um azul, e um cardume de peixinhos transparentes ondulando o horizonte. Atrás de uma pedra escura, uma sereia macho fala para uma concha.

– Eufrosina, dê um espaço.

No outro texto para essa aula, *Água viva*<sup>12</sup>, também de Lispector, há mais uma abordagem para o problema do tempo. Se em *Relatório* a protagonista está intrigada com o funcionamento do relógio e suas medidas, em *Água viva* ela ultrapassa o suporte físico e se arrebatada com as questões a respeito do presente. *Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já*<sup>13</sup>. Vocês já tentaram isso? Pensem em uma

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 1973. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

<sup>13</sup> LISPECTOR, 1993, p. 13.

palavra, uma única palavra, que descreva o agora, e o agora, e o agora. Mas já passou. Como conter esse peixe escorregadio?

Santo Agostinho, nas *Confissões*, diz algo semelhante: *Se eu puder conceber algum tempo que não seja susceptível de ser subdividido em nenhuma fração de tempo [...] esse é o único que se pode chamar de presente*<sup>14</sup>. Então, por definição, o presente é essa coisa inquantificável, vamos inventar essa palavra, sem medida, sem espessura. A narradora de *Água viva* lança sua busca pelo instante-já, aquele que poderia se chamar verdadeiramente de presente, o agora imediato. Ela é uma pintora e, talvez como outros antes dela, queira captar o espontâneo preenchimento da caixa torácica em respiração, o momento fotográfico em que um personagem em movimento tem alguns fios de cabelo em suspensão, o dinamismo barroco, a espontaneidade da dama no café de Manet, os melancólicos clientes de algum restaurante de Hopper, olhando suavemente para algo fora de quadro. Mas a tarefa termina por ser quimérica. Alguém conseguiu? Ela é impossível: *quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito*<sup>15</sup>.

O átimo do flash de uma câmera! Já que *o próximo instante é o desconhecido*, sua fórmula futura, e de *tão fugidio não é mais*, seu casaco de passado. Isso é o presente. A dificuldade do empenho de escrever sobre ele é tal que não podemos estabilizar-nos em nenhuma das dimensões magras do seu corpo urgente. O instante-já é tão fino que nem um equilibrista que anda sobre cordas em abismos poderia se por sobre ele. Parece que o que sabemos sobre o presente só pode ser inteligível pela sua faceta passada e a sua elaboração futura.

Lispector busca a quarta dimensão do presente, a que está faltando na solução dos três presentes de Santo Agostinho: a memória presente sobre coisas passadas, a visão presente de coisas presentes e a expectativa presente sobre coisas futuras. Para a autora falta ainda o instante-já, o mais precioso, o mais raro, e o único que de fato existe. O presente não tem duração porque quando é, já foi e já se tornou – o tempo *vem daquilo que não existe, passa por aquilo que não tem extensão e dirige-se para aquilo que já*

<sup>14</sup> AGOSTINHO, Santo. **Confissões**: Livros VII, X e XI. Disponível em: [http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf). Acesso em: 13 dez. 2017. 2001. p. 116.

<sup>15</sup> LISPECTOR, 1993, p. 13.



*não existe*<sup>16</sup>. O presente contém o passado e o futuro ao mesmo tempo em que nenhum deles perdura. Para Agostinho, o que não é agora não existe. Tudo o que se vê deles está num presente elusivo, *que de tão fugidivo não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais*<sup>17</sup>. Daí o desafio de medir o tempo, o começo de nossa aula. Como medir algo que não existe (passado) ou algo que não tem grossura o suficiente para se aferir (o presente) e que se transfigura em algo que não é mais (futuro)?

Santo Agostinho sugere que se meça o tempo em categorias mais amplas, de longo e breve. Por exemplo, um futuro longo é aquele vai acontecer em 100 anos, um passado breve é aquele que ocorreu há dez dias, ou dez minutos. Aceita-se que a medida do tempo é algo pouco objetiva. Afinal somente aquilo que existe, o presente, pode ser medido, mas o presente é instante, e já, e nada. *Quando, pois, o tempo está a passar, pode sentir-se e medir-se, quando, porém, tiver passado, não pode, porque não existe*<sup>18</sup>. Diante dessa aporia de medir o tempo por aquilo que não dura, lanço minha trena sobre as memórias: *meço a impressão que as coisas, ao passarem, gravam em ti e que em ti permanece quando elas tiverem passado*<sup>19</sup>. Fazemos um álbum da vida ou um mapa, que pode ter uma infância enorme, uma adolescência curta, uma velhice mediana. Ou, como Amptala de *Água viva*, lançamos um traço: “Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já”<sup>20</sup>, medição pura, negativo da fotografia, a impressão do presente no filme. Daí é preciso criar nomes para esclarecer as medidas dessas memórias. Algo para o que a personagem Sethe de *Amada*<sup>21</sup> vive, que é quando o tempo acumula no passado e parece que não tem nada para o presente, para o futuro. Um *passado-grande* que ocupa o espaço dos outros tempos. Um nome para o *presente compulsório* da narrativa memorialística de Offred<sup>22</sup>, que é diferente do *instante-já* de nossa Clarice Lispector, um presente imediato.

---

<sup>16</sup> AGOSTINHO, 2001, p. 120.

<sup>17</sup> LISPECTOR, 1993, p. 13.

<sup>18</sup> AGOSTINHO, 2001, p. 116.

<sup>19</sup> AGOSTINHO, 2001, p. 127.

<sup>20</sup> LISPECTOR, 1993, p. 15-16.

<sup>21</sup> MORRISON, Toni. *Amada*. 1987. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>22</sup> ATWOOD, Margaret. *A história da aia*. 1985. São Paulo: Editora Marco Zero, 1987.

Essas ideias também valem para palavras, percebem? Porque dizemos sílabas breves e sílabas longas. As palavras são pegadas, frames, talvez por isso a pintora de Lispector queira agora achar sua escrita. A medição do tempo, pelas palavras, parece dar ao presente, enquanto memória do que o instante imprimiu, uma sensação de duração.

Ozires se levanta da cadeira em direção ao gravador e seu rosto se expande no pequeno reflexo das teclas como em uma lente de aumento. O nariz duplica de tamanho e alguns pelos brancos saltam do orifício. Stop. Ele alonga os braços num puxão acima da cabeça. É seu pequeno ritual. Lê algo, em torno de 50 páginas, se levanta e faz uma caminhada; escreve um pequeno ensaio e fica em frente à janela, pegando sol, enquanto expande as pernas e gira o pescoço. É preciso intercalar trabalho com atividades físicas. Aprendeu com Darwin. Leu que foi durante seus passeios pelo campo perto da famosa *Down House* que surgiu a teoria da evolução. Ou que concluiu! Ou que tomou coragem para publicar! Alguma dessas. Nietzsche também escreveu sobre a importância dessas pausas atléticas para um pensamento ruminante. É possível até mesmo que a sua linguagem tenha adquirido também a expressão dessas caminhadas, já que os textos de Nietzsche em geral são fragmentados, organizados em aforismos, como o raciocínio flutuante de alguém que caminha. Ozires incluiu ao panteão de hobbies de homens superiores o hábito de construir coisas.

Ele veste uma bolsa pequena de carteiro que em nada combina com a sua fisionomia formal, como se tivesse nascido já um bebê reservado, coloca dentro dela o gravador plugado em um fio que corre negro até um buraquinho em uma câmera Super 8. Anda até o quarto novo, no final do corredor, com a trena na mão direita e a câmera na mão esquerda. Expandir a casa é como crescer um terceiro braço. Um ato de aperfeiçoamento diferencial. Ampliar o espaço da casa o faz sentir como Gengis Khan. É um ato de conquista e também de colonização. Não mais o quatinho estreito, a cama de solteiro, usada desde a infância, herdada do irmão mais velho. Sua casa, seu reinado, seu poderio. Mas uma parede avança 2 centímetros para a esquerda além do correto. Se pendurar um quadro, vai ficar óbvio que o teto está torto. Nem pode reclamar com o arquiteto que lhe avisou exaustivamente que expansões não planejadas dão problema. Deve ter sido por isso que nem se esforçou para fazer um projeto funcional. Calculou isso igual à cara dele. Mal inspecionou o peão quando esteve aqui. Mesmo assim,

registra o problema em filme, em movimentos e cores. Aperta gravar nos dois dispositivos. Teste, teste. Se não pode dizer a ninguém, denunciara os erros em seu documentário. Como Carolina Maria de Jesus. Ela também tinha o seu caderninho dos erros<sup>23</sup>. Vingou-se de todos aqueles pela escrita. Stop.

Por causa das duas últimas expansões, acabou mudando seu quarto para o mais amplo e novo. Não tinha pensado nisso na época, mas agora, plantado na varanda, ela realmente se inclina um pouco mais do que o necessário para perto do muro. Nunca é muito bom ficar tão perto dos vizinhos, espiá-los por cima enquanto andam de cuecas pelo jardim. Não calculava que alguém ia construir do lado e tão rápido. Parece competição. Ele senta-se na cama e observa as portas brancas da varanda e as cortinas brancas levantando voo. Outra péssima ideia. Eufrosina não pensa à frente. Isso vai viver sujo. Fica uma fortuna de água e sabão em pó. O que economiza nas obras, perde nas escolhas de decoração. Ozires deita a câmera com cuidado sobre o lençol e deixa a bolsa do gravador ao lado. Isso foi um achado. O amigo conseguiu por um preço ótimo no estrangeiro. Com muito desconto e sem o imposto. Um dia queria levar para aula, talvez filmar os alunos ou pedir que filmem um trecho da sua palestra, algo para o futuro. Um presente durável.

A ventania carrega as risadas das netas pela janela recém-instalada do outro quarto. É impossível usar um chapéu em Brasília por causa desse maldito vento. Não dá para ter toda aquela elegância de fotos europeias. O horizonte é tão aberto, com os prédios baixos, que derruba tudo com ele. Ozires abre o resto do vidro, que resiste um pouco. Excesso de cola? E vê as netas barulhentas. Ele era uma criança baderneira? Só se lembra do silêncio da fazenda, se esticando feito cobra. Imagina que sons irão encher esse quarto quando estiver seca a tinta e finalizados os rodapés. O que essas paredes irão presenciar para muito além da vida dele? Será que as pessoas olharão para a casa, a maior do quarteirão, em que muitas outras ainda iriam surgir, e dirão que foi ele quem teve a visão daquele gigante? A cena desce para a piscina, como se tivesse sido encanada e então...

---

<sup>23</sup> “Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei: hoje eu vou escrever e vou xingar a caixa desgraçada do Açogue Bom Jardim. Ordinária!”: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 1960. São Paulo: Ática, 2014. p.151.

Páááááááá. Um anel de água se forma em volta do corpo encolhido de Maria Antônia. Todos parecem fetos pulando na piscina. – Eu ganhei! – diz. A segunda colocada vem em seguida carregando a causa de seu atraso. *Recording*. – Maria Antônia, sorria para a câmera! – a imagem fica tremida com os empurrões dos cachorros sobre Antúria. – Sai, Apolo. Uma revoada cruza o céu fazendo barulho nesse exato instante. Já! Os cachorros abandonam as pernas da menina para perseguirem o ar. – Aquela é fêmea. É Kali. – diz Maria Antônia, mas o momento já passou e ninguém a ouve em meio aos latidos.

Eufrosina se senta em frente à piscina em uma cadeira de vime branco, torcidinho, baratinha, provavelmente de alguma feira a beira-mar. Mas, com os braços estendidos sobre o encosto, parece uma rainha. – Maria Antônia deve nomear seu prêmio, ela diz. E Vitória aparece no fundo do quadro, se aproximando em seu maiô de linhas laranjas, amarelas e vermelhas, desmotivada e já esquecida por todos. Maria Antônia enfia apenas a cara dentro d'água como se mergulhasse com um snorkel e examinasse uma praia paradisíaca. Os ouvidos criam uma melodia entre o tampar e o destampar até que vushhhh engolem todo o som. O universo se torna um pacote a vácuo. Suas pernas possuem pontos brilhantes de reflexo solar, seus dedos começam a formar bolsinhas nas pontas. São estranhas as crianças que criam para si, tão precoces, um mundo de solidão. Todas as outras lutam por atenção, agarram saias adultas, gritam olhe para mim, veja isso, venha aqui, nascidas da dependência, para sempre saudosas da intimidade sem esforço do útero, e Maria Antônia ali, dando um espaço. Provocando um minuto de silêncio. Um pequeno funeral para o presente, o despertar de uma busca. Mas busca de quê?

Ela emerge em uma grande respiração engasgada. Antúria filma os pássaros que fazem um desenho de voo. Os cachorros deitados na grama já cansaram da perseguição e esperam por novas provocações. – Quero que a vovó conte a história do presidente. – Peraí! Eu tenho que gravar isso! Eufrosina alisa a saia do vestido e ergue a postura como se tivesse trocado de roupa e feito a maquiagem e habitasse já em outra época. Antúria aproxima-se aos poucos, deslizando a câmera até um primeiro plano. – Era 1948. Naquela época, acontecia de se pedir emprego para o presidente. E o presidente era Dutra. – Vitória já tinha ouvido a história mais vezes do que podia contar. Todas

elas tinham. Mas sempre que ouvia esse nome, Dutra, imaginava um garotinho, tal qual ela, com o cabelo cheio de gel e um terno infantil cinza formal, e suspirava. Como lindas deviam ser as coisas em outro tempo que não o de agora. – O meu irmão era da aeronáutica e Dutra era militar e de Mato Grosso. Nós todos nascemos lá. Então, ele conseguiu uma reunião. Era para eu me apresentar e quem sabe conseguir emprego de aeromoça. – Maria Antônia imagina a avó voando de vestido branco. Na sua cabeça, ela também dirige o avião e um vento bate em seu rosto em *slow motion*, uma janelinha aberta sem consideração pelos limites físicos, tudo em preto e branco porque é coisa antiga. – Mas eu queria mesmo era pedir para trabalhar no jornal, porque lá é cheio de escritores que escrevem crônicas para o final de semana – todas suspiram mesmo sem saber o que é crônica. – E lá estava eu e meu irmão sentados na antessala do presidente, no palácio Guanabara, esperando em frente à porta, quando uma poeirinha assim, brilhante, quase sem corpo, um fiapo de ser, veio planando na nossa direção e pá entrou no nariz do meu irmão.

Um silêncio absoluto caiu sobre a terra, a água da piscina parou de requebrar, todos os pássaros do mundo se calaram, os cachorros cessaram a respiração forte e recolheram a língua.

– E muitas pessoas fazem coisas engraçadas quando espirram. Abrem bem o nariz, choram pelo canto dos olhos, arremessam meleca bem longe e é difícil explicar o que é que ele fazia que era tão engraçado e só de pensar nisso me dá uma saudade dele, mas o espirro do meu irmão é o mais esquisito que alguém já viu. Andando na praça, ele já espirrou e uma pomba cambaleou e saiu voando! Ele já espantou um casal de namoradinhos que fugiu correndo. Os cachorros da rua entravam em agonia. O nosso pai pedia desculpa para quem estivesse perto quando meu irmão espirrava. Aquele espirro era um evento. A gente brincava de colocar talco no nariz dele para o espirro vir e entreter os nossos amigos que não conseguiam acreditar. E ali, na antessala do presidente, o tapete todo pomposo, tinha uns rococós assim, os guardas bem vestidos em volta, e eu tinha comprado um vestido só para aquele momento, meu irmão teve que espirrar. E o pior foi que ele tentou controlar, o que fez com que o som saísse pelos lados, em outro timbre ainda mais absurdo. E aí, aquele foi o dia em que eu mais ri na minha vida. Eu achei que a minha barriga fosse cair. Eu ri tanto que me deu câimbra na

mandíbula, assim. Me faltava ar! Eu tentei parar de rir, aquela era uma entrevista com o presidente! Eu olho para os guardas, morrendo de medo que eles me recriminem pelo meu comportamento, mas um tem o rosto perplexo e o outro, para o meu desespero, segura a todo custo uma risada que já enche as bochechas. – E aí o que aconteceu? – Antúria pergunta por trás das lentes naquele prazer estranho que advém de saber uma resposta. – O riso foi tanto que eu fiz xixi. Molhou o meu vestidinho todo clarinho com fita azul, molhou o tapete chique do presidente e o banco bonito. Antes que o homem pudesse abrir as portas, fomos embora dali com meu irmão chateadíssimo. – Por causa do espirro? – disse Vitória. – Nada. Por causa do xixi. Ele disse que eu era incorrigível. Que tipo de moça fazia xixi assim. Bom, pensei, se nada der certo, eu vou ter sido a primeira mulher a fazer xixi no chão do palácio. Não acho pouca coisa. – Vovó, e você conseguiu ir pro jornal? – pergunta Maria Antônia. Eufrosina limpa algo invisível na saia do vestido, então cruza as pernas e olha para bem longe. – Não. Depois disso eu casei com o seu avô e naquela época era um ou outro.

Os cachorros levantam, correndo, perseguindo um calango. A grossura do ar se dissolve com os primeiros latidos. A atmosfera se decompõe sem deixar rastros, o olhar de Eufrosina para outra vida se perde numa memória indescritível que Maria Antônia tentará tantas vezes refazer num esforço infrutífero. Foi. – Segura você agora – Antúria já enjoou de filmar e se dedica a plantar bananeira no fundo da piscina. As mãos pequenas de Maria Antônia seguram o corpo negro da câmera, que já tinha visto de longe, ligada ao gravador, as teclas brilhantes de um instrumento musical surrealista, entoando a voz do avô enquanto Eufrosina fazia o pá pá pá, mas ela nunca a tinha tocado. Sente seu peso no encaixe dos dedos, a profundidade de seus botões, vê seu olho vítreo entre o brilho da transparência e o negror opaco da sombra. Encaixa seu rosto no visor, em total confiança, e pela primeira vez aperta o gatilho de gravação.

Grãos. Uma fábrica de grãos. Como se as pessoas fossem feitas de amontoados infinitos de areia colorida. Como se Eufrosina fosse como aquelas garrafinhas em que a areia forma desenhos. Como se os cachorros se movessem em tempestades, dunas móveis, migrantes. Maria Antônia pode já enxergar todos os pontinhos que se formarão na projeção. Na lente, a imagem é um pouco diferente dos filmes, ela se sente dentro de um aquário, com os cantos curvos e levemente escurecidos. Uma Eufrosina de sonho, o sol

por trás dela cega a câmera e então se recolhe formando um halo em sua cabeça, os cachorros parecem cães de outras pessoas, de uma família fictícia que fala inglês e sorri o tempo todo, suas primas compõem o cenário como perfeitos objetos de cena. Hermes cruza o plano e se joga na piscina criando um movimento de câmera para a esquerda. Grande estalo. – Hermes, que nojo! – diz Vitória. Um estalo. Tão logo tinham se amado, aquilo tinha acabado. Chocada, Maria Antônia coloca a câmera na cadeira de vime vazia. Ela a tinha quebrado. Tinha destruído os anjos brilhantes que fariam os grãos. – O que foi? – Eufrosina se aproxima como quem se preocupa com um doente. – Eu quebrei. Fez um estalo – ela se entrega logo sem querer salvação. Algo lindo tinha morrido ali. Eufrosina pega a câmera nas mãos curadoras, olha uns números ao lado, encosta o ouvido para ouvir seu coração e declara: – Está viva, mas – ela esclarece séria – acabou o filme. Depois a gente põe mais – e todo o seu rosto relaxa feito um travesseiro em que deitamos à noite.

Corta. Um presente salta para outro. Eufrosina traz uma melancia gelada, dividida em quatro meias luas, uma iguaria. Maria Antônia não consegue imaginar uma fruta que ame mais, o invólucro verde listrado velando a carne doce. Antúria sai da piscina pingando, pega sua parte e pula de novo, fazendo uma parte bem desmoronar. Cata os pedaços da água enfiando-os na boca mesmo assim, como cascatas rosas. Sem que ninguém veja e sem nenhuma razão, Vitória come as ilhas de melancia que ultrapassam o corpo da irmã. Maria Antônia imagina sua barriga tomando a forma redonda da melancia, como aquelas cobras que engolem bichos inteiros. Ela se estica como uma estrela e boia. É tão misterioso que o corpo se equilibre numa linha se antes afundava o pé até o fundo. As nuvens fazem o teatro popular itinerante. Aqui formam um gato e um moço narigudo, mas se olhar de novo daqui a pouco, não é possível encontrar os mesmos personagens, mas novas histórias. – Estou sozinha aqui. – Vitória resmunga sussurrando alto o suficiente para todos ouvirem e ninguém se importar. Só consegue ficar no raso, ainda não aprendeu a nadar cachorrinho. Espera que a irmã mais velha se voluntarie para colocá-la nas costas como um campeão, mas ela só planta mais bananeiras. Como último recurso, transfere o olhar mendigo a Eufrosina, que apenas coloca o casco de melancia em frente ao rosto, fazendo um sorriso enorme e louco que faz até Vitória rir e esquecer seus infortúnios.

A terra é marrom escura, logo depois da camada de grama, mas um pouco além vem aquele vermelho antigo. Eufrosina cava o jardim com as próprias mãos e de repente todas estão lá como se tivessem ouvido o canto da abelha rainha. – Aqui. Pega as outras sementes, vamos plantar um monte de melancia. Maria Antônia recorre ao seu morrinho preto que tinha erguido, cuspid a cuspid, na borda da piscina. – Será que cresce, vovó? – Como que é a planta da melancia? – Será que vai subir até o céu? Despertados de um sono, os cachorros atacam a plantação. Hermes e Bloom, em um time, cavam por cima dos dedos de Antúria que se esforça para fechar o buraco. Molly pisa por cima de tudo. Apolo sai correndo com um punhado de terra na boca achando que roubou algo delicioso, para engasgar infeliz a poucos metros. Ártemis e Kali chegam tarde demais, então só pulam sobre as meninas, empurradas para mais longe. Cavar o jardim é território deles. – Faz alguma coisa, vovó, diz a mais velha, entre lambidas. – Por quê? – Vamos perder as melancias!, diz Maria Antônia, tentando impedir a cachorra de lambe as outras sementes. – Ah! Mas isso é tão melhor.

E então: Fiuuuui! Ozires chama Hermes num comando que o faz disparar em direção à casa. Páááá. Porta fechada. Os ventos mudam de direção e alguns dizem que conseguem sentir o cheiro da chuva vindo. As cores de todas as folhas tornam-se mais encorpadas, os detalhes mais claros engolidos pelo verde militar. Em uma região alta, a água só pode descer. Os rios de sangue chamam a imagem daquela criança. Não se sabe filho de quem ou o que fazia ali, mas acabou escorregando e foi carregado pela lama vermelha até o lago. Mas o encontraram algumas horas depois, com a cara roxa beijando o próprio reflexo na água.

Antúria entra correndo no quatinho do térreo com toalha no cabelo e Vitória atrás a tiracolo. De camisola longa de seda sobre seu corpo em crescimento, testa os apliques castanhos de Eufrosina que ficam ridículos ao lado dos fios loiros. Maria Antônia a observa colocando os brincos de pressão de imitação de brilhantes que reluzem adicionando pequenos reflexos nas bochechas da prima. Sente-se como se aquilo tudo já fosse uma lembrança, meio embaçada, o resfolegar dos tecidos ecoa, e Eufrosina parece distante, como em um corredor comprido até que: – Deixa elas arrumarem o desfile. Venha aqui. Elas sobem as escadas e entram no banheiro mais isolado, perto do quarto de televisão, transformado em sala escura. – Entra!, ela espera a neta fechar a porta,



deixando-as em completa escuridão para aí acender a luz vermelha. Eufrosina parece uma mulher em fuga, uma justiceira, uma cantora. Seu vestido amarelo se torna preto. – Você abre a câmera sempre aqui e aí pega um daqueles rolinhos. Maria Antônia acompanha de perto, o rosto mais próximo do que o necessário, aqueles órgãos negros, o ritual cirúrgico que termina com um clique. A porta se abre outra vez e Eufrosina recupera o verde e o dourado dos olhos. – Vem cá um pouquinho. A neta a segue até seu quarto. Uma guerrilheira, a câmera encostada no ombro feito uma bazuca. Eufrosina se senta na sua mesinha e começa o pá pá pá. – Vovó está tirando umas palavras da cabeça. Maria Antônia aponta para a avó e se torna outra vez uma ilusionista, manipulando o mundo com seus dedos mecânicos. A fita dentro do gravador gira ritmada movida por magia. No segundo encontro, os amantes se permitem outros toques. A novidade das texturas é menos assustadora. Um corpo se pressiona contra o outro, e há momentos suaves em que algo desliza e novos movimentos são incorporados em uma dança secreta. Ela se senta no chão e a filma de baixo para cima. Os pá pá pás possuídos, sugados de uma dimensão para outra. De código para código, símbolo indecifrável encravado no filme. Será que contam algo sobre ela ou o dia com as primas? Quando Ozires entra. Instintivamente, desliga o gravador, mas mantém a câmera ligada como uma armadura inesperada. Maria-Antônia-câmera se retrai, se afasta um pouco, procurando uma toca. Agora pensa num filme mudo, sua atriz assustada, apenas gesticulando. Ele briga porque perdeu a tarde de trabalho e todas as tardes são tardes para o trabalho. A câmera não é brinquedo. Ele fala alguma coisa e ela escuta. Isso que é o filme. Sua avó gigantesca de repente torna-se opaca. As outras primas fogem? Não ouvem os gritos ou fingem não saber? Maria Antônia fica ali como uma aliada, esperando. Ele sai sem vê-la sob o móvel. Eufrosina respira com a cabeça baixa, escondida para o outro lado. Suas costelas abrem e fecham, curvadas como um animal ferido. Surpresa de estar gravando até agora, de ter os dedos nos lugares certos, de não ter oscilado, Maria Antônia desliga a câmera. O vento uiva pelas paredes do quarto e então se silencia completamente. Eufrosina volta a si: – As mulheres adultas da minha época vivem assim de vez em quando, mas você não vai precisar disso. E isso me deixa feliz. Maria Antônia não sabe se entende o que a avó quer dizer, mas sente que recebe ali o privilégio de enxergar uma parte dela indisponível para todos os outros.

– Você consegue ouvir? – Eufrosina puxa a mão da neta para perto de uma das árvores altas próxima da varanda. – É o canto de acasalamento dos bem-te-vis. Tá vendo ali? Amarelinho! Já está ficando seco de novo – entre os galhos, um bichinho algo frágil e potente. Eufrosina assovia o bem, te, vi e ele vira a cabecinha, confuso. – Ele acha que eu sou uma passarinha, mas olha para mim e não vê uma passarinha. A avó é uma escritora dos animais também. Ela cria essa comunicação entre mundos. Palavras sonoras que despertam universos.

Antúria e Vitória vão embora. Vitória liga para os pais dizendo que não consegue dormir. A cama é muito dura, o lençol tem uma estampa feia de flores, Eufrosina esqueceu o jantar e elas foram comer só bolachas às 10 da noite, que ela disse que eram mágicas, mas não eram. Eles chegam na casa irritados. Antúria entra no carro e, um pouco à frente, já na saída da quadra, diz que quer ser igual à avó quando crescer. Vão embora com a promessa de que voltam no dia seguinte, mas o dia seguinte é como uma vida nova e o futuro não existe.

O vento empurra uma porta entreaberta, talvez no final do corredor, em um embalo desagradável – nheq, nheq – que não para, e não para e não para.

“Cadê Eufrosina, te deixou sozinha?, ele ameaça levantar, chateado, mas o grande relógio na parede anuncia uma da manhã. “Ela está dormindo.” Ele fica em silêncio ou solta um ah, respira em vogal, qualquer coisa sem significado que expressa a admissão de um conteúdo, adicionada à refutação em reagir, mas ela não vai embora. “Você não vai dormir?”, ele solta. “Não consigo.” Ozires olha para o livro aberto, apenas um aterro de letras e não mais uma série de pensamentos. “Eu também não”, ele confessa, “o que devemos fazer com isso?” Ela ameaça um passo para dentro do escritório. Ele enrijece na posição, sentado em sua cadeira negra, as mãos se agarram ao assento feito garras. Ela avança outro pé e as costas dele parecem menos ossudas, a sombra infantil diminui no corredor. Maria Antônia tira as mãos das costas e revela a câmera e o gravador, agora pesados em suas mãos, feitos de chumbo. Senta no sofá com as pernas encolhidas para ocupar menos espaço e os coloca no espaço ao lado. “Desculpa.” Ozires pensa que ela não é folgada como as outras. Antúria iria mexer em suas coisas, Vitória iria entrar cutucando o nariz sempre remelento e então grudar os dedos amarelos nos seus papéis.

Nenhuma das duas teria coragem de devolver a câmera pessoalmente. “Você pode me contar uma história?” Ele se surpreende. “Uma história?”, por acaso ele era o Papai Noel ou um velho à toa? E vira-se de costas. “É. Uma das histórias desses livros”, e a estante virtuosa parece se erguer por trás dela. “Não são histórias de criança”, ele a encara indiretamente através do reflexo da janela. “Eu gosto de todas as histórias”, ela diz como um convite.

Um jogo de silêncio é inaugurado.

Talvez, ela tenha sido incisiva demais. Invadindo o escritório, demandando uma história, justo dele que nunca viu a agulha dos seus olhos. Ela mal sabe como ele é. Sua careca vai até onde, se tem um bigode, qual a sua altura, nunca teve coragem de enfrentar a ausência do seu olhar. De alguma forma, isso torna o dela impossível. Um dia tinha perguntado a Eufrosina, “vovó, como é o vovô?”, mas não recebeu nenhuma resposta. A avó tinha entendido do que se tratava e achou que a neta ficaria melhor no mistério não solucionado.

Talvez, ele tenha perdido uma parte da própria vida, porque pode ser que os seus herdeiros carreguem parte dele e quem sabe essa garotinha magrela tem, ainda encapsulado, o desejo por conhecimento que ele descobriu em si. Poderia ser uma discípula, o que ele esperou que Ondina fosse, que um de seus filhos homens, nunca nascidos, pudessem ter sido. Um rastro dele mesmo. Uma continuidade. Um legado. Mas poderia ele colocar sobre os ombros pontudos dela essa esperança? Ela provavelmente a deixaria cair, e quebrar, e sujar tudo por perto. É o que deve acontecer. Mas é tarde, um tédio, e o medo parece ter ido deitar.

“Eu estava estudando a Teogonia<sup>24</sup>. Você sabe o que é isso?”, ela sacode a cabeça. “Theos significa deus e gonia, nascimento. É a história da genealogia dos deuses gregos, de como eles surgiram.” Ozires abre a janela e um vento frio entra. “O nome da mamãe é da mitologia, então ela pertence à teodonia.” “Teogonia”, ele corrige. “Sim, Ondina é parte, mas a primeira fase cósmica começa com os titãs. Antes dos deuses, os titãs governavam. O Céu, ou Urano, fecundava a Terra, também conhecida como Gaia,

<sup>24</sup> HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

e dela surgiam outros titãs. Eles procriavam por cissiparidade, que é quando uma divindade originária se reparte, biparte-se, mas ainda permanece a si mesma, além de mais uma. A Terra gerou a partir de si mesma as Montanhas e o Mar. Mas isso não durou para sempre, porque um dos titãs revoltou-se e quis assumir o poder, Cronos, conhecido como o deus do tempo. Assim, teve início a segunda fase cósmica, o reinado de Cronos. Ao invés da entrega instintiva entre o Céu e a Terra, como vemos na natureza, a chuva favorecendo as plantas, as abelhas colaborando na reprodução das flores, o reinado de Cronos estabeleceu-se pelos princípios da estratégia, da inteligência, da sentinela – como um guarda atento, como o próprio tempo tal qual o conhecemos, algo que está sempre lá, à espreita, presente, desperto, zelando.” A voz dele soa soberana pelo quarto e ele gira a cadeira esperando encontrar a neta dormindo e molhando seu sofá com baba, mas ela tem o olhar impressionado, esperando por mais. Nesse descuido da curiosidade, se veem. Ele nota que seus olhos têm a cor da espuma de café, ela percebe que, apesar de o cabelo já ter retrocedido até as orelhas, ele não é como as outras pessoas velhas. Desconcertados, os dois desviam para o chão. Há uma nudez grande em duas pessoas que se enxergam pela primeira vez. Uma intimidante desesperadora que ainda não se sabe se é bem-vinda. Ele continua, cada um fitando uma parede. “O tempo sabe de tudo. O futuro existe como semente no tempo, óvulo fecundado e por isso Cronos conhece seu fim. Uma profecia dizia que ele seria derrotado pelos próprios filhos. Então, apesar de ter instituído a era do pensamento, é uma sabedoria que não pode se expandir, porque a própria geração, o poder de criação, de artista, a obra do pensamento, digamos assim, trará a sua ruína. Por isso, ele engole os filhos. Come. Os limites do reinado se dão em si mesmo. E, como estava previsto, Zeus, filho de Cronos, emerge das entranhas dele, derrota o pai e o prende no Tártaro, que é a personificação das cavernas mais profundas no mundo de Hades, um tipo de Inferno, mundo inferior, reino dos mortos. Porque os seres divinos não podem ser destruídos, então eles são expulsos, lançados no esquecimento, que é a pior punição dentro do mundo grego. Ser esquecido é não existir. Ser esquecido é não estar na luz da presença. Sabe quando dizem que as mulheres dão à luz?” Ela sacode a cabeça em um sim, nesse novo estado de presença que eles mesmos agora habitam. “A mulher dá à luz um filho. Ela o torna presente e assim há vida.” Apesar de ele mesmo lembrar de todas as coisas de que esqueceu. Aquela senha do cadeado da mala que nunca mais soube, os nomes de todos os estados e capitais brasileiras, no que era tão bom, a receita da pinga

que era feita na fazenda que jamais conseguiria repetir, o cheiro da casa em que cresceu, a sujeira na mão do pai. Lembrava-se que tinha se esquecido de tudo isso. “Ser esquecido é ser relegado a outra temporalidade, ser excluído do tempo ordenado de deus.” Como Santo Agostinho e seus pecados, ele não conseguia fazer com que as coisas que esqueceu deixassem de ser presentes.

Ozires se pausa, como nas aulas, e bebe um pouco de água, sem pressa, para que o esperem e saibam, pelo silêncio, que é ele quem impõe a palavra e a falta dela. Não consegue se desprender desses pequenos vícios e até mesmo num jantar raro de família dita intervalos em conversas leves sobre o clima ou a cerca nova do vizinho. Talvez, esse seja o seu reinado. Mas como uma insurreição minimalista, Maria Antônia murmura algo. Quem sabe, só para o vento, mas a corrente de ar circula e ele ouve o empurrar das ondas: “O quê?”. Timidamente, os joelhos encostados um ao outro para suporte, ela repete: “O Cronos vai voltar?”. Isso é uma conversa. A última vez que ele tinha conversado com uma criança, no modelo de perguntas e respostas, ele era também uma criança. As pessoas mais novas com que se relacionava eram os alunos e ele só dava as últimas disciplinas do curso, quando todos já tinham se esquecido das experiências escolares. “Cronos é assustador.” O que ela espera que ele diga? Deseja algo reconfortante, isso não é real, não se preocupe; ou algo mais desenvolvido que venha a frutificar no seu ser em algum momento futuro, nós temos que aprender a lidar com a inevitabilidade do tempo? “Nos filmes de terror, eles sempre voltam.” Algo entre, então: a encruzilhada antes das estradas. “Apesar de assustador, o reinado de Cronos foi uma época feliz para a vida humana. Era o momento da raça de ouro. Viviam sem tristeza, porque nunca envelheciam, não precisavam trabalhar com uma natureza oscilante, que vive de ciclos de cultivo, que pode ser subjugada por pragas, mitigada pela falta de chuva. A vida era mantida pelas forças urânicas e eles morriam como quem tinha sido levemente dominado pelo sono. Era outra forma de viver o tempo e, portanto, de viver a vida. Apesar de deus do tempo, para a mitologia grega, ele representava apenas um tipo de tempo, porque cada deus abriga em si mesmo uma temporalidade. O tempo de Cronos era amorfo, isso quer dizer sem forma, ou talvez sem uma forma que consigamos reconhecer. Não é como o tempo do relógio.” O tempo de Sveglia, ele pensa. “Esse tempo regular, organizado, repartido pelos segundos e minutos, por hora de dormir, e de jantar, e de acordar, com que nós nos identificamos mais, é o tempo de

Zeus. Até porque Zeus tomou Têmis por uma de suas esposas e desse encontro nasceu sua filha, Horas.” O relógio vem de Marte e um dia voltará para lá. *Sveglia é Deus. Foram usados cérebros divinos para captar o que devia ser este relógio*<sup>25</sup>.

Uau. Será que era isso que experimentava quando, depois de o sol se pôr, se percebia perdida, em um outro lugar, impalpável, que não conseguia explicar? Estava ela nessa outra temporalidade? Porque se sentia assim às vezes, como essa raça de ouro, imortal, em um momento eterno e sem declínios, como se a mudança de luz na janela não pudesse alcançá-la e ela estivesse sempre iluminada quando de repente se via na noite, derrotada subitamente por outra temporalidade, por Zeus e seus ponteiros. E então se esquecia daquela suspensão, do outro mundo, perdido na impermanência de uma lembrança, menos que isso, de uma sensação, um formigamento.

“E tem como? ...ir para um tempo que não é o de agora?” Inocentemente, sem método científico fora o de uma observação não criteriosa, ela tinha proposto um problema de pesquisa. Um dos melhores porque coincidia também com uma dúvida fundamental, não apenas a busca por um exercício intelectual com hipóteses já confirmadas e resultados antecipados, como os colegas e ele mesmo já tinham feito, escolhendo obras que melhor ilustram uma teoria, lançando uma questão depois de já terem colhido a resposta. Essa é uma pergunta para toda a vida. Para esta e a próxima. É também a pergunta de Ozires, de todos os livros em que ele se mergulha. daquelas perguntas que sustentam um desejo, a pulsação por dias a fio, as noites insones diante das palavras. Um sonho. Poder viver num tempo contínuo, multidirecional, sem velhice, sem doença, sem esquecimento, em que as palavras vibram sem parar e as narrativas só crescem, nunca terminando, os desdobramentos infinitos, a última página jamais sendo a última, mas a penúltima. “Sim, é possível viajar no tempo. Mas não como você deve ver nos seus desenhos.” Não existe o canal de desenhos na casa de Ondina, mas Maria Antônia conhece o *DeLorean* do professor Brown que uma hora está lá e depois só um rastro de fogo. “É possível trazer um tempo à luz da presença, torná-lo atual, brilhante e vivo outra vez, como uma brisa imaginária que parece realmente tocar nossa pele e eriçar os pelos do braço. Viajamos no tempo com a magia da Memória e das Musas.” Ela gosta

---

<sup>25</sup> LISPECTOR, 2009, p. 124.

de histórias de encantos e essa noite é a melhor madrugada da sua vida. Estava insegura quando, deitada na cama, seus olhos não queriam descer. Todas as horas de nada que teria que enfrentar sozinha. Porque, depois que dorme, Eufrosina desconecta-se completamente e só volta ao corpo quando a manhã se aproxima. E, na sua casa, os pais dormem de porta trancada e ela tem medo de pedir que abram porque não sabe o que pediria em seguida. E ela ficava lá, alerta como um relógio, esperando o tempo. “Zeus se casou também com *Mnemosyne*, a deusa da memória. Ele se casou com muitas deusas. No reinado de Zeus, a procriação se dá pela união nupcial. Por isso ele se tornou senhor da presença, do poder de *esplender infatigavelmente*<sup>26</sup>. Porque é a memória que possui a força de tornar algo visível e claro ou o ocultar no esquecimento. É como quando você se lembra de alguma coisa. Você pensa nela e ela se torna presente, certo? Se você lembra de correr na grama é quase como se conseguisse sentir agora o seu cheiro e ver suas cores e sentir a coceira na perna de quando ela está molhada.”

Mais do que uma visão teórica distante, a memória é isso para Ozires, o que disse um deus, o que escreveu um santo. A memória é esse estoque de imagens veiculadas por sentimentos. Está lá na caixa do desconforto por coceira: cena rara de cosquinha feita pelo pai no sovaco, cena de picada de mosquito larga e rosa na batata da perna e cena de tornozelos levemente sujos de lama irritados pela grama. A memória é o registro de tudo o que pensamos que o *esquecimento ainda não absorveu*<sup>27</sup>. Mnemosyne, é possível chamá-la, e algumas imagens aparecem mais rápidas que outras, como numa montagem, ora lenta, ora muito veloz. Os quadros que não desejo escondem-se novamente até serem chamados de novo. Porque são esses pequenos filmes das coisas percebidas pelos sentidos que se guarda e não as coisas em si mesmas.

“Para os gregos, a operação que torna possível que nós, que não somos deuses, possamos trazer o brilho à tona em sua plenitude, é por meio das Musas, as filhas de Zeus e da Memória. É pela bela voz das Musas que se manifesta um tempo. Elas eram nove. Viviam perto de fontes ou riachos. Penso nelas com vestidos longos e translúcidos, tocados pelas águas, como mostram as ilustrações, sereias com pernas coloridas pelos tecidos, mas dizem que eram invisíveis e só se podia conhecê-las pelo

---

<sup>26</sup> HESÍODO, 2003, p.70.

<sup>27</sup> AGOSTINHO, 2001, p. 56.

som dos cantos e danças. Assim, oferecem inspiração aos poetas para que saibam dizer as coisas magníficas que só os deuses conhecem. Por meio das palavras que as Musas sopram nos seus ouvidos, os *aedos* recebem o *poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros*<sup>28</sup>. Eles acreditavam até mesmo que narrar a origem da vida, a Teogonia, podia restituir a saúde a doentes, porque contar algo é fazer com que aquilo se manifeste. Esse poder ontofânico da palavra existe até hoje, a palavra tem força divina, porque, ao narrar uma história, eu crio um mundo e, agora, você habita esse universo que eu modelo e ilumino.” Um lugar no tempo e na linguagem em que algo de sublime pode existir. *Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa*<sup>29</sup>.

“Então, contar histórias tristes não é perigoso? Pode trazer a tristeza de volta?” Um ar mais frio, da alta madrugada, entra no escritório e os dois se sacodem em arrepios. Não é precoce que ela se preocupe com a tristeza? Ao mesmo tempo, parece ser um mito a ideia de que as crianças ignoram a dor. Não foi o caso dele. Ser criança é viver na fronteira entre um mundo protegido e sem liberdade e outro a desvelar e cheio de perigos, o terror entre a inocência e o conhecimento e quão terríveis os dois podem ser. “A Memória gera as Musas não apenas para o lembrar, mas também para o esquecimento, *para o oblívio de males e pausa de aflições*<sup>30</sup>, para *lesmosyne*.” Desse antídoto, tinha tomado diversas vezes. “Deuses monstruosos e terríveis não devem ser nomeados porque há essa imanência entre linguagem e ser, o que é nomeado, é, existe, é chamado ao reino do ser. Por isso, no mundo grego antigo, é impossível dizer algo nefando e também é impossível dizer algo inefável.” Como o relatório da coisa, não é possível dizer tudo com um discurso rigoroso e objetivo. Há o que é horrível demais, o trauma; e o que é sublime demais para ser narrado, esse algo arrebatador que Sveglia é. “Os poetas até falavam a palavra *musa* para poder contar algo, é como um encanto ou feitiço, elas precisam ser chamadas. Quando as musas cantam a vitória de Zeus é que se torna real o destronamento de Cronos e assim por diante.” Ozires adora o silêncio que se segue a uma pausa sua, mas diferente de seus alunos, Maria Antônia podia ficar quieta apenas por não estar conseguindo acompanhar. Nefando, inefável. Como ela saberia o

---

<sup>28</sup> HESÍODO, 2003, p. 19.

<sup>29</sup> LISPECTOR, 1993, p. 13.

<sup>30</sup> HESÍODO, 2003, p. 55.



que essas coisas significam? Talvez seja tímida demais para interromper. Pode ser daquelas meninas que saem da escola cheias de dúvidas fundas na sua garganta, impronunciáveis. Ele gosta do silêncio respeitoso, mas a mudez de ignorância não parece tão engrandecedora. Faz dele um valentão, um velho perverso em busca de vítimas para humilhar. “Mas as Musas não são filhas de Zeus? Como elas falaram da vitória na guerra do pai antes mesmo de nascer?” Ela estava aprendendo. Entre um buraco e outro de palavras ignotas, riscadas em negro na trilha do seu raciocínio, a menina constrói uma ponte trêmula. Era ele inteligente nessa idade? “Esses paradoxos existem na realidade grega. Paradoxo é algo impossível mas que acontece. Porque o tempo ali é outro, isso que você tem que entender. Outra temporalidade, outras regras. O tempo é concomitante, a ideia de antes e depois perde o sentido. É não-linear, de difícil medição. Mesmo o relógio de Zeus. Pensa que o tempo grego é como um rizoma e não uma árvore. É como um monte de raízes que desembocam em outras raízes mais fininhas e outras, mas é só isso, não cresce em árvore, não tem um objetivo, um final, uma copa, é pura raiz abrindo e abrindo. Os tempos parecem contemporâneos. Como se, velha, você fosse ainda a garotinha de hoje e agora nesse momento você já fosse ainda a velha que se tornará. Não o fluxo”, como em *Água viva*, “a sucessão de tempos, mas a concomitância, o acaso, a coincidência. Momentos imóveis, presenças permanentes. As Musas não nascem antes nem depois de Zeus, mas num *tempo absoluto, preexistente por si mesmo*”<sup>31</sup>. Não é também a temporalidade escoativa-irreversível de começo, meio e fim, de Gênesis ao Apocalipse, um presente que desemboca em futuro e que cede ao passado, nem a temporalidade circular repetitivo-reversível do eterno retorno. Mas sim um tempo que é adjetivo, qualidade de um deus, e não substantivo, agente. Contínuo. Em que não há uma genealogia, mas uma implicação completa de um ser sobre o outro.

A natureza dos filhos está implicada na natureza dos pais.

Pá, pá, pá, pá. Então é esse o nome dessa planta que cresce dispersa no mato? Dente-de-leão. Parece algo mais brutal do que realmente é. Podia ser: brisa da manhã. Ou bailarino voador, já que tem uma saia alta e sobe até a janela. Se ela não encontra a

---

<sup>31</sup> HESÍODO, 2003, p. 84.

terra, quer dizer que não vai germinar. Mas o vento não sabe disso, não tem planos, e a arrasta para cima do concreto. E se uma dessas sementes caísse na máquina de Eufrosina, atrás do rolo de ferro, contraída pela letra de metal, e virasse palavra orgânica no papel? “continuação do ciclo”, pá pá pá, “sobre a memória na”, li-pá-te-pá-ra-pá-tu-pá-ra “escrita por mulheres”, pá pá pá pá, “Fecha parênteses”. Pá.

Sobre a camada musical de vozes do avô e da avó, Maria Antônia acrescenta um pensamento grave. Se a palavra tem poder de ser, a coisa é, e Ozires acabou de lhe contar sobre a destruição de Cronos, de um tempo ideal, equilibrado, feliz. Não quer dizer que o fim da era de ouro dos homens acaba de acontecer outra vez? Mas o som do avô se silencia, o gravador não tem mais nenhuma tecla brilhante comprimida, por quanto tempo não sabe. – Ainda tá fazendo o trabalho do vovô?, a fala da neta parece puxá-la de um transe. – Não, isso agora é outra coisa.

O som da descarga fica ao fundo. Maria Antônia volta ao quarto de Eufrosina e a encontra abraçada a Ozires na varanda. Sua cabeça deita-se no ombro dele não por subjugação, mas em descanso, com a moleza de pescoço dos bebês. Os cabelos da nuca ondulando suavemente no espaço. Ele deposita um pequeno beijo no ninho da sua coroa amadeirada em um reflexo de quem faz isso rotineiramente. Maria Antônia pensa que há coisas que ela não entende bem.

O horizonte parece líquido, como se uma linha de gás ondulante se sobrepusesse à paisagem. Como às vezes o mato pegando fogo tem essa linha, acima do limite das árvores, de transparência oscilante. Como as miragens dos filmes de faroeste. E em questão de minutos, ou horas, ou dias, vem a chuva da ira do céu, primeiro rei deposto. A estrada vermelha cruza a estrada cinza em um X fundo que enche de água. Eufrosina e Maria Antônia olham pela janela o cenário apocalíptico, com alguma distância para não se molharem. Eufrosina pensa no que vai fazer quando a chuva passar. Os cachorros passam correndo por debaixo da janela. O barulho de chuva é tão melódico, faz a música que os homens nunca pensaram em inventar. Se tivessem brinquedos na casa seria mais fácil, mas não há orçamento para isso. É proibido. Ozires passa pelo corredor com Hermes. O único que é salvo da chuva com vento que molha de qualquer jeito em

ataques diagonais. Ela teria que inventar o brinquedo e seus dedos tocam o branco do papel.

Ozires senta na cadeira. Hermes fica rígido, língua para fora, ao seu lado, como uma boa estátua. Ele pensa no escritório, porque a chuva obriga todos a parar. Pensa nas coisas que uma menina de sete anos o instigou a pensar, na naturalidade de suas perguntas. Por trás disso, pensa nas coisas que deixou de perguntar por parecerem muito simples. Um pouco mais atrás, pensa se o reconhecimento como pesquisador não o tinha feito se distanciar das questões infantis que o tinham instigado a olhar para a literatura há tantos anos. Pensa nos jogos de poder que fez em salas cheias ao encaixar perfeitamente uma obra em uma teoria. Mas se parasse agora e auscultasse algum livro, saberia ouvir que pergunta ele faz bem baixinho? Hermes deixa a cabeça pesar sobre a toalha que Ozires passa no seu rosto preto. Amptala pergunta: “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”. E essa é a questão imensa da ciência que tenta traduzir o mundo da arte em discurso. Clarice vem ao nosso encontro: “Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical”<sup>32</sup>. É óbvio. Está logo ali. Só é possível responder arte com arte, fazer da escrita acadêmica o eco da arte, não seu senhor. Uma escrita sem órgãos, fora da funcionalidade, da servidão que gera hipóteses prontas, mas que se joga no universo incerto de um ponto de interrogação. Pode levar anos, pode não gerar nenhum artigo, nenhum prêmio. É preciso uma nova metodologia, sem terno ou gravata. Os fundamentos iluministas que construíram a ciência moderna não são suficientes aqui: *já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta!*<sup>33</sup> O pressuposto da autoridade da razão, luz absoluta, que pode trazer clareza sobre qualquer objeto, parece aqui um entrave emburrecedor. Imaginar que a razão *é sempre neutra e socialmente benéfica; que a ciência seja sempre o uso correto da razão; ou que a linguagem seja sempre transparente e apenas um meio de comunicação*<sup>34</sup> é fechar os olhos para os defeitos estruturais da ciência acusados por Clarice Lispector. Eu bato em

---

<sup>32</sup> LISPECTOR, 1993, p. 15.

<sup>33</sup> LISPECTOR, 1993, p. 13.

<sup>34</sup> SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?

Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6875/1/Vers%C3%A3o%20Final%20Da%20Cr%C3%ADtica%20Feminista.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017. 2001, p. 7.

meu peito emoldurado por camisas bem passadas vendo a mim mesmo menos como cego e mais como a vendada Justiça de espada e balança nos braços. A ciência! Quanto tempo perdido. O manifesto Surrealista já avisava: *os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários.*<sup>35</sup> É preciso respirar essa busca epistemológica por um outro método. *Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.*<sup>36</sup> Uma outra categoria. Um entre, literatura e ciência, um conto-ensaio, um romance-tese, um monstro híbrido. Encontrar esse texto que já existe dentro de nós, que talvez seja o raciocínio com que nascemos, das perguntas dos pequenos, que muito inocentemente atingem o ponto das investigações mais profundas. Por que até mesmo Santo Agostinho diz que, quando se trata de textos artísticos, o que se percebe é que esses textos sempre fizeram parte de você e o que ocorre na leitura é um reencontro. As palavras, *quando as aprendi, não dei crédito ao coração de outra pessoa, ao coração do autor que as escreveu, mas reconheci-as no meu [...] estavam lá, e já antes de as ter aprendido, mas não estavam na memória*<sup>37</sup>.

Não confundo isso com um discurso *new wave*, nem de longe eu pareço um hippie. *Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro.* Mas preciso seguir, *a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro*<sup>38</sup>. É algo impressionista isso que penso agora. Não é para ser visto de perto, é ainda borrão disforme, os contornos não são claros, mas preciso fazer a experiência de pensá-lo. Hoje mesmo começo o experimento, primeiro em mim, depois na folha. Agora que já é passado que será futuro. Será um artigo sobre *Mrs Dalloway*. Prometo que me deixarei guiar pela pergunta que o livro fizer. Acredito fielmente que essa pergunta, seja ela qual for, irá guiar-me para uma elaboração maior, de um outro texto, uma forma distinta de fazer ciência. Porque não quero desertar dessa missão do pesquisador. É meu amor pela ciência que me faz arrastá-la para essa encruzilhada.

---

<sup>35</sup> BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. Disponível em:

<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017. 1924, p.4.

<sup>36</sup> LISPECTOR, 1993, p. 17.

<sup>37</sup> AGOSTINHO, 2001, p. 59.

<sup>38</sup> LISPECTOR, 1993, p. 17.

Entre o antes e o depois. Apenas não *quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: eu quero uma verdade inventada*<sup>39</sup>.

Vai até a varanda, vitorioso, a postura é outra, parece que cresceu uns centímetros, seguro de que algo grandioso está para acontecer. A alguns metros, na varanda do quarto de casal, Eufrosina e Maria Antônia lançam aviões de papel pelo ar, planando decididos, palavras em voo e queda livre.

---

<sup>39</sup> LISPECTOR, 1993, p. 26.

*Diário de Tara*

O barulho de vento e de ondas batendo em um barranco de areia, lá longe no horizonte. O empuxo vuuuu e o lançamento pááá. Um rosto calmo e misterioso, que anda para trás como se recuasse e outro com uma boca enorme que marcha para frente. Um negro e outro branco, diferentes, mas iguais.

Mas não são ondas, é o fluxo de carros pela fresta da janela. Vuuuupáááá!

Com os olhos fechados, ainda é mar.

Hoje é sexta. Faz sol. Vizinhos na rua falam. Ela mantém-se na sombra, de preto e branco, um filme antigo.

Play: “Elena... Sonhei com você essa noite”. Bom começo para um filme, em um sonho – escreva em um papel.

Olho de novo e a varanda da entrada está vazia. A luz cega, mas eles andam lá fora dizendo “que dia maravilhoso!”, enquanto as peles todas muito brancas ficam rosé.

O meu couro pede por unhas.

O papel é uma conta a pagar. Devo rasurar uma conta que provavelmente vai ser paga com atraso, em meio a negociações desesperadas?

Ela sai com o cachorro que odeia na coleira. – Ele vai queimar a pata!

Tem de ser papel. Computador não consegue registrar as ideias soltas como os papeizinhos jogados pelo quarto. A página digital é pra aquilo que já pode ser texto ou pelo menos frase, cena, parágrafo.

Ela tira o chinelo e sente o chão com a sola do pé. Parece que levanta o polegar pra mim em um “ok” e sai.

Elena está no alto de uma montanha, enroscada em fios, Petra nos conta, mas estamos com as câmeras – no escuro.

Ela insiste em cumprimentar todo mundo. Mas não com Bom dia, como foi a passagem de ano, o clima, essas porcarias neutras.

Uma mão tenta impedir a outra de coçar, como se as mãos agora tivessem tomado consciência de si próprias.

É só um leve, mas firme, balançar de cabeça. Teima em conhecer todos os vizinhos. Não entende que assim ela parece tão louca quanto o vovô.

Escrevo a lápis, pequenininho, no peitoral da janela. “Sonho”.

Depois, ela comenta sempre algo perturbador: “É aqui que vocês moram, casa 27, não é?” Como em uma ameaça.

Já decorei todas as falas. Quase. Quem sabe 80%.

Todo mundo tem medo dela e, por consequência, pena de mim.

Mas não é Elena que está em perigo, é a própria Petra que se vê enroscada pelos cordões elétricos.

Algumas manchas vermelhas já viraram bolhas suculentas, implorando por um riscado.

Ela volta. Parece que nunca viveu nada. Parece que acabou de acordar na vida.

Leva um choque, e cai da montanha, e morre.

Se não posso coçar, ao menos posso me estapear.

Eu nunca morro nos sonhos. Acho impossível. Acordo sempre antes do chão.

Parece que todo o passado que tem está condensado no raspar dos pés no tapete quando retorna com Perséfone. Apesar de estar de chinelo, limpa a sola dos pés, como se pudessem ter se sujado.

O truque é dar uns tapinhas, porque se coçar fica a mancha para sempre.

Olha o portão de novo, para garantir que trancou e mais uma vez assim que solta a coleira. Checa o portão umas vinte vezes por dia. Parece não ter nenhuma vida interior, só hábitos. Reflexos de qualquer animal.<sup>40</sup>

Perséfone sai correndo, as unhas batendo na escada, pá pá pá.

E você pode acabar toda esburacada, cheia de pedaços faltando, de uma única vez, em que deu tudo errado.

Elena, que era Petra, que era Elena.

Ela parece rasa. Parece só existir agora. E agora. E agora. E às vezes parece ter existido há muito, muito tempo. Muito velha, mas um bebê em prantos.

Mas há também o meu agora. Preciso grafar para expressar que o meu personagem está aterrado. Volto a mim mesma. Sento com o notebook na cama para receber Perséfone.

---

<sup>40</sup> O que você descreve é um reconhecimento automático ou habitual, é um prolongamento dos movimentos de costume, é um reconhecimento sensório-motor. Sem que pense sobre isso, Peter Walsh lança seu canivete à mão como uma mania; eu olho para o portão, você me observa: nossos rituais diários, movimentos involuntários, a extensão do nosso relacionamento.



Os passos arrastados do chinelo no fundo, as patas ágeis chegando.<sup>41</sup> Dou cinco tapas seguidos na cara que tenho vontade de arrancar. É a primeira vez que escrevo algo que não seja um trabalho, um email. Seus pés finalmente alcançam a minha porta. Ela o levou para passear só porque sou contagiosa. Não faria de coração. Escrevo porque não posso filmar.

“Agora só o terreno é mais de um milhão”, os vizinhos fazem o caminho de volta.

O rosto dela não diz nada, os olhos embaçados e caídos – não sei o que me pedem.<sup>42</sup> ~~Minha mãe, Essa mulher na minha frente~~, Ela morreu na infância que insiste em esconder, mas levanta com as sobrancelhas uma placa de atenção, de pare, não atravesse. O lance é que não gosto de histórias de investigação, de detetives e enigmas. Acho que nem fui socializada para gostar. Nunca ganhei um livro de Agatha Christie ou Arthur Conan Doyle. Eu não quero descobrir o que existe além da superfície, não quero desvendar seus silêncios sinuosos. Todo o seu mistério só me irrita.

“While I'm far away from you my baby”, começa o *The mamas and the papas* por cima de planos superpróximos de plantas aquáticas, “I know it's hard for you my baby”. Stop. Não levanto o olhar da tela, só bem rápido, para um frame interno do rosto dela. Click. A sua distância é repleta de preocupação. É a atriz mais indiferente e cuidadosa que já vi. Mesmo nos filmes.

---

<sup>41</sup> Quando você apreende nossos sons, é uma imagem-percepção. Isso é importante para o futuro. Tome nota. A imagem-percepção é a assimilação do mundo, o primeiro terço para uma imagem-movimento completa. Todo movimento começa de uma provocação dos sentidos. (E, sim, lara, estou aqui invadindo o seu texto. Espero que você entenda até o final.)

<sup>42</sup> A imagem-percepção se amplia – é um rito de iniciação. Sou os olhos de Clint Eastwood recortados por Sergio Leone (1966) antes do último duelo, espreitando a morte. Você se lembra? Sou Tuco e também Angel Eyes. Sabemos que o próximo passo só pode ser um tiro.



Perséfone está com vários carrapichos no pelo e se esforça em arrancá-los com os dentes.

Escrevo no agora, porque não quero aquela escrita mole de diário. O silêncio sem o filme.

Esses ouriços machucam a ponta dos meus dedos, o que não devem fazer com a sua gengiva, e a língua e os lábios negros? Ninguém fala ou se mexe, o que parece que ativa minha coceira ao milésimo grau.

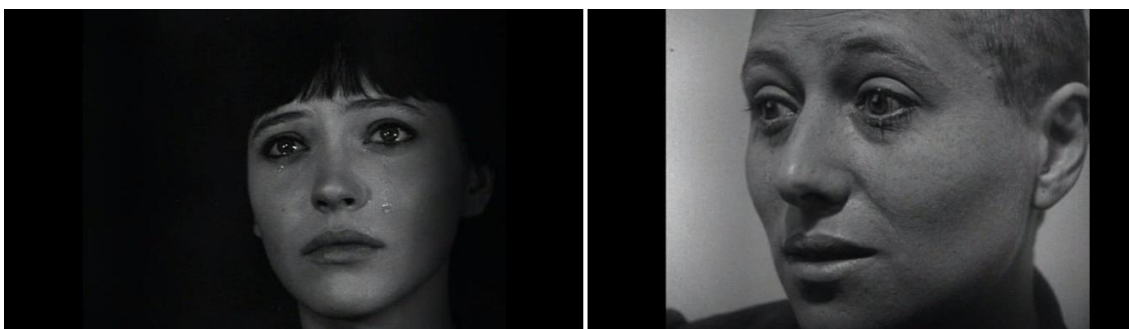
Isto não é um diário, é um ensaio fotográfico.

Não há distrações. O click dura 1/10 de segundo, mas vejo a máscara dura, as rugas arqueadas numa espécie de sorriso.<sup>43</sup> Será que por trás de todas as linhas existe mesmo um rosto? Ela nem tenta ajudar. Perséfone e eu parecemos um par de macacos enamorados.

Isso não é um diário, é um filme mudo.

---

<sup>43</sup> O segundo terço da imagem é a imagem-afecção. O conflito despertado nos olhos se torna afeto no seu corpo. Impacto – como se o olhar matasse antes da bala. Lembro de Nana, a prostituta de *Viver a Vida* (1963), em imagem-afecção, lágrima escorrendo pela bochecha, no cinema, por sua vez assistindo à imagem-afecção de *Joana D’arc*, de Dreyer (1928), com o rosto molhado, à espera da morte na fogueira. Duas cabeças flutuando, divididas pela dupla tela. Afecção é o que se sente num filme de Lars Von Trier. Em especial na trilogia do coração de ouro: *Ondas do Destino* (1996), *Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000). Um aperto no peito, somado a uma ocasional ânsia de vômito. Ou nos bons afetos de um filme *feel good*. Não tenho ideia se você assiste algum desses. Seu pai com certeza te mostrou pelo menos uns do John Hughes antes de ir embora. Ele gostava que a tela o embalasse ao invés do espancamento que me atrai e que parece seduzir você também.



Perséfone lambe as minhas bolhas e isso melhora e piora a coceira na mesma intensidade.

Ela fala comigo, “vou voltar para a sala de edição”, mas acho melhor não responder.<sup>44</sup>

Na verdade, uma daquelas bolas de tênis se forma na minha garganta outra vez.

---

<sup>44</sup> O seu close era a boca arreganhada de Marion Crane debaixo do chuveiro (Hitchcock, 1960), mas escondida em um muro. Nada passava. Só aquela pequena contração do olhar que é uma bocarra imensa. Você se contorcia sem se mexer. Isso deve ser algum tipo de talento. Eu era assim para você tão asquerosa? Ainda sou?



Nos filmes clássicos, o herói tinha a imagem-percepção de um perigo, um bandido atrás da árvore é capturado pelos seus olhos; seguia-se uma imagem-afecção, uma gota de suor brota em sua testa, a mão treme perto do coldre da arma; e, por fim, a imagem-ação: o herói puxa o revólver e mata o bandido antes que seja tarde. Uma imagem-movimento completa, triunfante. A mão se aproxima, os olhos se contraem e pá!



Mas agora a imagem-ação falha. Iara, você se cala dentro de seu muramento. O herói desiste. “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação” (DELEUZE, 2007, p. 11).

É no cinema moderno que falha a imagem-ação. Os personagens estão sempre tristes, fumando um cigarro. É um problema de fé, talvez. Mas fique comigo. Sei que você não gosta da artificialidade da teoria, mas é assim a única carta que consigo te escrever. No meio das palavras de outros, te apresento os segredos que você sempre quis saber, mesmo que diga que não se interessa. Não sei mais como contá-los, eu nunca soube, jamais os verbalizei. Me tolere assim mais um pouco. Me acompanhe. Eu também já amei um cão...

É ruim quando a pessoa (em) que você mais confia e admira é um cachorro?

Play.

“Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo. Menos em Nova York. Que eu podia escolher qualquer profissão. Menos ser atriz.” Nem preciso olhar para a tela para acompanhar as palavras.<sup>45</sup> “Queriam que eu te esquecesse, Elena.”

Ela cruza de novo o corredor. Não sei se me espionando ou se indo buscar alguma coisa praquele filme estúpido.

“Mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas.” As imagens parecem antigas, as roupas, a moda, algo de outro tempo, dos tempos de Elena. Ou será só o filtro esmaecido? Aos poucos, tudo aparenta ser atual, a marca de um casaco, os celulares.<sup>46</sup> “*Hoje* eu ando pela cidade ouvindo a sua voz” nas cartas em fita k7, enviadas para a família no Brasil. Tudo tão perfeito para o formato audiovisual, como se ela sempre tivesse sabido que um dia sua vida seria um filme.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Não sabia do que você gostava. Iara, esfinge impenetrável. Sempre fechando o computador, desligando a câmera, cerrando o livro, dando o stop num filme, bem quando eu aparecia. Essa violação da sua privacidade tem seus méritos (mas acho que isso todos os agressores dizem). Descobri um pouco mais da minha filha. Eu também não li Christie ou Doyle, mas eu gostava das investigações adolescentes do Pedro Bandeira.

<sup>46</sup> Descrever uma lembrança é apagá-la da memória. Esse paradoxo intransponível é talvez o motivo de eu não conseguir terminar o filme “idiota”. Não, estúpido. A descrição da lembrança “apaga o objeto concreto, escolhe apenas certos traços deste” (DELEUZE, 2007, p. 62). A precisão, a expressão atenta, para lembrar, para reconstituir – faz esquecer. A imagem real, perdida em um passado completamente virtual, boiando amorfo no mundo, é desbotada, enquanto a imagem mental cria uma nova. O passado torna-se ilegível.

<sup>47</sup> Invejo Petra Costa e a memória sonora de sua irmã. E quando tudo o que se tem são sons ágrafos, Iara? O que você faria com esses arquivos? Talvez você saiba a resposta. Sua escrita é tão avançada para a idade desse seu diário. Quando foi isso? Aos 14? Você sempre foi tão precoce. Tão inteligente, como seus avós. Mas numa época mais gentil para uma pessoa como nós, parecia até haver alguma esperança.

Diminuo o volume quando a ouço se aproximar, ela cruza de volta com um caderno. É difícil explicar para as pessoas da escola por que nunca quero os trabalhos aqui, por que, apesar de morar num casarão (os olhos de todos brilham), não podemos usar a piscina, por que sou órfã, mas tenho família. Se eu contasse todas as histórias, ninguém acreditaria. Acabo não falando nada<sup>48</sup> e sou para todos um grande mistério. Talvez por isso gostem dos meus vídeos, buscam pistas.

“e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você”.

Nós duas somos as antagonistas dessa história.<sup>49</sup> Não há protagonismo.

Finco as unhas nas bolhas da coxa. Se ficar marca aí, não importa. Essa catapora tardia fica sem propósito quando não há mais as tias e os pais para te consolar e dizer “que judiação, pobrezinha”.

Se o filme fosse uma música, o refrão seria “começo a me perder em você”. Eu adoro refrão. É a parte mais pop de uma música, onde ela cede à necessidade de se comunicar e desiste de ser um conceito, sei lá. Mas eu gosto disso. “Começo a me perder em você” é o ponto nevrálgico do filme. Adoro essa palavra. É nojenta, parece um remédio para impotência. Meu livro preferido do momento é o dicionário. Ele traz respostas. Mas essa é a questão, um refrão, aquilo que fica preso na sua cabeça. É a voz de Elena que narra as imagens da cidade a explorar, mas é Petra quem caminha pelas ruas da narração.

Não conheço Nova York nem nenhum lugar mais distante do que Goiânia. Mas nós iríamos para o México no meu aniversário de 8 anos. Hoje me pergunto se era verdade

---

<sup>48</sup> Falha a imagem-ação, não há mais um prolongamento-motor, nenhum movimento, nenhum grande ato heróico. O cinema esvazia. A arma trava, engasga, Clint deita morto. Jean-Paul Belmondo, o ator da Nouvelle Vague (*À bout de souffle*, 1960), rejeita o revólver de seu amigo, que poderia salvar sua vida, e cambaleia, atingido nas costas pela polícia, desistido, e morre estendido no chão, uma multidão ao seu redor. De que adianta correr se não posso fugir de mim mesmo?

<sup>49</sup> Nós também perdemos o prolongamento motor. E o que não vira imagem-ação tende a se desdobrar em imagem-lembrança. Viramos uma convulsão de passados. Eu também me vejo encolhida em um silenciar, mas isso você já sabe.

ou uma dessas promessas vazias que se faz para crianças. Vovó me contou sobre esse lugarzinho em que foi na sua lua de mel, na vila de *Las Coloradas* (língua embolada) e de um lago cor de rosa que existia lá. O sonho dessa lagoa enfeitiçada me perseguiu durante muitas noites. As pequenas gotas róseas nos cílios, o corpo afundado em uma água de unicórnio. Descobri depois que a água não era rosa, mas parecia que era pela grande quantidade de microalgas *Dunaliella* que produzem o pigmento do beta-caroteno, o mesmo da beterraba.

O som da sala de edição da minha mãe invade minha cena. Pá, pá, pá.

Perséfone finalmente arranca o último carrapato e se deita para descansar. O focinho encaixado no apertado entre minha coxa e a batata. Perséfone é macho. Esclareço para o vazio, porque não me interessa que ninguém algum dia leia isso. Mas sinto vontade de dizer que Perséfone é macho. Não sabia que era macho no dia que o adotei e fiquei chamando de Perséfone, Perséfone, e ninguém quis me contradizer, aquele já tinha sido um ano ruim o suficiente, e quando percebi o pênis e as bolas ainda infantis, não descidas, ele já era Perséfone. Acho legal que Perséfone seja homem. Os homens mais interessantes que eu conheço estão nessa fronteira do feminino e do masculino. David Bowie, Kurt Cobain e Orlando. Esse último é um personagem da Virginia Woolf. Eu não leio muitos livros, mas eu vi o filme.

O pigmento das algas e a água se confundem. Não se sabe onde a água se distingue do pigmento. Eles são a mesma coisa, indiscerníveis. Mas diferentes.

Quando o aniversário chegou com a lembrança da viagem, todos nós éramos pessoas diferentes.

Ela abaixa o som.

“Começo a me perder em você.” É só num antigo arquivo de uma produtora que Elena aparece nas câmeras pela primeira vez, fazendo um teste de *casting*, separada por mais

uma camada de filme, aí ela é desvelada como algo que não é Petra. O filme dentro do filme.<sup>50</sup>

*Gravando.*

IARA

O que significam os embaçados da  
câmera?

Insert da cena inicial de Petra, caminhando.

IARA

O embotado da memória?

Insert (*filmo as imagens do filme de Petra e elas passam a fazer parte do meu filme*):  
“As primeiras imagens que eu acho de você são de quando fez treze anos e ganhou essa  
câmera de presente”. Uma planta aquática se debate delicadamente com o fluxo da  
água. Uma criança gargalha, em primeiro plano; no segundo, uma flor.<sup>51</sup>

IARA

A câmera instável, falta rigidez. As  
lembranças desfilam.

Insert: Pá, pá, pá, pá. A diretora dança com o pai, ainda quando bebê, filmada pelas  
lentes da irmã.

---

<sup>50</sup> Elena é a imagem virtual de Petra. Petra é atual, além de ser diretora do filme, é ela quem está, enquanto Elena é quem esteve. Há um reflexo de passado sempre colado ao presente, lara. Uma goma indissolúvel. Toda atualidade, todo presente, por mais vibrante, brota de um passado que se conservou, como se todos nós já tivéssemos vivido algo e sido roteirizados antes mesmo daquilo que entendemos por viver. A toda imagem atual corresponde uma imagem virtual e elas vivem um “duplo movimento de liberação e captura” (DELEUZE, 2008, p. 88).

<sup>51</sup> Quando o encadeamento de ações falha, pode surgir “um conjunto instável de lembranças flutuantes”, imagens pulsantes, de mãos trêmulas, como as imagens-lembrança dessa família, “imagens de um passado em geral que desfilam com rapidez vertiginosa, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda” (DELEUZE, 2007, p. 72).

## IARA

Edição de colagem de passados.<sup>52</sup>

Mas como postar meu rosto manchado de rosa, uma estampa de poás? Deixo a câmera rodando, mas recorro aos desenhos das palavras, deixo apenas o testemunho do que foram os vídeos desse verão. Escrever é o último recurso.

Viro a lente para mim como uma arma, com o braço esticado como quem a empunha.<sup>53</sup> A cara rosada, mucosa, genital gigante e o fundo combinando das paredes do meu quarto infantil. Deito na cama e deslizo a câmera pela colcha de arco-íris. Me dá vergonha, mas também me expõe em essência e acho isso importante. Acho que Courtney Love teria um quarto assim. Ironicamente. Envolver meus dedos no babado da borda. Zoom nas dobras fofas. Não digo nada, abro para o silêncio da cama. Meu cabelo já está muito grande, começa a subir nas orelhas.

---

<sup>52</sup> O filme, enquanto método, essa colagem de passados, esse olhar para trás, sempre, é a impossibilidade de seguir em frente, como se algo a imobilizasse, tirasse sua força. Ela começa a se perder, você disse. “Parece que à impotência motora da personagem corresponde agora uma mobilização total e anárquica do passado” (DELEUZE, 2007, p. 72).

<sup>53</sup> Susan Sontag disse que, tal qual um carro, “uma câmera é vendida como arma predatória – o mais automatizada possível, pronta para disparar” (2004, p. 24). Sinto que sua geração não se preocupa mais ou não nota o perigo das câmeras. A minha estava muito preocupada com a privacidade, vocês parecem que transcenderam essa necessidade.



Muitas garotas usam a câmera do celular como espelho para checar o batom ou ver se tem algum fio fora de lugar, algo assim. Isso é o máximo. *I'm a masterpiece*, já disse a deusa do rock Kathleen Hanna. Eu entendo isso completamente. Usar a si mesmo como meio e resultado. Mas não consigo gostar de ver o meu reflexo e acho deprimente ter um celular e nenhum contato gravado fora o da sua vó.<sup>54</sup>

Elena e Petra processaram suas personalidades pelo olho negro de vidro.

Me filmo mexendo nos bordados do lado do meu corpo. Os dedos livres voltam-se para o meu cabelo e puxam uma mecha para enrolar como uma mola. Herdei esse jeito do meu pai, ele tinha cabelos longos. Ou, pior, será que isso é da minha mãe e o que peguei dele é o hábito de passar a mão pelos fios, como um pente?

## IARA

Isso que sou... sou eu ou uma versão atualizada dos meus pais?

---

<sup>54</sup> Quando você era pequena, uns dois para três anos, você andava com um espelhinho redondo de um lado para o outro. Nós tínhamos alugado *A Branca de Neve* e eu te peguei olhando intensamente para o seu reflexo uns dias depois. “Que foi, Iara?”, você demorou um pouco para responder, parecia realmente estar procurando alguma coisa. “Tô esperando a bruxa aparecer do outro lado.” Fiquei bastante surpresa com a sua coragem. A maioria das crianças não gosta dos vilões. Eles são construídos para não serem gostáveis. “Por que você quer ver a bruxa?”, e você disse: “Quero ver se sou a bruxa”.

O espelho é uma troca perigosa entre virtual e atual, Iara. A imagem especular é virtual em relação a você, que se vê na câmera agora, que te reflete como uma superfície d'água, Narciso à beira do lago, mas a imagem refletida “é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade” (2007, p. 89). A bruxa é a sombra da princesa, tudo o que ela nega em si mesma, seu poder, sua maldade. O olhar demorado pode criar o portal para a transferência. O perigo se mantém mesmo nessa sua câmera-espelho.

Já reparou como em todos os filmes em que existe uma sala de espelhos eles precisam ser quebrados para que o personagem consiga recuperar o senso de presente, de atualidade? Não se lembra de um episódio de *Arquivo X* em que o Mulder atira nos espelhos tentando achar o assassino-monstro em uma comunidade circense? Ou eu vi isso com o seu pai? Ainda assim, o espelho é uma armadilha.

Aponto a câmera agora para o mundo de fora. Não é meu objeto natural, mas às vezes o tédio dita o caminho do filme. Enquadrados pela janela, os vizinhos fazem um churrasco do outro lado do muro. Escolho para mulher de verde o nome de Márcia, parece uma dessas Márcias. O homem na grelha é Roberto com certeza. Tem aquele complexo de superioridade de um Roberto. Ele se vira na direção dela, segurando o espeto, provavelmente pede que ela traga o prato para ele despejar os corações de galinha prontos.

IARA (voz de radialista)

Márcia! Sacrifiquei cinquenta galinhas  
para você comer um petisco!

(voz fina)

Espero que sejam de uma boa granja!

Não tenho ideia de como as outras famílias conversam. Ainda mais quando desfilam com suas blusas listradas da *Tommy Hilfiger*, trazidas de viagens de compras aos Estados Unidos, bermudas cáqui e os vestidos com gola polo. É por isso que estou obcecada com *Elena* e com documentários em geral. São portais para a vida dos outros.

Márcia suja o queixo com o suco de sangue e Roberto volta para a grelha, pança virada para o fogo, talvez num esforço de ignorar o espetáculo criado pela mulher. Ela pega um guardanapo.

IARA (voz fina)

Oh! Onde estão os de pano?

Ela parece olhar na minha direção e me esconde atrás das cortinas.

IARA

Roberto, aquela menina esquisita outra  
vez!

Márcia, deixe a criança. Ela é especial.

Saio do meu esconderijo e tudo continua intocado. Os dentes talvez mais preenchidos com as reentrâncias da carne. Duas crianças entram correndo na cena. Serão Pedro e Paulo. Dois garotinhos, cambitos finos, a barriga inchada dos meninos pequenos, a cor três tons mais escura do que a pele de escritório dos pais. Entram do nada e voltam ao nada, arremessando-se contra a piscina. Márcia observa tudo de sua cadeira. A imagem de Márcia, as coxas acumulando gordura, uma cruzada sobre a outra, o olhar inquisitivo para a imagem-água dos filhos, um plano abaixo.

IARA (sussurrando)

Voltem para respirar.

Márcia levanta e grita com os filhos ainda submersos. Bla, gla, blu, ahhh, iinos, eles ouvem.<sup>55</sup>

IARA

Pedro e Paulo são como aquela floresta submersa encontrada na Áustria. Do lado de fora, pleno inverno, todas as plantas mortas, tudo cinza e branco, mas, debaixo d'água, as árvores verdes, um antigo banco de praça, uma pequena ponte.

Márcia coloca outro coração na boca e continua gritando, com a carne rolando pela língua, atriz para David Lynch. Ela segura o chinelo de marca na mão, ameaçando.

IARA

Mas por que eles iriam querer subir para o inverno?

Pedro e Paulo seguram enquanto podem o ar que ainda têm. São fiéis ao propósito maior ali embutido: resistir à passagem do tempo. As tartarugas que sabem desse

---

<sup>55</sup> O lado subaquático das crianças é a virtualidade do mundo solar superior, mas a fala distorcida da mãe também é virtual para a atualidade da perspectiva deles. É possível ser novo e outra hora velho, e passado e presente, e verdadeiro e falso, sem saber muito bem quem é quem.

conhecimento. Perséfone chega mais perto, ele também quer enxergar. Somos todos espectadores agora do show dos meninos. O pai também se aproxima, dando algum valor às queixas da mãe. Nenhum dos dois ameaça pular, só olham para baixo e gritam do seu desconforto. Acho que é isso que eles esperam – um salvamento lendário, o braço estendido do pai, ou da mãe, heróico. Mas nada acontece e os irmãos se olham de seu reino subaquático. É hora de ceder. Emergem para o mundo dos adultos, do cheiro de pão de alho queimando. Márcia bate nas bundas deles em estalos e Perséfone late revelando nosso posto privilegiado. Eles olham para nós e eu desligo a câmera. Ainda acho que ouço: “cachorro desgraçado”.

Os passos dela ecoam no fim do corredor.

Os gritos de Pedro e Paulo, do outro lado do muro. Mas são de risadas, aquelas gargalhadas berradas das crianças. Já foram perdoados.

O corpo dela cruza o corredor em frente à minha porta. Agora está de casaco amarelo nesse calor e sua pele fica ainda mais adoentada.<sup>56</sup> Arrasto os olhos para baixo, como de costume. Se ela me observa, não sei. Mas vai embora. Perséfone me encara, como se fôssemos nós dois a evitá-la.

“E você...começa a dançar.”

Sua pata ativa o play.

“dançar...dançar” e Elena gira em torno do próprio eixo, o vestido solto formando um balão, o cabelo erguendo voo, cobrindo toda a cara. O vídeo familiar registrando suas primeiras incursões na atuação.

Debaixo das escadas, os barulhos do chá. Pause. Ela vai demorar.

---

<sup>56</sup> Mas veja que não pode reclamar. Ainda não sou a “velha catatônica de branco”, como você me chama hoje.

Corro, silenciosamente, em saltinhos, até a sala de edição. Antes que o computador entre em modo de espera. Ainda não desvendi a senha. O cursor do editor marca 10'20''. Antecipo em dois minutos. Vou ver o que é possível, sempre o que é possível.

Cena interna. Eufrosina escreve na varanda, como em várias outras cenas que já vi. O pápápá incessante. Ela está jovem. Isso foi bem antes de eu nascer, quando Maria Antônia ainda era pequena. Ozires entra no quadro. A câmera se retrai, se afasta um pouco, procurando uma toca. Ele fala alguma coisa e ela escuta. A cena continua ainda nessa conversa afônica por mais 30 segundos. Acho que isso ainda não está editado. Checo o material bruto na fila de edição. É a mesma coisa, porém ainda mais longa, 2 minutos. Ainda assim, ela seleciona 30 segundos de nada. Sem nem trilha sonora. Não aguento essa inação. Isso deveria ser poético? Sei que pessoas que gostam de cinema deveriam idolatrar Godard mostrando uma estrada parada por tempo demais, mas eu não dou conta dessa dedicação. A câmera termina por repousar em um ponto desfocado que vai se perdendo no escuro da tarde.

Acho que até ali Maria Antônia vê um rosto de Eufrosina.

O borrão preto dando a impressão de suas orelhas, a área mais cinzenta recebendo os olhos e a boca e um leve brilho de luz no nariz. Ao fundo, uma voz quase inaudível de mulher, rondando seu rosto escuro ou só mesmo aqueles sons que achamos ouvir no silêncio.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Você é tão esperta. Às vezes me pergunto se esse mutismo entre nós não é por que não há nada mais a dizer, nos comunicamos via telepatia. O rosto dela se espalha. Eu a vejo no formato daquela nuvem no céu, no descascado da maçaneta da porta, no enegrecido da torrada queimada. O rosto dela se alastra, como quando fechamos os olhos depois de olhar muito para o computador e, por um tempo, aquelas imagens de luz ficam vibrando dentro de nós como vagalumes. O filme continua me seguindo quando saio da sala de edição. O rosto dela como que impresso nas paredes, nos cantos adormecidos da casa, nas quinas, em todas as sombras. Há dois filósofos que escreveram: “O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 43). Buraco negro, comedor de estrela, poeira cósmica mística e desconhecida, grande mistério. E o muro branco. Onde escrevo minhas crenças, desejos, valores. Povoo o rosto de significados, para muito além de um conjunto de derme, e ossos, e orifícios, e líquidos.

Corro o bruto em busca do meu pai e acho algo, em iluminação escura, parece um casal. Um homem com o rosto completamente coberto pela sombra e uma jovem que se parece comigo. São eles. Play. O som alto de microfones estourados. Abaixo com rapidez. É uma canção de festa junina. Algum xadrez vermelho reconhecível. O vestido é amplo e o corpo por baixo fica incógnito, mas ela parece grávida. Eles dançam na quadrilha. Vários casais agora fazem uma fila, o rosto dele fica atrás do de uma outra pessoa. Ela sorri. Eles passam por baixo de algumas dezenas de braços e aí estendem também os seus no final, as mãos entrelaçadas criando triângulos. Meu pai mexe de leve os pés, enquanto os outros marcham empolgados. Meu pai é um homem que não marcha. É mais introspectivo, é retraído. Não como quem tem medo, mas como quem anda sozinho. As costas dele são firmes. Minha avó disse que ele remava bem cedo no lago. A cabeça dele está inclinada para baixo, para ela, ou para mim.

Olha a cobra! A fila dança e pula. Ele fica sempre em um ângulo perdido pela câmera, mas o vejo dentro das pálpebras cerradas e completo a imagem. A pinta na pálpebra direita, os poucos pelos dos dedos do pé, a mancha branca na pele de um colar que usou por anos e então cortou fora.<sup>58</sup>

As escadas estalam.

Fecho rápido o vídeo e reabro o outro, devolvendo ao ponto. Vou andando de volta, rápida e lenta ao mesmo tempo, mas ela me pega antes do quarto. Entro no banheiro

---

<sup>58</sup> A lembrança tem materialidade. Às vezes, cores, e cheiros, e textura. A lembrança é o passado chamado para o presente. “Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado” (DELEUZE, 2007, p. 90) – o pai te visita como um fantasma reencarnado. Mas não dá para confiar nas imagens-lembrança, porque elas se atualizam na consciência e recebem “um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência [...] são modos ou graus de atualização” (2007, p. 100). Narrativas.

Não escrevo isso com a intenção de te desanimar ou de roubar de você essa imagem. É que já me perdi mais do que todos nas imagens-lembranças e elas nunca alcançam o verdadeiro passado, que segue inacessível, rio impassível. A lembrança pura, o passado incontaminado, esse existe fora da mente, no tempo. É nesse pretérito fora de nós que procuramos lembranças e sonhos, mas ele só existe enquanto objetivo remoto, sempre perdido assim que os dedos tocam seus diáfanos lençóis.

como se esse tivesse sido sempre o meu estranho percurso, de ir além para depois voltar.<sup>59</sup>

Já que entrei, sento na privada, forço o mijó. É uma das coisas que gosto, empurrar para fora toda a pressão. Adoro cenas em que os atores estão na privada. Acho belo e banal. A melhor cena de *Ulisses* é quando Bloom faz cocô. Depois disso, o livro simplesmente não presta e eu não consegui terminar. Na verdade, nem tentei. Não sou obrigada só porque alguns homens com bibliotecas entulhadas disseram que é uma das mais importantes obras do século XX. Eu acho que *Pussy Whipped* do Bikini Kill é uma das obras mais importantes do século XX, mas nenhum crítico tem coragem de dizer que *Pussy Whipped* é tão importante quanto *Ulisses*. Parece que era o livro preferido do vovô, meu bisavô para ser exata, e que meu pai chegou a ler do mesmo exemplar. Pelo menos eu achei que aquela era a letra dele nas margens e essa é a única razão pela qual eu sequer tentei. Meu pai. Ele estava dançando ali. Não achava nada dele há dias. É como se nunca tivesse estado aqui. Ela não fala dele. Melhor do que quando só falava do abandono em discursos intermináveis. Às vezes acho que a pessoa por trás das câmeras é só um conhecido íntimo dela.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Eu sempre soube que você via o meu filme, lara. Era por isso que não falava sobre ele com você. Já estávamos conversando, de outro jeito. Parece que nunca paramos completamente. A cadeira ficava quente quando você tinha estado lá.

<sup>60</sup> Não quero que você também se perca no passado, lara. Porque a imagem atual também se torna virtual, “remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra” (DELEUZE, 2007, p. 90), engolida pelo tempo amorfo e distante, boiando no espaço por quilômetros sem fim. Quem sabe há esperança... ainda.

O próprio presente, tão vivo, orgânico, simultaneamente cai no futuro, mas também no passado. Na lara de negro que você se tornou e na que se esqueceu na privada, lembrando do pai e que vai levantar e fazer algo de sua vida. Para o presente existir agora, e agora, e agora, é preciso que um novo presente chegue e que outro passe. A nossa vida, desenrolada no tempo, sendo tempo, existe sempre duplicada, em percepção e lembrança, apontando para frente e para trás. É preciso que o tempo desdobre “o presente em duas direções heterogêneas, uma se **lançando** em direção ao futuro e a outra **caindo** no passado” (2007, p. 101, grifo meu).



De volta da farsa. Play. A mãe quer filmar Elena sem que ela note. “Quando você percebe, cê muda.” Mas Elena não parece ter outra faceta de personalidade fora a da atriz. Parece até que não vivia se não estivesse diante das câmeras ou falando para o gravador. Imitador ou xamã?

Eu queria ser atriz, mas a ficção sempre me faltou.<sup>61</sup> Eu consigo ficar no personagem por muito pouco tempo. É como se tivesse um prazo de validade. De repente eu me pego falando as minhas verdades de novo, tipo um gás que vai enchendo a sala.

Seria bom me perder em um outro dentro de mim.<sup>62</sup>

Elena treina a irmã pequena, Petra, para atuar também. Persegue com a filmadora, pede para que ela cante.

Mas a invocação do papel também tem uma face escura, os trabalhos nunca vêm, o reconhecimento se afasta, Elena se extravvia. “Aquele eu descontrolado voltou. Eu ajo como se atuasse. Percebo tudo como uma tela de cinema.” É a voz de Elena ou é Petra lendo de seus diários? Até as vozes das duas são indissociáveis. Várias falas se cruzam como um coro de teatro grego: “Vocês têm os olhos muito parecidos”, “Os olhos fundos

---

<sup>61</sup> O diário também é um tipo de criação. Pode não ser ficção, mas é uma narrativa que radicaliza no seu potencial de abertura, de devir. O texto ficcional é guiado pelos desejos dos personagens e a tensão dramática da estrutura, mas o diário é construído “pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida” (SANTIAGO, 2013, p. 26). Tudo o que me resta aqui é correr atrás de você, sem saber para onde vai seu texto ou se terei alguma chance de me explicar, a depender do que você me acusa.

<sup>62</sup> O ator “atualiza a imagem virtual do papel, que se torna visível e luminoso”. O ator é feiticeiro, anda entre mundos, é um elevador, é uma fronteira geográfica, é o limiar de um isso a um aquilo, é um taxi que cruza a asa sul para a asa norte, “o ator é um ‘monstro’ ou antes os monstros são atores natos”, ele tem habilidades mágicas de deformação e rearranjo. “Mas, quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca” (DELEUZE, 2007, p. 91). O ator se perde no papel e carrega junto o espectador.

Isso acontece quando Elena e a amiga fazem um filme de terror doméstico em que matam a empregada doméstica. Petra tem pesadelos com isso por anos seguidos. Na casa, o virtual e o atual não param de se confundir, o real e o imaginário não cessam as trocas.

Elena nunca vira ponta no *Poderoso Chefão 3*.



assim que nem de pardal”, “Eu acho que você tem tudo da Elena. Você já viu que eu te chamo às vezes de Elena?” E Petra anda com a filmadora voltada para o chão, não mais para o seu rosto, mas para a sua sombra, andando pela rua, sobre o bueiro, o reflexo no vidro escuro. Petra torna-se o rosto anuviado de Elena. Seu vulto na água do piso, na calçada, aumentada pelos postes da noite.

Se Elena se perde em sua dor e Petra vira sombra, o que permanece vivo?<sup>63</sup>

“Te procuro.”

Petra também se dissipa. Não gosta dos primeiros meses em Nova York. Odeia a nova escola, aprender a falar inglês, odeia que Elena não se levante da cama. Arranha os pequenos pulsos infantis com uma faca de serra e coloca um band-aid na testa. Elena a interpela: “Seja uma boa atriz, Petra. Se você quer chamar a atenção, você tem que fazer direito. Ninguém vai acreditar nesse band-aid no meio da testa. Deixa um pouco escondido debaixo da franja. Fica muito mais convincente”.

As imagens dessa história não são as das descrições que ouço, não é uma Petra pequena com o adesivo na cara. Isso está impresso na memória, com toda a aparência de um filme, só que sem materialidade. Ela fala e eu também consigo imaginar. Eu vejo o curativo. Por alguma razão, é amarelo. Sinto que compartilhamos as lembranças dessa mesma infância, apesar de nada disso ter acontecido comigo. Não dessa forma. Essa é a mágica verdadeira do cinema. Deviam falar disso nos livros, de como ficamos todos conectados depois de ver um filme. Nunca li nada dessas coisas. Parece que ninguém escreve sobre algo que realmente importa.

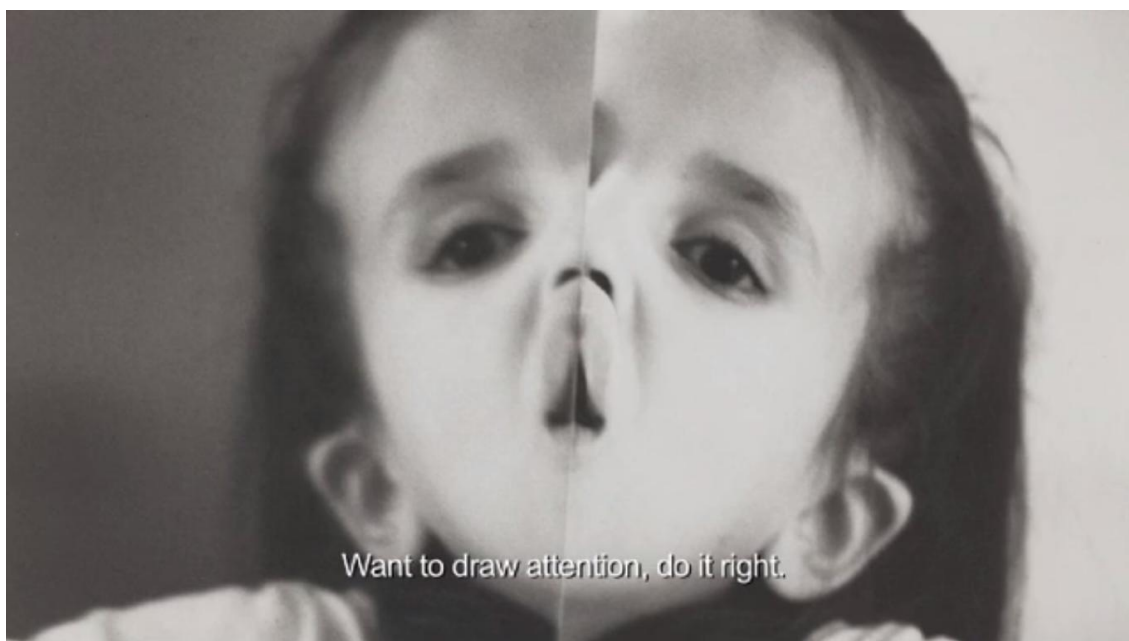
Mas essas imagens não existem e elas são substituídas por outras, que não chegam a ser uma simulação, uma reconstituição do passado com uma outra criancinha de cabelos parecidos. Não. São, na verdade, imagens-sensações-da-lembrança. Fotos e vídeos comuns da infância, um passeio no parque e uma mão que censura a câmera, um retrato

---

<sup>63</sup> Se as duas são virtuais, o que é atual? Não se sabe. Não há resposta ainda. Guarde essa dúvida. Ela será útil mais tarde.



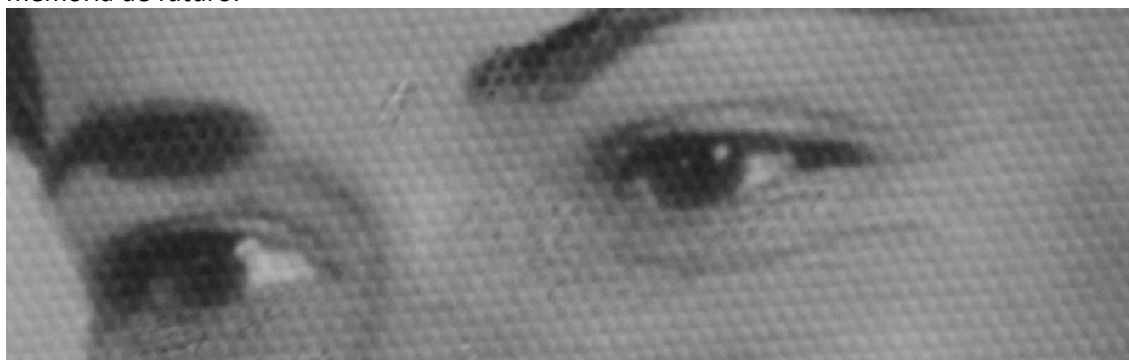
A narrativa fecha com a imagem espelhada de Petra em preto e branco.<sup>65</sup> Provavelmente um jogo infantil, mas aqui parece mais uma artimanha surrealista, um monstro siamês, um descolamento, a ameaça da esquizofrenia ou da múltipla personalidade. Um *doppelgänger* sinistro, uma face opaca e desfocada e outra nítida e brilhante.<sup>66</sup>



---

<sup>65</sup> O perigo do espelhamento surge outra vez, naturalmente, a montadora o conhece.

<sup>66</sup> O sorriso de Eufrosina era um bloqueio para os olhos. Era nos olhos que ela guardava a tristeza. Você pode ver? Nesse da esquerda, tem um pouco de medo e, no outro, desesperança. Você acha que alguém pode antever a própria vida? Existia nos olhos dela uma memória de futuro.



Sistema muro branco-buraco negro. Neles eu vejo todas as mulheres da minha família e as que ainda virão, alinhadas como em uma aula. Neles eu vejo afundados os desejos desfalecidos de todos esses anos.

O filme é todo preenchido por uma estética de sonho, é isso o que são os embaçados da câmera. Bordas esmaecidas, sem definição, como olhar por uma fechadura disforme, ou então imagens em dupla exposição. É também uma estética do devaneio, de uma irmã que faz um filme sobre uma outra irmã, na impossibilidade de se lembrar do que não viveu.<sup>67</sup>

São as imagens *refreshed* (que buscam contar um passado num contexto presente), as que se distinguem do arquivo doméstico, as imagens poéticas que uma Petra adulta faz de volta a Nova York, que tentam performar esse caminho do passado e encontrar nele respostas, que são de sonho.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Em *Cidadão Kane* (1941), quando a morte de Kane é anunciada, um repórter tenta responder à única incógnita de uma das vidas mais públicas que já se biografou: o que significa *Rosebud*? – a última palavra que saiu da boca do falecido, o milionário falido Kane. Após entrevistar todos com quem ele trabalhou, amigos e inimigos, a ex-mulher, o mordomo, o jornalista precisa voltar sem respostas para o jornal, pois a única lembrança que poderia responder ao enigma está lá para ninguém mais ver, um antigo trenó, na casa de sua infância, antes de o menino ser vendido por seus pais para um magnata benevolente. O trenó está presente na cena da recordação de seu tutor, mas apenas ali, enquadrado como parte do cenário, para o espectador perceber, sem muita atenção, ainda sem saber seu significado. Para ninguém lembrar. E, por uma última vez, em plena atualidade, no porão da mansão, a grandiosa Xanadu, logo antes de ser lançado às chamas para se perder para sempre.

Entendo que você não gosta desse filme ou não gostaria, não sei se você se daria ao esforço de ver, mas não precisa. Não é isso. Apenas entenda *Rosebud*. É *Rosebud* que quero te contar.

<sup>68</sup> O sonho não é feito de imagens-lembrança, de memórias, mas de lençóis do passado, fluidos e maleáveis. Não é o vínculo da imagem-percepção que é buscado, mas a “ligação fraca e desagregadora [...] de uma imagem sensorial qualquer a uma imagem-sonho total”. Esse filme todo é um circuito sensorial de imagens-sonhos.

Enquanto a imagem-lembrança é a atualização de algum passado, chamado pela percepção; as percepções de quem dorme estão em um “estado difuso de uma nuvem de sensações atuais”, então a imagem virtual nunca se atualiza diretamente, mas transforma-se em outra imagem virtual, e em outra, e em outra, fazendo com que o real e o imaginário tornem-se indiscerníveis.

Como você tirou das suas observações, a linguagem da imagem-sonho no cinema se forma de “fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração” (DELEUZE, 2007, p. 72-3).



Eu fiquei sabendo que a entrada da Petra no filme como diretora-personagem foi algo que surgiu no processo. Não estava na ideia original porque ela nem imaginava que a história dela fosse interessante, só a de Elena. Esse é um problema que eu acho que muitos documentaristas possuem. Eles ficam obcecados pelo personagem, se perdem nele, e aí se recusam a mostrar que estão se perdendo nele. Todo mundo sabe que não existe isso de imparcialidade, só o jornalismo continua insistindo nesse teatro. Não sei por que ficar perdendo tempo em documentário expositivo. Não tem nada que eu odeie mais que uma pessoa sentada num sofá de frente para a câmera. É realmente falta de honestidade. Não que a verdade seja essa coisa disponível ou até mesmo preciosa. A memória de Elena que é construída é infiel por natureza, mas a honestidade está lá. A sinceridade do processo – do perder-se, do não saber, do embaçado, do *flare*, do distorcido, do subjetivo, do não conseguir distanciar-se. Isso que é fascinante.

O lance é que Petra percebeu e honrou as distorções do caminho de busca.<sup>69</sup> Ela chamou uma roteirista para trabalhar com ela. Uma roteirista em um documentário! Isso é genial. A equipe toda, os amigos, resistiram à ideia. Mas ela precisava escapar da ditadura das imagens, daquilo que ela tinha coletado, dos arquivos. Ela não podia deixar que a história fosse escolhida para ela.

Maria Antônia não percebe isso. O seu filme parece mais uma homenagem. Aquelas coisas bregas que se mostra em aniversário ou casamento. Aí de repente tem umas lenticções, umas inserções mais ousadas. É uma bagunça.

---

<sup>69</sup> Eu vi em uma entrevista que a ideia da inserção dela na obra veio de uma experiência que Petra fez com os diários de Elena. Ela gravou uma cena mesclando o texto da irmã e trechos do seu próprio diário e se identificou tanto que achou que tinha algo ali. Textos indiscerníveis, mas diferentes. Não deixa de ser o que estou fazendo aqui, misturando as nossas palavras, procurando nossos ecos. Se o que Petra fez, essa transgressão, gerou algo mais bonito, quem sabe você possa me perdoar.

Elena passa os dias presa em casa. Fazendo o quê, falando com quem? Nada nem ninguém, mas fica trancada no quarto, passando o tempo. “No final do dia, um amigo te liga, vocês tinham um encontro. Há vinte anos que eu imagino essa pessoa”, Petra diz como Petra, não mais como leitora da irmã. É Petra, a documentarista, quem assume aqui. Pela primeira vez, surge no filme um espaço mais tradicional do documentário, uma entrevista que, mesmo com a câmera próxima, recortando o personagem pelo olhar, é o que é, um depoimento. Ela investiga o que compôs o dia traumático, o que deu errado, quem sabia do quê, o que aconteceu, quando ela era ainda pequena demais para saber.

Ele ligou para Elena naquela noite, ia vê-lo num show, mas disse que não estava se sentindo muito bem. Era possível identificar na voz dela algo pior. “Não tem problema, Elena, eu vou te buscar”, ele pularia em um taxi e iria até ela. “Não, não, não, por favor, eu não quero que você me veja assim, eu me sinto mal”, mas ele foi mesmo assim, e tocou a campainha, e tocou, mas ninguém atendia. Em um telefone pago por perto, ligou várias vezes, mas a linha estava ocupada. “Eu fiquei lá fora por uma hora, eu não sabia o que fazer... quando a sua mãe apareceu!” A voz doce, e até infantil, de Petra como narradora volta: “Você toma um frasco inteiro de aspirinas e cachaça...”. Mas não quero contar essa parte. Não agora. Pause. Corta. Corta! Agora eu preciso dormir.<sup>70</sup>

Narro em retrospecto o que me aconteceu em seguida, tentando guardar o máximo de presente, que sinto em meu corpo, para que essas palavras não se percam em um relato chato.

Estou em um ambiente emparedado de rosa e roxo e vermelho. O teto parece uma almofada côncava. Meu pé está encharcado em um plasma grosso. De forma um pouco patética, tenho uma espada nas mãos. Os muros parecem pulsar e fico, de repente, comprimida, o rosto esmagado e melado. Resisto em usar a espada, mas sinto que não

---

<sup>70</sup> Aquele dia, o do verão da minha infância, começou alguns dias antes. Eu tinha sete anos. Estava passando o verão com os meus avós. Ozires trabalhava o tempo todo, mas Eufrosina conseguia moldar os dias à sua vontade. “Minha filha, quando eu era pequena não tinha dinheiro para brinquedos, então a gente tinha que inventar com que brincar”, e carregava um maço de folhas de papel usadas, batidas à máquina e cheias de riscos, rascunhos usados do vovô. Eu sentei no chão, com meus lápis de cor e já me preparei para desenhar, mas ela me impediu: “Não, querida, hoje nós vamos voar”.

há mais o que fazer. Por algum motivo não posso morrer. Penso em Perséfone e quero desvendar o mistério dessa cela. Abro espaço com a espada, o braço quase sem espaço para empunhá-la mais. Vou fincando sua ponta, do jeito que dá, e as paredes começam a ceder como um colchão que se rasga ao meio, o estofado pulando para fora. Atravesso para o outro lado, me espremendo pela nova rachadura e sou carregada por uma corrente de um rio vinho, tão escuro que parece preto. Vejo um reflexo meu em novas paredes molhadas, a silhueta borrada é dragada em nado sincronizado. Estou dando largas braçadas, mas sinto que voou, em um movimento disforme que lembra o saco planando no filme dentro do filme do garoto documentarista em *Beleza americana*. Empunho a espada e tento cravá-la em algum lugar, mas os ventos da água me repuxam tão rápido que consigo apenas rasgar vários pedaços de parede, que geram pequenas entradas de luz. O rio torna-se menos escuro e opaco, posso enxergar um corredor acima de mim. Tomo impulso e a direção que me faltava antes agora existe de forma mágica. Afundo para cima, em queda livre, com a agilidade de um mergulhador-astronauta. Sou arremessada contra algo borrachudo e repleto de reentrâncias e rugas. Escalo essa coisa que me enche de nojo, usando a espada para me puxar para cima. Chego ao topo desse lugar, jogo minha arma no chão e consigo abrir com as próprias mãos o teto roxo. A iluminação do lado de fora quase me cega.

Quando consigo abrir os olhos, estou em cima da cabeça de Maria Antônia, o corpo esquartejado, lacerado em todo o tronco, o crânio aberto ao meio.<sup>71</sup>

Eu deveria me sentir mal agora?

As patas de Perséfone dedilham o chão de madeira atrás de mim. Entramos no banheiro com o notebook. Levo a câmera e a deixo no apoio de sabonete da banheira – uma vantagem de morar em casa velha e um dia rica. Tiro a roupa e o plano é este: uma imagem abstrata e azul. O azul se movimenta para trás até que uma calça jeans é

---

<sup>71</sup> Você deseja que eu morra ou que já estivesse morta? Talvez você queira ser órfã de parto. Talvez, você queira me matar. Ou acordar um dia e descobrir que eu morri dormindo. As camadas, as rachaduras, as grossas proteções, as regiões estreitas, os espelhos d'água. Rosebud. Você me arrebenta o molde. Tenta penetrar, me desbravar, me descobrir.

Onde reside a lembrança?

Deleuze diz que “o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande” (DELEUZE, 2007, p.73). Então, não pretendo dizer que interpretei seu sonho. Apenas o vi também. A anamorfose é um processo da natureza de gerar formas cada vez mais diferenciadas e especializadas, em um movimento contínuo de desfazer-se em imagens ao infinito, como nos sonhos, entramos por uma porta e outra, e outra. É um cristal, uma forma complexa. É uma caverna repleta deles. O sonho não aponta para um resultado exterior, mas é a própria coisa em seu lado cristalino, límpido e em sua sombra opaca. O cristal é a imagem perfeita da união do virtual e do atual, algo brilhante e algo embaçado. Mundos cabem dentro do cristal. O cristal não para de trocar as duas imagens, do presente atual e do passado virtual, é só movê-lo na luz, ora ele é reflexo iluminado, ora germe turvo.

Estar dentro da minha barriga, observando-se em sombra obscura, é o mesmo de estar do lado de fora, os olhos ardendo, me olhando estripada. É uma imagem-cristal. Os dois lados são diferentes, mas são ainda a mesma coisa. O seu vulto habita o meu corpo escuro e a minha barriga retalhada é a sombra do seu corpo.

A primeira parte da história daquele dia é a face límpida do cristal, o poder da ação, a imagem-movimento, é o filme clássico, a iluminação alegre e suave. Mas o cristal está enterrado na terra, afundado no escuro, a luz nunca mais fez com que os lados se alternassem naquele lampejo de brilho. Ficou perdido, a imagem-ação paralisada. Em loop. Ou em pause. Ou em pane. Se alguém o colhesse nas mãos, como eu o faço agora, veria dentro dele, o tempo. “Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal [...] É a poderosa vida não orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente, é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão” (2007, p. 102). Com o cristal, volto para o dia antes do dia. Eufrosina tinha aprendido a técnica com os irmãos. Fez um primeiro para eu ver o procedimento. Fiz uma cópia inutilizável, mas aí fui melhorando. Quando já tínhamos umas vinte dobraduras operantes, chamamos os cachorros. Isso aqui era cheio de animais. Eufrosina recolhia todos da rua. Hermes, Bloom, Molly, Apolo, Ártemis e Kali.



abaixada até os calcanhares por braços que pertencem a um tronco, que também desce junto a uma cabeça de cabelos curtos e negros, que se inclina enquanto arranca a calça para fora de seus pés. Joelhos. Joelhos com gordurinha em cima deles. A língua rosa e comprida de Perséfone prova-os. E, então, apenas um móvel debaixo da pia, gasto, duas portas, uma delas inclinada sobre a outra, empenada, um cão que se deita. Rápido movimento de câmera para a esquerda. Um seio subdesenvolvido. Um mamilo saltado como uma azeitona. A água subindo e o barulho páááá dos jatos insuflando o cenário. Um braço se aproxima, os pelos arrepiados como os topetes cheios de gel dos meninos. É preciso que o banho seja frio para não embaçar a lente. A água atinge o queixo, caído sobre o peito todo manchado de bolinhas. A torneira é fechada, silêncio.

A mão avança contra a câmera e a pega. Passa perto da pele como um scanner. Deforma, mostra em macro seus poros, sua doença rosa. Confere as pernas recém-saídas da água, os brotos de gotas alocados do dedão, a joanete cruel, mesmo sem nunca ter usado salto, os pelinhos no peito do pé, a barriga afundada, o umbigo para fora, uns desenhos feitos à caneta mais cedo, o quadril mais largo que o das outras garotas, os ombros pontudos, o pescoço, o queixo um pouco avançado, o lábio inferior mais grosso que o superior, a leve penugem do buço, o nariz pontilhado por pequenos cravos, os olhos escuros.

## IARA

Te procuro, pai...te busco em mim.<sup>72</sup>

Play, as imagens do meu corpo são habitadas pelos sons do filme de Petra.

Finalmente a mãe entra no apartamento. Há uma carta. “Eu desisto.”

Minha unha empurra a pele do braço para frente, como uma pazinha movendo areia, fincada no chão e avante.

---

<sup>72</sup> “O que acontece quando procuramos uma lembrança? Precisamos nos instalar no passado em geral, depois temos de escolher entre as regiões: em qual delas acreditamos estar escondida a lembrança, encolhida, esperando por nós, se esquivando?” (DELEUZE, 2007, p. 122). Rosebud permanece um segredo, porque não foi acessado o lençol de passado em que se escondia a recordação.

Como você imaginaria isso que te digo? Será que pensaria em correntezas de um rio? Os fluxos d’água como tecidos que se montam e desfazem logo em seguida, levando com eles as portas de entrada? Eu vejo como aqueles tapetes voadores do *Aladdin*, o desenho infantil. Você gostava do Abu, o macaco, e até de Iago, o papagaio malvado. Você sempre gostou dos animais. Eu penso em um céu cheio de tapetes voadores, todos eles carregados de histórias, de passados de centenas de pessoas. É necessário aterrissar com os dois pés bem firmes, saltar de um para o outro, mas eles correm, se atrasam, trocam de lugar e é fácil se perder e não saber mais em qual pular.

Arremessei o primeiro aviãozinho como uma amadora. Ele caiu a um metro do meu pé, o Hermes, que era uma mistura de pastor alemão com vira-lata, só cheirou o papel desanimado. Eufrosina gritou “pega”, ao que todos os cachorros saíram correndo atrás do modelinho dela que voou uns sete metros até ser capturado pela boca do Bloom, antes mesmo de cair no chão!

Essas decolagens acabaram virando um costume que deixava um monte de papel estraçalhado pelo jardim. Ozires às vezes até descia para ver a gente brincando. Quando chegava, Hermes parava de participar e ficava ao lado dele. Vovô dava tapinhas na sua cabeça peluda, em uma afetuosidade rígida. Todo mundo sabia que Hermes era o seu preferido. Ele era desse tipo de pessoa que declara seus amores à revelia dos sentimentos dos outros. Eu não diria que eu era a preferida dele também, mas era a que ele mais tolerava, das filhas e netas.

Aproximo a câmera, não é mais pele, nem areia, é cor, luz e sombra, uma pintura, uma programação, um cardume de peixes pálidos, amarelados, uns por cima dos outros.<sup>73</sup>

“Ela tava deitada no meio da cama assim.” Um corpo estendido em estrela distante.

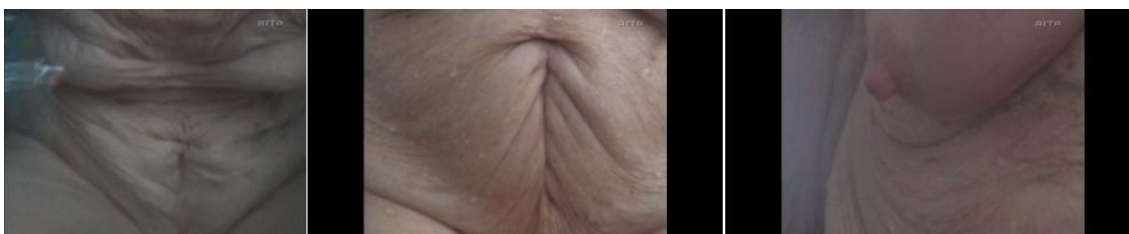
Afundo o rosto, seguro a câmera por cima, em *plongée*, o mergulho da imagem.

“Eu quero desaparecer.” O relatório médico é a única cena muda do filme, sem voz, sem trilha. Elena Costa está morta. Esteve desde o começo, mas sua voz ecoava, fantasmática, pelas fitas-diários, pelos vídeos. O coração pesava 300 gr. Causa da morte: suicídio.

As bolhas sobem à superfície e distorcem o meu espelho d’água.

---

<sup>73</sup> Seu filme me lembrou de um documentário da Naomi Kawase. Você a conhece? Ela filma a avó dela no banho. As tomadas são tão próximas que às vezes é difícil entender o que está diante da câmera. Chama-se *Tarachime* (2006).



Depois eu descobri que o kanji *tarachime* significa, ao mesmo tempo, duas palavras: nascimento e mãe. Mas é a tia-avó, Uno, que se desnuda para sua câmera. Ela nunca teve filhos biológicos, um problema no útero. Naomi pergunta: “Vovó, eu mamei de você?”, os seios de Uno, em close, gotas do banho escorrendo pelo mamilo. “Claro que mamou! Embora eu não tenha te levado no ventre, nem dado à luz. Dos meus seios secos, você mamou demais, até se fartar”. Nascimento --- mãe.

Uno Kawase é a mãe adotiva, é a tia-avó, é a mulher que cuidou, é a mãe de Naomi. É difícil entender a relação entre elas. É preciso ver outros documentários para desvendar os seus laços familiares e os legais. No *Em seus braços* (1992), a diretora mostra seus documentos. “Pai: Kiyunobu Yamashiro. Mãe: Emiko Komai. Pai adotivo: Kaneichi Kawase. Mãe adotiva: Uno Kawase”.

Em *Tarachime*, são só as duas e o bebê de Naomi. Kaneichi morreu há muitos anos. Kiyunobu nunca esteve por perto. Emiko não aparece. Talvez você goste disso ou odeie. É um mundo sem homens. Sem pai, sem marido.

E agora? O que se faz quando o tema do filme não existe mais?

“Então me passava pela cabeça aquela história, se eu chegasse em casa, encontrasse a Elena morta. Aí eu alugava um carro, punha você e ela no carro, sem ninguém saber, jogava num precipício e tudo acabava. Aí eu entendi por que dessas histórias: matou a família e suicidou. Mas também isso não era uma solução, porque eu não podia fazer isso com você, minha filhinha de sete aninhos.”

Sete anos é a pior idade.<sup>74</sup>

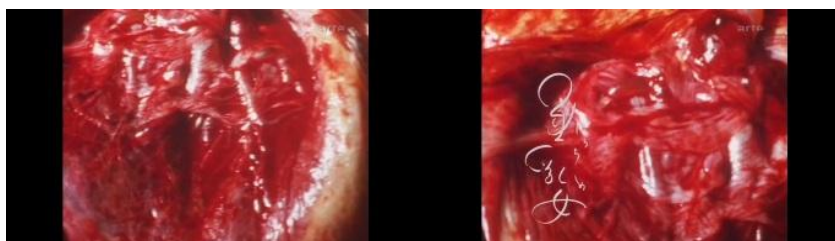
---

<sup>74</sup> Sete anos é a pior idade.

Eu também tinha sete anos, naquele verão.

Volto para o mundo de cá. Emirjo. Respiro, embaço a lente. Cuspo. Abrir os pulmões, viver, parece muito com morrer. Podia ser o mesmo take, o mesmo close.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Uno Kawase tinha 90 anos quando a filha-neta a filmou em *Tarachime*. Ela estava morrendo, tinha um câncer no seio. O seio no qual Naomi mamou, pelo qual elas se conectaram. Naomi estava grávida durante as filmagens e teve o filho em frente às câmeras e ele também desfilou para as lentes. Há dois ritos fundamentais em cruzamento: o nascimento e a morte. Eles se confundem, viram texturas, exames incompreensíveis para os não-médicos, mucosas, fibras.



O câncer da avó? A placenta de Naomi? A ultrassonografia de um bebê ou de um câncer? Os sons de uma ambulância. Um exame de...? De quê? O mesmo take, um take de quê? Tornamos todos vítimas de agnosia. A deterioração da capacidade para reconhecer ou identificar objetos e pessoas, que não possui qualquer relação com deficiência visual ou sensorial. Não somos cegos, não somos míopes, não temos ainda catarata, mas não conseguimos distinguir um isso de um aquilo.



Uno reaparece e diz: “Não cederei”. Em seguida, o filho de Naomi, já um pouco mais crescido, anda por um cemitério. Há uma placa com o escrito “tumba familiar dos Kawase”. Ele aponta para o túmulo e fala “vovó”, abaixando-se em uma reverência. Corta. Naomi ensina ao garotinho palavras. Pele de salmão, molho de soja. Será que está sozinha? Uno reaparece. Tem um curativo no seio. Naomi também tem um esparadrapo. O filme torna-se um caleidoscópio. Morte, nascimento. Um correndo atrás do outro, a cronologia despedaçada em pequenos fragmentos rearranjados não mais numa narrativa, mas em uma colagem. Naomi também faz um exame no seio. O nódulo diminuiu desde a última vez, anuncia a médica.



“Eu comecei a querer morrer com 13 anos”, a mãe de Elena diz, o som de água em volta.

Faço pequenas tempestades marítimas na borda da banheira. As ondas sobem até 5 centímetros e quebram.

“E na primeira crise que eu lembro de ter no quarto, assim, eu fiquei desenhando em frente ao espelho o meu rosto. Com lápis azul marinho, roxo, preto. Com muitos vincos, como se eu fosse velha. Velha e trágica.”

As ondas batem nos meus joelhos, ilhas salvadoras, e quebram. Espuma branca se forma, mas logo se desfaz.

“na véspera da Elena morrer ela tava procurando um pôster que tava num armário. Aí, quando ela achou, eu vi que era um pôster de teatro, da peça *Elektra*, que era super parecido com esse meu desenho. Lembrei tão bem desse desenho. E ela pregou na parede do quarto nessa noite, quando ela fez essa encenação da morte”.<sup>76</sup>

Arranco um fio de cabelo e faço dele o representante humano na tragédia em alto-mar. O cabelo é sacudido de um lado para o outro, como um fantoche, um corpo exaurido.

Volta à voz de Petra: “Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo”.

A tristeza é algo hereditário. Talvez exista mesmo uma maldição.

---

<sup>76</sup> Ser jovem, ser velha. Ser uma jovem velha e uma velha jovem. O cristal. Ser uma mãe, ser uma filha. O passado do presente e o futuro do presente atualizado no circuito de mulheres. O suicídio, um último curto. Também uma encenação, a consequência máxima do perigo da virtualidade, de tentar resolver toda a vida pela obra de arte. E nós duas aqui, você me culpando em seus filmes, eu me redimindo nos meus.

“Qual o meu papel nesse filme?” Volto a câmera para o notebook. Insert: “Qual o meu papel nesse filme?” Petra corre. Para onde? Será que ela sabe. Será que ela sabe, mãe?<sup>77</sup>

## IARA

Maria Antônia, qual o seu papel nesse filme?

Isso que escrevo é um documentário clássico. É um retrato preciso de nossas vidas pela água. Imparcial e objetivo.

---

<sup>77</sup> Há um segundo banho. Mais impressionista que o primeiro. O corpo de Uno se transfigurando no de Naomi. Se perdem uma na outra, são a mesma palavra, o mesmo kanji.



O filme tem uma textura, é uma imersão no corpo. O corpo físico e o corpo afetivo. Um corpo triste e moribundo, que é um corpo alegre e potente. O corpo da avó. Uma teta que faz morrer, outra que dá de mamar. Um mesmo corpo. Um corpo velho que é um corpo jovem. Um corpo de afetos.

Para ver os afetos em uma obra, Iara, para vê-los brilhar como uma tomografia, é preciso ser um cartógrafo. Desculpa a aula de cinema. Sei que você odeia que eu te ensine o que você já faz há tantos anos, e sem nenhuma ajuda minha. É raro eu ter esse prazer de professora contigo. Diante do risco de que você nunca leia isso, vou satisfazer esse desejo agora. Assim existe a possibilidade de que entenda o que aconteceu e por que eu fiz o que fiz. Talvez, nos seus termos, você entenda os meus.

Então, para ver os afetos em uma obra é necessário saber fazer mapas.

O cartógrafo registra as formações rochosas de desejo no campo social. Ele estuda as falésias, as ranhuras deixadas pelos violentos ataques do mar, as paredes desgastadas, a instabilidade das escarpas ainda corroídas por constante erosão, os riscos de desmoronamento. Os ressentimentos que não foram sanados, as brigas que deixaram marcas, os silêncios que engrossam o ar, os olhares que trocam mensagens, a direção de fotografia que denota saudade, a cena enlutada, o questionamento que quebra a quarta parede. Um corpo cheio de linhas de fuga, pleno de narrativas.

Naomi é esse tipo de cartógrafa. Ela mapeia os corpos e faz do próprio filme um corpo, com mucosa, com pele, estrias, cavidades escuras e protuberâncias brilhantes. É nessa costura corporal, que é o filme, que se dá a ver a memória, o grande tema de seus documentários. Os exames são narrativas do que os personagens viveram, os roxos, a decadência dos seios, todos são registros silenciosos da história familiar da diretora.

É você ou sou eu a protagonista desse filme?

Petra Costa encena Shakespeare como Ofélia, talvez a mais famosa suicida. “Enceno a nossa morte.”<sup>78</sup> Em vestidos floridos, ela boia em uma água escura, como naquela pintura que já vi várias vezes.<sup>79</sup> A morte parece ser um lugar tranquilo, suas mãos deslizam no mistério escuro em gestos de bailarina. Outras mulheres são trazidas pela corrente. Outras mulheres de vestidos translúcidos e olhos fechados. Quantas Ofélias são necessárias para que uma não precise se deitar entre as flores?

### IARA

Qual o seu papel no seu filme?<sup>80</sup>

“Você é minha memória inconsolável.” A única lembrança que tenho dele, que acho que não construí pelas palavras dos outros, ou pelos pedaços de fitas e fotos, a única memória que parece minha é de um dia nessa banheira. Aos sete anos, um pouco antes dele ir embora. Eu estava aqui dentro, envolta em bolhas. Ele disse que a gente podia gastar todo o sabão especial da vovó. Você é minha memória inconsolável. Acho que não aconteceu nada de especial. Eu só fiquei tomando banho e mexendo nas bolhas e você ficou do lado. Você é minha memória inconsolável. As pernas não cabem mais há

<sup>78</sup> Petra morre virtualmente, na peça, para que possa recuperar a atualidade. Para que sua pele não precise ficar azul e seus ossos não precisem ficar à mostra enquanto o cabelo não para de crescer.

<sup>79</sup> John Everett Millais pinta a Ofélia (1852) que Petra Costa reencarna (2012), apesar do perigo das águas escuras e seu reflexo baço.



<sup>80</sup> O “presente se põe a flutuar, tomado de incerteza, espalhado no vaivém das personagens, ou já absorvido no passado” (DELEUZE, 2007, p. 142). Não sou ingênua de achar que posso te responder diretamente. O meu lugar é o mesmo que um presente fraco tem diante de um pretérito eterno.



alguns anos. Os joelhos são obrigados a ceder, os pés ficam encostados acima do nível de água. A banheira ficava brilhando de sabão, agora é só algo turvo. Não é uma cachoeira, não é um fluxo de água, não é um rio, não é uma queda, uma explosão, uma turbulência, um riacho, um oceano, um dilúvio, uma enxurrada. É água parada acinzentada. Você é minha memória inconsolável. “Feita de pedra e sombra. É dela que tudo nasce e dança.”<sup>81</sup>

## IARA

Qual o meu papel nesse filme?

**Petra dança** na rua. Abre as pernas em um giro e outro. Seu vestido não é rodado, mas tem um formato em A que acompanha o movimento. As pessoas passam ao fundo. É uma rua escura, iluminada apenas pelo colorido dos semáforos e o amarelado baço dos postes. Ela anda decidida, a postura é essa, de seguir em frente, e rodopiar. 1, 2, 3, 4, 11 vezes. Baryshnikov.<sup>82</sup>

Você tinha saído naquela manhã para ir à imobiliária. Só tinha faltado entregar um documento dos fiadores. Eu aprendi essa palavra por causa disso: fiador. É uma pessoa que se responsabiliza por outra pessoa. É um tipo de pai. Nós finalmente íamos morar sozinhos, só nós três. **Elena dança** de novo, no vídeo caseiro, gira em torno de si mesma, gira com o bebê Petra nos braços, gira ao lado de um primo. Maria Antônia ia

---

<sup>81</sup> Um dia Eufrosina chegou com um modelo inédito. “Se você aumenta a asa, voa mais.” Fizemos aviõezinhos de acordo com as novas coordenadas da minha engenheira e como eles iam longe! Quinze metros! Vinte! Ou são as distorções de uma lembrança infantil? Os aviões iam tão bem que ela sugeriu que dificultássemos a meta. Subimos na varanda que dava para a casa do vizinho, a única outra casa naquele mundarão de terra daquela época, e ficou decidido, “quem aterrissar na piscina do homem vence”! Tudo era permitido com ela. Jogamos uma quantidade infundável dos aviões estilizados com asas dinâmicas na casa do vizinho. Os cachorros olhavam lá debaixo com caras de confusão enquanto viam os papéis desaparecendo depois do muro.

<sup>82</sup> Uma mulher dança sozinha nas ruas de Nova York, mas não é mais uma imagem-sonho. As voltas não se parecem com sonhos exatamente, não são fruto do olhar adormecido, mas de talvez um “sonho implicado”. No sonho implicado, a imagem ótica e sonora não se prolonga nem em imagens-lembranças nem em imagens-sonhos, mas em movimentos de mundo. A personagem não é mais capaz de reagir ao que acontece a sua volta, o que reage é o movimento de mundo. As voltas, as voltas. Os aviões, os aviões. O “gênio individual do dançarino, a subjetividade, passa de uma motricidade pessoal a um elemento suprapessoal, a um movimento de mundo que a dança vai traçar” (DELEUZE, 2007, p. 78). Como se os pés fossem compassos em um papel.

com você, mas a vovó disse que, naquele dia, não ia poder cuidar de mim. **Petra gira e gira**, a cidade se perde ao fundo. A imobiliária ficava no setor comercial sul. Era de um amigo da família. Ficava no oitavo andar. Eu achava isso impressionante, porque a Ondina morava no sexto andar e eu pensava que esse era o limite para a cidade toda, mas você me explicou que algumas áreas podiam ter prédios maiores, desde que não ultrapassem o número de andares do Congresso Nacional, 28. **Petra continua rodando**, agora talvez em um estúdio de dança; é rápido, mas parece que ela sorri.<sup>83</sup> Me avisaram que você ligou do telefone fixo de lá, dizendo que tinha dado tudo certo, que era para fazer as malas. Os braços viram um borrão circular. Mas o telefone tocou de novo pouco tempo depois. Entre os cabelos agitados, Petra sorri e a imagem congela. Parece que era comum naquela época acontecer isso e talvez você estivesse tão empolgado com o nosso apartamento que não reparou. Eu já vi as estatísticas, saíram na notícia. 76 pessoas morrem por ano ao cair no poço do elevador.<sup>84</sup>

Levanto da banheira e a água se derrama catastrófica em volta de mim. Corta a cena.

Externa – Jardim – DIA.

---

<sup>83</sup> “O mundo pega para si o movimento que o sujeito não pode mais fazer” (DELEUZE, 2007, p. 76) por causa do luto, por causa da morte. A protagonista está morta, então a diretora precisa assumir o lugar da heroína e tornar-se personagem dançante. A “dança é o único meio de entrar em outro mundo”, é assim que fazem as comédias musicais. Quando o dançarino atravessa uma porta e, de repente, está em Paris! Ou Björk em *Dançando no escuro* (2000), que mal enxerga enquanto se esforça para acertar uma peça no compressor da fábrica, a cegueira piorando, mas então todos sapateiam magicamente, ela canta e avança pelos espaços sem medo, e os sons de máquinas fazem a harmonia para a voz. A dança é o único jeito de entrar no mundo do outro, “no passado de outro” (2007, p. 81), é o canal com os mortos.

<sup>84</sup> Não sei se essa disputa de aviões aconteceu só essa vez, mas acho que sim. A infração era muita. E, um dia, já esquecida disso nas minhas andanças de menina, um homem me chamou no portão. Psiu, psiu, até que eu vi. Achei estranho, fiquei com verdadeiro medo, porque eu nunca via ninguém ali e os convidados sempre tocavam a campainha. Por um sentido de serviço que as crianças sentem em torno dos adultos, fui ao encontro dele que, assim que me teve perto da grade, puxou meu braço com força e começou a falar grosso: “Você vai parar de jogar papel na minha casa, mocinha!”. Entre “ouviu bem” e “você vai ver”, comecei a chorar. Eu lembro que o bafo dele fedia a cebola. Ozires apareceu do nada, gritando um monte de palavras difíceis, correndo na minha direção. Ele sabia muito da lei, talvez por causa do trabalho da minha mãe. Isso assustou o homem, que finalmente me soltou, a marca de dedos vermelhos desenhada na minha pele. Voltei com o vovô para dentro da casa em prantos, não sabia mais por que de forma ainda mais misteriosa aleguei inocência: “Eu não fiz nada”.

Meus pés descalços atravessam a grama. Sujam sua limpeza recente. Prac, prac, prac. Não chove há algum tempo, as folhas estão secas e crocantes. Espetam. Perséfone aparece em cena, anda a minha frente e faz xixi em alguma árvore, as pernas bem altas e a excelente abertura de virilha, a marca dos cachorros jovens. Apesar dos 7 anos, Perséfone é ainda um tipo de jovem adulto. Barulho de vento no microfone da câmera. Zoom in em uma fila de formigas saúvas. Deslizo com a câmera na direção contrária à marcha delas. De onde elas vêm? Vou dando passos devagar enquanto tento impedir Perséfone de cheirá-las. Mas, de repente, a trilha se desfaz. Há duas formigas, outras três ali, nenhuma fonte de alimento, uma fruta caída, nada. Chegamos ao pequeno cemitério, perto do muro, que é bem mais alto aqui que do outro lado. Perséfone corre para as cruzes de palitinhos de picolé. Faz xixi na que tem ainda uma marca bem fraca de caneta, um nome que um dia esteve lá.

O enterro dele foi o primeiro ao que eu fui. Eu peguei as minhas roupas pretas do armário, mas Ondina me explicou que não se fazia mais isso. Acho que eu tinha visto em algum filme. Não lembro de estar triste, acho que apenas não entendia. Fomos ~~procurar a mamãe~~, buscar Maria Antônia, mas ela estava no antigo quarto de Eufrosina e Ozires, com a câmera na mão, filmando a varanda. Eu não lembro quando foi que eles se mudaram para a casa de Ondina e nós ficamos para sempre aqui. Eu não lembro muito deles. Pra mim eram só minha bisavó mudinha e meu bisavô doido.

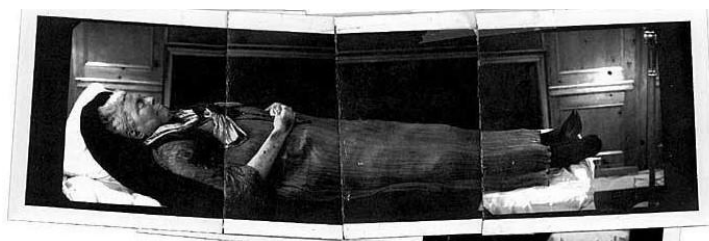
Maria Antonia aparece do meu lado. Sei disso porque seu pé entra no enquadramento da câmera, ao lado de uma das cruzes mofadas. Levo um susto, mas convenço meu corpo a não se mover. Ela odeia aqui, sempre odiou, mesmo antes dele ir embora. Eu tinha visto um filme de bruxas com o papai e queria que ela plantasse ervas no jardim que nem as mulheres da tela faziam, mas ela disse que não gostava de mato.

Acho que depois de uma semana sem ver meu pai, eu entendi que a morte era aquilo, a ausência dele. Ainda não tinha conseguido ficar triste, tive raiva. Queria abolir os elevadores. Que sociedade era aquela que permitia que 76 pessoas morressem por ano só para não ter de subir escadas?

Quero olhar para ela, mas sem me entregar. Então viro a câmera na sua direção. Ela não olha para mim, olha para o muro, completamente absorvida. Demoro a me adaptar à imagem dela.

Não lembrava mais a cor dos seus olhos iguais aos meus, nem o contorno de seu nariz e a leve despigmentação dos seus lábios. Me esforço tanto em não vê-la que agora é constrangedor estar assim, tão perto.<sup>85</sup>

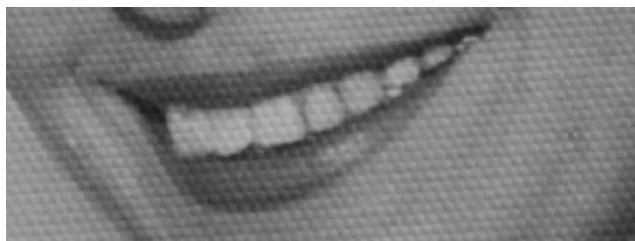
<sup>85</sup> Susan Sontag descreve em um artigo uma propaganda da LEICA. É um anúncio de página inteira. Um grupo de pessoas de pé “apertadas umas contra as outras, olhando para fora da foto, e todas, exceto uma, parecem espantadas, empolgadas, aflitas. O único que tem uma expressão diferente segura uma câmera junto ao olho; ele parece seguro de si, quase sorrindo”. A câmera o protege, o envolve de poder e propósito, talvez o distancie, o desumanize, o apague, o invisibilize, o transforme na pequena mosca dentro da sala. O mais chocante é o texto do anúncio: “Praga... Woodstock... Vietnã... Sapporo... Londonberry... LEICA”. Guerras, festivais hippies, competições desportivas, todos, igualados pela câmera. A possibilidade de registrar tudo em imagens, Sontag acredita, “nivela o significado de todos os acontecimentos” (2004, p. 21). Faz com que uma festa seja um genocídio, que é uma campanha presidencial, que é um aniversário em família. É uma pena que Sontag não possa ter escrito sobre as fotos que Annie Leibovitz, sua esposa e famosa fotojornalista, tirou dela mesma, post-mortem, tomada pelo câncer. O próprio filho de Susan condenou Annie pela superexposição de sua mãe. A fotografia faz isso, desperta essa vontade. O “resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro na nossa cabeça [...] Coletar fotos é coletar o mundo” (2004, p. 13). Mas eu também não resistiria a uma última imagem, a poder olhar uma última vez.



Annie Leibovitz, *A Photographer's Life*, 1990-2005

Sontag acredita que possuímos o mundo pelas imagens, crença que parece herdada dos indígenas brasileiros e dos nativos-americanos e talvez de todos os indígenas de todos os lugares. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (2004, p. 14).

Eu acho é que as imagens que podem terminar por nos possuir.



O sorriso dela me fazia esquecer dos olhos. Todas as minhas lembranças são dela rindo e me espanto quando vejo as últimas fotos, a mão constante sobre a boca. A foto desse sorriso se sobrepôs sobre todas as outras imagens paradas, em movimento, em filme ou dentro da memória. A chave está na quina direita, estreito caminho para os dentes, emoldurado por uma preguinha na pele. Um “v” que parece perfeito, uma ilusão, uma distração.

Não foi muito tempo depois que veio outra ligação. Foi ainda no mesmo mês. Eles tinham acordado mortos. Essa expressão é engraçada. Não se acorda estando morto. Eles não tinham acordado da morte, isso sim.

Os dois juntos, de uma vez.

Maria Antônia tinha realmente ficado desolada com a morte do meu pai, mas quando Ozires e Eufrosina morreram, a primeira coisa que ela disse foi: “Eu quero morrer também”.<sup>86</sup> Apesar de Ondina ter tentado disfarçar as palavras dela, aquilo ficou selado dentro de mim. Talvez a ideia do meu pai ter morrido antes de poder consolá-la pela morte de Eufrosina é o que realmente a incomodava. Então, eu fiquei triste.

---

<sup>86</sup> Quando nos conhecemos, seu cabelo já era mais claro, tingindo os brancos de loiro. Sua cara não era de menina, seu corpo já tinha recebido uma camada de gordura, mas assim que eu a vi nessa foto foi como se eu tivesse estado lá, com minha mãe e minha tia, com ela. Foi uma lembrança. Isso me arrebatou de tal forma, foi como se, toda a minha vida, eu tivesse visto esse rosto, com esses olhos inclinados para o lado e o v da boca. Tudo foi rostificado. O rosto é poderoso porque sobrevive ao invólucro exterior, é muro branco, é buraco negro infinito. Quando penso em uma atriz, penso em seu rosto fitando a câmera, penso em Bergman, penso naqueles closes em preto e branco, o “close do rosto no cinema tem como que dois pólos: fazer com que o rosto reflita a luz”, naquelas cabeças flutuantes, “ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo ‘em uma impiedosa obscuridade’” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

Eu estou triste ainda.<sup>87</sup>

Os olhos dela me fazem redirecionar a câmera para a sua direção, para o muro. Feio, cinza. Alto. Talvez quase 4 metros. Um marco de fronteira. A tinta descascando e tomada por musgo. Será que um dia teve uma cor alegre? Um amarelo? Estamos aqui, em silêncio, do mesmo lado do muro. Em silêncio, como os estranhos ficam. Ou os melhores amigos.

Foi um enterro duplo. Quando voltei para a escola, descobri que isso tinha sido uma sensação. Eu não quis ir dessa vez, mas Ondina insistiu. Usei preto e ninguém se importou. Me deram a terra da cidade natal dela para colocar dentro do caixão. Pareceu muito sujo. Olhei os corpos, não tinha visto morto antes, o do meu pai estava com a

---

<sup>87</sup> A questão é que há sempre uma triangulação. Mesmo quando o evento não lhe diz respeito exatamente. Mesmo quando se é apenas um observador, um sócio silencioso, um cúmplice desinformado. Há sempre essa tendência para que uma reta entre dois pontos exija uma quina estreita e dura. Saiba disso, lara. Há isso na vida e na arte. Todos somos impactados. Você ficou ali entre nós. Eu fiquei entre eles. Captadas pela cena, mesmo que em nossos papéis inativos. Você já viu isso no cinema. Sabe do que eu falo.

Visualize. Uma câmera te conduz. “Você vê um homem e uma mulher se encontrando em um lugar qualquer. Trocam olhares furtivos, se espreitam. Com o olho da câmera (extensão de seu olho nu) é só o que você vê, por enquanto. Mas atrás da câmera e deste seu olho, você – seu corpo vibrátil – é tocado pelo invisível” (ROLNIK, 2011, p. 31). Há três personagens aí. Um “você”, que é um diretor, um fotógrafo, um espectador deitado no cinema com sua pipoca em mãos, uma criança assustada; e um homem e uma mulher que se encontram do outro lado da lente, talvez perto de uma varanda. Ainda que exista uma divisória física, de cristais com poder de aumento, do *écran*, os três corpos se encontram, se atraem ou se repelem. A câmera não só vê, não é uma entidade passiva e descorporizada. O olho por trás dela, o olho do fotógrafo ou do espectador é tocado, o “olho vibrátil”, que pulsa em reação aos afetos que emanam da cena. Nele se faz escritura, couraça, reação-memória. É assim que vemos filmes, cientes de nossos corpos. Nossas mãos que suam durante uma cena de ação, nosso nervosismo que acompanha o clímax. É apenas enquanto corpo que percebemos o mundo e somos percebidos por ele. “Se o corpo humano não foi afetado, de nenhuma maneira, por um corpo exterior [...] a mente humana tampouco foi afetada”, nenhuma imagem desse outro corpo se forma na mente, não há qualquer registro da existência desse corpo. “Em troca, à medida que o corpo humano é afetado, de alguma maneira, por algum corpo exterior [...], a mente percebe o corpo exterior” (ESPINOSA, 2013, p. 119).

Assim, nós duas construímos nosso mundo. Afetadas, empurradas, emudecidas, apalpadas pelo que vibrou entre nossos corpos, pelos outros corpos que cruzaram com os nossos. Porque, é só preciso estar lá, lara. Ser um corpo. Para que o que aconteceu tenha acontecido com seu próprio corpo. É só preciso ser afetada, mesmo que à distância, mesmo que desavisada, pelo seu corpo vibrátil, que aquilo vira permanente, torna-se seu, é você.

tampa fechada, a queda tinha sido muito forte, parece que as coisas não tinham ficado no lugar, o olho não era mais olho, nem o nariz, os ossos saíram do seu confinamento, os pés escolheram outras direções. Eufrosina parecia sorrir, só no canto da boca, uma leve inclinação, uma diagonal. Os tanatos e os necromaquiadores conseguem fazer isso. Só tem que tomar cuidado para a boca não abrir, um pedaço de dente ia ser assustador, a pessoa sorrindo do outro mundo. Então eles colam os lábios ou costuram. Ozires estava sério. Agora que eu tinha entendido a morte, não pude deixar de pensar sobre a posição da boca do meu pai, quando acertou o chão.

Ela ainda está aqui. Para o meu espanto, me virei e lá estavam os olhos dela através das lentes. Ela não foi embora, apesar do seu olhar, sempre tão falecido, dessa vez parecer querer comunicar algum desespero. Ela não queria estar ali, mas não queria que eu estivesse também rondando pelas recordações da sua infância. Ela teria que lutar pelo seu desejo.

#### IARA (Off-Screen)

Diga para a câmera o que quer.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Naomi e Uno também brigam. Quando a documentarista tinha 14 anos, seu avô faleceu e Uno disse que era melhor Naomi voltar para casa da mãe biológica. “Você é minha mãe, queria estar contigo!”, Naomi diz com uma voz que não usou pelo resto do filme. Irritada, histérica, adolescente. Elas discutem. Cada uma dá seus motivos, faz apostas, faz ameaças.

Quando os corpos são afetados, moldam-se máscaras. Um gesto, uma contração de sobrancelhas, um olhar vago, o levantar da cadeira. Todas as *intensidades* que se manifestam nos afetos simulam essa expressão.

A máscara de Naomi não tem rosto, é só uma voz por trás da câmera, como a sua, mas essa voz compõe um corpo também. Faz com que o terceiro corpo, do espectador, se contorça, torça pela avó, torça por Naomi. Se preocupe pelas duas. O afeto: “O ódio é uma tristeza acompanhada da ideia de uma causa exterior” (ESPINOSA, 2013, p. 243). É esse o som que a voz faz vibrar – poder culpar alguém pela dor que se sente. No mesmo *plano de consistência*, a máscara de Naomi encontra a máscara de Uno: “Não sou tão inteligente quanto você”. É uma carranca de comiseração: “uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atingiu um outro que imaginamos ser nosso semelhante” (2013, p. 245). “Sinto muito.” Uma fachada que pede ajuda. Uno parece tão frágil diante da câmera. É por meio desse aglomerado de “imperceptíveis processos de simulação” (ROLNIK, 2011, p. 32) que forma-se o *território* existencial, a cena, o filme, aquilo que é captável a olho nu.



Minha voz sai mais alto do que eu gostaria. Tinha imaginado um tom mais sóbrio e distante e acabei com algo agudo e emocional. Ela entala, claro que ela entala. Mãe, o que vamos almoçar? Mãe, como eu vou para escola? Mãe, por que você não sai do computador? Mãe, cadê meu pai? Herdei dela o calcanhar de Aquiles na garganta. Uma pele dura de mãe inexpressiva, as ranhuras em cima dos ossos de mãe paralisada, a espessura de mãe enfraquecida. Já a bola dela é de um material mais misterioso, um condensado de passado, de um tempo que ela não conta e<sup>89</sup>

#### MARIA ANTÔNIA

Quero...

Ela fala. Diz algo que não é funcional. Não é sobre contas, ou seu filme, ou produtoras, ou apoios financeiros, ou Eufrosina. Diz que quer e desejar pressupõe um mundo interior. Complexo, talvez.

#### MARIA ANTÔNIA

Quero estar com você.

A câmera vacila. Tento manter as escápulas firmes, agora que os ombros estão moles.<sup>90</sup> Que estratégia é essa? O que ela ganha com isso? Está entediada, provavelmente. Nunca sai de casa, fica montando aquele filme chato eternamente, não tem amigos, não tem marido. Não tem nada para oferecer. Não tem assuntos. Não sabe conversar.

Luto violentamente com a parte de mim que aguardou essas palavras, que teve saudade de qualquer indício de carinho na sua fala. Mantenho a câmera nela como uma forma de

---

<sup>89</sup> Você não sabia que planos de consistência aquelas intensidades formavam. Seu pai morto, seus bisavós mortos, sua mãe catatônica. Até que entendeu: estou triste. Estou triste, triste. Um tipo de solo estável para enraizar sua máscara. O lábio baixo com todo o resto do repertório de gestos. Me ignorar, abaixar o olhar, os gritos, a ausência de palavras. Seu rosto fecha um território, compra uma terra, passa a escritura. Torna-se um rosto cartografado. Sem terremotos. Com endereço. Esquecido de suas viagens. Um rosto triste sem hora para acabar.

<sup>90</sup> Mas os territórios têm vida útil, lara. Eles podem ser destruídos para a construção de outras cidades, de prédios mais novos, de um estacionamento. Sua máscara triste eventualmente quer se tornar outra. Ela se dissolve, olhos e boca deformam-se e, eu sei, machuca esse desmoronar.

resistência, de firmar meu território, demarcar o meu limite. Esse pedaço de grama é meu, meu pé toca nele, o garante, mantenha-se do seu lado! Se nada disso funcionar, esse é o meu filme. Eu o dirijo, não cabe ao diretor o perecer dos personagens.

O barulho do vento amplifica o silêncio da cena. Perséfone começa a lamber meu pé. Talvez saiba que preciso de ajuda. Sinto que essa é a desculpa que tenho para tirar a câmera dos seus olhos novos e virá-la para o meu cão. Ela permanece ali. Se pudesse ter uma terceira pessoa, filmando de fora, em plano aberto, acho que veria que Maria Antônia também olha para baixo, aliviando meu rosto.<sup>91</sup>

O visor mostra a passagem do tempo. 30 segundos, dois minutos. Esse filme começa a se tornar o lento e impossível filme dela. Isso me ofende. Sei que eu deveria gostar de Fellini, apreciar Eisenstein, e outros desses homens velhos, mas eu não consigo parar de pensar que preferia estar dormindo e que aquelas tomadas longas e insuportáveis são na verdade testes e que os diretores devem rir compulsivamente, na sala de projeção, pensando que as pessoas se torturam voluntariamente para se sentirem especiais. E o Woody Allen está fazendo o mesmo filme há quarenta anos!

Perséfone também desiste da gente e segue pelo jardim sem olhar para trás. Vocês que se resolvam – é o que parece dizer o rabo empinado. Ele ainda anda quicando um pouco as patas de trás, como se elas dessem pulinhos. Achava que era coisa de filhote, mas aquilo nunca sumiu. Parece um pouco a cena de comemoração de *Dançando na chuva*. Toques alegres de calcanhar. De repente, eu quero dançar. Eu e Maria Antônia costumávamos dançar juntas. Uma inventava um passo que mais parecia uma galinha sapateadora. A outra dava continuidade requebrando o pescoço, dizendo que aquela era a galinha indecisa. Eu quero poder segurar nas mãos dela e girar e girar. E ficar tonta. E ter certeza de que ela não vai me deixar cair no chão. Vamos amassar as mãos uma da outra e, mesmo que a aliança comece a deixar uma marca, pressionando os outros dedos, ela não vai me deixar cair no chão.

---

<sup>91</sup> Uno escreve uma carta para Naomi. Uma carta de desculpas. Naomi entra com a câmera, mas a vó explica que está ilegível. “Eu escrevo tão mal que não vai conseguir ler. Vai ter que decifrar.” Às vezes, até naquilo que não se comunica há um texto, um pedido de perdão. Talvez, você esteja feliz porque eu não fui à imobiliária naquele dia.

Uma gota toca o peito do meu pé. Não tinha percebido que estava chorando. Quero passar a mão no rosto e limpar qualquer traço, mas todo movimento pode ativar o visor dela. Outra gota cai em mim. E outra. É uma chuva. Há tanto represado, tantas danças da cobra dando o bote, da sereia, do pássaro gordo. É a chuva. E engrossa.

#### MARIA ANTONIA

Pega o meu casado para a sua câmera.

Eu embrulho a cena trêmula. A água é fria, meus mamilos endurecem. Maria Antônia tem o cabelo grudado na testa e o nariz goteja como uma torneira. Nos vemos. Começamos a rir e a correr. Perséfone está em disparada na nossa frente. Coloco o peito mais avançado que o corpo como aqueles corredores olímpicos que precisam romper a corda de chegada. Ela coloca a mão flutuando sobre o meu rosto, como se pudesse me poupar de algumas rajadas a mais. Ele já nos espera na entrada, latindo. Nós gritamos vogais feito duas crianças, como se adiantasse alguma coisa, gritamos para o universo, gritamos de celebração. Subimos na varanda de entrada com as roupas empapadas e os pés grudando no chão. Perséfone pula em nós duas, celebra as visitas, parece que nunca tinha nos visto. Talvez nunca tenha nos visto. Ficamos sem graça, o que vem em seguida? Checo a câmera, não está molhada e ainda grava. Viro as lentes para ela que fica sem reação por um minuto, ainda tirando grama dos pés. Ela se levanta e dá uma voltinha desengonçada.

#### MARIA ANTÔNIA

Essa é a dança da leoa ensopada.

Não sei como registrar em palavras aquilo que vi no filme. O melhor que consigo dizer é que vi minha mãe.<sup>92</sup> Vi na minha frente. E não desejei mais racionalizar e buscar por

---

<sup>92</sup> Ainda se pode dançar entre mundos. Eu e você, separadas por um continente. Mas a dança pode cruzar até Saturno. Precisei de coragem, de tatear o ar, por alguns segundos, na ausência de qualquer máscara. Na completa falta de solo batido, desterritorializada. Primeiro o pulo no abismo, depois o vento forte no rosto, a propulsão da queda e então...? Uma série de máscaras toma forma, delineando um novo plano de consistência para os meus afetos. Um rosto de mãe, um rosto de menina de 7 anos, um rosto que ainda virá, um rosto de luto, um rosto que lembra de algo que deu certo. Na brecha entre a desterritorialização e a territorialização, na fenda, nos reconhecemos.

truques e fazer um relatório interno de todas as negligências que sofri por ela. Vi a minha mãe e sinto que existo. Sinto que realmente passei pelos seus quadris e que habito um corpo físico e ele respira.

Power off. Aqui a câmera descarrega. Esta narração é a transcrição de imagens internas.

Eu puxo a corrida para dentro de casa, ela acompanha logo atrás e Perséfone nos segue latindo. Vamos para a lavanderia, as roupas do varal já estão secas do dia quente. Tiramos as blusas e calças empapadas uma de frente para a outra e vê-la nua é uma lembrança que nunca vi, uma sensação inédita colada a uma outra, antiga. O corpo dela está cheio de novos códigos, sobriedade e uma juventude retraída.<sup>93</sup>

A janelinha enquadra um sol que já se foi e eu acendo a luz e nossa pele fica branco fluorescente.<sup>94</sup> Perséfone sacode o corpo todo expulsando as últimas gotas e nós passamos toalhas pelo nosso. Minhas manchas rosas parecem intensificadas pelo frio e ela se aproxima para tocar uma delas.

---

<sup>93</sup> Você foi para mim ainda mais inesperada, com a adolescência a meio caminho e os novos contornos que eu nunca tinha visto.

<sup>94</sup> Lembro das suas formas deslocando-se na luz, uma parte virava sombra, outra fazia reflexos brilhantes nas gotas do corpo – como um cristal: “é só movê-lo na luz, ora ele é reflexo iluminado, ora germe turvo” (DELEUZE, 2007, p. 102).

“Coça muito?”, eu sacudo a cabeça que sim. “Já está quase acabando”, e abre a toalha para me mostrar uma suave cicatriz em baixo relevo logo acima do seu seio. “Eu cocei e no dia seguinte elas tinham ido embora. Só faltava um pouco de tempo.”<sup>95</sup> Eu sinto a leve depressão com a ponta dos dedos e minha mão se assusta com o aspecto gelado de sua pele, ricocheteando uma vez antes de realizar o toque. Aquele solo alienígena. País inexplorado, estrangeiro, torrão forasteiro, jurisdição extraterrestre, zona estranha. Mãe. O que me conta essa cratera? Um dia de tédio e desespero, abandonada pelo mundo adulto a um rito contemplativo de desprendimento budista dos pavores da carne. “Quantos anos você tinha?”, a cena na minha lembrança é inundada em rosa, como se tivéssemos disponível uma direção de arte. “Eu era mais nova...”, você tem o rosto brilhando como se olhasse para um letreiro luminoso. A gruta foge de mim, quando ela se vira para pegar um vestido. “Coloca isso para não ficar gripada”, interpreta a mãe tradicional. “Certo”, e me visto, cabeça baixa, um leve sorriso, interpretando a filha padrão. Gosto desses papéis, lembro ainda do roteiro. “O que você gostaria de fazer agora?”, esquecemos as falas, um novo silêncio se assenta e incomoda, como se eu não tivesse nenhuma intimidade com ficar calada, agora que tinha trocado menos de 30 palavras com ela. “Recarregar a câmera”, digo em busca de salvação. Subimos quietas. Perséfone faz o som diegético com as patinhas. Plugo a bateria e desejo que tivesse outra coisa ensaiada para fazer. Ela nos salva, é quase um filme de super-herói, cheio de sequências de resgate: “Vou te mostrar uma coisa”, e sai pelo corredor escuro.

---

<sup>95</sup> Iara, o tempo, às vezes, parece uma massa que modelamos, algo palpável, o betume que nos compõe, mas “somos nós que somos interiores ao tempo”. O tempo só existe dentro de nós em estado consciente de atualização, como lembrança. O tempo é “pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado” (DELEUZE, 2007, p. 103). O tempo passa em nós e nós o atravessamos. O tempo nos afeta e é/foi/será afetado por nós. Somos produtores de passado; ele, guardião de nossos traumas. Mas a cicatriz é uma pegada que o tempo deixa, uma pista, um descuido, uma prova cabal de que ele habitou em nós e não nós nele, mesmo que por um segundo. A cicatriz é um resto de história, um gesto do tempo, sua máscara. Sua catapora, minha ferida, uma aliança criada entre nós, como a cicatriz de Ulisses o uniu ao seu avô. O jovem Ulisses participa de uma caça ao javali, a convite do ancião. Ele é ferido e palavras mágicas são proferidas para que logo seja curado. Ao final da aventura, Ulisses volta para casa e conta animado a notícia para seus pais. “Na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração” (GAGNEBIN, 2009, p. 109). Nossas cicatrizes de mãe e filha, narradas como um episódio de enlace, em que eu pronuncio as palavras encantadas que logo se fariam verdade: “está quase acabando”.

Eu levanto a gola do meu vestido, inspeciono o meu peitoral todo pigmentado e começo a coçar a bolha que tenho mais próxima do seio, com força, liberando um prazer inesperado que fez com que eu me esparramasse no sofá, tombando as pernas e o braço livre para os lados, estatelados. O coçar deu mais vontade de coçar, mas me contive para não ser pega. Não sei nem porque fiz isso, mas já está feito, não há o que pensar.<sup>96</sup>

Ela volta com um livro na mão. “Roubei da biblioteca”, e se aninha ao meu lado, como se ainda estivessemos morrendo de frio, mesmo com as roupas e os cabelos secos. A capa: *Poemas* de Wislawa Szymborska. “Ela é uma poeta da Europa Oriental”, diz enquanto folheia as páginas parando de título em título. “De onde Eufrosina veio?”, jogo como um teste. “Sim, mas não, Eufrosina era da Ucrânia, essa é polonesa” e não ouço mais de Eufrosina e temos a noite só para nós duas. “A Pôlonia foi o último país a sair do socialismo soviético. Então, talvez até 1990, os artistas ainda tinham que encaixar seus temas dentro das intenções do Estado de fomentar a unidade do povo e a igualdade de funções produtivas. Acho que isso influenciou muito o caráter dessa escrita. Parece que... acho que é esse”, ela mexe os lábios silenciosos, “não... parece que ela sempre busca pelo que é mais simples, que ela ama o que é banal. Usa o formato de diálogos para sua poesia, desmerece a aura do artista, falando que as pessoas que vão a um recital de poesia estão dormindo, sonhando com um bolo assado, ou só querem fugir da chuva. O poeta é outro trabalhador. Achei”. Eu recuo as costas até escorregar a cabeça no ombro dela, sem saber ainda se tenho qualquer interesse naquele livrinho. As palavras causam a descida das minhas pálpebras.

Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:  
 o ressuscitar dos mortos das cenas de batalha,  
 o ajeitar das perucas e dos trajes,  
 a faca arrancada do peito,  
 a corda tirada do pescoço,  
 o perfilar-se entre os vivos  
 de frente para o público.

---

<sup>96</sup> Sinto muito de nunca ter visto essa tatuagem que você fez de mim e imagino que nos dias de hoje você jamais me mostraria. Seu corpo parece para sempre perdido.

Os atores dançam um balé dos miseráveis. As roupas maltrapilhas, em tons terra, como se já fossem feitas de sujeira e velhice. As luvas com furos para os dedos, o chapéu de pelo de guaxinim.

As reverências individuais e coletivas:

a mão pálida sobre o peito ferido,  
as medidas da suicida  
o acenar da cabeça cortada.

As reverências em pares:

a fúria dá o braço à brandura,  
a vítima lança um olhar doce ao carrasco,  
o rebelde caminha sem rancor ao lado do tirano.

O cozinheiro, o escritor em farrapos, um jovem, rodopiam sincronizados.

O pisar na eternidade com a ponta da botina dourada.  
A moral varrida com a aba do chapéu.  
A incorrigível disposição de amanhã começar de novo.

A entrada em fileira dos que morreram muito antes,  
nos atos três e quatro, ou nos entreatos.  
A volta milagrosa dos que sumiram sem vestígios.

Uma atriz com o rosto pintado de branco e uma linha vermelha na marca d'água dos olhos abre caminho na coxia, em um gesto dramático, para que outros dançarinos entrem em cena.

Pensar que, pacientes, esperavam nos bastidores  
sem tirar os trajes,  
sem remover a maquiagem,  
me comove mais que as tiradas da tragédia.

No camarim, a atriz não consegue fechar a saia em torno de uma barriga que já não é mais uma circunferência estreita. Seu destino está arraigado ao de sua personagem: “para Nina amadurecer e escapar da aristocracia, ela perderá o fruto desse amor e

recomeçará do zero a vida como atriz. Ela é a única que continua lutando como uma gaivota. Uma gaivota na tempestade, corajosa”.

Mas o mais sublime é o baixar da cortina  
e o que ainda se avista pela fresta:  
aqui uma mão se estende para pegar as flores,  
acolá outra apanha a espada caída.  
Por fim uma terceira mão, invisível,  
cumpre o seu dever:  
me aperta a garganta.

A mesma atriz, Olívia, observa pela fresta da cortina, com o rosto espantado, observador, sem sair de personagem até que seja a sua vez de emergir dos panos rubros e entrar em cena. Ela participa de uma dança de outras pessoas, olha para seu amado, mas ele está com outra. A voz da diretora da peça aparece de fora do quadro: “mais rápido, mais rápido”. A câmera também gira em torno da personagem, veloz, uma ciranda forçada. Olívia chora e limpa as lágrimas com sua luva branca. Atrás dela, o casal feliz dança desimpedido. “Devagar”, o som dos violinos torna-se mais melancólico, “devagar”, a voz da diretora torna-se mais suave, como se ela mesma também tivesse de se refrear para conseguir dizer, mais uma vez, bem baixinho, “devagar”<sup>97</sup>. Fade in: *Olmo e a Gaivota*.

“Você gostou?”, ela me pergunta? Eu a olho em busca de dicas sobre o que faria disso uma cena de amor, de reconciliação, o momento de redenção em um drama

---

<sup>97</sup> Velocidade. Nos mapas, a longitude avisa quando podemos ligar para alguém em outro lugar. Se é madrugada, se vai incomodar. A mudança de horário nos faz pensar em deslocamentos. Da noite para o dia, do café para o jantar, do Brasil ao Egito. A longitude, em um mapa de afetos, vai saber precisar as locomoções e remoções do corpo afetado. As reações de movimento ou repouso, de velocidade ou lentidão, os gestos que criarão as máscaras, os territórios rostificados.

Essa diretora sabe disso, sabe que as afecções acontecem. A velocidade dos dançarinos aumenta e os giros se intensificam, todos parecem mais alegres ou mais desesperados. A diretora pede que a velocidade diminua e o corpo vibrátil dela também se desloca nessa longitude menos apressada, como se uma palavra pudesse impor um ritmo nela mesma, como se fosse impossível gritar a palavra “suave”, vociferar “tenro” ou rosar “carinho”.



contemporâneo. Somos atrizes resfriadas, só muito recentemente retiradas de um sono de gelo. “Por que você achou que eu gostaria?”, respondo em busca de ajuda. “Porque...”, o rosto dela apresenta uma larga amostra de expressões, acho que nem todas pertencem ao tempo presente, “quando você participou de uma peça da escola, interpretou uma árvore, no fundo, sem falas. Eu te achava uma ótima atriz, pelas coisas que nós fazíamos juntas e não entendi a escala da professora. Fui questionar a mulher e ela me avisou que você que tinha pedido aquele papel...”, sorrio sem dentes, mantendo-os escondidos. Algo esquenta dentro de mim. Quer diluir a aritmética que garante que 7 anos de abandono são 7 anos de abandono. “Durante a peça, você passou o tempo todo olhando para os lados, observando o que acontecia nas coxias e eu percebi que você preferia olhar para o universo que fazia a ilusão ao invés de participar dela.” Eu não me lembro disso, mas a narrativa pareceu ter sido arrastada pela minha própria garganta para a língua.

“Pensar que, pacientes, esperavam nos bastidores, sem tirar os trajes, sem remover a maquiagem, me comove mais que as tiradas da tragédia.”

Uma lágrima corajosa desponta no canto do olho. Não vejo mais aquela mulher insossa, incolor. É preciso salgar a ideia de mãe e experimentá-la como quem prova carne de dinossauro.

Não costumo gostar de poesia, porque é presunçoso e distante. Mas eu gostei desse poema porque não parece um poema. Parece mais uma história ou uma cena, trechos de algum filme, pulados pelo acelerador do controle remoto. “Eu gostei do poema. Lê mais um.”

“Não”, a sua voz bate nos meus olhos, que se fecham em reação. “Eu prefiro que você me mostre alguma coisa agora.”<sup>98</sup> “A gente faz o quê? Qual o meu papel?”, é o que Olívia pergunta a Petra Costa no seu segundo filme, *Olmo e a Gaivota*, de 2014. Parece um eco ainda das questões em *Elena*. Sinto a pressão de impressioná-la com um show de talentos, ao mesmo tempo em que sou arrebatada por micro-ondas de raiva por me dar ao trabalho.

“A gente faz o quê? Qual o meu papel?” Olívia está grávida e acabou de perder o emprego porque não pode ser uma grávida Arkádina.

“Grávida de 7, 8 meses dá para ver. E não tem nada a ver com a peça”, o diretor Philippe diz durante o jantar.

Logo ela, impossibilitada de trabalhar! Porque Arkádina era também uma atriz, bela e famosa, meio perdida em uma cidadezinha de artistas, aprisionada. “Eu crio um papel e me põem no armário”, o vinho começa a descer.

“Não está feliz de estar grávida?”

Porque mulheres devem ficar felizes com apenas um papel. Um papel que algumas mulheres não querem fazer, o papel de mãe. Eu entendo essas mulheres. Principalmente se elas não moram comigo e não me carregaram no ventre, aí tenho toda a empatia.

O enquadramento se aproxima e asfixia enquanto

todos dão opiniões sobre sua barriga e sua carreira.

---

<sup>98</sup> Apesar de todas as minhas ausências imperdoáveis, senti sua falta. Sei que os que se distanciam, os que vão embora, parecem não sentir saudades, mas a minha vida é só saudade. Não peço desculpas, lara. Sei que desculpas só fazem doer mais nos que se machucaram e oferecem alívio para os que foram os agressores. Não são desculpas, mesmo. É mais uma justificativa, uma razão, algo para dar ordem ao caos. Eu ainda conseguirei te dizer o que aconteceu. Talvez murmurarei para o seu corpo adormecido. Direi bem alto quando você não estiver em casa. Ou quem sabe até o final deste diário abandonado conseguirei escrever, como uma carta que nunca chegou. E mesmo que você nunca saiba as palavras, em algum nível, celular, você vai perceber que entende o seu destino e que, talvez, possa mudá-lo.

Aqui seria um insert: (*imagem de Olívia*, olhos atordoados, plano cada vez mais estreito, cercada pela trupe, em volta de uma mesa, eles brindam à estreia em Nova York). É isso, enquanto não há bateria.

Olívia passa mal no banheiro, há sangue entre as suas pernas. No hospital, eles dizem

“Você tem risco de perdê-lo”, e recomendam repouso absoluto.

As escadas para o apartamento  
parecem uma imagem de Escher.  
Verticais, os andares se acumulam como  
se estivessem achatados, os corrimãos de  
ferro montam grades, pequenas celas  
retangulares. O olhar dela parece perdido  
na janela: mais geometria.

“Não sei mais o que podemos fazer”, o pacto ficcional se estilhaça, o espectador descobre que está em um documentário. “Sim, a gente continua”, a voz vem de fora do quadro. “Mas não posso nem me mexer”, “Não podemos parar agora”. Olívia

### **olha para a câmera**

, quebrando a última barreira de ilusão: “A gente faz o quê? Qual o meu papel?”.

Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato, quando os atores se distraem entre o papel e suas identidades. Deixam escapar um sorriso que não pertencia à personagem, um gesto que jamais elaborariam. Pisam em falso.

“A gente faz o quê?” E o que devo fazer quando perco meu papel de filha ressentida?

“Me diz o que sente”, é o que Petra Costa indica. O papel pode ser encontrado, ainda é possível, ele talvez esteja aqui em algum lugar, é só prestar atenção. “Será esse o

começo do fim da minha carreira?”, ela fala com os olhos azuis na câmera. “É sobre isso que nós vamos falar”, Petra garante.<sup>99</sup> É sobre isso que nós vamos falar.

Nunca vou ter filhos. Nunca.

“Eu vou te mostrar o que eu faço quando sinto que você não está perto”, digo finalmente. Ela acena que sim, com uma cabeça pesada e os olhos tristes. Mas não posso poupá-la da dor. Preciso que ela conheça meu vocabulário melancólico. “Vamos precisar de provisões.” Sou a primeira a chegar à cozinha, mas o chinelo dela batendo o pá pá pá vem logo em seguida e Perséfone larga o que estava fazendo para nos perseguir. A validade do chocolate em pó está passada em dois meses, mas deve funcionar ainda. Pego o leite da geladeira e dou para ela cheirar. “Está bom?”, “Está porque você mesma não cheirou?”, “Tenho muito nojo desse fedor”. Ela ri. Os dentes dela fazem uma trilha perfeita, com exceção de um canino que avança para frente. “Já calculei o tempo exato que demora para ferver nessa panela.” Porque o leite quando esquenta separa a camada de gordura que sobe e disfarça o que está acontecendo com a parte mais aquosa e, de repente, transborda sem aviso. A questão físico-química do leite depende da quantidade e da composição do leite, se é integral, semidesnatado, desnatado, da capacidade térmica do material da panela, no caso uma panela com teflon arrancado por anos de buchas impróprias, da pressão ambiente, que vai ser diferente em Brasília ou no Rio de Janeiro, o que muda a temperatura inicial do leite ou da panela. Claro que eu não sei como fazer leite de madrugada em Cuiabá, com uma panela Tramontina, a 150 graus Celsius. Mas eu sei que nesse fogão velho, com essa panela, com leite dormido dessa geladeira, demora 4 minutos e 10 segundos para dois copos de leite integral dessa marca. “Você tem relógio?”, ela não tem, eu normalmente uso o da câmera. Continua o diálogo com marcações dramatúrgicas para construir a tragédia da vida banal:

MARIA ANTÔNIA – Acho que podemos cantar uma música, que leve o mesmo tempo.<sup>100</sup> De que música você gosta?

---

<sup>99</sup> Imagino às vezes se estamos no mesmo cinema, assistindo ao mesmo filme sem saber uma da outra ou se você me vê e aí sai furtiva antes que os créditos subam e eu possa te ver também no lusco-fusco.

IARA – Acho que você não vai conhecer as bandas que eu gosto.

MARIA ANTÔNIA – É, acho que não. A gente fica velho rápido para essas coisas.

Ficamos em silêncio, o fogo esperando para ser aceso. Perséfone late. A possibilidade da tensão da fina união entre nós poder se dissolver a qualquer momento deve alterar o seu sistema nervoso. “Talvez nós devêssemos cantar algo que não gostamos exatamente, mas que ambas lembrem”, ela diz. “Pode riscar o fósforo, você vai saber essa.” Ela começa: “Superfantástico amigo. Que bom estar contigo no nosso balão”, mas sem a voz esganiçada e aguda de criança, com o seu timbre mais grave, causando estranhamento à garganta normalmente monossilábica e fria. A chama azul envolve a panela. Não havia mais volta. Era aquilo mesmo. Ela tentou de novo: “Superfantástico amigo. Que bom estar contigo no nosso balão”, a voz mais falhada, com vergonha, sem saber mais se se firmava no vazio ou se calava. Eu acompanhei, por piedade, talvez por curiosidade, tirando a letra de algum lugar antigo, surpresa de ainda saber as palavras dessa outra vida. Meu pai gostava de ligar o som bem alto, nos finais de semana, para me tirar da cama. A música ecoava pelo casarão as mensagens fantasmagóricas do balão. Batendo nas paredes, descendo pela escada. Ficamos duras cantando a música, com medo de dançar, medo de parecermos ridículas e por isso as nossas vozes ficam cada vez mais solenes e mais lentas e a letra torna-se quase lúgubre, “todas elas cabem no nosso balão”. Pego Perséfone no colo e o embalo a contragosto, as patas se debatendo um pouco, até que desistem, enquanto canto para ele e tenho assim algo com que ocupar as mãos. Precisamos repetir tudo três vezes para dar o tempo certo. Entramos na segunda repetição já esgotadas de subterfúgios. Perséfone esperneia e se solta, não há para onde olhar nem o que fazer. Maria Antônia de repente muda o ritmo da música, ela faz com as mãos os movimentos de um maestro, marcando um novo tempo. Mudamos a tônica das frases. Alongamos outras sílabas, e torna-se um tango ou outra coisa parecida. Quando entramos na terceira repetição, não há mais resistência, nossos olhos descansam no olhar da outra. Já é uma cena épica, a iluminação muda e

---

<sup>100</sup> É também de conhecimento geral que o leite, se vigiado, nunca ferve (e que se não tiver vigia, transborda). Einstein já tinha dito que o tempo era subjetivo, não é? Para um observador de leite e outro, pode haver uma experiência completamente diferente e o leite pode derramar cedo para um ou ferver tarde para outro.

nossa pele brilha. É superfantástico, mas é também *Gracias a la vida*, com interpretação de Mercedes Sosa. Nossas vozes adquirem caráter monumental, o resto se apaga. “O mundo fica bem mais divertido” ressoa, quase sensual, como as palavras de um apaixonado e desligo o gás.

Corta.

Estamos sentadas na janela, chocolates quentes entre as mãos, parte de um filme da *Sessão da Tarde*. Uma família quebrada com potencial de final feliz. “É aqui que eu fico observando eles.” O jardim dos vizinhos é iluminado por várias daquelas lâmpadas de led, verdes, que dão um aspecto teatral e monstruoso às plantas. A luz azulada da TV atravessa a porta de vidro de fora a fora, que a maioria dos novos ricos acha chique porque imita as casas dos famosos na Califórnia. “No outro dia, eu filmei o Pedro e o Paulo, é assim que eu chamo as crianças. O gramado tava amarelado, na hora mágica, e eles entraram correndo com uma escada de cozinha na mão. Encostaram naquela árvore ali da ponta”, a única que eles deixaram como uma demonstração de cenário original, no meio de coqueiros e pinheiros. A escada os levou até um galho mais baixo e “um deles subiu naquele galho ali mais em cima e disse ‘eu sou mais velho que você’, aí o outro subiu no outro galho mais alto e falou ‘eu que sou mais velho que você’. E aí eles foram subindo e não sei quantos galhos eles estavam achando, porque eles se perderam dentro da copa ainda gritando ‘eu sou mais velho’”.

Eu não tinha percebido que eles eram gêmeos até esse dia. Eles não se parecem muito.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> As crianças sabem melhor do que ninguém o que os adultos não conseguem expressar. Os seus Pedro e Paulo brincam de buscar esse passado absoluto, que como seres humanos sentimos que precisamos. Um território seguro, um ponto de origem total. “Eu sou mais velho” dá um ponto de partida para as vidas dos dois, um marco zero. Mas “nunca há cristal acabado; todo cristal é, em direito, infinito, está se fazendo” (DELEUZE, 2008, p. 110). A existência não é como uma árvore, que de uma semente cria raízes que sobem, ascendentes até a copa monumental. É mais como um rizoma, se multiplicando em outras ramificações e outras, até que não se saiba onde tudo começa e onde termina. Eu sei que não despertamos em nós, quando os pulmões abrem, mas muito antes, nas lembranças dos antepassados. O cristal é uma pedra em devir, assim como é o tempo, se faz sendo.

Ela fica calada, hipnotizada pelo farol verde da *mansão de Daisy*. “Eles já te viram?” A mão dela treme um pouco, o ar frio da janela nos ataca sem misericórdia. “Os vizinhos já te viram?” Reparo em uma mancha branca na sua mão – quase imperceptível, perdida no tom da pele, pálido, mais claro que no passado, como se ela tivesse desbotado com os anos. “Às vezes me pegam com a câmera na direção deles, mas não sei se entendem que eu estou filmando o Pedro e o Paulo, porque já me viram filmando outras coisas também. Acho que não estão nem aí, parece que não têm muitas opiniões sobre a minha existência. O que é isso?”, digo apontando para a mão dela que, imediatamente, para de tremer. “Vitiligo. É uma dessas doenças emocionais.” Eu já tinha visto isso antes, em outras pessoas, mas as manchas da Maria Antônia não pareciam como as delas. Eram pessoas malhadas. Maria Antônia é apagada. “E o que são essas emoções na sua mão?” Fico pensando o que fez os dedos dela desaparecerem. “Excesso de passado.”

Maria Antônia levanta e se senta na cama com os binóculos nos olhos. “Acho que o posto de observação devia ser mais discreto”, ela diz. Mas eu continuo na janela, como sempre faço. “Acho que você devia sair daí”, ela insiste e eu aperto os olhos em direção ao jardim oposto, esperando por alguma ação. “Nas tocaias, as pessoas se escondem”, tenta mais uma vez, nervosa, batendo o pé ritmadamente no chão. Por alguns momentos tinha me esquecido de que ela é uma maluca enclausurada. “Você não pode ter tudo, ou faz do meu jeito ou não participa”, arrisco com muito medo de que ela só se levante e vá embora. Eu quero que essa noite dure mais, mesmo que seja para brigar. Mas ela fica imóvel. Coloca novamente o visor no rosto e espera. Aqui, uma música de interlúdio seria introduzida suavemente em fade in. A sensação de passagem de tempo. Takes da sombra de alguém passando em frente à luz da tv, o programa mudando, outros micropersonagens na tela distante, o som alto e a voz aguda de alguma propaganda, uma mulher, que não parece com Márcia, vai até a porta de vidro e a tranca, a imagem brilhante se transforma em um retângulo negro em meio ao escuro, sobra só a luz verde das plantas. A música continua, algo tranquilo, mas triste, olho para Maria Antônia, ela dorme na minha cama, no canto, o carregador de bateria pisca uma cor verde. Carrego a câmera e Perséfone, que estava cochilando, levanta o focinho, investigativo. A música segue, se mistura à motivação da personagem, ela sente-se corajosa, intrigada, muito confusa para dormir, muito agitada para ficar em casa. Veste um casaco e desce as escadas, mas Perséfone a segue. A heroína resiste, mas ele late, colocando tudo em risco

e ela percebe que é obrigada a incluí-lo. Os dois saem pelo portão da frente, cena das costas, um cachorro e uma garota contagiosa, dupla improvável. A música cresce e corta de uma vez para o barulho de grilos.

Não há nada na rua. As casas estão silenciosas e um dos postes pisca um amarelo que falha. Viro a câmera para Perséfone que mijá na cerca branca de ferro dos vizinhos. Tem sempre alguma urina dentro dele. É um estoque interminável. A grama normalmente cortadinha, estilo soldado reco, mais parece um mato, cresceu do dia para a noite com as últimas chuvas. Roberto deve estar bravo com o jardineiro que não tem culpa de a grama ser algo orgânico. Perséfone lambe o próprio xixi, ou talvez um xixi anterior que tenha feito ali perto, ou ainda o xixi de algum outro cachorro, e depois vai me lambe com a língua cheia de xixi e cobrir as minhas feridas de xixi. Todos os barulhos de todos os bichos param de uma vez e ficamos naquele silêncio assustador de filme de terror, logo antes de uma bruxa sair da floresta ou algo assim. O portão branco muda de cor e eu capto um suave alaranjado. Ele começa a ranger, está abrindo. Um toque de buzina me faz dar um pulinho. A família está no carro atrás de mim. Saio da frente e chamo Perséfone para não atrapalhar, mas ele já está no canto dele, lambendo xixi e eu sou a única na frente do caminho. O carro passa, os vidros são muito escuros para eu conseguir ver os pais e a força do farol me cega, mas, na traseira, Pedro e Paulo sobem no banco e dão tchau para mim, as caras encapetadas. A luz vermelha do freio deixa agora o portão rosado e eles se vão. Estacionam na frente da casa, os meninos saem correndo, a câmera consegue captar pouco, apenas dois vultos granulados. Os pais saem do carro, Roberto bate a porta com força e diz alto para que eu possa ouvir: “Merda de cachorro mijando no meu portão”. Márcia tenta calá-lo, leva o dedo à boca, dou um zoom no rosto escurecido dele. “E a doida ainda fica filmando em vez de fazer alguma coisa.” Márcia empurra o marido para dentro da casa e eu mantenho a câmera firme, eles entram e fecham a porta, falam alto alguma coisa lá dentro, mas não dá para entender mais. Idiota.

Corta.

Um dos chinelos de estampa floral já soltou do pé dela e deita-se confortável no meu colchão. Click. Desejo reter um álbum. Pisco os olhos, click, uma imagem dela



dormindo em posição fetal. Click, meus braços fecham a janela. Click, os lábios dela descolaram um do outro e dão mostras de dente. Click, a minha unha toca a sua. O sono dela é pesado, ela desmaia quando dorme. Eu levo o notebook comigo para o quartinho de edição.

Quando ela dorme, eu vejo o filme.

Abro um arquivo de vídeo em que Maria Antônia parece grávida. É aqui no casarão. Ao fundo a mesinha de telefone, que hoje é só uma mesinha sem nada em uma parede vazia. Ela anda na frente, pelo corredor, entra no quarto que era de Eufrosina, o quarto dela. “Não está aqui” e senta-se na cama, a barriga grande inclina-se sobre as coxas dela. “Faz as imagens de alguns desses móveis”, mas a câmera permanece nela, em mim. “Ei! Eu não sou o assunto do filme”, a câmara balança para cima e para baixo. “E quando a diretora vai casar com o fotógrafo?”, a voz surge de fora da cena, um pouco abafada. “Quando o fotógrafo aprender a filmar a coisa certa.” “Eu sempre filmo a coisa certa” e recorta um sorriso que se forma no rosto dela.

Eu viro a câmera para o notebook. Dou play no filme. O som dos dois se sobrepõe.

Isso é um documentário poético narrativo ficcional colaborativo inventado cocriado autorreflexivo não autorizado.



Serge pergunta se eles vão se casar agora por causa do bebê. A fotografia é próxima, uma câmera-corpo, sem a distância costumeira de um diretor anunciado, um olhar declarado. A câmera deita na cama com eles.

Volto a minha câmera para o computador grande. *Imagem de uma fotografia em preto e branco de Eufrosina*, ao lado de Ozires, e outras pessoas em volta, todas elegantes, formais e sorridentes. “Aqui”, um dedo toca a foto, “Ozires ganhou um prêmio acadêmico importante e Eufrosina acompanhou. Ela sempre ia nessas coisas. Ondina disse”. O enquadramento abre e inclui a boca de Maria Antônia: “Mas e o que ela queria?”. Meu pai-câmera dá um passo para trás: “Talvez ela fosse daquelas pessoas satisfeitas em ter uma família”. Maria Antônia fecha a cara, mas aí respira fundo e diz algo mais doce do que estava pensando: “O coração dela é grande demais, cabe muito mais que só um sonho”. Ela também escondia coisas dele.

PAN para direita. Olívia mostra fotos dela e da mãe, algo que nos ajude a vê-la num contexto: “Quando eu era mais nova, eu tinha a sensação de ser possuída por um animal agitado, que não encontrava o seu lugar. Por isso, tive que partir”. Algo que nos ajude a entender seu estado de confinamento, “num cotidiano sem graça que me enlouquecia”, ela arruma o sofá, recolhe as roupas, “sempre em busca de algo onde colocar toda essa energia”, que nos mostre o que é lembrar do passado, “sempre, sempre atuando”, rever a história com a sua mãe, “fazendo de tudo para ser amada”, quando está se tornando mãe também.

“Eu lembro do pá pá pá”, Maria Antônia diz com o olhar perdido mais à frente. “Do quê?”, ele segue o olhar dela até a varanda. “Corta, por favor”, ela pede olhando para a câmera e sai do quarto.

“Não quero que esse filme se torne a memória da minha gravidez.” Achei essa cena escondida nos extras. Um conflito personagem-atriz-diretora. Os olhos atravessam as lentes, como da primeira vez, quando o filme parecia perdido.



“É difícil para mim me ouvir dizendo que essa criança é um *alien* no meu corpo.” Olívia Corsini não aprova o que Olívia, a personagem, diz sobre o filho ficcional em sua barriga documental, que acompanhamos crescendo, *au naturel*, durante as filmagens.<sup>102</sup>

“Estamos fazendo um híbrido, documentário, ficção. Eu tenho que assumir que tem um lado ficcional, mas você tem que ser pelo menos compreensiva sobre o fato de que...”, ela parece perder-se no argumento, “se eu, meu corpo, minha vida, meu ventre, meu filho...”, perder-se entre a vida, “devemos narrar outra coisa...” e a história, “eu posso fazer sem problemas, mas eu não estou encarnando outra pessoa”. No final, o problema é que o seu papel é o de performar a si mesma. E isso parece romper uma grade de proteção. E isso é o que o documentário faz. E o que a ficção faz. Essa combustão, esse perigo.

Petra diz: “Sim, mas eu não inventei nenhuma palavra. Quase todos os monólogos você gravou de uma só vez”. E se o personagem não for um personagem? “É isso que eu não quero que aconteça. Que esse filme se torne a memória da minha gravidez.” E se o filme era mesmo sobre você, Maria Antônia, e o papai percebeu isso? Talvez o melhor que um documentário possa alcançar é o processo de construção de um tema.<sup>103</sup>

Corta.

Pááááá. O dia amanhece molhado. Os cílios se descolam aos poucos, imagem rajada de preto desfocado, patas de mosca. A varanda de Eufrosina. O cercado de colunas que um dia foram brancas. Estou encolhida em um canto e o resto da cama de Maria Antônia

---

<sup>102</sup> No cinema do cristal, atual e virtual se trocam, então “formam uma única e mesma ‘cena’ em que as personagens pertencem ao real e, no entanto, desempenham um papel”. A artista e a mãe são distintas, porém indiscerníveis, são diferentes, mas formam uma mesma cena, ocupam o mesmo espaço, desafiam as leis da física. “Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo” (DELEUZE, 2007, p. 105).

<sup>103</sup> No *Em seus braços* (1992), Naomi Kawase faz um documentário também autobiográfico, sobre a busca do pai biológico. Ela registra todo o percurso para encontrá-lo. Apesar de saber o seu endereço atual, ela vai a todos os endereços antigos, filmar-se ali, pensar sobre o que o pai pode ter sentido naqueles lugares ou se viu aquelas árvores se balançando no vento, se estava sentado onde ela se postou para observar. Ela se insere nos cenários dele, como se adicionasse o seu corpo às fotos de família. Cria para si um passado conjunto.

crece para direta. Power on. Travelling pelo corredor. Ela não está mais no meu quarto. “Perséfone?”, chamo, mas o som das patinhas não vem. Desço as escadas com a câmera tremida mesmo, estilo de urgência. Pode ser que a chuva tenha lavado o dia anterior. Porta da cozinha e eles estão ali. “Iara”, meu nome parece antinatural, atravessando a barreira de som a socos. “Ele gosta de presunto.” Perséfone lambe os beiços negros e olha para a mesa. Sento na cadeira. “Claro que ele gosta”, expiro. No prato dela, um tipo de misto quente, “traidor”, digo para o focinho que continua a ser esfregado pela língua. Acho que “presunto” foi um bom começo. Uma palavra para ocupar o espaço e tirar de imediato o desconforto incontornável dessa pequena reunião de família. Perséfone late pedindo mais. “Acho melhor não dar. Ele fica viciado.” Eu comi ração uma vez. A coisa se dissolve na boca em uma água gordurosa.

Lá fora, o dia se silencia. “Chuva de verão”, ela diz, “acaba rapidinho”, e bebe um gole de alguma coisa na caneca, “não saí ainda com ele por causa disso”, ela engole, “fiz o seu chocolate, do seu jeito”, ela vira o rosto pro fogão, “tem mais ali pra você”. Será que conseguiremos passar pelos dias com presunto, chuva e chocolate ou esse plano de contingência logo irá encontrar o seu fim? Aponto a câmera para ela, minha contribuição no diálogo. Maria Antônia se levanta, está com outras roupas, uma calça jeans, e não consigo me lembrar da última vez que a tinha visto com jeans. Ela parece dez anos mais nova. Uma visão em propaganda da Levis. Coloca uma caneca de chocolate na minha frente. O ar quente embaça a lente, um pedaço de algodão da minha camisa enche o quadro.

“Que tipo de coisa você gosta de filmar?”, ela pergunta sem olhar para mim, talvez não tenha certeza se essa é a conversa mais apropriada para o momento, mas eu também não tenho ideia do que pessoas que não são mais crianças falam com suas mães, sejam elas estátuas frias ou não. Então fico aliviada com a pergunta. “Eu gosto da colagem de situações comuns, de como elas vão... formando uma história, mas sem certezas, e cheio de aleatoriedade e coincidências”<sup>104</sup>, bebo o chocolate, está bom, “às vezes um agora cheio de passado... e você?”, pergunto como se não soubesse, mas quero saber como ela

---

<sup>104</sup> Lembrar faz esquecer.

Se recordar fosse esquecer, eu não me lembraria.

explica aquilo. “Eu não filmo mais”,<sup>105</sup> ficamos no silêncio, “desculpa, eu pergunto e mato o assunto. É que eu prefiro saber de você. E por que você filma o presente, o dia a dia? Quer guardar alguma coisa?” Fica um pouco de pó depositado no fundo da caneca. “Não. Sem guardar. Não deve adiantar. Só, não sei. Tocar... alguma coisa.”<sup>106</sup> Sugo os grãos e lambo os restos. “Eu vou falar de algo antigo nesse momento”, enuncio como um anúncio formal, a deposição de um presidente, uma declaração de guerra televisionada, o aviso da invasão da terra por seres verdes. Tomo coragem, “quero falar do meu pai”. Ela fica completamente imóvel como aqueles bichos que se fazem de mortos para despistar o predador.<sup>107</sup> Sua bunda desgruda da cadeira lentamente até que descola e sai. Vai. Ficam a poeira e a luz.<sup>108</sup> O cheiro de pão, que já foi comido, o rastro do cheiro, as migalhas de pistas. A duração do tempo, a tinta descascada na janela, o não saber que horas são, a câmera parada filmando a cadeira vazia. E a palavra pai flutuando no espaço.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Se esquecer, recordar, eu logo esqueceria.

<sup>106</sup> “Se quem perde é feliz/ E contente é quem chora,/ Que alegres são os dedos/ Que colhem isso, Agora!” (DICKINSON, 2015, p. 35).

<sup>107</sup> “Será que é bom sacudir essas histórias antigas?”, Uno pergunta a Naomi quanto à sua investigação paterna. “Você deve lembrar que tem um pai, só isso.”

<sup>108</sup> Nos mapas, a latitude é uma linha que se estende na vertical, do Equador até um dos polos. Ela marca as diferenças do norte e do sul, do colonizador e do colonizado, do corpo que é afetado politicamente, dos graus de calor e de frio, do corpo que sofre e, tal qual a vegetação, se molda ao seu território. A latitude representa, no mapa dos afetos, “os platôs, as regiões de intensidade contínua” (ROLNIK, 2011, p. 39).

<sup>109</sup> Quando Naomi Kawase liga para o pai e ouve a sua voz pela primeira vez desde que nasceu, ela não pode ser vista pela câmera. O ambiente se preenche por imagens de móveis, janelas, objetos, as intensidades habitam o espaço, preenchem seus m<sup>3</sup>, avançam para fora da tela, encontram o “fator de a(fe)tivação” do espectador, mexem também com o meu corpo vibrátil diante da tela. É como se o encontro das vozes deles criasse um “campo magnético, feito de suas forças” de atração e repulsa, um “campo que vai se instalando aos poucos” (ROLNIK, 2011, p. 41). A canção da caixinha de música da cena anterior termina, a infância e suas ilusões acabam e dão lugar a um toque seco de telefone. “Essa é a casa do senhor Yamashiro?” Ela o chama pelo nome de batismo. É preciso criar uma parede entre ela e a palavra *pai*. Não se sabe ainda o que fazer com essa palavra. Ela causa um desconforto, traz um perigo, o potencial para rejeição.

“Iara, para de me chutar”, a voz vem de fora da cena. O que está acontecendo agora? Viramo-nos para ela, a lente, eu, Perséfone. Maria Antônia entra na cozinha com uma almofada dentro da blusa, imitando uma barriga de grávida. Ela passa a mão no ventre arredondado com um sorriso calmo. “Nós não vamos sair?”, ela olha para Perséfone, “Papai tá com preguiça?”, e o carrega no colo, “Eu dirijo dessa vez. Mas você sabe que depois que ela nascer você que vai acordar de madrugada, né?”. Os dois saem da cozinha. O batente da porta é o que permanece em foco. O parafuso enferrujado, sujando a pintura de verde.<sup>110</sup> O rosto de Maria Antônia invade a cena. Seus olhos estão altos, sobranceiras atentas em um arco redondo, alegre. “Você não vem?”, ela sussurra.

Entramos no carro. Coloco Perséfone atrás, mas ela diz: “Você acha que eu vou te levar como uma motorista, ainda mais na minha situação?”, ela se esforça para fechar o cinto na cintura expandida, “Pode vir para frente!”. Obedeço e pego Perséfone, como o operador de uma marionete. Tomo o cuidado de não pousar a câmera. Olho tudo pela lente. Tenho medo que algo se desfaça sem as paredes do enquadramento.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Outra pessoa atende ao telefone, ela precisa se apresentar. Ao ouvir o sobrenome dela, Kawase, o interlocutor se silencia por um segundo e avisa que irá chamá-lo. Outro homem surge na linha. “Você é Kiyonobu?”, ao que ele quer saber: “Quem pergunta?”. É essa a hora da revelação. O momento que poderia preenchê-la ou tornar a sua jornada ainda mais incompleta. As palavras da avó-mãe estariam certas? “Será que é bom sacudir essas histórias antigas?” O que o risco de entristecer-se poderia fazer com ela? Talvez diminuir sua coragem documental, o que já sabemos de antemão que não aconteceu, por causa de todos os filmes que se seguiram desde então, mas Naomi não sabe. O que a tristeza pode fazer é diminuir, refrear a potência de uma pessoa, seu brilho, sua habilidade de afetar e ser afetado, sua vontade, seu vigor. Todas as outras coisas, dor, melancolia, desencantamento, são formas de tristeza. Espinosa (2013, p. 239) diz que a tristeza é a “passagem de um homem de uma perfeição maior para uma menor”.

<sup>111</sup> “Eu me chamo Naomi Kawase”, ela diz. “Sim... Naomi?”, ele fala, testando não se sabe o quê. Sua memória, o canal telefônico, sua hipótese de que Naomi aquela poderia ser. “Sim”, uma palavra tão positiva, mas carregada de incerteza, a voz parece andar na ponta dos pés, entre pedregulhos. “É você, Naomi?”, ele precisa criar um território seguro. Sua vida distante não tinha sido remota o suficiente, algo esquecido o tinha alcançado. Os lençóis de passado se ajustaram às pontas de presente em uma correspondência perfeita. Aquela era sua filha.

O medo é “uma tristeza instável” (ESPINOSA, 2013, p. 243), um terremoto que deixa ranhuras no território, mas não chega a fincar sua bandeira, ele é uma dúvida que ronda a terra, que questiona a estabilidade rochosa.

“Você vai ficar calado o caminho inteiro?”, ela diz e olha para o cachorro e, logo em seguida, diretamente pro meu olho mecânico. “Vai?”, saímos da quadra. Não sei o que ela quer que eu faça. “Não sei o que ele diria”, respondo, gostaria de saber. Não entendo meu lugar nesse jogo. Gostaria que ela fizesse as duas vozes.<sup>112</sup> Gostaria de me recolher a um papel passivo de público e observar o espetáculo da minha vida, agora desbloqueado. “Invente. Você deve saber em algum lugar. As palavras estão no seu DNA.” Depois de anos de silêncio, tenho que aprender a invocar meu pai que mal conheço. Esse truque parece mais vantajoso para ela, que pode seguir sem me contar nada de tudo o que aconteceu: “Não faço sessão espírita”. Minha vez de interpretar a vilã.<sup>113</sup> Sem resposta. Seguimos em silêncio. A rua. Ao invés de sairmos do entorno do lago, no caminho da escola, de Ondina, ou do que conheço, viramos para o outro lado. Me esforço para segurar a câmera e Perséfone, que fica tentando pular da janela. Uma placa: Ermida Dom Bosco. “Lembrou?”, ela ousou ser a primeira. “Eu nunca estive aqui.” “Claro que estive, nós vínhamos aqui beber com os nossos amigos e aí...”, “Maria Antônia, para com isso, já disse que não sei brincar”. Não me viro para ela, mas sei que ter me ouvido cancelar o seu nome de mãe a magoou. Eu nunca fiz isso em voz alta, fora da minha cabeça. “Iara...”, parece que vamos chamar as coisas pelos nomes, “o que temos agora é essa peça esquisita. Ela é como uma triste esperança, precisamos dela”. Ela estaciona o carro no encostamento. “Eu não consigo te falar mais sobre ele porque eu me esforcei demais para esquecer as palavras. É assim que eu consigo te

---

<sup>112</sup> “Como está sua mãe?”, ele fuge, afasta-se do centro, finge apagar-se na imagem materna. “Eu não vivo com ela.” Vemos um gaveteiro, transpassado por linhas de sombras. “Onde você mora agora? Em Nara. Você está em Nara? Com seus avós? Sim. Eles me adotaram quando eu era pequena. Sério? Sim.” Tudo aponta para fora até que: “Como você encontrou o meu número?”. Ele deseja saber como foi rastreado. Eu me sinto decepcionada. É só isso que ele quer descobrir. Não busca investigar os cabelos dela, e seu nariz, e ver se seus olhos são os mesmos olhos dele e se ela ainda é como uma foto, que talvez ele possua, de outros tempos.

“A decepção é uma tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado” (2013, p. 245). “Olhei nos registros civis”, uma parte dele que foi territorializada, cristalizada, um homem que foi embora que é um pai, um-pai-que-é-um-homem-que-foi-embora.

<sup>113</sup> Uma câmera subjetiva mostra a mão de Naomi que leva uma xícara de chá em direção à boca-câmera. Bebemos chá. Nos acalmamos. “O endereço era... eu verifiquei o endereço.” Ela não diz nada sobre os outros endereços. “Você não vive mais com sua mãe há muito tempo?” É preciso buscar uma região sem culpa. “Sim, eu nunca vivi com ela”, mas não existe esse lugar.

contar sobre o seu pai, fingindo que ele ainda está aqui, fazendo com que ele esteja aqui.”<sup>114</sup>

O ar fica pesado. Verbalizar toda a tensão entre nós nunca foi algo rotineiro. Perséfone está ficando inquieto e chorando para sair. Respiro fundo como antes de um mergulho. “Acho que estou lembrando”, movimento as patas dele imitando uma mão no queixo, pensativo, “nós vínhamos muito aqui mesmo”. Ela ligou o carro novamente e estacionamos mais para frente, na beira do lago. Abro a porta e Perséfone sai correndo e mijá na primeira grama em que pisa. É um lugar bonito. Jardins e um píer. O som do porta-malas. Ela carrega duas toalhas e aponta para um prédio pequenininho. “Foi ali, naquele banheiro, que eu fiz o teste de gravidez. Eu fiquei esperando os dois minutos dentro e você ficou na porta, avisando as pessoas que estava ocupado.” Eu capto tudo com a rapidez de um jornalista investigativo. Nós vamos andando para o píer de madeira. “Aí eu te contei que deu positivo e nós nos sentamos aqui”, ela se agacha na borda, “com os pés na água, e conversamos sobre o nosso futuro e todos os anos que ainda viriam. Você se lembra?” Filmo as ondas que os dedos dela fazem. “Lembro.” “Naquela época parecia tanta coisa”, ela passa também a mão, testando a água, “ter uma filha, tentar a vida juntos”. “Nós tínhamos só vinte anos”, Perséfone não está mais aqui há um tempo para ser o intérprete, fica apenas a minha voz. Na verdade, a cena somos nós duas conversando. Sem artifícios. “Sim. Só vinte anos. Parecia muito pouco. E continuou parecendo pouco. Isso é curioso. Nunca pareceu que já tinha passado tempo demais. Entende?” Balanço a cabeça que sim. “E naquele dia, quando acordamos, você disse que o que tínhamos combinado à beira do lago finalmente ia acontecer. Mas eu disse para você deixar para semana seguinte. Você pulou em uma sexta-feira”. Interrompo: “eu caí”. “Era sexta. Eu disse que estava com um mau pressentimento.

---

<sup>114</sup> “Quantos anos você tem agora? Cerca de 24?”, ela ri uma risada encatarrada. Talvez de nervoso, talvez de desilusão ou raiva. “Eu tenho 23 anos.” O riso embargado volta, aquilo pelo que se esperava vem à tona, as apostas são feitas: “Liguei porque eu quero ver você, papai”.

A esperança é uma alegria instável. Quem “está apegado à esperança” (SPINOSA, 2013, p. 243) tem dúvidas sobre se algo vai dar certo ou não no futuro, torce para que seja terra firme o que se apresenta no horizonte, mas ainda sente o sacudir das ondas. As dúvidas fazem com que a mente cheia de expectativas produza imagens em que o objeto de desejo não está lá, cenários em que o enjoo marítimo nunca cessou, e isso causa tristeza. A esperança é, portanto, uma alegria preenchida de tristeza.



Você disse que eu sempre fico esquisita quando esquenta o tempo. É verdade”. “Eu te liguei. O que eu disse?” Uma lancha passa ao longe e uma onda se forma e começa a empurrar outras ondas. No horizonte, o lago parece um espelho negro e prata. “Você disse que estava tudo certo. Que você estava com a chave. Que podíamos nos mudar naquele momento, durante a madrugada, quando quiséssemos. Fiquei com a impressão de que talvez estivéssemos seguros. Eu queria ter ido, mas fiquei com medo, coisas ruins acontecem quando estou por perto. Sei que você não acredita nisso, mas olha o que...” Quando chega a nós, a água só sobe o nível, sem aquele arredondado da arrebenção. “Mas você não estava lá comigo e, ainda assim, eu cáí.” Ela toca os meus joelhos desnudos com as pontas dos dedos molhadas, “mas eu não te impedi de ir”.<sup>115</sup> “No dia do meu enterro, o que você estava filmando na varanda?” Ela se vira para a câmera, os olhos cheios, o nariz escorrendo um catarro transparente: “A cena da tragédia”.

O gelado da água já tinha amortecido os meus pés. A calça dela tem dois tons e, aos poucos, como um papel que absorve um líquido, vai ficando de um escuro mais índigo. Perto do estacionamento, uns skatistas usam a rua de descida. O calor imprime nos meus ombros outra camada de rosa, tenho certeza, posso sentir. Mais uma lancha passa e para perto da outra e os motoristas conversam sobre alguma coisa e o pessoal tomando sol no topo fala sobre outra coisa. A onda vem mais forte, e pula o píer, e molha nossas coxas. Levanto a câmera rápido. O céu azul, sem nuvens. Páááá. Mais água subindo. Um espirro. Ela pula dentro, almofada-barriga e tudo. Círculos concêntricos envolvem o seu corpo. Me chama com o olhar. Empilho as toalhas e coloco a câmera ligada ali.

---

<sup>115</sup> “Eu realmente não me sinto o seu pai, mas você quer me encontrar?” Um desfecho e um começo, alinhavados um ao outro. O campo engrossa, o ar parece rígido. É você, espectador, protagonista, antagonista, coadjuvante, figurante do dia, “quem sabe o que lhe permite *habitar o ilocalizável*, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente” (ROLNIK, 2011, p. 39). Os canais lacrimais são ativados, as narinas criam espaço, se expandem, tentam lembrar como se fazia para respirar. Ela chora. Eu choro. Nesse momento, a câmera se atém a uma sombra completa, um breu. O som do fim da ligação.

Os maus encontros fazem com que a potência de agir diminua. Fazem com que as pessoas não queiram levantar da cama ou levar seus filhos na escola. As intensidades que alguém experimenta nesse tipo de encontro falho são “como partículas soltas de afeto, lascas que escaparam às máscaras” (ROLNIK, 2011, p. 33) que pareciam feitas sob medida. A máscara de filha, a máscara de pai. A máscara de mãe.

Meus pés correm para ponta e pulam. Pááááá. Mergulhamos uma, duas vezes. Como sereias. Maria Antônia também é uma sereia, seguindo a tradição da família. Ondina me explicou que a cidade de Três Marias, de onde meu avô veio, se chama assim porque as trigêmeas Maria da Conceição, Maria Teresa e Maria Antônia, que eram as filhas belíssimas de um fazendeiro importante, gostavam de tomar banho no rio e os vestidos grudavam nas pernas e serpenteavam na água. Um dia, elas simplesmente sumiram porque, de acordo com a lenda, viraram sereias. Incrível como a violência torna-se lenda. Eles decidiram ficar com essa coisa de sereia e já são três gerações, contando comigo, de seres marítimos mágicos na família. Mergulho.

O cu e as bolas de Perséfone. Ele late do píer. Quer um pedaço de peixe. Quer só que não o deixemos sozinho ali. Late e late. “Espera, Perséfone!” Desiste e se senta. “Eu não sei boiar”, falo de repente. “Não?”, ela suspende o próprio corpo, mostrando como se faz. “Não sei. As crianças sempre jogavam água na cara de quem boiava” e tento me virar, mas os braços e as pernas não conhecem o caminho e afundam. “Vem cá”, ela coloca a mão atrás da minha nuca e nas minhas costas, “deita nos meus braços”. Tampo o nariz com os dedos no automático e me deito. “Não vou jogar água em você”, solto levemente uma narina, “mas outras coisas podem agitar a água e você vai ter que lidar com isso”. Me sinto mais segura na certeza de que a incerteza é uma condição inevitável. Solto os braços. “Agora, tenta se abrir como uma estrela. Respira. Você é de uma linhagem antiga de excelentes boiadoras. Nadadoras, nem tanto. Mas boias humanas, sim. Você tem isso no seu sangue.” Amplio lentamente o meu espaço, mas a barriga começa a afundar e volto com medo. “Você consegue.” Ela coloca uma gota na minha testa. “Em nome de Eufrosina, Ondina e em meu nome, você está limpa dos medos de boiar.”

Ela tira as mãos de perto e eu sou erguida pela água.<sup>116</sup>

“Blup bluuuu”, o som da água é quase como o som do vento, o ar correndo por um tubo. “Bluvrrrrrrr proibivrrrrrrr saiam blurrrrrr não é vrrrrrrrtido.” A mão dela me toca de novo e eu me assusto. Guardinhas no píer, Perséfone late. “É proibido trazer animais domésticos aqui.” Corta.

Sentadas no carro, molhadas, Perséfone fica irritado, erguendo as patas descontente e vai para o banco de trás. Odeia tomar banho e tudo que o lembre disso. O caminho de volta parece mais rápido. Normalmente, voltar demora mais para mim. Já se sabe o percurso, não existe a novidade da jornada para me distrair. Mas parece que, quando acabo de abrir a janela, as roupas quase que secam completamente e chegamos ao casarão. Só as bundas molhadas.

Sinto que nossa ida teatral à Ermida gerou algo de diferente. Não é tão difícil existir ao lado dela. Até olho pro sol e sorrio, me esqueço de todas as coisas que lembro o tempo todo de não esquecer. O resultado disso não está nas imagens do filme nem nessas

---

<sup>116</sup> Em um escuro menos negro, com tons de vermelho, outra ligação se faz. O som de um telefone de disco, uma amiga atende. Naomi conta que o pai concordou em vê-la. No outro lado da linha, pede-se um minuto. Ficamos aguardando ouvindo uma musiquinha de espera, enquanto vemos uma série de fotos de Naomi, de idades variadas, crescendo. Fotografias alegres, de passeios no escorregador, abraçando um cachorrinho, em frente a um pôster de uma mulher com o cabelo parecido com o seu recém-cortado rente à nuca, de uniforme, fazendo careta, até que chegamos à foto de sua mãe biológica e então de seus pais biológicos, belos e intocáveis, parte de um universo que já não mais existe. Silêncio total. A foto deles balança, como se fosse empurrada pelo vento. Corta. Um take de cerca de 4 segundos do rosto dele, de Kiyonobu, olhando para a câmera da filha, se mexendo, de verdade, lá, presente. Corta. Créditos.



palavras, é algo sem forma, como aquelas bactérias em estado de latência, não tem nada ainda para ver, mas em seguida a vida acontece.<sup>117</sup>

Abrimos as portas e caminhamos, já com as toalhas descansando nos ombros, sem muita necessidade. Perséfone choraminga. “Isso é manha dela. Mijou aquele jardim todo, contra a lei”, mas ela continua amuada como se sua vida dependesse de sair de casa. Por mais que faça xixi em todos os lugares, ele só gosta de fazer cocô na rua da quadra, como um velho cheio de manias. “Pode deixar que eu levo”, ela diz. “Não, eu levo, tudo bem”, digo. “Você ainda está contagiosa, melhor descansar”, ela esfrega bem a bunda com a toalha, “vê se você consegue filmar os meninos”.<sup>118</sup> Ela abre o portão e Perséfone empurra as suas pernas para ser o primeiro a sair.

Me ajeito na janela. Parece que ela previu, porque lá estão eles, meus personagens, Pedro e Paulo, saltando poças no jardim. Um vai e toma distância e corre, atleta olímpico, pula, aterrissa do outro lado, seguro. O outro vai e cumpre o mesmo protocolo e eles riem e voltam aos postos. E correm e pulam e riem.

Isso não é um diário, é um videoarte.<sup>119</sup>

Pedro e Paulo trocam de poça, tentam pular sem criar distância. Paulo termina dentro da poça, jogando lama na cara do irmão. Pedro tenta subir o muro, mas é pequeno demais, nem tem chance. Perséfone entra no quadro, no cantinho esquerdo, embaixo. Só um triângulo do nosso jardim que deixei escapar. Perséfone está lá, mas não está. Não sei. Maria Antônia o carrega. Corta. Largo a câmera. Corro pelas escadas, nem sei se piso

---

<sup>117</sup> Eles se viram. É isso que importa. O encontro deles não é registrado, só a presença, em movimento, do pai. O filme é o percurso para chegar nesse homem. Um documentário-estrada.

<sup>118</sup> Eu queria muito mostrar para você que agora podia contar comigo. Eu estava tão animada com as possibilidades que se abriram. Além de ter a sua companhia, filha, senti que você era alguém com quem eu podia conversar um pouco mais. Você é tão interessante. Não sei se você sabe disso.

<sup>119</sup> Agora eu me lembro desse momento. Eu sei o quando em que estamos, sei para onde estamos indo. Um diário é um registro do que foi. Não tem a liberdade de inventar um outro cenário. Não há como fugir da próxima página ou escrever outra coisa para ela. Algo terrível já aconteceu.

mesmo em cada degrau, tenho a sensação que passei voando por eles. Perséfone está com a cabeça para trás, a língua para fora, os olhos abertos paralisados. “O que aconteceu?”, não consigo decodificar aquele rosto. “Veneno”, ela diz colocando-o no chão, o seu corpinho estendido, sem qualquer movimento. “A gente tem que ir no veterinário. Pega a chave, corre, levanta!”, ela só balança a cabeça que não e puxa minha mão para o peito dele. Não há nada ali. “O que aconteceu exatamente?”, sinto a necessidade de refazer os eventos. “Ele fez cocô nas árvores do terreno baldio e aí foi cheirar a grama, no portão aqui do lado. Acho que ele comeu alguma coisa...”, minha mão se fecha em um punho, seria capaz de matar qualquer pessoa, não importa o tamanho. “Eu vou lá”, a raiva ocupa todos os orifícios, não há qualquer espaço para culpa, para especular o que teria sido e os ses. Maria Antônia olha para o fundo do jardim, onde estão todas as cruzes: “Não adianta, tudo está perdido”.<sup>120</sup>

Tudo está perdido.

Serge chega tarde e está cansado. Os gestos denunciam, o jogar das chaves na mesa – coisa dos que trabalham – o beijo rápido na esposa. Olívia está cansada de não fazer nada. O gesto: mexe displicente no celular, olha para ele quando o beijo dura pouco. Ela pergunta que parte da peça ensaiaram hoje. Ele passa a correspondência pela mão e questiona: “Não pagamos a conta de luz?”. Nenhum consegue dizer o que o outro quer saber porque cada um deseja que o outro faça uma pergunta diferente. Ele abre o computador, distraído, comenta que a atriz, a nova, a que a substituiu, é boa. Ela alisa os dedos. Ele tira o casaco, geme de dor, as costas, os braços. “O meu presente não é só meu, é seu também, mas sou eu que carrego”, ela reclama.



<sup>120</sup> Algo terrível é o que acontece.

“Estou trabalhando por nós dois, mas tenho a impressão de trabalhar sozinha.” Ele fala das contas, do salário de desemprego dela, do que sobra, do aluguel. “Você terminou seu monólogo de contador?” Isso ainda é uma cena, e os dois parecem tão apegados a seus papéis! Parceiros antagonistas. A diretora intervém. Pede por outra opção. Uma em que Olívia “é menos severa e se abre um pouco mais”. O divino se manifesta, dá outra chance, muda o destino, rebobina a fita, vela o filme.

Serge toma a frente: “Então, Olívia, me diz o que você fez hoje”.

“Terminei as orelhas. Talvez tenha até feito os cílios. Acho que acabei o fígado. Mas me tomou muita energia.”

Meu pai morreu em uma sexta-feira. Eu usava meias com pompons no calcanhar, ele usava sandálias de encaixar.

Ela se levanta. Maria Antônia, minha mãe, e me deixa ali, com o corpo dele amolecido, o olhar correndo para o azul vítreo. Ela tira os jeans Levis, jovens, enquanto atravessa o jardim, deixa a calça caída na grama e entra na casa, de blusa e calcinha branca, uma assombração. “Mãe?”, eu grito, não sei o volume, mas ela ouve e segue.

Minha mãe morrerá, livre de seu ódio pelos verões, em um dia nublado.

“Fiquei com um dente mole e uma amiga disse: ‘É normal, o bebê precisa de cálcio. Na gravidez, pode-se perder dentes’. Mas a simplicidade com que me passou essas informações me deixou perturbada. Como se fosse fácil dar pedaços de si.”

Meu cachorro morreu em dia de mercado, era como um irmão. Foi assassinado.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Nosso cachorro morreu naquele verão. Não sei que dia da semana. Não sei quanto tempo passou dos aviõezinhos de papel para o vizinho ter me prendido na grade. Talvez tenha acontecido tudo na mesma tarde, mas a sensação que eu tenho dessa lembrança é que tudo se esticou, em muito e muito tempo, como se a tensão tivesse sido concentrada durante um mês inteiro. Depois que eu já tinha me esquecido de ter medo do portão e do cheiro de ferro é que aconteceu.

Encaixo os dedos embaixo da nuca e das costas dele, como se também fosse boiar. Ando olhando para seu rosto, que parece agora o de qualquer outro cachorro. “Mãe, mãe”, eu grito subindo encostada no corrimão. Eu só tinha tomado aquele chocolate quente e minha pressão começa a baixar. “Mãe!”, entro no quarto dela e o seu rosto está virado para aquela maldita varanda. “Mãe, me ajuda”, eu consigo sentir a pele dele mais fria. Ela se deita na cama: “Eu não posso ajudar em nada”.<sup>122</sup>

Eu morrerei em muitos e muitos anos, depois de ter esquecido de todos os que morreram antes.

Olívia resolve que dará uma festa para celebrar o nascimento do bebê e que irá convidar seus amigos mais queridos, inclusive o ex-namorado. É a volta milagrosa dos que sumiram sem vestígios.

Desço de novo com Perséfone. Disponho seu corpo na mesa de jantar, como um sacrifício. Pego uma blusa preta no varal. Com uma pá, que parece ter estado desde sempre caída do lado de trás da casa, que deve ter feito parte de vários serviços funerários, que deve ter presenciado a construção dos segredos da família, que gostaria que entrasse no crânio da minha mãe agora, cavo uma toca para ele, ao lado dos túmulos dos outros cães.

---

<sup>122</sup> Hermes foi encontrado, cambaleando, com a boca frouxa, cheia de baba. Logo vieram os tremores de pesadelo. Naquele dia, éramos só nós três. Sempre nós três. Eu, Eufrosina e Ozires. Meu vô tentou carregá-lo para o carro e correr para o veterinário, ele suava tanto que, quando o olhei de novo, a camisa toda já tinha mudado de cor. Hermes defecou no banco, deitado, inconsciente, e na manga do meu avô e aí não se mexeu mais. Eu nunca tinha visto nada morrer antes. Eufrosina só chorava baixinho e segurava minha mão com firmeza. Eu ainda não tinha entendido: “O Hermes dormiu?”. Ozires ficou quieto, a lágrima contida, olhava pro céu procurando alguma coisa. Ninguém mais falou nada. Nós três começamos a andar pelo quintal, uma procissão sem nenhuma reza. Era uma busca pela causa. Os outros cachorros estavam dormindo longe, mas Ártemis acordou com a confusão e veio correndo. Não sei se ela lembrava que era mãe do Hermes, mas pareceu triste. Tentou empurrar as costas dele com o focinho, mas ele não se mexeu. Ela parece que esqueceu, porque foi pro outro lado, farejando alguma coisa, mas aí começou a latir e latir mais. Fomos o mais rápido possível. Os outros cachorros todos levantaram. Ozires saiu em disparada, o corpo se transmutou no de um atleta, chegou antes, empurrou os outros pra longe enquanto eles chegavam. Era um pedaço de carne com uma cor estranha. Eufrosina tampou a boca horrorizada, olhando para o muro que dividíamos com o vizinho. Ozires catou a carne com raiva e saiu dali.

Olívia se encara no espelho, preparando um rosto novo para os amigos antigos. “Essa ruga é a exigência”, e tateia o risco que atravessa sua testa. “Nesses ângulos, vejo as camponesas da minha terra.” Quatro centímetros. “Essa é a tristeza de Marion, que encenei noite após noite durante três anos.” Vinte centímetros. Outras marcas ficam nos ombros, caídos, derrotados, estressados com os preparativos. Cinquenta centímetros.



Volto para ele. Click. Não quero nunca esquecê-lo, apesar de saber que a minha idade impõe que as tragédias do futuro sejam cada vez piores e a morte de Perséfone se torne apenas o romântico falecimento do meu primeiro amigo. Ainda assim, luto contra as evoluções climáticas da narrativa. Quero estar aqui e saber que estou aqui com ele. Perséfone não tem nenhuma marca, mexo em suas coxinhas enrijecidas, tento fechar seus olhos e as pálpebras descem até um pouco antes do final. Click. Ele não tem cicatrizes, nunca sofreu, não tem rugas, não tem lembranças. Tem as patas e as garras e os caninos afiados.

Eu atravessei o terreno até o muro cinza. Eu roubei a cruz de outro cachorro e escrevi o nome de Perséfone. Eu dei tapinhas na terra como quem afofa os travesseiros em uma cama. Eu o coloquei no buraco sombrio. Mãe, me ajude! Faça o céu escurecer. Esse sol alegre me faz adoecer. Eu o tampei com poeira. Eu enchi os olhos dele de terra. Por favor, mãe, faça para mim um terremoto. Uma cidade de enterros. Eu tingi o pelo dele de castanho. Eu manchei meus joelhos. Mãe, faça para mim um coro ao fundo. Está tão quieto e tão triste. Eu alisei a terra que esmaga a cabeça dele. Eu finquei o palitinho acima de onde deveriam estar seus olhos. Mãe, os dentes dele vão apodrecer debaixo da sujeira? Eu fiquei de pé. Minha sombra se pendurou sobre ele como um planeta. Mãe, eu ainda não estou pronta. Mãe, ensaie comigo. Repasse as falas. Eu juntei as mãos em oração. Eu não sei rezar. Eu disse em voz alta: mãe, faça para Perséfone um paraíso. Faça alguma coisa. Crie um milagre. Roube um final. Sequestre outra história. Amaldiçoe os vizinhos. Corte as gargantas deles. Chame a polícia. Ressuscite



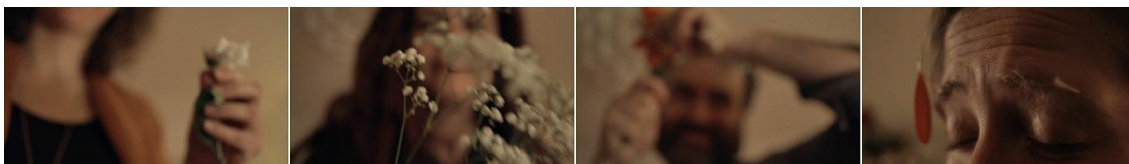
Perséfone. Chore, grite. Fale qualquer coisa. Ou então, faça um voto de silêncio. Suma do mundo. Morra você.<sup>123</sup>

“Como é ser pai?”

“Não sei ainda. É território desconhecido. A barriga torna mais real.”

A barriga é uma área de trânsito, uma viagem longa, passagem, pedágio.

Os convidados falam da vida que vem. De ser mãe, dos tipos de creche. Leem o futuro, são todos videntes. Olívia se tranca no banheiro e precisa ser seduzida para fora por uma serenata. Jogam flores sobre ela. Como em um enterro. O enterro da mulher que ela era, o nascimento da mulher que agora será. Trânsito – acho que ela não vai dar conta de cruzar as distâncias.



Mas contra tudo, sobem os créditos e as imagens domésticas de Olmo. Nasce.

Um final feliz. Só não se sabe quando.

As mãos sujas de terra. Os braços limpos de manchas. Ia passar mesmo logo, como ela disse. Livre de contaminação. Praga. Epidemia. Saio pelo portão.

.  
.
   
.

Fim do diário<sup>124</sup>

<sup>123</sup> “Não é na imagem-lembrança”, as memórias que puxamos a todo tempo, tentando descobrir quem somos, “é na lembrança pura”, no passado tal como foi “que permanecemos contemporâneos da criança que fomos” (DELEUZE, 2007, p. 114). Uma cópia exata da criança que fomos. O presente exato do passado que somos. Amaldiçoados a repetir sempre o passado.

<sup>124</sup> Tudo começou com uma imagem-percepção. Você lembra? Imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação. É a primeira fase. O mundo é apreendido pelos sons, pelos cheiros, nas

---

falanges, pelo canto do olho. É uma provocação dos sentidos. É uma sedução. Ele começou pela voz. O jeito que me chamou, como uma sereia.

Ozires me convidou para jogar aviãozinho pela varanda. Eu fiquei surpresa porque nossa interação não acontecia no meu mundo infantil, eu que tinha que migrar para o universo adulto dele. Mas lá estava uma caixa de papéis de rascunho convertidos em dezenas, centenas, milhares, uma porção incontável de aviões! Fiquei feliz, entendi que éramos amigos de novo.

Ele disse: “Hoje vamos acertar todos na piscina”. Era uma vingança contra o vizinho. Eu vinha esperando por aquilo. A chance de retaliar. Por Hermes, por todos nós. Não consegui fazer os meus primeiros aviões cruzarem as nossas fronteiras. Jogava com muita força. Apedrejava o muro amarelo. Ozires me mostrou como fazer: “Delicadeza, tem que lançar com leveza”. A missão entrou nos eixos e conseguimos pousar a maioria dentro das águas inimigas. Não reparei na passagem do tempo, a luz até mudou para o laranja e acabamos com a caixa. O fim do bombardeio. Ozires ainda trouxe uma melancia enorme, que cortamos em duas partes grandes: “Esse é o seu pagamento”. Passada a animação, me veio um frio na espinha. “Isso não vai trazer problemas de novo, vovô?” Ele balançou a cabeça em negativa, olhando firme para o horizonte que trazia desenhadas nuvens bem cinzas e carregadas como um mau presságio.

Mas, como as crianças são, eu logo esqueci de todo o medo, sem nem saber ainda que algo terrível estava para acontecer. Tinha nas mãos os caroços do último pedaço de melancia quando Eufrosina chegou chorando e gritando.

Há sempre uma triangulação.

“Como você pôde fazer isso comigo?” Ozires levantou inalterado, enquanto ela checava a caixa em que estavam os nossos aviões, nossos jatos, nossos caças, nossos B-29, nossos Enola Gay. Meu peito ficou rígido feito o de um cadáver, se eu respirei, não lembro. O céu de chumbo e um trovão anunciando coisas piores.

Algo terrível já aconteceu.

Ela me pegou pela mão e descemos correndo as escadas. Escadas são coisas abismais. Um tipo de limiar entre mundos. Havia sombras suaves entre um degrau e outro e não aqueles contrastes fortes dos filmes de suspense em preto e branco, era sim um dégradé de cinza, uma narrativa fantasmagórica. Passando por elas, fiquei, de repente, mais velha.

Fomos parar na porta da casa do vizinho e eu tinha medo daquele lugar. Não era como agora. Esse exibicionismo de vidros e janelas imensas, era uma fortaleza de ocre e madeira e eu tinha decidido que o ocre amarelo era a cor mais violenta de todas. Ela tocava a campainha sem parar. “Vovó, cuidado, esse homem é mau.” A maturidade dos meus sete anos não era o suficiente para lidar com aquilo. Ele apareceu, já irado, perguntando o que a gente estava fazendo ali, como tínhamos coragem, falando em polícia. Eufrosina só implorava pelos aviões, de um jeito que eu nunca tinha visto.

Algo terrível aconteceu pelas minhas mãos.

---

Eu aponte para os que estavam caídos no jardim, “moço, moço, aqueles não estão molhados”. Ele foi embora sacudindo os braços para a gente. “Vovó, não fica triste. Vovô disse que não tem perigo”, mas ela só chorava cada vez mais e não soltava minha mão nunca. Estávamos juntas, seladas uma a outra. Todos os contratos se dão num aperto de mãos. As palmas quentes, o sangue em fluxo assinala que uma vida se alia a outra, os dedos entrecruzados, a história de uma termina na da outra. Amaldiçoadas.

Passei o braço pela grade e um peito atravessou, mas a barriga não cabia. Pensei que se não tivesse comido a melancia eu conseguiria penetrar naquele jardim e resgatar todos aqueles aviões. Por um segundo, me assustei imaginando se era por isso que Ozires tinha me levado a fruta. Aí começou a chover e chover muito. O céu finalmente tinha cedido.

Eufrosina não queria ir embora, ficava olhando pros aviões como se fossem um corpo. Eu me sentia muito culpada e confusa. Entre querer a companhia do meu avô e buscar o amor da minha avó, fiquei estática. E ela também. As duas paralisadas.

A maldição começa a se instalar.

Nossa roupa já estava encharcada quando ela resolveu voltar. Plac, plac, os dedos enrugados e flácidos colando-descolando do piso de madeira. Fomos andando devagar, em um cortejo silencioso. Eu só queria tomar banho e ir dormir, acordar de esquecer, foi só um pesadelo, disposta a não lembrar nunca mais desse dia e quem sabe no futuro ficar espantada com uma narrativa dominical desse evento da minha infância, dissolvida nos anos, suco de pozinho, diluído, o gosto de manga ralo e artificial, quase só cheiro, só lembrança. Mas Eufrosina subia as escadas como que hipnotizada. Eu não queria deixá-la sozinha. O corpo entre novo e velho sob o traje noturno, aquela sua camisola longa e de seda, o cabelo curto penteado para trás e os trovões desenhando no topo de sua cabeça uma auréola flutuante. Tenho medo de que ela morra. Os pés na sacada. Agora que eu conhecia a morte, senti que ela podia morrer quando chegasse à varanda. O coração, desistir, levando com ele, num pulo, as pernas tristes.

O vovô já tinha levado a caixa e os restos da melancia. Todas as provas tinham sumido. Mas antes a casa tivesse erodido. Aquilo tinha cheiro de para sempre. Entranhou na pele, ficou preso nas unhas. Eufrosina apertou minha mão. Vi meus dedinhos ficando brancos, o sangue fugindo para ambientes mais amenos. Mas não foi como o homem fez no meu braço, no portão, me afogando nas frases dele. Esse é um pedido de socorro. Os seus dedos formigam também? A sua boca está seca? Seus olhos ardem? E deixei que ela fosse tirando o movimento da mão com que eu escrevo, levando-a à dormência, ao roxo. Você consegue sentir o ar grosso apertando as suas narinas? Esse é o platô da minha história, uma corrente elétrica, a latitude do mapa de uma vida.

Inspire fundo.

Ficamos vendo de cima o jardim do vizinho e os aviõezinhos virando uma papa branca que amanhã talvez fosse revirada pelos passarinhos. Ela ainda chorava sem parar, sem nenhuma palavra. Ela era como a casa, uma mansão gigantesca com mais quartos do que eu conseguia inspecionar e o silêncio migrando pelo corredor. Eu aguardava orientações, seu soldado raso. Olhei pros olhos dela, que ficavam mais amarelos quando molhados e aí enxerguei tudo. E todas nós somos como a casa. Ondina é a estrutura que range na seca; eu sou a poeira que pousa no corrimão; e você é o espaço aéreo entre os muros, lara.

---

Foi aquele rajado de cinza na íris do olho que ela usa para piscar. A denúncia. Uma mulher é uma casa. O armário onde se esconde uma comida sagrada para um dia especial. O olhar mata antes da bala. Imagem-afecção. Algo além da percepção, uma intensidade que se processa no corpo e na mente. Arrebatamento. Uma Virgem que chora sangue. “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 1985, p. 114). Essa cena pode começar com ela inclinando suavemente a cabeça para o ombro. As orelhas precisam de descanso. Um lampejo no céu ilumina a metade da face que vejo. Aquele olho secreto brilha e se entrega. Close. Seu rosto, as bochechas esclavas, as narinas em postura farejante, porém mais que um rosto – não é rosto nenhum. Eu já não via sobancelha, queixo, testa, mas a casa, os aviões, meu avô.

Eu fiz algo terrível.

Os aviões de Eufrosina e os de Ozires eram indiscerníveis. Pareciam cópias gêmeas, o irmão ou a face espelhada. Mas um avião não era como o outro, lara. Eram diferentes, mas indiscerníveis. A palma e o dorso da mão de Deus. Você vê?

Sempre me impressionou o final de *Acosado* (Godard, 1961). Depois de passar o filme todo fugindo da polícia e acabar sendo denunciado pela própria namorada, amante, amada, conhecida, Michel Poiccard apenas se entrega. Joga a arma no chão e corre lento, sabendo que será pego, que levará um tiro, que chamará Patrícia de vaca ou nojenta, que morrerá jovem, deitado na rua. É a última fase, a imagem-ação, a reação, o resultado. Só que nunca chega. O bandido se cansa da perseguição. O filme não tem mais para onde ir. Eufrosina se senta na cadeira em que Ozires estava e contempla o jardim esbranquiçado do outro lado e parece que nunca saiu dali. Eu me sento ao lado dela e torno-me também uma estátua. Desisto, deito, paro de fazer força. Nada vai passar por essa mulher amaldiçoada.

Todos os aviões levam à morte.

A casa fala. “Eu vejo as suas filhas e as filhas delas.” Um bando de garotas tristes. Já estava escrito, nas estrias do piso, nas rachaduras da tinta, nas linhas do mármore. Você já consegue ver?

Faço a cartografia dos afetos. Lidos nas nuvens, como uma médium lê a borra do café. O chamado inesperado me fez sentir especial e o modo como ele não temia o vizinho me fez sentir o calor seguro que um adulto consegue transmitir a uma criança. “A segurança é uma alegria, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, da qual foi afastada toda causa de dúvida.” O canto dele foi o de reescrever aquela narrativa sem o medo do vizinho. Mesmo sabendo que aquele era terreno de abalos sísmicos, porque “não duvidar de uma coisa é diferente de ter certeza sobre ela” (ESPINOSA, 2013, p. 245), eu o segui, animal cego. Mas nada disso foi realmente o suficiente. O truque foi a delicadeza. Não é talento fácil. Ser delicado implica uma entrega absoluta. Deixar o corpo e a mente na doçura. O controle de descontrolar-se suavemente. Foi pela delicadeza que ele se vingou dela, foi na maciez gentil que ele fez de mim sua cúmplice. Os mansos vão herdar a terra.

Fui eu quem criou a maldição desejando que ele morresse ou foi ele que amaldiçoou a todos nós? Então as primeiras contrações parecem uma cólica. O braço esquerdo dói, é uma narrativa conhecida. Aquilo aconteceu no mesmo dia, eu te prometo. As salas brancas, o teto branco, as roupas brancas dos homens brancos. Foi mesmo um infarto, anunciam, morre um

---

pouco o coração. De repente, uma contração me faz ter que segurar na parede. E então veio o próximo e morre um pouco a mente. Foi aí que ele esqueceu o meu nome, e o da sua avó, e nunca soube o seu. Para quê? Para viver sem imagens-lembrança, talvez o melhor destino de todos nós, logo ele que escrevia sobre a memória. Uma escolha radical.

E se você considerar que um dia é o período de 24 horas, não importando quando começam esses movimentos de ponteiro, eu te prometo que aquilo também aconteceu no mesmo dia. Eu entro no chuveiro com o seu pai, nós dois de roupa, todos molhados, para acalmar a ira da dor. Eufrosina perde a fala. O dia começa quando ponho na mão o primeiro aviõzinho. Um problema neurológico inexplicável que só vai piorar. Ela me larga sozinha no único lugar de narração. Aqueles dois velhos me largam sozinha. E agora só eu posso contar essa maldita história.

A dor é tão aguda que eu fico com medo de parir ali. No momento em que escrevo isso a você, o som vem retumbante do banheiro. De novo e de novo. Quantas vezes você não me assombrou com essa música nos últimos três anos, desde que a cantamos juntas na cozinha? Tento ir à porta suplicar por um volume menor, você nem responde. A esperança de que você talvez leia isso e talvez entenda aquece um pouco até que esfria completamente. Porque essas palavras são como o trenó de Kane, no canto do enquadramento, para ninguém lembrar, para você – o notebook velho, abandonado no armário – nunca ler.

Eu não sobreviverei aos anúncios da sua vinda.

Palavras que foram esquecidas, parte de uma língua que não existe mais. Impossíveis de lembrar. Palavras que ninguém conhece. Sem dicionário. Raiz, tubérculo negligenciado no asfalto. Aqueles aviões, Deus! Do banheiro, meia hora depois, vem a sua resposta logo antes do final da fita. “Me deixa.” O passado e o futuro emergem do seu sono de gigantes e nos cercam aqui.

As palavras daquela bateria...

“Mãe, eu fiz uma coisa errada.” Você clama por mim como um dia eu clamei por ela. Eu também achei que uma mãe poderia curar tudo. Tinha fé que ela poderia reescrever a cena. Eufrosina desce as escadas de costas. Ozires desembrulha os aviões que nunca são construídos. Hermes se ergue do túmulo com a carne caindo da boca. Eu nunca entro na casa. Vou viajar este verão. Mas ainda oscila o espectro das palavras de todos aqueles sons.

Ondina levanta do meio dos seus papéis, da sua mesa de mulher advogada, do seu corpo de filha afligida, das suas anotações de nomes de médicos, pronta para me dar um tapa ou pegar um pano de chão, mas a coloco em suspensão: “Acabei com a vida da vovó”. Ventre. As letras que habitam aqueles sons. A contração vem e eu digo que quero desistir.

Ondina ri como eu já tinha visto muito poucas vezes. O som sai alto e entre lágrimas, intenso, represa aberta. O choro é misto de alegria e algo louco, um brilho esquizofrênico, as pupilas dilatadas, buraco negro. Deus, como subiram aqueles aviões! Uma despedida colossal. Descubro que minha mãe não tem um rosto, mas um rombo, uma coifa. Vaso e reboco. “É verdade”, eu insisto. E ela se senta de novo, talvez por falta de força nas pernas, e eu sento em seu colo, talvez por falta de fé nas pernas. Faz silêncio para que eu fale. Me sinto em um de seus tribunais. Não sei se ré ou vítima.

---

Se tivéssemos lançado pedras ao invés de débeis aeronaves, desde aquele primeiro dia, haveria menos ruína agora. Resolvo contar tudo, expiar todos os pecados.

Quando experimenta uma dor inédita, o corpo acha que vai morrer.

“Mãe, eu e vovó matamos o Hermes”, ela levanta as sobrancelhas.

Sua mente acredita que vai morrer.

“E eu e o vovô matamos a vovó.”

Os seus ossos se preparam para morrer.

“Com os aviões de papel.”

Os seus músculos se contraem em adeus.

“Por isso que ele não consegue lembrar.”

As costas, o quadril, a vagina, tudo é ativado ao mesmo tempo.

“Que ela não consegue falar.”

Uma máquina em pane.

“Aqueles aviões”, Deus, “eram o livro dela”.

Se eu sobreviver a isso, nunca mais vou comer doce antes do jantar. Se eu sobreviver a isso, nunca mais vou brigar pela louça suja. Se eu sobreviver a isso, nunca mais minto para ninguém. Se eu sobreviver a isso, nunca mais reclamo de dinheiro. Mãe, por favor, me salve agora. Mãe, prometo que não vou matar, nunca mais. Se eu sobreviver a isso, nunca mais pego as moedinhas do fundo da gaveta. Se eu sobreviver a isso, vou chamá-la de lara. Se eu sobreviver a isso, terá nome de sereia, como os dois gostavam.

*Algo terrível é acontecido.*

Mas a confissão não leva a uma absolvição milagrosa. A voz dela volta ao normal. A voz da lei, dos com mais de um metro de altura, distante e absoluta. “A vovó e o vovô tiveram problemas médicos. Não é culpa de ninguém. É a vida. E a minha mãe nunca escreveu livro nenhum. Aquilo devia ser alguma cópia descartada de um dos livros do papai. Ela batia tudo à máquina para ele. Você só tá confundindo as coisas.” Meus lábios caem. “Mas a vovó chorou tanto.” Ela me varreu do seu colo: “Aqueles dois vivem brigando. Não devia ter nada a ver com você, Maria Antônia”.

Por covardia, finjo que acredito quando os olhos dela não podem ser encontrados.

A contração acaba e eu tenho certeza de que vou conseguir.

---

Tudo vai ficar bem. Mamãe me manda sair dali e almoçar alguma coisa. Eu como mingau, um poço, todo o material de costura, um jabuti. Tudo vai ficar bem. Engulo um girassol, ladrilho azul. Tudo vai ficar bem. O mundo foi apenas tomado por uma peste afásica. Que palavra é aquela para aquilo que usamos para morder, que está na boca? Na afasia, podemos esquecer das palavras ou pensar em uma e dizer outra. Naquele verão jogamos uns sapos na casa do vizinho. Não dou conta de atravessar. A afasia é minha doença de preferência. Não é lara que não consegue sair, eu que não atravesso. O livro era um texto qualquer. As lágrimas eram para outra pessoa. Aquela sensação que tinha ficado impressa na corrente sanguínea era indigestão.

É melhor do que a equação: um avião que é um livro.

Saio do escritório improvisado no casarão e entro na varanda com coragem renovada. As torturas que as crianças se impõem! Já tinha ficado uma tarde inteira, sentada em frente à porta de casa, sem ir ao banheiro, esperando Ondina chegar, mais tarde que o normal, do trabalho. O exame logo veio em resultado – infecção urinária. As torturas que as crianças se impõem. Tudo vai ficar bem. E, então, aquela cauda branca debaixo da porta. Mãe, por que você não me disse que eu era feia? Que sob a minha pele todos podiam ver a dor que transbordaria gerações? Bem ali estava, uma quina branca na quina branca da porta de correr um dia branca. Mãe, por que você não me avisou da péssima mãe que eu seria? Tenho certeza de que você via também, pulsando nos meus poros, como óleo. Não há alucinação, essa é a má notícia. A cauda branca se insinua como uma baleia, estrondosa demais para não se ver. Eu a pesco. É só isso que sei fazer, uma gravação no corpo. Imagem sensorio-motora. Mãe, por que minhas primas não dormem mais aqui em casa?

Eu podia ter ignorado o grande branco. Assentido que se apagasse na próxima faxina. Ter deixado outro pensamento invadir a cabeça. Me permitir ser roubada daquela cena pelo barulhinho de uma mosca que se debate contra o vidro. Outra coisa que é minha culpa. Mãe, por que você não me avisou que os sussurros de *criança estranha* queriam dizer amaldiçoada? Um último aviãozinho preso entre as ferragens. *Clap, clap, clap*. Parabéns, Maria Antônia, você conseguiu. Você realmente conseguiu. Você vai para o inferno. Você vai morrer. E ninguém vai sentir a sua falta. Você conseguiu voltar ao triângulo, e sufocar todas as células do seu corpo que lutavam bravamente para pensar em outra coisa, em qualquer outra coisa. No material escolar do novo ano, em fazer um vulcão de areia no parquinho, em pedir para comemorar o aniversário no McDonald's. Você simplesmente não obedece, má garota, você vai para o inferno. Sem presente para você. Você devia ter deixado as engrenagens funcionarem. A mente luta para recuperar o corpo que padece de lembrar e o corpo que lembra é afetado e imagina todas aquelas coisas horríveis, tudo de novo, e lá está Eufrosina muda outra vez, e Ozires desmemoriado. Por sua causa, por sua causa. A memória pode ser resistência. Ela tenta, ela tenta. Mas você é uma garotinha má. "A mente se esforçará portanto, tanto quanto pode, por imaginar outras coisas" (2013, p. 181), coisas que não deixem o corpo triste, mas você não deixa, você estraga tudo com suas pescarias, suas mãos em garra, seu jeito de lagosta.

Você convoca as Musas.

E ali na barriga da baleia todas as letras dela. *Pá, pá, pá*. As palavras que não podia ter certeza de que eram dela, mas que sabia que eram. Mãe, você me odeia por ter sido infeliz? Era outra quina, o canto de um papel, datilografado, aquela tinta preta cinza. Palavras separadas de suas

---

companheiras, mas uma única frase, completa, inteligível, para atestar que aquilo era mesmo prova incontestável, pedras no meu calcanhar ao que eu afundo e afundo.

Mãe, você já desejou que eu não tivesse existido? E que você não tivesse existido, e que Eufrosina não tivesse existido, e a mãe dela, e a mãe da mãe dela.

Eu procurei por aquela frase nos anos seguintes em todos os dias da minha vida. Em todos os livros da biblioteca dele, e depois na internet, e não achei em nenhum lugar, porque ela só poderia ter sido dela. Eu poderia ter até me tornado uma grande teórica literária como ele, o eruditismo como um subproduto da minha obsessão, mas todos nós sabemos que eu nunca seria nada.

Desço as escadas correndo com o papelzinho nas mãos, o pulsante coração de um pequeno animal. Mas o degrau, sempre esquivo, trai minha pata. O choro sobe como um balão. A dor de todas aquelas coisas finalmente escapando pela válvula de saída legitimada. Ondina surge atordoada com o canto de sereia. “Maria Antônia”, ela se agacha ao meu lado, “não exagera, filha, por favor”, olha para mim em súplica, “já tem muita coisa acontecendo”. Minha dor é pausada pela dor dela. Escondo o avião que poderia me exonerar, repassar, aos olhos da lei materna, a culpa de tudo aquilo. “Levanta, você consegue.” Faço minha melhor tentativa, mas o pé, uma borracha frouxa e disforme, não fica firme. “Está quebrado”, ela revela como o diagnóstico da sua desgraça pessoal.

Tenho dificuldade de colocar isso em palavras, mas sei que o que acontece é que estou morrendo agora. Deus, você sabe quantas vezes eu contei o número de azulejos atrás da sua cabeça, das minhas pernas abertas?

Não deve ter sido fácil me levar ao mesmo hospital onde ela tinha dormido algumas horas antes. Não é fácil para mim estar aqui de novo, um buraco que cresce em uma mulher já toda esburacada.

Ficarei o resto da vida esperando pela minha punição, é verdade. Um pé quebrado é uma estrutura desfeita. É um acidente. Um desnível no solo.

Eu farei o que você quiser, só me dê as drogas, todas elas, bem fundo, na minha espinha.

O jaleco diz que são microfraturas e os ossos vão se religar sozinhos, mas as ranhuras, a cicatriz, vão ficar para sempre. Vai doer nos dias de frio.

Desisto, deito, paro de fazer força. Você tem que empurrar. Eu não tenho que fazer nada. Você que tem a injeção, seu sádico desgraçado.

Um acidente é uma questão cartográfica. Uma ilha não deveria ter acontecido. Ninguém merece ser cercado de água. Eu já vi as cataratas do Nicarágua. Um acidente é uma cavidade, é o que faz o aspirador de pó, um sulco. Mas a ausência também é alguma coisa.

A contração é como uma ânsia de vômito que desce até a bunda.

Um acidente é uma situação inesperada. “Quebrei meu pé por acidente, encontrei-a (a baleia) por acaso.” Matei Hermes por acidente, matei Eufrosina por acidente, matei Ozires por acidente. Matei até Perséfone. Por acaso, fiz todas essas coisas.



---

Dois carros colidem e as pessoas dizem que foi um acidente. Todo mundo tenta amaciar o que é duro. Um acidente é um choque. Uma batida formada por dois ou mais agentes ativos que agem por acaso. Um motorista, outro, e uma caixa de aviões.

Um acidente é um acontecimento trágico que ocasiona dano. Algo terrível que gera algo terrível.

Seu pai me pergunta: você quer parir? E eu entendo: o que você quer de toda sua vida? *Não é de surpreender que a criança esquisita virou uma vagabunda. Se você quiser, terá que empurrar. Dezenove anos e grávida. Podia ser pior.* Eu fiz da baleia um peixe, as paredes rasgadas em brânquias, o papel suado na minha mão em dor. *As malucas são as mais safadas.* Preciso de um aquário. Eu não poderia mais mostrar a Ondina – seria o mesmo que perdê-la no mar. *Quando dá errado desde pequena, não ajeita mais.* Eu não poderia mostrar a Eufrosina. Era como a foto de um bebê morto.

Eu comi.

Comi antes que a encontrassem comigo.

O que eu quero? Eu? Eu quero morrer. Quero sentir o gosto ferroso de desaparecer. A água salgada nos pulmões. Ser apagada, porque é somente isso que sobrou. Morrer e não ter mais que sobreviver todos os dias ao que nunca falamos – é quase como se eu tivesse inventado. Na lápide, nenhuma palavra, nem a data. Alguns dias eu quase acredito na minha mãe – o sol sobe alto e acolhedor, a brisa perdoa. Deixo-a de herança para você, lara. A risada selvagem dela que você não chegou a ver. É que os dentes não possuem limites, abrem espaço para tomar distância. Mas aí acontece algo terrível que gera algo terrível – e eu me lembro que isso é a cena de um acidente. Deixo-a de herança para você: a confiança das suas escápulas – armadas. Chame do que quiser – maldição, falta de sorte, relacionamento simbiótico, maníaco depressivo, incurável. Deixo-a de herança para você, lara, a baleia branca.

Você precisa empurrar.

Eu quero desistir. Deitar no mar obscuro para onde vejo a baleia seguindo. Mas me sinto no direito de ter você. O que é estranho. É inédito. Como encaixar os dedos de um pé nos do outro. Você já fez isso? Parece que não são mais suas solas velhas, mas as de outra pessoa. O corpo de repente vira outro, novo. Quero desistir, mas isso seria espalhar ainda mais o acidente, não é? Deixar a geleia extravasar ao pão.

“Qualquer coisa pode ser, *por acidente*, causa da alegria, de tristeza ou de desejo” (ESPINOSA, 2013, p. 181, meu grifo). O corpo pode ser afetado por dois afetos simultaneamente. Agora é um engavetamento e eu sou o carro do meio, abraçado pelo choque dos outros dois. O carro da frente, subitamente, sem aviso, dá uma acelerada ré e me arremessa no carro de trás, que acaba me estabilizando, ao me conter, ao não se mexer. Um corpo diminui a minha potência de agir e o outro nem diminui nem aumenta. Só que agora não são carros, é só a voz de Ozires, eu-caixa-de-aviões e a melancia. Eu não sei mais dizer quem me esmurra. Porque o canto dele emula amor e a melancia emula amor. A delicadeza fingiu ser amor.

---

“O amor é uma alegria acompanhada de causa exterior” (2013, p. 241). É algo de fora que chama, que seduz, Ozires e seu perdão sem palavras. “A emulação é o desejo de uma coisa que se produz em nós por imaginarmos que outros têm o mesmo desejo” (2013, p. 253) e o amor se produz em mim porque acho que a delicadeza dele é amor também. Quando alguém “sente medo quando vê os outros sentirem o mesmo”, “quando vê um outro queimar a mão, recolhe a sua e afasta o corpo” (2013, p. 253), isso é emulação, um afeto que imita o outro.

Mas eram dois afetos misturados, por isso demorei tanto para entender. É que a delicadeza é um acidente de amor e emulação. Como não é possível saber que afeto causou o quê, tenho medo dos homens, tenho medo de tudo que é melancia, me sinto sempre um avião frágil sendo lançado em vingança. “Se a mente foi, **uma vez**, simultaneamente afetada de dois afetos, **sempre** que, mais tarde, for afetada de um deles, será também afetada de outro” (2013, p. 181, grifo meu). Não há escapatória. E melancia é como todas as frutas, que é como todos os alimentos, que é como poder se nutrir que é como o amor que é como não estar só que é como ter um pouco de felicidade nas mãos – que é um acidente terrível. E não posso amar nada, nem ser amada, nem ter filhos que me amem como cães fiéis, porque é muito perigoso.

Mas você é minha criação e não desisto e deixo tudo isso para você. Mas não aqui. É preciso de uma dupla chave para abrir a baleia. Esqueço tudo, toda a dor, as costelas quebradas perfurando os pulmões, os roxos que sobem até o olho, as dores que nunca passaram, os ossos triturados, o braço decepado. Fiz com o que eu tinha para dar, minhas entranhas. Eu quero parir. Eu aceito morrer. Se você ler esse diário, saberá onde procurar. Eu deixei escritas para você, cada uma delas, lá onde guardamos o carrinho de rolimã que você usava para descer a rua. Quando experimenta uma dor inédita, o corpo acha que vai morrer. Você pode pegar a escada da área de serviço, você consegue chegar lá. A Maria Antônia, amaldiçoada aos sete anos, relegada ao silêncio, petrificada, está morrendo.

Agora que não sou mais eu, você vem. Vem, lara, vem. Sinto dor, mas não sinto. Depois me disseram que eu urrava gritos guturais. Não estou mais presente. Seu pai se mexe em câmera lenta. Ele flutua. Uma lágrima dança suavemente. Nos vemos. Eu não estou presente. Ele percebe, ele sabe. Nos despedimos nesse *raccord* de olhar. Eu viro para baixo e lá está você.

Você se lembra de nascer?

O seu nascimento me mata, então salva a todos. O que irá poupar a vida de Mrs Dalloway de que algo terrível lhe *seja acontecido* é a morte de Septimus. O que salva Petra de Elena é que Ofélia se sacrifica antes. O que faz com que a vida de Olívia possa seguir é que nasce o Olmo e lança suas raízes para fora.

E por sete anos tudo foi tão bom quanto podia ser, não foi? Algumas pesquisas mostram que neurônios são mortos no parto. Eu entendi que a parte daquilo tinha sido incinerada e rezei para que fosse verdade. Eu acordava todos os dias pensando que talvez aquelas fossem nossas últimas palavras. Eu achava que era você que ia ter de partir. Que essa era a pior coisa que poderia acontecer, e é. Mas aí o seu pai morre e eu me recordo de tudo e sinto as pernas fracas, osteoporóticas, as dores fantasmas dos membros amputados, a bola de sangue que ficou na visão. Mesmo depois que enterramos todos, quase juntos, Ondina não acredita em mim. Ou lembra tão amargamente daquele dia da confiança que prefere fingir que nunca soube.

---

Eu não consigo terminar o filme, tanto quanto ela não pode mais escrever livros. Sem imagem-ação. O presente é só constante atualização do passado. Eterno retorno talvez. Pode “ocorrer que sejamos afetados pela imagem de uma coisa passada ou futura pelo mesmo afeto de alegria ou tristeza com que somos afetados pela imagem de uma coisa presente” (2013, p. 245). Perséfone morre e algo terrível é *acontece*. A morte dele atualiza a morte de Hermes, que atualiza a morte do seu pai, dos seus avós e o fim da sua infância e da minha. Não há diferença, é indiscernível: “o estado do corpo, ou seja, seu afeto, é o mesmo, quer a imagem seja a de uma coisa passada ou de uma coisa futura, quer seja a de uma coisa presente” (2013, p. 187). A varanda me espanca até hoje como se fosse ontem e amanhã juntos, “à medida que assim a imaginamos, afirmamos a sua existência” (2013, p. 187).

O lindo rosto de Eufrosina gruda sobre o meu, um tecido mortuário, o santo sudário. Eufrosina me rostifica, constrói sobre a minha face essa máscara endurecida, esse conto de terror. É isso que você procura quando me olha sem nenhum sorriso? Meu rosto? O rosto é uma máquina, não é algo estável e findo. O meu produz um muro amarelo de pesadelo e um buraco negro faminto. Você não tem medo de cair em mim? “É certo que o significante não constrói sozinho o muro que lhe é necessário; é certo que a subjetividade não escava sozinha seu buraco” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37). O que você inscreve no meu muro, filha? Ou você só cospe ao passar? No espelho eu vejo não olhos, nem nariz, nem boca, mas aviões envoltos em fumaça, baleias com restos de carne entre os dentes, cachorros espumando, vejo apenas o fator eufrosina, seu pai caindo do elevador, o número sete, o calor do verão. “A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será o de escapar ao rosto” (2012, p. 40).

Se Elena e Petra se perdem na virtualidade da atuação, do passado, o que é atual? Se nós duas somos virtuais, o que é atual? Não sei. Não há resposta ainda. Mas deve estar em você. Agora você foi batizada, lara. Os pecados lavados é o passado levado. Eu te abençoo, sustento a sua cabeça e o seu ventre, respondo o seu clamor. Eu te purifico. Em meu nome, de Ondina e Eufrosina. Eu te dou livramento, mas não sei como: a caixa de Pandora foi aberta e agora tudo está passando por ela. O uivo do vento escancara a porta, batendo a maçaneta na parede. Já é tanto tempo, sendo lavada nos lençóis do passado. A pele esbranquiçada, desgastada. Talvez uma vida não seja o suficiente para nós duas, para que algo consiga permanecer depois da assepsia. Entra folha, entra gota, entra história.

Isso é o que aconteceu depois que você saiu.

Mas o que fez com que eu me movesse foi aquela gota, redonda, uma bala, bem na minha testa. Uma goteira. Finalmente, a casa chove, cede, enlouquece. Esse dia ia ter de chegar. lara, você pode ser a primeira geração de filhas de Eufrosina que olha para trás e para frente ao mesmo tempo, como uma coruja; andando de lado, feito caranguejo, esperta demais para ser pega pela brisa gelada da varanda. Você pode se mover pelo tempo, sem se preocupar em chegar primeiro, não é uma questão de velocidade, é corrida de obstáculos, você só tem que evitar as grandes fossas ancestrais. Olhar onde pisa. Há aranhas, ratos. “Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu” e está na gruta. Você tem que abrir bem os olhos, expandir as pupilas, tornar seu olhar negro. “Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? Espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo” (LISPECTOR, 1993, p. 19). Esse lugar pré-histórico. Memória-gruta. Esse lugar tão antigo, amorfo, anterior, que não se pretende signo ou portador de significado, mas parece conter nosso substrato.

---

Eu vou atrás de um balde para que a água não empene o chão, para que eu não tenha que pisar em grandes ondas castanhas. A sala já foi regada. Você não trancou atrás de você? Não quis acrescentar, entre nós, o fecho de ferro? Outra tempestade, pior, surgiu. Eu sem saber para onde você tinha ido. Se a polícia logo chegaria, se me devolveriam você com o sangue do vizinho no corpo. Da entrada eu vi, não você, mas ele. A terra tinha sido aberta, deixando o morto exposto, boiando em um cenote, um espaço sagrado entre a terra e a água.

Filha, você consegue passar pela fresta? É preciso de uma silhueta de gafanhoto e pés de equilibrista, mas eu aposto em você.

Eu arrumo a cova. Eu cavo. Enterro o corpo uma segunda vez, mais fundo, mais escuro. Outros rostos como o meu, não há nada, nada que reste. Mas você não tem a presença morta, você expele fogo pelos dedos. A chuva para em meio ao ritual. Mamãe está aqui. Ela será a alquimista. Desenho, meus dedos gastos em sacrifício, o nome dele na terra. Algo para ser apagado. Uma doçura que não poderá ser vista. Tento elaborar a cura. Vou deixá-lo debaixo da terra. Onde ele pode ser semente. Suas patas podem ser raízes. O focinho, fruto.

Apesar de perda, chamo alto pelo seu nome, muito mais tarde do que você precisava. Apesar de perda, tento encontrar o caminho da outra rua naquela encruzilhada. Apesar de tudo, apesar de tudo.

Um trovão tinge o céu.

## Verberenas nº 30

Diálogos de cinema  
& cultura audiovisual  
Por mulheres realizadoras

Capítulo 5

Conclusão – parte 1

Manifesto de um cinema perigoso

*Para Iara*

1. Todo manifesto aparece em um momento em que a visão do artista parece esgotada; os sistemas estéticos, por abuso ou exaustão, acabaram se tornando ruas sem saída, tenderam a uma teleologia fatal, anticriativa. O manifesto é um olhar de médico. Exame de próstata, dois dedos ao fundo. Ele busca por deficiências, doenças crônicas, mortes súbitas. Ao mesmo tempo, um manifesto é provocado por uma sensação e nada mais. Uma impressão, um arrepio, algo incômodo entre a pele e o tecido. A sensação de que algo mais, algo outro *é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado tempo*<sup>125</sup>.

2. Todos os manifestos se propõem tão originais. André Breton deve ter achado mesmo que era um gênio com os amigos surrealistas, em festas à fantasia. Não sou original. Esse tipo de presunção morreu com os modernos.

3. Este manifesto não é feito para servir para todos nem para muitos. Talvez os que dormem mal possam fazer algum uso disso. Talvez os que não sabem onde começam e os outros acabam, talvez os que checam várias vezes se trancaram a porta, os que amam secretamente as pessoas que deveriam amar, os que têm deficiência de vitamina D, os que ou tomam café cinco vezes ao dia ou dormem o dia inteiro e acordam no escuro, os que nunca fizeram nada de especial, talvez esses.

---

<sup>125</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2016. p. 168.

4. Este manifesto é uma carta de amor para minha filha, que não vejo há dez anos. É o que posso oferecer como herança. Minha última carta, para ser achada por acaso, se ela buscar meu nome no google ou o sistema de busca que existir num futuro indeterminado.

Esse é meu testamento. Jogo-o ao mar.

5. Escrevo, Iara, em fragmentos. O método em fragmentos remonta a usos ancestrais, como os escritos sagrados<sup>126</sup>, até expressões pós-modernas. A tradição passa por Michel de Montaigne, com a elaboração dos ensaios modernos e os aforismos; atravessa a crítica romântica, na qual tem uma radicalização; marca diversos textos de Friedrich Nietzsche, bastante influenciado pelo estudo dos antigos e dos românticos; e prossegue nos romances contemporâneos<sup>127</sup> e pós-modernos.

6. Eu sei que você sabotou o meu filme, filha. Roubou dele fragmentos, fez dele fragmentos. Então, falemos na linguagem que nos sobrou. Eu não estou brava, só estou triste de depois de tanto tempo você não ter feito o seu filme.

7. Quero ajudar, já avisando que o filme é impossível. Não há Eufrosina nenhuma ali. Há apenas Eu, Frosina. Todos esses estilhaços de olhares, que vão formando-a e deformando-a, são os limites da representação da personagem. O rosto multifacetado, como as faces no quadro de Picasso<sup>128</sup>, vistas de vários ângulos, em que todos parecem genuínos, mas juntos mostram um não rosto, uma impossibilidade. A soma de todas as partes é uma desconstrução, uma subtração.

---

<sup>126</sup> A Bíblia como um óbvio exemplo de uso milenar dos fragmentos.

<sup>127</sup> Como o romance de Michel Laub, *Diário da queda*, em que a narrativa é enunciada entre os cortes secos dos fragmentos que intensificam o horror do espetáculo da opressão. LAUB, Michel. **Diário da Queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>128</sup> Como em *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907.

*Aqui você tem duas opções, continuar lendo nesta ordem ou pegar o caminho alternativo no fragmento 18.*

8. Por isso, você precisa ir para além da representação, a representação é inalcançável.

*Ler o fragmento 24 ou continuar a leitura.*

9. Fazer manifesto também é inconcebível. Mais ainda se manifesto de si mesmo, da própria família, da intimidade côncava do umbigo, para a própria filha.

10. Seria a criação já plena de *bio-grafia, de um exercício contínuo de experimentação presente tanto na literatura dos poetas malditos quanto na literatura pós-joyciana*<sup>129</sup>, um recurso, em que a vida pode ser criação, espaço de interação e de autodescoberta, de novas conexões com o mundo? Como propõe o termo foucaultiano, *escrita de si*<sup>130</sup>, um trabalho em continuidade, um burilar artístico da vida?

11. O que é esse documentário sobre Eufrosina que é Eu, Frosina? Talvez, autoficção, a junção entre autobiografia e ficção. Mas aí seu filme passaria a vida útil sendo estudado quanto à veracidade ou não dos fatos. Diriam que o que diferencia a ficção da autobiografia é a existência de um pacto ficcional ou um pacto referencial<sup>131</sup>. Esses pactos explicitariam ao espectador uma maneira de ler o texto fílmico, porém nem sempre esse direcionamento é óbvio, havendo os pactos indiretos, que compartilham da linguagem autobiográfica, como a narrativa em primeira pessoa ou o uso de outros

---

<sup>129</sup> BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011. p. 28

<sup>130</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

<sup>131</sup> LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

desses recursos<sup>132</sup>. Teria também as possibilidades: autobiografia fictícia, filme autobiográfico e autoficção<sup>133</sup>.

Na autobiografia fictícia, o diretor lança mão de recursos do pacto referencial sem de fato querer realizar uma autobiografia. Nesse caso, não tem nenhum compromisso com a verdade factível, ela é apenas um dos recursos de criação. Esse tipo de filme flerta com a referencialidade, estabelecendo um mundo ficcional verossímil, que, ao mesmo tempo em que atesta a sua verdade, atenta contra a sua verificabilidade.

A autoficção seria um filme autobiográfico sem a preocupação com a verossimilhança, por exemplo, uma história fantástica. A autoficção pode ser também a produção de uma ficção de si<sup>134</sup>. Um trabalho semelhante ao das formulações psicanalíticas, em que o sujeito cria para si uma história, para ocultar seus verdadeiros traumas, que não é nem falsa nem verdadeira, já que mescla a história consciente e a inconsciente. Nessa operação, a própria memória executa o processo performático-reflexivo do autor, no qual se anula a ideia de *verdade como alguma coisa verificável*<sup>135</sup>. O processo é semelhante à escrita automática dos surrealistas, que propunha que se pudessem acessar sonhos e outros conteúdos inconscientes, é uma poética de si, uma produção do eu. Em uma performance autobiográfica (“Por instantes”, 1976), Laurie Anderson faz algo semelhante quando narra o que pretendia fazer naquela obra e as falhas que acabaram acontecendo quando se usa material autobiográfico: “Não havia mais apenas um passado, mas dois: ‘há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu’ – tornando opaca a distinção entre performance e realidade”<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> Como um personagem homônimo, com a mesma profissão e histórico que o autor (caso do protagonista do premiado romance “Diário da Queda”, de Michel Laub, que, como o autor, também é jornalista, escritor e estudou em uma escola judaica).

<sup>133</sup> GASPARINI, Philippe. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

<sup>134</sup> DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographie/Verité psychanalyse**. Paris: Puff, 1988.

<sup>135</sup> KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p.47

<sup>136</sup> GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. Do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 162



12. Para o romantismo, o fragmento estrutura a provocação sobre o modelo de obra que insufla o movimento. *Mais ainda que o gênero do romantismo teórico, o fragmento é considerado a sua encarnação, a marca mais distintiva de sua originalidade, e o signo de sua radical modernidade*<sup>137</sup>. Não é o fragmento o formato de comunicação que elaboramos por anos a fio, como nossa marca autêntica e drástica de relação mãe e filha?

13. As categorias de verdadeiro e falso tendem a fundir fronteiras e tornam-se indiscerníveis, eliminando a necessidade de saber o que aconteceu ou não. Os elementos ficcionais se fundem aos elementos autobiográficos no ato da construção de uma subjetividade intermediária autor-obra. *A tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser cineasta, de dizer a verdade que me é própria, de dizer a verdade poética*<sup>138</sup>.

14. Os elementos autoficcionais culminam em um cinema além do conteúdo, da leitura fechada (*close reading*), *em seu lugar surge com força a desleitura criativa ou creative misreading*<sup>139</sup>. A presença de Eufrosina no filme não é uma correspondência direta a dados biográficos, não requer RG, CPF, nenhum dado real. O que chamamos de vida vai além dos fatos cotidianos que preenchem a nossa. Trata-se da força vital que se manifesta em qualquer trabalho criativo.

---

<sup>137</sup> Tradução de João Camillo Penna de: LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **The Literary Absolute**. The theory of german romanticism. Albany: State University of New York Press, 1988. p. 39-40.

<sup>138</sup> SANTIAGO, Silvano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2018/18-Silvano%20Santiago.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silvano%20Santiago.pdf). Acesso e: 10 set. 2014. Palestra. 2008. p.7. A palavra *escritor* foi substituída por *cineasta*.

<sup>139</sup> BEIGUI, 2011, p.34

15. Um fragmento romântico sobre fragmentos: *Um fragmento, como uma obra de arte em miniatura, tem de estar completamente isolado de seu ambiente e acabado em si mesmo, como um porco-espinho*<sup>140</sup>.

Ao mesmo tempo em que o fragmento é a desconstrução da estrutura, é a integralidade da estrutura contida em si mesma, como o círculo perigoso e pontiagudo formado pelo porco-espinho protege a individualidade-porco-espinho do resto do espaço caótico. Então, veja o que te mostro. Uma paisagem esburacada, talvez árida, sem habitantes, terra esquecida e mal-amada, em que cada buraco corresponde em potência à imagem total, espaço de férias, praia, sonho.

16. Digo que faço manifesto então, porque é algo mais orgânico, menos hierárquico do que uma divisão entre teoria e prática, sendo a segunda a prima pobre e codependente da primeira. O manifesto é feito pelos próprios artistas. Tem mais a ver com repertório acumulado, experiência e reflexão. Ser cineasta hoje exige autocuradoria, *tornar-se capaz de teorizar-se*<sup>141</sup>. Faço autoteoria.

17. Os românticos criaram o conceito de absoluto literário: a literatura enquanto produtora autônoma de sua própria teoria. *O absoluto literário que os primeiros românticos fundaram é também uma figura da sua filosofia, a saber, da filosofia como autopoiesis*<sup>142</sup>. Pego emprestado. Absoluto cinematográfico, autoteoria. Tudo na minha

---

<sup>140</sup> Original: "A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a porcupine". SCHLEGEL, Friedrich. *Athenaeum Fragments*. In: **Philosophical Fragments**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. p. 45.

<sup>141</sup> SILVEIRA, Fabrício. Música pop e guerra aérea. In: *Anais de Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1289-1.pdf>. Acesso em: 21 jan 2018.

<sup>142</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/vi.html>. Acesso em: 10 dez. 2015.

vida foi emprestado. *Uma tal teoria do documentário deveria ser ela mesma um filme*<sup>143</sup>.

18. Tentei primeiro reconstruir Eufrosina, a personagem, pelo recurso mais tradicional do documentário: os depoimentos. Entrevistei todos que ainda tinham a habilidade de falar. Minha mãe, minha tia, as primas, amigos dos meus avós. Mas nenhum deles me disse quem era Eufrosina, e sim quem eles queriam que eu dissesse que ela era.

19. Jean Paul-Sartre escreveu uma biografia de 3.016 páginas sobre Gustave Flaubert. Nos seus relatos, questiona o tempo todo se os depoimentos da família são autênticos ou se o próprio texto que escreve alcançaria a precisão da vida. Por fim, Sartre declara que se contenta em descobrir: *o que se pode saber de um homem*<sup>144</sup>. A memória constrói a história que queremos contar.

Segundo uma testemunha, o pequeno futuro escritor, Gustave, aprendeu a ler muito tarde. A senhora Commanville reporta que o problema era muito maior do que as letras. Segundo ela, quando o velho criado, Pierre, era muito incomodado pelo menino, lançava um “vai ver se estou na cozinha”, ao que Flaubert obedecia, perguntando às pessoas da cozinha se Pierre se encontrava por lá.

Uma sobrinha mais nova tenta suavizar o relato da senhora Commanville, dizendo que a dificuldade com a leitura se resolveu rapidamente quando Gustave se dedicou a isso.

---

<sup>143</sup> A frase original é “Uma tal teoria do romance deveria ser ela mesma um romance.” Tirada de um dos livros de Ozires, hoje disponível online. SCHLEGEL, 1967: II, p. 337 apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/vi.html>. Acesso em: 10 dez. 2015.

<sup>143</sup> Divididas, na publicação brasileira, em três volumes.

<sup>144</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família**: Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Porto Alegre: L&PM, 2013. v.1. p.7.

Afinal, poderia o autor de *Madame Bovary*, visionário do movimento realista, ser um idiota<sup>145</sup>?

Para Sartre, as testemunhas podem de forma recorrente retocar os fatos em busca de simpatia, *o objetivo é agradar sem perder o tom de boas maneiras*<sup>146</sup>, ou então ignorar algumas perguntas alegando confusão mental, incompletude de memórias, disfarçando a crueldade da resposta.

Mesmo diante dessa impotência de aprendizado, Flaubert aprende desde cedo o poder de se travestir de outros personagens, quando seu pai se sentava com ele e lia os clássicos, *os romances exercitavam sua imaginação, abasteciam-na com esquemas novos, ele aprendia a utilidade do símbolo. Uma criança que cedo se personifica em Dom Quixote instala em si mesma, de modo inconsciente, o princípio geral de todas as personificações: ela sabe descobrir-se na vida de outro*<sup>147</sup>. Ao mesmo tempo, o pequeno Gustave podia ser o opressor ou o oprimido e fazer a troca de acordo com sua capacidade de contar.

20. Cada porco-espinho é um universo completo.

21. Tal qual o Dr. Frankenstein, o documentarista deve juntar peças improváveis e dar vida e fala à sua criatura. Se preso no labirinto da clareza, da explicação, do desvelamento causa-consequência, jamais sairá dele. Victor declara que *os mestres da ciência procuravam a imortalidade e o poder, embora fúteis esses aspectos eram grandiosos; mas agora o quadro tinha mudado. A ambição do pesquisador parecia resumir-se ao aniquilamento daquelas visões sobre as quais se fundava o meu interesse*<sup>148</sup>. Horas no laboratório, contra toda comunidade científica, que ridicularizava

---

<sup>145</sup> A palavra faz referência ao título da biografia, dado por Sartre, *O idiota da família*.

<sup>146</sup> SARTRE, 2013, p.12.

<sup>147</sup> SARTRE, 2013, p.15.

<sup>148</sup> SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 2015. p. 51.

sua retomada alquimista, sua ciência da visão, nada impediu que Victor se voltasse para a única questão que o interessava (como fazer surgir a vida?) e realizasse seu monstro.

*Aquilo que um regime tem de duro com relação à arte pode fazer-nos temer por esse regime, mas não pela arte. A arte é também o que há de mais duro – indiferença e esquecimento – para com suas próprias vicissitudes históricas<sup>149</sup>.*

Por fim, *quando, ao lusco-fusco da luz bruxuleante prestes a extinguir-se, vi abrir-se o baço olho amarelo da criatura<sup>150</sup>*. Está vivo! – Victor grita em todos os filmes. Não se explica exatamente o que trouxe o monstro à vida ou que eletricidade deve existir entre as palavras, entre as imagens, para que elas deixem de ser apenas encadeamentos linguísticos, sons aleatórios e passem a ser algo animado. Que faísca deve sobrevir do atrito entre a matéria e o filme? Como fazer surgir a vida?

22. Eu sou um porco-espinho. Você é um porco-espinho. Não daqueles que as pessoas conseguem ter em casa, que tiram fotos com eles nas mãos. Mas sim daqueles grandes, que não podem ter lar, que pertencem ao espaço de fora, incômodos e perigosos demais para qualquer família. Ratos armados. Somos fragmentos de algo maior que já perdemos de vista. Não conseguimos regressar ao todo e nesse paradoxo somos o todo sem nunca voltar para casa. Imagine nosso abraço, de pessoas como nós, os espinhos afundando na carne branca e então rosa, e então.

23. Esta carta manifesto tem um desejo básico: de ver o teu nome branco subir na tela preta, te libertar de um destino anônimo, amputado aos 7 anos. Mais do que um entendimento do cinema, espero te passar um desejo de fazê-lo.

---

<sup>149</sup> BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Coleção biblioteca do pensamento moderno). p. 39-40.

<sup>150</sup> SHELLEY, 2015, p. 63.

*Perguntam-nos como pensar o cinema. Talvez deveríamos malograr a contenda. Talvez deveríamos antes... fazer filmes?*<sup>151</sup>

*Voltar ao fragmento 8 ou continuar a leitura daqui.*

24. O problema está em querer ver Eufrosina representada. Representar a personagem. O que significa isso? Do latim, representar vem de apresentar. *Olá, esta é Eufrosina*. Mas não só isso, também estar presente, comparecer. Ser por Eufrosina. Ser por procuração, estar por, ser na substituição de um original. Na *mimesis* clássica de Aristóteles, as artes se dão por imitação. O problema dessa noção é que ela supõe um original, superior, real, e uma cópia, representação desse original verdadeiro. O filme termina por ser só espelho, acrítico e infecundo. *Representação como autoapresentação do visível e mesmo do sensível puros*<sup>152</sup>. Um copista só se tornará criativo quando preferir seu “prefiro não” que expandirá o arranjo fechado e hermético das suas relações sociais e institucionais, gerando o inesperado: a vida<sup>153</sup>.

Então, você tem que achar outro caminho.

*Voltar ao fragmento 9 ou continuar a leitura daqui.*

25. Temos Eufrosina nos arquivos de simples filmagem<sup>154</sup> e outros membros familiares como *atores sociais, que representam a si mesmos ao invés de representar papéis*<sup>155</sup>. Já

---

<sup>151</sup> A frase original era: “Perguntam-nos como pensar a literatura. Talvez deveríamos malograr a contenda. Talvez deveríamos antes... escrever?”. NANCY, Jean-Luc. Deveria ser um romance... Trad. Fabricia Wallace Rodrigues e Piero Eyben. **Cerrados**, vol. 21, n. 33, 2012, p. 256.

<sup>152</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. p. 347

<sup>153</sup> É a frase de um personagem que gosto, se um dia você se interessar a ler. Me lembra muito de você em nossos dias de adolescência. MELVILLE, Herman. **Bartleby: o escrevente**. São Paulo: Grua Livros, 2014. p. 29.

<sup>154</sup> Termo que Nicholls (2016) dá para a “metragem em bruto”, uma tomada que “não tem qualquer voz ou perspectiva marcada, mas pode ser facilmente incluída no filme documentário ou não

entendemos que isso não é o suficiente. Todos encenam, dentro e fora dos filmes. Executam performances sociais, a interpretação de papéis, como advogada, escritora, mãe, ou seja, subjetividades exercidas em sociedade. Temos que levar a representação até onde ela consegue ir e depois abandoná-la no meio da estrada.

26. A chave: *É a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento.* Todo o espinho como espelho do outro, força e defesa em si mesmo e, ainda assim, todo espinho, em sua integridade, nomeando o porco-espinho. “*Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma, mas a copresença das partes enquanto copresença*”<sup>156</sup>. Todas essas mulheres e ainda Eufrosina, Ondina, Maria Antônia, Iara.

27. Antes do ponto de descarte, alguns modos de documentário podem orientar as primeiras estradas. Modos são formas de representar o mundo por meio da linguagem cinematográfica, então levam só até o próximo ponto de ônibus. No modo poético, o documentarista se utiliza dos atores sociais não mais como os guias e vozes principais de desnudamento do tema. Eles se tornam matéria-prima, parte da massa modeladora do filme, comprimidos e esticados para o efeito necessário. Um olhar afetivo é dado ao tema, mostrando o familiar ou o mundo histórico dentro de uma perspectiva expressiva. *É uma forma de representar a realidade em séries de fragmentos, impressões subjetivas*<sup>157</sup>. De novo, os nossos fragmentos. Ao invés de depoimentos guiando o filme, um tipo de *mixtape* (você lembra desses?) de todas as vozes, orientadas por uma mão de poeta.

28. Eu te

---

documentário” p.156. Muitos dos registros familiares do meu filme se inserem nessa categoria, feitos sem objetivos claros, como testes de câmera.

<sup>155</sup> NICHOLLS, 2016, p. 155.

<sup>156</sup> LABARTHE; NANCY, 1988, p. 44.

<sup>157</sup> NICHOLLS, 2016, p. 172.

29. Na pós-modernidade, o uso da fragmentação parece confortavelmente se amalgamar a uma comunicação rápida em *submissão ao massacre informacional*<sup>158</sup>. É o que fica evidente em *Graça Infinita*<sup>159</sup>. No romance, o autor, relatando um mundo distópico em que o entretenimento se transforma em droga letal e ferramenta de guerra, narradores e vozes são trocados a cada novo fragmento e uma série de personagens, documentos e dados são providos em demasia, o que fica evidente no tamanho do volume (1.136 páginas, incluindo as 388 notas de rodapé).

30. amo,

31. O fragmento é a expressão das pessoas em trânsito. *O aforismo é uma forma que Nietzsche encontrou para expressar seus pensamentos que não foram produzidos no conforto de um gabinete, mas ao longo das grandes caminhadas*<sup>160</sup>. Imagino você lendo esse texto de um ônibus, indo para algum lugar, alguns dos seus lugares, ou dentro de um carro, na cidade onde você mora, descendo o elevador, no celular subindo uma ladeira.

32. filha.

33. Não estou falando de um neorealismo, porque usar técnicas de documentário não faz de um filme menos ficcional e também não é a questão estabelecer o que seria em essência o documentário. Da mesma forma, a ideia de docudrama não ajuda em nada, já que não importam as fronteiras entre documentário e ficção. Não proponho também os falsos documentários, porque partem da negação e da necessidade de categorização do que é verdade.

---

<sup>158</sup> LOPES, Denilson. **Nós os mortos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 84.

<sup>159</sup> WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>160</sup> DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche**. Vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 28.



34. Todo *mixtape* é uma carta de amor.

35. O modo reflexivo pode ajudar. Eu não soube lidar com ele. Não quis romper com a ilusão de que algo sagrado, intocável, habitava aquelas imagens, como se Eufrosina tivesse mesmo sido encapsulada. Mas você pode. Pode questionar o documentário enquanto constructo. O problema deixa de ser o representado, essa personagem impossível, para ser também o filme, as escolhas de representação. Acho que é isso que encontramos no final da linha, a linha em si, sua espessura, rachaduras, o que ela deixou de fora e o que escolheu trazer para dentro: fazer documentário implica em falar sobre fazer documentário. A autoconsciência funciona como uma quebra da quarta parede: de repente, a natureza fabricada daquelas imagens, enquanto filme, câmera, equipe, tema, montagem vem à tona. Aí surge também uma oportunidade... de contar o incontável. O que não estava disponível enquanto imagem, depoimento, mas você sabe que estava lá. Em *Surname Viet given name Nam*, a diretora Trinh Minh-há, na impossibilidade de gravar com as mulheres que tinham dado testemunhos terríveis sobre suas condições de vida desde a guerra, grava com atrizes imigrantes na Califórnia encenando a fala das outras. Este modo mostra como explorar *situações não diretamente acessíveis ao cineasta*<sup>161</sup>. Mergulhar nos lençóis de passado, na memória dos outros, na invisibilidade dos segredos.

36. O modo performático dá ainda mais ênfase à subjetividade da experiência da memória. Entre a autobiografia, o diário e o ensaio, esse modo se preocupa mais em passar as impressões de um evento do que a informação em si. Seu objetivo é mais *afetivo do que persuasivo*<sup>162</sup>. É a vermelhidão e o baixo relevo de uma pulseira que permaneceu tempo demais no pulso. Uma estratégia é amplificar os acontecimentos reais com cenas imaginárias. Uma animação que mostra o que está na cabeça do personagem, um poema que é recitado enquanto um batalhão assassina uma fila de pessoas. Esse modo mistura técnicas de oratória com estratégias da ficção (*planos de*

---

<sup>161</sup> NICHOLLS, 2016, p. 204.

<sup>162</sup> NICHOLLS, 2016, p. 210.

*ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, flashbacks, imagens congeladas*<sup>163</sup>).

37. Nenhum deles, mas uma fusão – documentário poético, reflexivo, performático e ainda algo a mais.

38. Se algum fragmento te alcançar, a totalidade terá te tocado. Algo do meu como vai? terá chegado até você.

39. O uso de atores pode ajudar a dar a dimensão poética que tenta expressar o inexprimível, *representar o irrepresentável: a pura inconceptibilidade de atos que desafiam toda razão e toda ordem da narrativa*<sup>164</sup>. Não sugiro as reencenações, estas ainda estão focadas na função de ser no lugar, representar. Mas a performance em outra acepção. Não da própria teatralidade ou dos lugares sociais. Algo outro.

*Pular para o fragmento 51 ou continuar a leitura.*

40. Para a feminista Judith Butler, a performance é uma construção cultural imitativa, em que nos tornamos mímicos do que deveria ser uma mulher, um homem, um heterossexual etc. O gênero é apenas um efeito performaticamente produzido, o que relembra o famoso aforismo de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (1980). Ou seja, o gênero feminino é construído socialmente, durante o tempo, por meio de uma repetição estilizada de atos, que constitui *a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero*<sup>165</sup>. O gênero é algo que se pratica, que se reencena, portanto também algo que pode ser transformado durante o exercício. Aqui está o ponto: na repetição surgem variações. Uma indústria de caixas padronizadas faz

---

<sup>163</sup> NICHOLLS, 2016, p. 212.

<sup>164</sup> NICHOLLS, 2016, p. 213.

<sup>165</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 200.

uma levemente maior que outra, uma com uma cor um tom mais escuro, com o papel meio milímetro mais grosso.

41. A originalidade está na oportunidade do erro.

42. Dizem que somos cópias de nossos pais. Mas as cópias contêm leves alterações. A performance é um gesto de erro, um bug do sistema, algo que não funciona como deveria e por isso provoca, renova, desloca a produção artística de uma danosa funcionalidade, objetividade, comercialidade e do perigo de se restringir a formatos esgotados.

43. A independência dessas pequenas notas sugere que é possível uma leitura aleatória, sem ordem, como tirar a sorte do dia e deslizar o dedo na primeira página que se abrir. Mas eu não recomendaria sair do mapa! Há tensões e atritos que mantêm os fragmentos agarrados uns aos outros. O mesmo fragmento é constantemente fragmentado quando intercedido por uma citação, entrecortado pela voz de outro autor. É a mão do colecionador de fragmentos que os organiza e faz brilhar em sua disposição os múltiplos fluxos.

44. E se nossas memórias variam também ao invés de serem a dupla face uma da outra? Não há aí um espaço de originalidade? Entre eu, entre ser minha filha, e tornar-se Iara?

45. Roland Barthes utiliza a técnica em *Fragmentos do discurso amoroso*, ao buscar enunciar as delimitações do enamorado a partir de frases comumente utilizadas em literatura sobre amantes. Dispondo-se do que considera um “método dramático”, Barthes apresenta as “figuras” do enamorado, com uma suposição inicial, fragmentos de autores de várias escolas e análises sobre o enunciado. Minha favorita é “Tal”. Quando de forma habitual muitos usam a formulação “te amo tal qual você é”, atesta-se uma limitação de espírito: “de fato, não suponho nada sobre o outro, não compreendo nada

[...] e reprovo o ser amado, desde que ele não ‘cola’ mais à sua imagem”<sup>166</sup>. A linguagem sabotando as boas intenções de definir os que amo.

46. Há também outra performance. Em outro campo da linguagem: as artes visuais. Consagrada na década de 1960, a performance torna-se gênero artístico. É o resultado de uma guerra com o mercado de arte, focado nos objetos para venda, e declarou-se a supremacia do conceito. Como um ato de rebeldia ao comercialismo institucional das galerias e críticos, Yves Klein, por exemplo, realizou várias pinturas idênticas, monocromáticas, em seu azul oficial (o Azul Internacional Klein) e as vendeu por preços diferentes. Nesse universo de radicalismo conceitual, a performance surge integrada às formas de arte *antiestablishment*. Os performers são artistas que fazem do próprio corpo o objeto de arte, não havendo nada a ser vendido. A performance *implica a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objeto, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão*<sup>167</sup>.

47. A *performance art* busca separar-se da ótica de uma *representação* da expressão e tornar-se a expressão direta, sem intermediários e mais próxima da vida. Seja em uma performance de Joseph Beuys sobre a incomunicabilidade, *Como explicar desenhos a uma lebre morta* (1965), em que ele carrega o cadáver de uma lebre no colo e sussurra em seu ouvido explicações sobre a natureza da arte, ou em uma obra de Yoko Ono sobre as relações entre homens e mulheres, como *Cut Piece* (1964), em que a artista permite que homens usem uma longa tesoura para cortar a roupa de seu corpo, a performance é obra de arte, instável, fugidia, temporária, em devir, um *work in progress*, a vida em movimento, obra continuada e alimentada pelo público.

48. Como conseguir, para o cinema, a expressão direta, que faria o caminho depois que a representação esgota seu fluxo?

---

<sup>166</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985. p.187.

<sup>167</sup> GOLDBERG, 2006, p.142

49. Um filme deve ser algo que se cria organicamente, um verdadeiro teatro da crueldade. Um lugar sem dono, sem deus, sem hierarquias, sem imitações. O teatro da crueldade *é a prática teatral da crueldade que, no seu ato e na sua estrutura, habita, ou melhor, produz um espaço não-teológico*<sup>168</sup>, que não mais precisa de um senhor, um deus no sentido nietzschiano da morte de deus, ou seja, uma central de paradigmas que estabelecem um ser superior a ser seguido e imitado por um homem menor e menos capacitado. Portanto, um teatro sem diretor, e atores-escravos, sem o documentarista e sua personagem massa de modelar. Um cinema performático em que o artista é o autor, o executor e a própria obra em fluxo. Obra rizoma, que cresce como uma infestação, como contágio.

50. O teatro clássico, da representação, não seria um não-teatro, mas uma perversão do teatro, um encobrimento de sua potência<sup>169</sup>. Uma série de regras, de intermediários que distanciam o homem da vida. No pensamento performático, *é certo que a cena já não representará, pois não virá acrescentar-se como uma ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais que repetir*<sup>170</sup>. É preciso tentar o não-roteiro, os não-atores, o não-documentário. Tentar, porque conseguir já implica em outros problemas.

51. Os atores precisam ser como xamãs, videntes que encontram caminhos e rompem com a ditadura documental de ter que se restringir às imagens captadas, às memórias que foram gravadas.

*Podemos dar declarações verdadeiras sobre os personagens de ficção, porque o que lhes sucede é registrado em um texto, e um texto funciona como uma partitura.*<sup>171</sup>  
Thelma e Louise se jogam do penhasco, Anna Kariênina se suicida. Mas a experiência

---

<sup>168</sup> DERRIDA, 2009, p.343

<sup>169</sup> Ideias de Artaud, revistas no texto de Derrida (2009) e de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012): DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. Vols.1 a 5.

<sup>170</sup> DERRIDA, 2009, p. 346

<sup>171</sup> ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naif, 2013. p. 79.

do filme extravasa a partitura. Porque *quando falamos de Anna e de Vrónski, em geral paramos de pensar no texto no qual lemos acerca de suas vicissitudes. Falamos deles como se fossem gente real.*<sup>172</sup> Eles foram invocados. É preciso deixar o ator usar os recursos da ficção para conjurar a família.

*Voltar ao fragmento 39 ou continuar a leitura.*

52. O expectador precisa se perguntar onde se situam *as fronteiras da arte: onde, por exemplo, terminava a indagação científica ou filosófica e começava a arte, ou o que distinguia a linha sutil que separa arte e vida*<sup>173</sup>.

53. No *Retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe, um pintor pincela a imagem de sua bela esposa. Após finalizar o quadro perfeito da mulher, ele a descobre morta atrás do cavalete. A arte se alimenta da vida, a consome.

Isso você viu acontecer.

Em *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, a reprodução do rosto de Dorian é que sofre alterações a partir das escolhas de vida do dândi. Enquanto Poe coloca a vida a serviço da arte, com a modelo definindo para que o quadro possa ser completado, Wilde faz da vida o insumo da arte: *Dorian Gray é o protótipo desses demiurgos instantâneos, de Duchamp a Beuys, que metamorfoseiam seu comportamento em obra*<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naif, 2013. p. 80.

<sup>173</sup> GOLDBERG, 2006, p. 143, grifo meu.

<sup>174</sup> BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes). p. 59

Porém, faltou a Dorian Gray ter o próprio corpo investido na peça. É ainda um modelo pré-performático, em que a tela pintada aparece como representação, um espelho da vida e não a vida em si. Ainda.

54. Para exprimir o além-representação, é preciso ir além-filme. O documentário tem que responder as perguntas da vida e, finalmente, ser a própria vida.

55. Documentário enquanto uma forma de viver e pensar afirmativa e criativamente. Uma ética estética que remonta à famosa citação atribuída a Lênin: “A ética é a estética do futuro” (talvez a máxima fosse de Jean Luc-Godard<sup>175</sup>, que a espalhou).

Não seria a estética a ética do futuro? Um modo de viver criativo, que não restringe a produção à confecção de objetos, mas ao gerar a própria vida? As vanguardas de 1920 já se pautavam por essa anti-lei. Marcel Duchamp foi questionado em uma entrevista sobre com que obra estava mais satisfeito. Ele respondeu: *o emprego do meu tempo*<sup>176</sup>.

56. Uma questão performática, no sentido criativo da vida, seria: *Quando me encontro na presença desta ou daquela obra, minha primeira pergunta sempre é: será que eu poderia habitar o espaço que ela propõe?*<sup>177</sup>. Esse paradigma pode levar a uma questão mais retumbante. Se a vida é tão importante, se ela é nossa maior obra, para que de fato criar obras de arte, fazer documentário?

57. Tenho medo de te mandar para o mesmo entorpecimento que eu habitei esse tempo todo. Por favor, não pare de ler aqui, ainda.

---

<sup>175</sup> GODARD. Jean-Luc. **O pequeno soldado**. França, 1963.

<sup>176</sup> BOURRIAUD, 2011, p. 70.

<sup>177</sup> BOURRIAUD, 2011, p.186.

58. Joseph Joubert é um autor. Porém, ele não escreveu nada. *Joubert teve esse dom. Nunca escreveu um livro. Apenas preparou-se para escrever um, buscando com resolução as condições justas que lhe permitiriam escrevê-lo.* Ele foi, assim, um dos primeiros escritores completamente modernos<sup>178</sup>, preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições, e não escrevendo para acrescentar um livro a outro, mas para se tornar mestre do ponto de que lhe parecia sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever.<sup>179</sup>

59. Existe uma certa autenticidade criativa em não fazer arte. O artista chinês Tehching Hsieh, em suas performances de um ano de duração, chegou à mesma problemática. De 1978 a 1986, ele realizou as peças *Cage Piece* (em que se trancou em uma cela durante 365 dias, sendo proibido de falar com qualquer pessoa, de ler ou ver televisão e tendo como único objetivo só pensar em arte), *Time Clock Piece* (ele devia bater o ponto de hora em hora, em um relógio de fábrica, vestido de operário chinês comum, acordando no meio da noite e impossibilitado de se afastar muito de casa), *Outdoor Piece* (o artista ficou proibido de entrar em qualquer ambiente interno, prédios, banheiros, aviões, obrigando-se a tornar-se um sem teto), *Rope Piece* (o artista amarrou uma corda nele e na performer Linda Montano e os dois permaneceram presos um ao outro por um ano, uma obra de relacionamento) e, finalmente, *No Art Piece* (em que ele não poderia pensar em arte, ler sobre arte, falar sobre arte nem ir a galerias). Em cinco anos de performances de longa duração, o artista começa preso em uma cela, apenas pensando sobre arte, e termina se proibindo sequer o pensamento artístico. Da arte à não-arte.

60. Para Nietzsche, a solução não é antagonizar com as obras de arte, mas problematizar a sua deificação. Você deve estar rindo de nervoso agora. Logo eu, falando isso. Perdi a nossa vida juntas dentro de uma sala de edição. Acho que amadureci.

---

<sup>178</sup> No sentido de priorizar o ato criativo do que a obra em si.

<sup>179</sup> BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Coleção biblioteca do pensamento moderno). p.70.



61. Qualquer nomenclatura que eleve a arte à categoria divina e o artista a gênio (e o personagem à musa) levaria a um engessamento produtivo e subjetivo, fazendo sucumbir artista e sujeito por apenas simulacros do original, a vida. O que se busca é *algo além de um cenário anterior ou preconcebido. A performance dá origem ao real. Enquanto a representação é algo mimético, a performance é algo criativo e ontogênico*<sup>180</sup>.

62. O artista é operador do erro, habitante da rachadura.

*Reler fragmento 41.*

63. Ao contrário de uma busca por um sistema perfeito, em equilíbrio, ser um artista é compactuar com o caos, propor desterritorializações, falhar. Beckett<sup>181</sup> disse, em *Pra frente o pior*, que ser um artista é falhar como mais ninguém se atreve a falhar. *Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.*

64. O artista (ou homem comum, que estetiza a existência) quebra as lógicas binárias, o racionalismo engessador da vida. Seu objetivo não é copiar um modelo, seguir uma representação, se submeter a costumes, a expectativas e formatos sociais (à função mãe ou à função filha). O artista compreende que *a verdade não tem que ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada.*

65. Proponho como conselho a performance devir. O devir é verbo, pura ação. Um vir a ser. Do francês, *devenir*, começar a ser o que não era antes. Criação em fluxo, corrente pulsante.

---

<sup>180</sup> DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. p. 4

<sup>181</sup> BECKETT, Samuel. "Pra frente o pior". In: **Companhia e outros textos**. São Paulo: Ed. Globo, 2012. p.65

66. *Devir é fazer um mundo, mundos*<sup>182</sup>. Uma abertura intensa para caminhos, formigas sem fila, orientadas para todos os lados, uma explosão de preto.

67. Todo devir se instala de algo menor. A minoria é o fator de diferenciação, variação, multiplicidade, de geração do novo. A maioria estabelece padrões, normatiza a subjetividade artística, estanca agenciamentos, acusa logo de loucura, tranca em uma casa vazia.

68. O uso de atores tem potencial de performance devir. Abre o filme para toda a potência criativa do material da memória, expandindo as subjetividades daqueles poços de passado, dos territórios que eles ocupavam. Extrapola a representação, porque não atua para imitar o que aconteceu, mas para criar outros passados simultâneos, possíveis e impossíveis, múltiplos.

69. Cixous em seu texto manifesto, o *Riso da Medusa*<sup>183</sup>, estabelece três únicos caminhos possíveis diante de uma encruzilhada: se entregar, ser força de destruição ou ser a visionária.

70. Você precisa saber que essa é minha segunda carta a você. A primeira, talvez não tenha sido encontrada, porque imagino que o nosso relacionamento pudesse ter sido diferente se você a tivesse lido. A carta anterior era sobre memória, nesta deixo o passado para trás, em algum nível, você deve estar pensando, e falo da única coisa que tínhamos em comum, o cinema. E é por você talvez não ter lido a primeira carta que escrevo essa carta, esse manifesto. Em vez de colocar a polícia para te procurar, minha filha perdida, tento te deixar isso, um mapa de como terminar o filme, de tudo que entendi dos meus erros, de onde você poderia acertar. Tento, apenas tento, te oferecer algo que você queira.

---

<sup>182</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. V. 4. p. 64

<sup>183</sup> Original: "to break up, to destroy; and to foresee the unforeseeable, to project". CIXOUS, Hélène. **The Laugh of the Medusa**. Disponível em: [https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous\\_the\\_laugh\\_of\\_the\\_medusa.pdf](https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous_the_laugh_of_the_medusa.pdf). Acesso em: 21 jan 2017. p. 875

71. Para além da atuação, a performance devir serve de chave mestra, de decodificador potente em meio a tantos segredos e silêncio. Energia para criar organicamente, durante a elaboração do filme, outras rotas na encruzilhada.

Um rizoma vivo.



72. Se a primeira carta não foi lida, é possível encontrar pistas na história das datilógrafas.

73. Kafka escreve em seus diários que devia permanecer sempre isolado, para tornar sua escrita possível, mas que, afundado entre cadernos repletos de anotações, nos quais em uma página estamos em *América* e na outra passamos para *O processo*, precisava de um intermediário. Alguém que copiasse os seus rascunhos e os tornasse algo legível para o editor. Daí nasce sua mais deliciosa ilusão pela mulher que espera, que o lê e o copia, Felice Bauer.

74. Quando Kafka vê aquela mulher com aparência de empregada, ele escreve nos diários, paradoxalmente flui entre o desprezo e a excitação por seu imaginário de mulheres servis. Esse comentário deve ser entendido *como um sinal de seu interesse. As mulheres que aparecem em seus romances costumam ser assim. Poderíamos dizer que a empregada é quase a única mulher [...] com uma função muito concreta na trama.*<sup>184</sup> Antes do final da noite, quando Felice diz que, apesar de ter de fazer as malas, optará

---

<sup>184</sup> PIGLIA, Ricardo. "Uma narrativa sobre Kafka". In: **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 58.

por passar a madrugada lendo e, também, que ganha a vida, em Berlim, como datilógrafa, Kafka bate a mão na mesa de espanto e gozo. A mulher perfeita!

75. Kafka envolve Felice em um elaborado esquema de escravidão. Primeiro a seduz com suas cartas, às quais ela deve se dedicar, ler atentamente e responder. Em seguida, vêm os infindáveis manuscritos.

O que você acha? *É possível prender uma mulher por intermédio da escrita?*<sup>185</sup>

Eis que Felice lê todos os textos, escritos a lápis ou caneta (pois Kafka não consegue se aproximar da máquina sem macular o ato da escrita com uma terrível distância), e o resgata do problema proustiano: a escrita infinita. É ela, a mulher ideal, a leitora copista, que o ajuda a passar *de escritor a autor, a passar de K. a Kafka, da letra pessoal à palavra pública*<sup>186</sup>, por fim, é ela que o faz comunicar sua expressão.

76. Quem era Felice, mulher-máquina-copiadora?

77. Sofia Tolstói chegou a fazer sete cópias das mais de mil páginas do romance do marido, *Guerra e Paz*, fazendo tantas melhorias que reivindicou que o livro era dela. Sofia, além de copista, escreveu duas novelas, nas quais, segundo especialistas, os personagens femininos são mais complexos. *Tolstói sabia dos escritos da esposa, os quais se recusava a ler. Os seus filhos tinham a mesma opinião. Segundo o seu julgamento, a divulgação do que a mãe redigira representaria uma mancha à reputação de mulher confiável. [...] Sob pressão da própria família, Sofia concordou*

---

<sup>185</sup> PIGLIA, 2006, p. 59.

<sup>186</sup> PIGLIA, 2006, p. 64.

*em esconder os seus textos, que eram contrários não somente às crenças de Tolstói, mas à percepção moral sobre o sexo feminino*<sup>187</sup>.

78. Tudo está terminado entre Kafka e Felice, quando, exaurida, ao ouvir a leitura em voz alta de um novo trecho do manuscrito, a estranha namorada jogada no sofá, de olhos fechados, não diz nada a respeito de todas as palavras.

79. Nora Joyce *se recusa a ler uma só página escrita pelo marido, nem sequer abre o Ulisses, nem sequer entende que o romance transcorre no dia 16 de junho de 1904 como recordação do dia em que os dois se conheceram*<sup>188</sup>.

80. E Macabéia? *Quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel*<sup>189</sup>.

81. Devir não é *produzir por filiação*<sup>190</sup>, mas por contágio, como vampiro, como zumbi, como monstro. Não faça desse um filme de família. Cheio de dívida. De sangue. De culpa. Um filme de herdeira. Filme-filha, filme-bisneta. *Para que a obra de outro passe para mim, é necessário que eu a defina em mim como escrita por mim, e eu, ao mesmo tempo, a deforme e a torne Outra, por amor.*<sup>191</sup>

Faça o filme-vírus. Faça um filme perigoso.

---

<sup>187</sup> PIRES, Francisco Quinteiro. "Sofia Tolstói e a luta para expressar-se como escritora". **CARTA CAPITAL**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/revista/828/a-sombra-do-marido-sofia-tolstoi-lutava-para-expressar-se-como-escritora-5643.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

<sup>188</sup> PIGLIA, 2006, p. 68.

<sup>189</sup> LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 25.

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. V. 4. p. 16.

<sup>191</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985. p.18.

82. O manifesto é teoria, mas também é parte da produção, como na metáfora da vespa e da orquídea<sup>192</sup>. A vespa sendo uma irmã da abelha, também produtora de mel e formadora de colmeias, participa de um jogo com a flor, em que captura e se permite capturar. A pétala mais longa da orquídea imita a forma e, em algumas espécies, a cor e os pelos da abelha fêmea. Além da ilusão visual, a flor solta um ferormônio semelhante ao do inseto, atraindo o macho a copular com a orquídea enquanto ela solta o pólen em seu dorso, fazendo a vespa transportá-lo para outras plantas. *A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois “o que” cada um se torna não muda menos do que “aquele” que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa.*<sup>193</sup> Como cineasta-apicultora, crio o trânsito-torrente, o movimento entre flor e vespa, como uma fecundação possível entre escrita e cinema.

Dizem que *é preciso considerar a ciência pela ótica da arte e a arte pela ótica da vida*<sup>194</sup>.

83. *O devir é uma antimemória*, porque a lembrança é uma reterritorialização, uma volta ao que se foi, a um passado imutável, rígido. Fazer trazer a infância no filme com as lembranças de criança, os registros domésticos, não é o suficiente. Isso apenas a prenderá no mesmo ciclo, *à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. É preciso acionar um devir-criança, “uma” criança molecular é produzida, em uma máquina criativa de subjetividade, “uma” criança coexiste conosco*<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Também presente em DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 2012, vol. 4.

<sup>193</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

Disponível em:

<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Di%C3%A1logos.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2016. p.3

<sup>194</sup> DIAS, 2011, p. 55.

<sup>195</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.4, p. 80-81.

84. E é preciso responder ao chamado da louca?

85. Sim, ele dá a chance de escapar do destino.

86. Segue a interpretação do personagem louco da louca Virginia Woolf: “Septimus, o senhor dos homens, devia ser livre [...] Septimus estava só, escolhido, diante da massa de homens, para ouvir a verdade”<sup>196</sup>.

87. O louco é intérprete da humanidade.

88. Boa sorte.

---

<sup>196</sup> WOOLF, Virgínia. **Mrs Dalloway**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 69.

COLEÇÃO **APLAUSO** CINEMA BRASIL



## **EU, FROSINA**

Um filme de.

IARA COLMENERO DE ALCÂNTARA

Capítulo 6

Conclusão - parte 2

São Paulo, 2026



COLEÇÃO **APLAUSO** CINEMA BRASIL

O roteiro aqui publicado é a versão que surgiu após colaborações com os atores no set. Como em todo filme, esse roteiro sofreu pequenas alterações durante os processos de filmagem e montagem e a diretora pediu que respeitássemos o que ela chamou de rascunho coletivo final.

## ELENCO

IARA\_B\_7/8\_ANOS: Carolina Alvim  
IARA\_B\_18\_ANOS: Julia Valente  
IARA\_B\_20\_ANOS: Amanda Ourofino  
IARA\_B\_26\_ANOS: Natália Dutra  
MARIA\_ANTONIA\_B\_7\_ANOS: Glênis Cardoso  
MARIA\_ANTONIA\_B\_19\_ANOS: Ludmilla Fortes  
MARIA\_ANTONIA\_B\_28\_ANOS: Fabíola Calazans  
MARIA\_ANTONIA\_B\_38\_ANOS: Raquel Campos  
EUFROSINA\_B\_47\_ANOS: Beatriz Leal  
EUFROSINA\_B\_60\_ANOS: Fabrícia Wallace  
PAI\_B\_30\_ANOS: Fabio Pires

## ESTRUTURA

*Sérgio de Sá*

Esse espaço da coleção Aplauso é normalmente onde a roteirista (no caso, a própria diretora) redige um texto de apresentação, expondo sua metodologia e visão artística. Na sua negativa absoluta de "dizer de outra forma o que só pôde dizer com um filme", como produtor, faço essa substituição.

O filme de Iara é dividido por graus entre imagens. Cada parte do filme, episódio ou capítulo representa um número que se esforça em avançar para o próximo até 10. Um tipo de escada ou jogo.

Os graus foram divididos a partir da proposta da própria tela de cinema, tendo como ponto de partida sua disposição retangular.

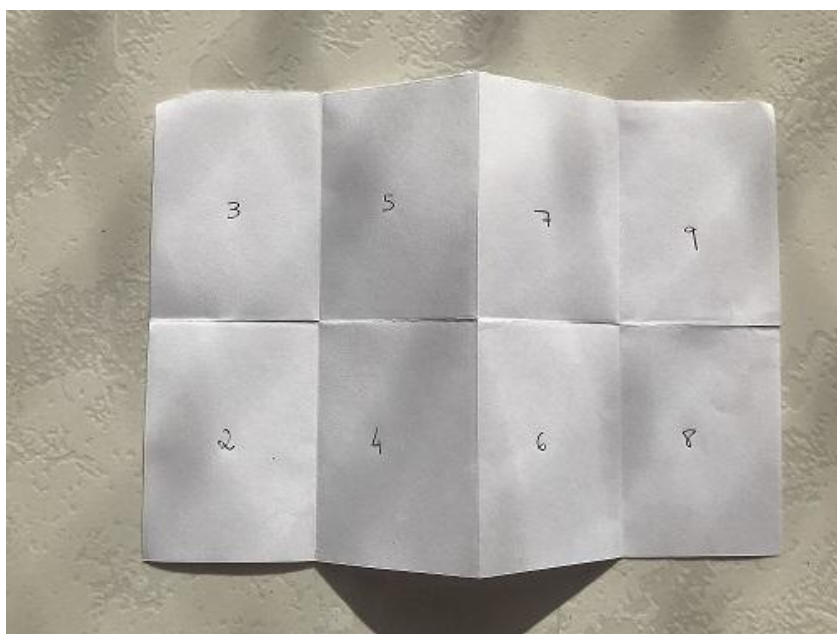


Imagem cedida pela diretora

O número 1 e o 10 se situam fora do esquema como energias que despertam a jornada. Dessa forma, avança-se de 1 a 10, passando por todos os graus e cada parte funciona como um fragmento do todo, ao mesmo tempo que cada fragmento é uma história completa.

As imagens de abertura de cada episódio também são divididas em partes, níveis ou camadas como ela preferiu chamar. O esquema tripartido que a equipe recebeu foi o seguinte:

Superior/céu/divino/intelectual/destino
Médio/humano/racional/afetivo/escolha
Inferior/terra/natural/instintivo/mistério

Depois que os personagens chegam ao grau 10, são forçados a refazer o percurso em outro nível graças ao impulso aleatório da roda da fortuna (título do episódio 10). A jornada só acaba quando se encontra o caminho de volta ao zero.

Muito se especulou sobre os simbolismos e teorias escondidos no filme. Ao meu alcance, chegaram as referências que identifiquei nas notas de fim, sendo a principal o livro *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche.

Deleuze escreveu que Nietzsche é um dos filósofos mais mal interpretados pela história, porque ele "é um pensador que dramatiza as ideias"<sup>1</sup>. Assim como ele, esse primeiro filme da controversa diretora Iara Colmenero de Alcântara coloca seus conceitos em contexto narrativo. Personagens que estão em busca, que se colocam em contradição como todos os que pertencem à jornada. Até que, tal qual o Zaratustra, conseguem apresentar as bases primordiais de seu pensamento.

Seguindo o conselho da diretora, não escreverei mais nada para não atrapalhar a apreciação da obra e dizer o que já foi esgotado com o filme.

## ROTEIRO

Tela preta. Som de chuva.

## NARRAÇÃO

Eu me lembro de ter nascido na chuva. Das gotas grossas batendo no chão e ricocheteando no meu rosto, nas minhas mãos.

Talvez todas nós tenhamos nascido dessa chuva, bem depois de sabermos que estávamos vivas. Pois houve uma chuva para cada uma de nós e para cada caixão. E o frio da água nos deixou geladas. E loucas.

Tela preta. Fade out lento do som de chuva até o silêncio.

Insert:

*Eu, Frosina*

# 1

## A FAÍSCA

(arquivo) MARIA ANTÔNIA, 7 anos, boiando na piscina.

O plano é dividido em três faixas, uma, superior; outra, média, ocupando o centro do quadro; e outra, inferior.

Camada superior: O céu azul, tão claro que estoura o filme. Mal se podem ver as nuvens, que se deslocam lentamente para a direita, um exército apagado e silencioso.

Entre o céu e a piscina, um corte, uma fronteira, o muro amarelo é a linha do horizonte.

Camada média: MARIA ANTÔNIA, 7 anos, os braços abertos mirrados e as pernas afastadas em estrela. O biquíni infantil com estampa de sóis. Mago da água, uma mão virada para baixo e outra aberta para cima.

### NARRAÇÃO

O homem primitivo usou as  
mãos para domar a natureza.  
O feiticeiro usa as mãos  
para criar.

Camada inferior: A partir dos pés de MARIA ANTÔNIA, uma sombra se assenta e desce até o fundo da piscina.

Uma formiga cruza uma mão feminina adulta. Passa pelas reentrâncias das linhas desenhadas pelas depressões e sai do quadro.

#### NARRAÇÃO

A mão é um deus em si. Nela se inscrevem as linhas do destino. Em uma, o futuro com que se nasceu, na outra, o futuro que se criou.

Câmera no nível da água, as solas dos pés apontam para o céu (pés de sócia de MARIA ANTÔNIA, mesma aparência física, cabelos negros: MARIA\_ANTÔNIA\_B\_7\_ANOS). A câmera mergulha lentamente. O corpo em estrela, visto de baixo para cima, vira silhueta acinzentada, recortada pelo brilho do sol que toca a água. Ela é ponte entre o interior e o exterior. Condutor poderoso.

#### NARRAÇÃO

No fundo, dorme o que ainda há de criar. Deita inconsciente tudo o que foi e o que há de vir. A matéria do mundo, amorfa, ainda na imaginação de uma criança.

Fade out.

O céu é obscurecido por uma nuvem grande e carregada. A silhueta circular do sol atrás da nuvem perde a imponência e parece só uma ilustração geométrica.

#### NARRAÇÃO

A maldição. Onde começa?

A piscina, muito cheia, transborda na pedra que a circunda. A água vai enchendo os sulcos entre uma placa e outra, lava de vulcão.

## NARRAÇÃO

Esteve sempre lá? Debaixo de uma pedra?

MARIA\_ANTÔNIA\_B\_7\_ANOS boiando na piscina do casarão, a grama em volta agora é alta e seca, carpete amarelo. Tempo nublado.

## NARRAÇÃO

Não existe um ditado?

Quanto maior a luz, maior a sombra?

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS (sósia de EUFROSINA) batendo à máquina, muito sol atrás de sua cabeça, todo o seu rosto se apaga no contraste, vira silhueta.

## NARRAÇÃO

Noite.

As mãos de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS batem rapidamente as teclas da máquina. Há furos em formato de unhas nas letras. O som das palavras e o trim, trim do fim de página preenchem a tela em crescendo.

## NARRAÇÃO

A criança mágica pode fazer suas mãos escreverem, pintarem. Pode portar a

câmera, despertar o mundo inferior ou fazer descer o firmamento.

Foto de IARA com o pai e a mãe. IARA no centro, ainda um bebê, sendo segurada pelos dois. Um isqueiro é aceso e a chama fica passando de um lado para outro na frente da imagem.

#### NARRAÇÃO

É assim que surge o cinema.  
Com fogo nas cavernas se dá o movimento.

Não parece que eles se mexem? Que me abraçam mais? Que dançam entre as labaredas?

(arquivo) MARIA ANTÔNIA, 7 anos, pula na piscina. Um anel de água se forma em volta no espaço que seu corpo ocupou.

#### NARRAÇÃO

Como você era?

Uma mariposa se debate na água. O corpo alado para cima, ondulando em força, as asas marrons coladas no azul.

#### NARRAÇÃO

Antes de tudo...

Mãos em concha a colhem. O que não é mariposa escorre pelos dedos.

MARIA\_ANTÔNIA\_B\_7\_ANOS mergulha em uma piscina olímpica. Vai até o fundo e boia. A imagem por cima (plongée) a mostra perfeitamente centralizada.



## NARRAÇÃO

Boiar é criar limites entre o mundo submerso, do potencial e da dúvida; o espaço da matéria, em que há ainda ar para encher os pulmões; e o mundo solar, acima do muro. Pura ideia.

Esse é o primeiro estágio.

1.

O primeiro impulso artístico é o de tentar domar a natureza.

(arquivo) Imagem de baixa qualidade, de celular. IARA, 20 anos, regata e calça preta, o cabelo em um rabo curto, como daqueles cachorros mutilados por veterinários, o chumaço saindo pelo buraco de um boné que não parece ser dela. IARA é empurrada dentro de um carrinho de supermercado por alguém que segura a câmera. As risadas cobrem os outros sons, estridentes. Eles atravessam um arco de ovos de páscoa. Os plásticos cintilantes, e dourados, e pretos brilhantes, crocantes, ao leite. O carrinho vai com tudo no mostruário baixo e os tamanhos 20, Sonho de Valsa, voam em um mar rosa. Iara fica presa no carrinho caído. Ri tanto que não tem forças para se mexer, o amigo a arrasta para fora como de um acidente automobilístico. Um senhor uniformizado entra em quadro e corre na direção de IARA e do amigo. Eles fogem.

## GERENTE

Ei! Volta aqui.

(desiste de correr)

Tem mãe, não?

O céu. A nuvem escura se move e expõe o sol outra vez.

#### NARRAÇÃO

A artista encontra uma fonte de potência, mas ainda não sabe o que fazer com ela.

(arquivo) Imagem de celular. Uma árvore de Natal de 30 centímetros em cima de uma mesinha montada com tábuas lixadas. Luzes pisca-pisca presas com durex na parede. A câmera treme acompanhando a caminhada de quem a segura. Um homem de 20 e poucos anos prepara um frango cru em uma pia de cozinha no meio da sala.

#### HOMEM

Esse é o peru dos pobres.

Close das mãos dele. Ele tira a gordura, colocando-a no canto da tábua de carne. Arranca, com um pouco de resistência, um caminho brilhante de cartilagem.

#### IARA (O.S.)

Você sabe fazer isso mesmo?

#### NARRAÇÃO

O difícil é a separação dos elementos sem destruir a unidade.

Câmera subjetiva apontada para baixo, as pernas de IARA brancas reluzem na pouca iluminação da rua. Poças de água fazem com que os passos sejam calculados e demorados. De

repente ela para e filma uma única poça. O foco se acerta e delinea o reflexo do céu estrelado na água turva.

#### NARRAÇÃO

Como em cima, assim  
embaixo.

IARA, 35 anos, entra na piscina pela escada lateral. Desce os degraus de água, as mãos deslizando como patins, riscando a superfície. O cabelo vai grudando no queixo, nas bochechas, nas sobrancelhas, perdendo a forma de ondas castanhas que não via desde a infância.

#### NARRAÇÃO

Se a artista permanece no grau 1, fica em constante começo, incapaz de escolher, de dar forma ao seu mundo, de criá-lo. Prefere o potencial do que poderia ser do que a realização falha.

Debaixo d'água, EUFROSINA\_B\_47\_ANOS conta uma história sentada na cadeira de vime branco, torcidinho, baratinha, provavelmente de alguma feira de praia. As palavras são incompreensíveis, o som parece distante e afetado pela profundidade, como alguém que tenta conversar submerso. Ela gargalha. Bolhas brotam da sua boca e preenchem a tela.

#### NARRAÇÃO

É preciso lançar-se em 2.

Tela preta. O eco do som de bolhas continua.

## NARRAÇÃO

Eu ainda te amo... deveria  
te dizer isso agora?

## 2

## O CAMELO

(arquivo) EUFROSINA, 47 anos, bate à máquina em frente à varanda aberta. Noite.

Camada superior: Entre as duas colunas feitas pelas portas, o céu preto, sem estrelas, a lua crescente, cunha prateada. Invadindo o plano, a cabeça de EUFROSINA, coroa peluda em vários tons ainda não catalogados de marrom.

Uma porta é branca e iluminada, outra recai na sombra e torna-se cinza.

Camada média: Tronco de EUFROSINA em frente aos pilares brancos do parapeito da varanda, estilo greco-romana.

Camada inferior: Mãos de EUFROSINA em movimento sobre a máquina de escrever. As palavras se acumulam no fundo do plano. Matéria ainda inerte. Sonho.

## NARRAÇÃO

Há muitas versões da lenda da papisa Joana. Uma mulher que se vestiu de monge para ter o direito de aprender a ler. Destacou-se por ser muito culta, então, João foi eleito papa em 855. Mas em meio a uma procissão entre as ruas do Coliseu e da Igreja São Clemente em

Roma, pariu no meio da  
multidão.

A câmara flutua por um corredor escuro. Uma porta aberta serve de parca iluminação. Farol. Entramos por ela, a luz incandescente cega-nos por um instante e obriga-nos a piscar para recuperar a visão.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS no escritório de Ozires. A parede coberta de livros colore com as lombadas o cubo sépia.

#### NARRAÇÃO

Quando sonho, vejo essa  
mulher, minha bisavó. Um  
tipo de sacerdotisa.

Ela fica de costas para os livros, no sofá envelhecido. O tecido abrindo para a espuma amarela que cresce como um fungo de jardim. A câmara cresce atrás dela. Nos seus pés, raízes cinzas e marrons, de trepadeira, entrelaçadas nos calcanhares. No seu colo, a máquina de escrever sobre a camisola antiquada de chifon, pluma branca que oscila suavemente com a respiração. Ela bate as teclas sem checar o teclado, com o olhar perdido em algo à frente.

#### NARRAÇÃO

Imóvel, como se sempre  
tivesse estado ali.  
Perseguida por essa imagem.

Eufrosina bate à máquina.  
Eufrosina bate à máquina.  
Eufrosina bate à...

Guardiã. Mas guardiã de  
quê?

Sua nuca, cabelo curto. As finas raízes cobrindo a pele. Silêncio, somente os barulhos de grilos na noite. Um vento sacode alguns fios. Ela olha para a janela, à direita, e se arrepia. Sua cabeça é enquadrada no vão preto da janela, limitada entre uma porta e outra.

Close, recorte dos olhos à boca. Ela olha dentro da lente.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS  
(ADR\_IARA)\*

Guardiã de meus próprios  
mistérios.

\*Minha voz gravada no Estúdio de ADR (Automatizado de Substituição de Diálogo) se sobrepõe à da atriz, sem mascaramento nem sincronização. Os lábios abrindo e fechando perdidos no tempo.

Plano abre. No fundo, a criança, MARIA\_ANTÔNIA\_B\_7\_ANOS. Recolhida no canto da sala, na quina entre as paredes, comprimida pela profundidade de campo em um triângulo sufocante. A atriz apenas se parece com ela. É para ser visível que não são a mesma pessoa. É apenas uma MARIA ANTÔNIA no fluxo do tempo.

#### NARRAÇÃO

O parto é potência de criação. O que pode ser... mas fraqueza pública, o fim de Joana e de João.

(arquivo) Multidão. Um apartamento pequeno, uma quitinete sem divisórias, mas com duas janelas grandes que abrigam os fumantes da festa. Uma garota se dependura, uma perna para

dentro e outra para fora, o cigarro de palha na mão. A imagem torna-se trêmula e, em uma volta rápida e enjoativa, mostra IARA, 26 anos, bêbada, segurando a câmera. Seu cabelo está descolorido quase até o branco e apenas um dos lados da cabeça é raspado com máquina 2. O outro lado pende até a linha da boca. A roupa toda preta e de manga comprida cobre seu corpo, fazendo parecer que uma cabeça flutua na imagem. Essa cabeça dança entre as pessoas, fecha os olhos, se perde em uma música quase obscurecida pelo som de conversas altas. Uma mão feminina estende uma garrafa de água.

#### MULHER

Se hidrata senão você vai  
estar imprestável no set  
amanhã.

IARA dança lentamente, abraçada à garrafa. Risos vêm de fora do quadro.

#### NARRAÇÃO

Mas água demais pode  
afogar.

Câmera lenta subindo pela porta abricó da varanda. Abricó é a cor de cães poodle velhos, branco sujo. Largas manchas cobre de ferrugem, tinta descascando como fatias de plástico endurecido. Pele craquelada.

O som de ondas quebrando. Cena escura, aos poucos, um mar revolto se destaca no horizonte na paisagem da madrugada.

#### NARRAÇÃO

Você a amava tanto...



Tela fica preta. O som da máquina de escrever entra misturado ao som de ondas.

NARRAÇÃO

...que me forçou a odiá-la.

A ponta de um papel de parede cede para fora como uma cauda.

Por um buraco entre o chão de taco de madeira e o rodapé passa uma trilha de formigas.

Uma barata entra ligeira em um vão escuro entre duas caixas na área de serviço.

Um ninho de cabelos velhos se esconde debaixo da pia do banheiro.

NARRAÇÃO

Você se perdeu nas  
reentrâncias dela. Ela  
virou sua referência de  
como viver.

(arquivo) Um corredor vazio. Duas longas paredes brancas, ou beges, granuladas pela idade do filme. EUFROSINA, 60 anos, surge ao fundo, apoiada nos braços de ONDINA, 40 anos. Um zoom trêmulo enquadra o olho dela. O olho verde com manchinhas amarelas.

MARIA ANTÔNIA (O.S.)

Eis que esse é o olho da  
protagonista!

## NARRAÇÃO (sussurrando)

Sua voz...

Rachadura na parede. Desce como um raio, uma raiz, um cânion. Toca. Caverna.

## NARRAÇÃO

Sua referência de como  
definhar.

O quarto de EUFROSINA no casarão está vazio, sem nenhum móvel, só uma armadura de concreto, sujo, algumas folhas secas invadem a varanda, criando um tapete decadente de bordados verdes desbotados. As duas portas brancas em seus cantos opostos, como um portal.

## NARRAÇÃO

Senhora da vida e da morte.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS sentada em uma cadeira no meio do quarto de infância de IARA, vazio, sem móveis. O rosa das paredes esvanecido na edição de cor. Seu rosto banhado pela luz que entra pela janela de observação dos vizinhos. Sua cabeça se inclina para trás e ela mantém a boca aberta. Uma postura estranha sugerida pela atriz<sup>ii</sup>. A direção foi: traga algo da sua vida que ecoe esse lugar esquecido, de alguém que poderia apenas desaparecer. Ela se postou ali, como um cadáver posado, vítima de um crime hediondo. A câmera se aproxima mais da bocarra e dá zoom na sua escuridão entre os dentes.

Uma onda preta de espuma prata quebra em uma pedra, escondida dentro de EUFROSINA. Noite de maré alta.

#### NARRAÇÃO

O oceano é a única parte do planeta que não foi plenamente mapeada.

Que é desconhecida.

Seres primitivos se escondem entre os corais e guardam os segredos da memória.

Uma raiz grossa atravessa o concreto da calçada e se lança para a rua em uma quadra não identificável.

#### NARRAÇÃO

Quantos verões são necessários para que haja um verão?

Os carros passam e precisam desacelerar quando chegam perto da raiz. O sinal amarelo brilha na madrugada.

#### NARRAÇÃO

Você ainda consegue sentir o peso do passado?

IARA\_B\_18\_ANOS, o cabelo curto, feito Mia Farrow no *Bebê de Rosemary*, mas escuro, como se estivesse todo na sombra. Ela está de costas, no seu quarto rosa, a colcha rosa na cama, os babados cobrindo o retângulo, toda a decoração de bichos de pelúcia e adesivos da *Pequena Sereia*. Ela mexe em alguma coisa, ouvem-se barulhos de coisas pesadas sendo jogadas umas sobre outras. Ela está ajoelhada, as costas cobertas por uma camiseta preta. A câmera passa pelo seu ombro, como

se entrasse dentro de uma memória e explorasse o espaço. Suas mãos envolvem uma pedra cinza e grande que ocupa as duas palmas e IARA a coloca junto a outras dentro de uma mochila vermelha, alta, de acampamento. A mochila do meu pai.

NARRADOR

Sou orgulhosa como um camelo. Vou tomar todo o peso para mim.

Você vai ver como eu sou forte.

(arquivo) Um banheiro branco, claro. A luz do sol entra pela escotilha do box de vidro. A câmera é estabilizada sobre uma bancada que dá para a privada e o chuveiro. IARA, 26 anos, senta-se de frente para a lente, com o cabelo descolorido amarelado. Ela passa a mão empapada em uma pasta lilás de água oxigenada e pó descolorante nos fios, passando os dedos pelas mechas como um arado.

IARA\_B\_18\_ANOS carrega a mochila vermelha pelo jardim do casarão. Suas costas arqueiam em uma corcunda. Ela anda devagar, firmando as pernas para aguentar se sustentar. Enraíza-se a cada passada e aí o pé se levanta e arranca tudo de novo. Como grudar e arrancar um esparadrapo. IARA\_B\_18\_ANOS chega até a piscina. Um foco de luz dentro da água ilumina o lodo que sobe até a borda.

(arquivo) O corpo nu, recortado pela câmera parada, da bunda até os ombros, de Iara, 26 anos, em pé, entra no box asséptico. O chuveiro pequeno parece fazer jorrar o fluxo limitado de uma mangueira. Pedacos lilás escorrem pela

barriga, a imagem vai esmaecendo, até embaçar completamente.

NARRADOR

Que a minha força me separe  
de você. Que eu possa  
carregar a minha vida como  
um belo cavalo<sup>iii</sup>.

IARA\_B\_18\_ANOS desce as escadas da piscina com a mochila nas costas. Pedacos verdes se prendem na sua perna e então nos seus braços.

(arquivo) IARA, 26 anos, exhibe orgulhosa a cabeça levemente queimada, rosa em todo lugar. Os fios ainda molhados parecem transparentes.

NARRAÇÃO

Não consigo mais lembrar  
quando foi a última vez que  
te vi. Foi aqui?

Uma mão se arrasta pelas barras na grade do casarão. Cilindros de ferro desgastado, a pintura toda corroída pelo tempo. O toque cheira a sangue, como quando há um corte na boca.

NARRAÇÃO

Foi aqui?

Uma mão toca a tela de um computador. A imagem é tão brilhante que não se pode ver o que é. A luz passa por entre os dedos.

## NARRAÇÃO

Quando eu fui embora,  
nenhuma de nós disse adeus.

Eu não fugi. Você me viu.

Você viu a mochila.

Eu parti.

MARIA\_ANTONIA\_B\_38\_ANOS deitada em posição fetal na sala de edição. Não há móveis nem luz fora a do monitor do computador no chão, de frente para ela. A pele adquire um tom azulado, de cadáver. O dedo indicador clica compulsivamente com o mouse, em transe.

## NARRAÇÃO

Se 2 não vira 3, a criação  
permanece em incubação,  
sempre promessa.

Sua magia torna-se secreta  
até para ela mesma.

## 3

**ENCHENTE**

(arquivo) MARIA ANTÔNIA, 19 anos, na casa de Ondina.

Camada superior: Sete quadros de fotografia pregados na parede terrosa. Nas imagens, um grupo se reúne, alguns braços entrelaçados, na frente de uma fogueira no jardim do casarão.

Camada média: MARIA ANTÔNIA, 19 anos, grávida, entre sete ou oito meses, sentada na beirada de uma cama de solteiro. Ela lembra um pouco Julia Roberts em *Pretty Woman*, antes do banho de luxo, com o cabelo ainda selvagem, uma ventania ruiva.

É um quarto de gente velha, armado na casa de ONDINA. Com duas camas de solteiro, uma ao lado da outra, para EUFROSINA e OZIRES. O toque deve complicar as coisas, nem sempre um reconhece o outro e deve ser assustador acordar à noite ao lado de um estranho à memória, um pé encostado no outro. O lençol perfeitamente esticado parece novo. MARIA ANTÔNIA olha para esquerda e pega um porta-retratos com a imagem de EUFROSINA (em torno de 25 anos) nas mãos. O cabelo armado em um coque volumoso, o olhar para longe da lente. Depois, olha para a direita, esquecida por uns instantes de estar sendo filmada.

Camada inferior: A maior parte da barriga, coberta pela tenda verde da blusa soltinha.

## NARRAÇÃO

À direita, a linha que corre para o futuro. À esquerda, a estrada que recai no passado.

MARIA\_ANTÔNIA\_B\_19\_ANOS grávida, sentada na beirada da cama de solteiro de EUFROSINA.

A câmera a rodeia. → Seu rosto e barriga apontando para a janela. → Seus olhos perdidos na fotografia. → Sua mão e o porta-retratos. → Suas costas repuxadas para frente.

## NARRAÇÃO

Agora, a artista cria intuitivamente e não por método, segue os ciclos, a sabedoria da natureza, o ritmo de crescimento das plantas.

Cria a partir de visões.

O gramado do casarão. Ao fundo, as cruces de palitinho e o muro. IARA\_B\_8\_ANOS de biquíni, estampa de coqueiros, entra correndo no quadro. A pele suada, cheia de gotinhas que reluzem no sol, e os cachos redondos quicando nos ombros.

## NARRAÇÃO

Algo efêmero, fugidio, se assenta. Germina.

Três dedos penetram terra fofa.

IARA\_B\_8\_ANOS corre em direção à piscina. Uma mão vem de trás da câmera e aponta para que alguém se aproxime.



MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS, grávida, entra no quadro sorrindo, dando tchau para a câmera, em um vestido floral com, pelo menos, sete cores. Tão diferente do seu branco esquecido.

#### NARRAÇÃO

Presente, passado e futuro.

Liberação e transformação.

Um tripé em frente à piscina. A câmera se aproxima e balança com o encaixe até estabilizar em uma imagem parada. Um homem aparece, cabelo na altura do ombro, apenas de costas e pula na água (PAI\_B\_30\_ANOS).

Três dedos emergem da terra, sujos de marrom.

#### NARRAÇÃO

Mãe, pai e filha.

Mas a câmera sacode, como se o tripé estivesse sendo movido por uma força desconhecida. A imagem vai se distanciando, a piscina fica pequena, MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS alisa a barriga, diminuída como uma peça de Lego, olhando em direção à câmera. Todos olham para a lente, conscientes do fim da sua cena. Paralisados enquanto anoitece em *time-lapse*, nas mesmas posições, estátuas de uma era perdida.

O sol se levanta no mar alaranjado.

#### NARRAÇÃO

Recife.

O polo de cinema está tão desenvolvido. Tem emprego aqui.

Eu fui para onde tinha espaço para mim. Onde eu podia me esticar para além de você.

(Imagens do Making of do filme da Isabel Rocha) IARA, 20 anos, toda de preto, com uma prancheta na mão. A diretora no primeiro plano anda até o fundo.

ISABEL

Não preciso me preocupar?

IARA

O cara da van já confirmou e o ator chega em dez minutos.

Corta o som. A diretora percorre o set, ao lado do protagonista. IARA segue a uns passos de distância.

NARRAÇÃO

Eu queria que você pudesse me ver. Adulta. Sem a gritaria nem o silêncio. Como eles me veem. Alguém que trabalha, come, sai com os amigos, transa, respira, existe.

Imagem de televisão, granulada, de um terremoto. As legendas jornalísticas correndo embaixo com as últimas notícias.

NARRAÇÃO

Mas você tentaria me engolir, me colocar de volta no seu ventre.

(arquivo) O fogo das velas moldadas com o número 21 é varrido por um sopro. IARA sorri constrangida, os outros batem palmas. São 3 vezes que passei pelos 7 anos, 3 voltas ao redor da memória. Um homem, fones de ouvido descansando no pescoço, faz como se fosse engolir a lente e então se afasta e a câmera segue pelos convidados que conversam com os pratinhos de bolo na mão até voltar para IARA.

#### CAMERA MAN

E aí? Com saudade de casa?

O mesmo set está agora vazio. A mesa da equipe tem apenas os restos de forminhas de doces e salgados. Migalhas de bolo, uma mancha de Coca-Cola na toalha branca.

#### NARRAÇÃO

Juro que tenho essa memória.

Você me segurando no seu braço, enquanto eu mamoo no seu peito. Eu devia ter meses de vida. Mas me lembro do contorno do seu queixo, da sua mandíbula e desse sorriso que você dá para alguém que eu não vejo e então você me olha, com os dentes ainda expostos.

Nada na vida de alguém alcança a dimensão do que a mãe foi para um bebê.

Na praia, o mar engole um pequeno píer de madeira e crianças fogem correndo, os brinquedos nas mãos. Uma perdeu os chinelos, que planam numa onda que retrocede.

## NARRAÇÃO

Mãe não é só mulher de que se nasce, é o símbolo de uma experiência compartilhada.

Todas as mães. As mães que nunca pariram, as mulheres que criaram os filhos de outras mulheres, as mães deprimidas que não levantam da cama, as mães de gravidez psicológica, as que mentiram que eram mães.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, vestida em uma de suas camisolas longas com que minhas tias gostavam de se fantasiar, um tecido solto e brilhante, seda ou cetim, verde-água, rendinhas no mesmo tom cobrindo os pés, observa o ir e vir das ondas.

## NARRAÇÃO

Mãe é guardiã da memória, infância, ventre do passado.

Como não olhar para minha mãe e ver toda a história de todos os que vieram antes dela?

Os pés de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS escapam da renda e se afundam na areia como ganchos. A água espumosa de uma onda inunda os sulcos recém-formados. Cria-se um poço.

## NARRAÇÃO

Minha mãe é um livro tão longo e terrível.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS anda para longe da câmera que só espera. A ponta do seu vestido, aos poucos, se molha e escurece.

NARRAÇÃO

Eu não podia mais ficar atrelada a ela.

Do buraco aquoso criado pelos dedos de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS sai um caranguejo pequeno e quase transparente.

NARRAÇÃO

Mãe é algo arraigado à vida interior. Mãe deita raízes em você, perfura como galhos no concreto.

IARA, 35 anos, tem todo o corpo coberto por areia, apenas o rosto para fora. A cena alaranjada, o sol se põe no fundo do plano.

NARRAÇÃO

É muito difícil superar você. Ainda estou presa à sua mística.

A praia está mais escura, os primeiros tons de azul e preto da noite aparecem na cena. A maré alcança os joelhos cobertos de areia de IARA.

NARRAÇÃO

Mãe é fonte, retorno à origem.

Uma onda cobre todo o corpo de areia de IARA e a carrega consigo.

## NARRAÇÃO

A artista é essa herança caótica, ainda parte da mãe.

O trabalho dela não é algo acabado. É o mato que toma todo o jardim, é também a erva daninha, é tudo o que cresce. Potência anárquica.

Imagem noturna da praia. A câmera encostada no chão de areia. O som forte de ondas quebrando, mas só se pode ver a areia do primeiro plano. Um caranguejo pequeno e claro como o outro, sobe e atravessa a lente.

## NARRAÇÃO

Se o 3 volta ao 2, a criação foi apenas uma explosão insensata. A ação no mundo fracassa deixando para trás os feridos e os flagelos.

MARIA\_ANTÔNIA\_B\_38\_ANOS está sentada na sala de edição do casarão, vendo a antiga gravação de EUFROSINA, 47 anos batendo à máquina. A câmera se distancia, percorrendo de costas o corredor, passando pelas portas nas laterais, seguindo em marcha ré, até que MARIA\_ANTÔNIA\_B\_38\_ANOS é só algo pequeno ao fundo.

## NARRAÇÃO

É preciso de algum plano, alguma direção.

## 4

## O LEÃO

(arquivo) Projeção de Super 8 de OZIREs, 47 anos, na parede de um quarto vazio.

Um quadrado de luz e imagem sobre um outro quadrado -, a parede do escritório. Nenhum móvel. O enquadramento de um enquadramento.

Camada superior: A parede do escritório, branca, mas suja. Na projeção, quadros com títulos de OZIREs. Doutorado, doutor *honoris causa*, outro que não se pode ler. A ponta da careca brilhante se sobrepõe ao diploma no centro, como um toucado imperial. A cabeça é coberta de cabelos apenas ao lado, eles compõem a coroa de louros ao estilo de César.

Camada média: OZIREs olha diretamente para a lente e treina sua aula. Veste camisa e gravata, como se tivesse ido diretamente para o trabalho ou acabado de voltar. O som sincronizado da sua voz ressoa de outro mundo, grave, morta, mas ainda tão firme como se resistisse ao próprio esquecimento, como se soubesse que teria de controlar o tempo. Um filtro faz com que suas palavras sejam ininteligíveis, o som de um telefone que tenta-se ouvir por trás da porta.

Camada inferior: As costas do projetor escuro sobre um tripé. O chão, quase imperceptível na escuridão do resto da sala. Algum bicho, uma provável barata, atravessa o plano

em corrida dinâmica que de repente estaciona, sem nenhuma razão, e então recomeça.

A câmera vai se distanciando, com o balanço de passos para trás, o foco vai virando e sendo perdido aos poucos, no ritmo da caminhada, até só existir um borrão com a voz fantasmagórica cada vez mais baixa em fade out lento.

Uma imagem muito iluminada machuca os olhos. A lente se move e pode-se ver a fonte de luz, o sol, pela janela, sendo deixado até sair de quadro. ONDINA, 75 anos, os cabelos brancos tingidos de loiro, cor de mel, a roupa que denota uma briga com a idade, está sentada atrás de uma mesa de madeira escura, coberta de papéis. Da sua concentração que atrai mais rugas, ela se percebe filmada.

ONDINA

Iara! Que susto!

ONDINA olha para a lente, cansada, e volta à papelada me expulsando.

ONDINA

Tenho que arrumar isso aqui  
antes que alguém enlouqueça  
e desista de vender.

Mas mantenho a câmera nela, que suspira forte em desistência forçosa.

NARRAÇÃO

Vó.

Minha única ancestral que  
aspirou a algo além da  
prisão domiciliar.



Na parede, vários títulos na área de Direito, enquadrados como os da filmagem de Ozires.

#### NARRAÇÃO

Talvez seja por isso que  
ela não acredita na  
maldição.

Como algumas doenças,  
saltou uma geração.

IARA\_B\_18\_ANOS bate o portão de ferro. O casarão fica atrás de si, monstro branco com colunas greco-romanas. Ela desce andando a rua da frente da casa, toda de preto, uma mochila grande e vermelha nas costas. À sua frente, o caminho segue por cerca de 3 quilômetros até a estrada principal, onde os carros passam velozes. Um mar de cinza.

As casas da rua têm dois andares, são todas brancas ou cinzas, com janelas enormes e portões de vidro verde. Sem o telhado triangular, mas o formato de caixas, com compartimentos, tudo retangular e quadrado, duro e novo.

IARA\_B\_18\_ANOS passa por um dos poucos terrenos baldios que sobraram ao redor. O mato está preto, torrado, e árvores baixas e retorcidas ainda queimam um pouco, consequência do calor seco do verão. Um tipo de deserto em autocombustão.

IARA\_B\_18\_ANOS chega à rua principal. A câmera fica mais distante, como se não a tivesse alcançado, como alguém que a vê de longe e se despede. Vê-se que um carro para e ela pega carona.

## NARRAÇÃO

Eu me tornei uma máquina de  
destruição de passado.

O casarão, a construção imponente como se estivesse viva.  
Imagem de baixo para cima. Ele parece ter altura infinita.  
Uma torre de Babel.

## NARRAÇÃO

Eu recuso o peso colocado  
sobre mim.

Duas colunas dóricas, as mais severas, com menos  
ornamentos, menos distração, se erguem na entrada  
principal.

## NARRAÇÃO

Eu recuso a maldição.

A firmeza da armadura de grades de pequenas colunas na  
varanda, mesmo com as novas rachaduras, conserva a rigidez  
de uma escarpa resistente ao tempo, ao mar, ao homem.

## NARRAÇÃO

Eu me recuso a fazer parte  
dessa família.

Fade out. Tela preta.

## NARRAÇÃO

Palavras.

Palavras foram como  
fantasmas por anos. Eu  
conheço as palavras agora.

IARA\_B\_18\_ANOS olha o mapa de linhas do metrô. Ela caminha até ficar embaixo de uma placa, aguardando o trem.

#### NARRAÇÃO

As palavras são mais do que a comunicação com o outro, são meio para autoconhecimento, para se explicar...

...estou na estação Praça do Relógio

...para se encaixar no mundo, se separar do caos, ferramenta para efetuar o pensamento.

(arquivo) IARA, 2 anos aproximadamente, corre desengonçada pela sala do casarão. A câmera do filme doméstico a segue, provavelmente sustentada pelo meu pai. Quando a alcança, depois de uma parede, IARA já está no colo de EUFROSINA, 42 anos. Apesar de ser dia, o lustre de cristal ou uma imitação de plástico está todo aceso acima da cabeça de EUFROSINA. IARA brinca com o bloquinho preso ao pescoço da bisavó.

#### IARA

Vovó Frosina! Eu quero...  
(começa a arrancar uma das folhas do caderninho)

Mas a mão masculina por detrás da câmera se aproxima e impede IARA.

#### NARRAÇÃO

Ela tinha perdido o poder de narrar.

IARA\_B\_18\_ANOS atravessa uma rua em Goiânia e entra uniformizada em uma videolocadora. A câmera permanece do lado de fora, o microfone sendo espancado pelo vento.

#### NARRAÇÃO

Coloquei minha vontade  
sobre a vida.

Não serei como a minha mãe.

A sala parece ainda mais iluminada que na cena anterior. Todas as janelas abertas. Na hora da manhã em que o sol incide mais forte naquele ponto. Tudo parece limpo e no lugar. Mas revelam-se vários espaços vazios no lustre.

#### NARRAÇÃO

Aprendo a usar minhas  
palavras, inauguro uma fase  
verbal, longe dos seus  
tentáculos moles,  
cartilaginosos.

Invento a palavra não.

Um quadro na parede, uma paisagem do campo, parece refletir a luz e ser apagado por ela, como os narizes costumam sumir com um flash muito forte. Surge por trás da moldura de madeira antiga, várias camadas de morros marrons subindo e descendo, uma rachadura que força a pintura da parede a soltar.

#### NARRAÇÃO

É preciso descobrir o nome  
certo para as coisas. Entro  
em um novo Éden.

ONDINA, 75 anos, examina uma planta baixa do casarão em sua mesa.

NARRAÇÃO

É preciso esquecer aquelas  
palavras carregadas, mais  
que palavras, prédios  
inteiros: mãe, pai,  
maldição, passado - entro  
em *Alphaville*.

IARA, 35 anos, o cabelo cacheado contornando toda a cabeça, o rosto contraído, atento, anda por um corredor iluminado do casarão com uma bússola na mão.

NARRAÇÃO

É preciso ser um  
colonizador. Ocupar  
territórios. É preciso  
proteger contra a sua  
invasão.

O degrau mais baixo da escadinha que dá para a porta principal está tomado pela grama alta.

NARRAÇÃO

A artista é o arquiteto.  
Cria estruturas para  
abrigar a selvageria  
interior.

Constrói.

IARA, 35 anos, no jardim. A câmera enviesada a mostra apenas no canto do quadro. Ela aciona algo barulhento que segura forte com as mãos. Grama começa a voar pelos lados, decapitada. IARA sai de quadro, resta apenas o barulho da máquina.

## NARRAÇÃO

Se o 4 não se finca como  
uma mesa, 4 pés estáveis na  
vida, é o fracasso do  
adulto no mundo. O perigo  
da artista nunca crescer.

## 5

**A PAIXÃO**

IARA\_B\_18\_ANOS agarrada ao batente da porta de um quarto.

Camada superior: Acima da sua cabeça, uma lâmpada no teto ilumina o cabelo preto de IARA, criando uma área branca.

Camada média: IARA\_B\_18\_ANOS segura o corpo instável, uma mão em cada lado do batente da porta. Olha para o chão e em seguida para a lâmpada.

Camada inferior: Aos seus pés, dois pratos de porcelana branca caídos. Um virado para cima, outro para baixo, um resto de líquido saindo por ele, fixando um caminho marrom no chão brilhante de porcelanato.

NARRAÇÃO  
(sussurrando)

Como eu cheguei aqui?

IARA\_B\_18\_ANOS olha para dentro do quarto atrás de si. Os móveis de madeira escuros, o papel de parede vitoriano em tons de azul marinho e uma grande cama de casal, com aqueles colchões grossos, king size, com sete garotas deitadas, em todas as direções, dormindo em fantasias de freiras. Dois garotos maquiados como egípcios dormem no chão. Um deitado no colo do outro, que se encosta na parede.

## NARRAÇÃO

Onde estão os meus amigos?

IARA\_B\_18\_ANOS anda pelo corredor que parece maior e distorcido pela teleobjetiva. Uma porta dá para um escritório vazio. A mobília tradicional escura abriga uma biblioteca com livros de coleções de capa de couro de estética combinada. Na estante, na mesa e em cima do sofá, xícaras de chá, pintadas a mão com estampa de flores, em todos os cantos, com apenas restos de um líquido marrom.

IARA\_B\_18\_ANOS se aproxima de um porta-retratos que mostra uma família sorridente que não reconheço. Ela volta ao corredor e sons de conversa crescem à medida que anda. O porte da casa e o pé-direito alto revela que pertence a alguém muito rico.

O novo quarto parece saído do set de Maria Antonieta. Claro, rosa, cheio de flores, nas paredes, em vasos, detalhes dourados ou em ouro. Uma rodinha sentada em cima do tapete conversa com xícaras vazias acumuladas no centro. IARA\_B\_18\_ANOS entra e dá de cara com um espelho de corpo inteiro e percebe que está vestida com um lençol em volta do corpo, como um filósofo ou um discípulo. Ela se senta ao lado de um garoto de cabelos longos que também está envolto num lençol.

IARA\_B\_18\_ANOS

Quem é você?

GAROTO

Eu sou Deus.



Uma garota, com o cabelo todo grudado para trás com gel e um bigodinho de Hitler desenhado no rosto fala animadamente com dois garotos, um vestido de Van Gogh, um curativo na olheira e um outro com traços orientais provavelmente fantasiado de Yoko Ono.

HITLER

...essa é a importância de ter alguma espiritualidade para suportar o declínio das instituições<sup>iv</sup>.

IARA\_B\_18\_ANOS se levanta e entra em um banheiro enorme, com banheira e azulejos decorativos até o teto. De frente para o espelho, ela lava o rosto que não sente que é seu, toca na sua cara o rosto de outra pessoa.

NARRAÇÃO

Aqui eu sou uma estrangeira.

Esse lugar me mostra o que ainda não sei.

Pá pá pá. O som da máquina de EUFROSINA entra pelo corredor. O som que saiu da sala de edição minha vida toda. Eu o procuro. Não pode estar aqui. Entro no próximo quarto que não parece ter acabado de ser decorado. É só uma cama e um abajur aceso, iluminando suavemente uma garota ou um garoto, magro e pequeno, olhando para a porta.

IARA\_B\_18\_ANOS

Quantos anos você tem?

Ele ou ela parece ter no máximo quinze anos, mas não responde. Usa uma peruca rosa, calça e camisa de corte masculino. A postura de meditação, os dois pés sobre as coxas lhe dão um aspecto espiritual.

#### PESSOA

Você tem que seguir.

Não sei se ela me manda embora ou me dá um conselho, mas entendo que é uma pista em direção a algum significado.

IARA\_B\_18\_ANOS chega em uma sala grande, na única parede nua, sem quadros, há uma projeção do vídeo de EUFROSINA batendo à máquina.

#### NARRAÇÃO

Eu deixei isso para trás...

(arquivo) As mãos de EUFROSINA voltam ao ponto inicial de 7 em 7 segundos, em loop.

#### NARRAÇÃO

A vida é cíclica,  
pertencemos ao tempo, mas  
algo imortal se processa  
nesse tempo em que  
habitamos.

O som do pá pá pá preenche a sala grande, o maior auditório que já teve para sua escrita. O pé-direito parece ser ainda mais alto aqui e o teto é desenhado com abóbadas góticas, como se esse fosse um espaço sagrado.

## NARRAÇÃO

Tudo volta.

Toda criação repete a criação do mundo.

Esse é o eterno retorno cosmológico.

EUFROSINA bate à máquina, dedo esquerdo para cima, a mão direita desce no outro lado, o cabelo sacode suavemente. Ela bate à máquina, o dedo esquerdo levanta, a mão direita preenche outras teclas fora de vista. EUFROSINA empurra um fio de cabelo para trás. Reparo nisso agora. Sempre esteve aí ou algo mudou?

## NARRAÇÃO

Quando Eufrosina bate à máquina coincide com o momento do princípio e tudo começa outra vez. Não importa mais que ela não escreva, que não tenha escrito desde então. Essa imagem dela ressoa eternamente.

Pelo ritual de dar play e play, me transporto para o tempo mítico, do começo de tudo<sup>v</sup>.

Seus dedos se encaixam nos furos das teclas, feitos sob medida, e então se soltam.

## NARRAÇÃO

O passado é um vislumbre do futuro.

Nada de novo acontece no mundo.

É uma constante explosão.

O som dos pá pá pá se intensifica. Alguém aumenta o volume.

#### NARRAÇÃO

A repetição existe para evocar o ato inicial.

Um garoto passa na frente da imagem, pedalando uma bicicleta dentro da casa. Com uma roupa comum, ele tem uma placa presa ao pescoço: "HERÓI". Ele entra no corredor, pedalando mais devagar, e nas costas, outra placa: "ÓRFÃO".

O som do filme é cortado. EUFROSINA continua batendo à máquina no silêncio. IARA\_B\_18\_ANOS olha para a porta de entrada escancarada por onde o garoto de bicicleta deve ter entrado. Ela sai e encontra um jardim, a grama aparada como um tapete verde perfeito. Lírios brancos plantados ao redor de um caminho de calçada que dá para um casebre à frente. Uma possível estufa. Ela vai até ele, a cauda da sua toga esfregando no chão de pedra.

É um orquidário. Orquídeas de todos os tamanhos e cores, plantadas em troncos, belas parasitas.

IARA\_B\_18\_ANOS parece despertada por um cheiro ali dentro. Ela se aproxima de uma das menores, de tom avermelhado, e arranca um botão. As pernas vacilam e ela deixa o corpo cair em uma cama de musgo seco no chão. IARA\_B\_18\_ANOS cheira o botão de orquídea na sua mão e o enfia no nariz.

#### NARRAÇÃO

Quebrar valores não é criá-los.

Os olhos dela se fecham desistidos. Uma garoa molha seu rosto. O vapor d'água forma uma neblina dentro do orquidário.

#### NARRAÇÃO

Eu neguei o meu passado,  
mas não inventei nada para  
ocupar o seu lugar<sup>vi</sup>.

IARA\_B\_18\_ANOS volta ao corpo coberta de cristais. A roupa cheia de pequenas bolinhas de água brilhando.

#### NARRAÇÃO

A artista entende que é um  
buscador, nunca está  
pronta.

As pontas dos dedos formigam como se voltasse de uma anestesia. IARA\_B\_18\_ANOS se percebe. Espalma a mão em sua frente. 5 dedos. Olha para o pé descalço. 5 dedos. Respira fundo e expulsa o botão de flor. 5 sentidos inflamados.

#### NARRAÇÃO

Se o 5 volta ao 4 é porque  
não tolerou a escuridão do  
abismo, não quis esperar  
para ver se o salto daria  
em outro pedaço de terra ou  
em mais queda escura.  
Faltou fé num mundo novo.  
Voltar ao 4 é apegar-se ao  
que se conhece. É preciso  
ver o que há do outro lado.

## 6

**NÃO ME DEIXE IR**

Plongée de IARA\_B\_7\_ANOS deitada em uma cama de solteiro com EUFROSINA\_B\_47\_ANOS e MARIA\_ANTÔNIA\_B\_38\_ANOS.

Camada superior: Uma parede pelada sobre a cama, com apenas a estátua de um anjo presa a ela. De gesso branco, gordinho e os cabelos cacheados, as pernas inclinadas para um lado, o anjo tem o braço esticado com o dedo apontando para as mulheres na cama.

Camada média: IARA\_B\_7\_ANOS está deitada no meio, com os braços cruzados e os olhos abertos, indecisa de como se portar. À sua esquerda, MARIA\_ANTÔNIA\_38\_ANOS dorme e uma das mãos toca o ombro da filha. À sua direita, dorme EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, inclinada para o lado, com a mão descansada no coração de IARA.

Camada inferior: As pernas nuas das mulheres. IARA\_B\_7\_ANOS é a única que tem os pés cobertos com um cobertor grosso e cinza como concreto.

## NARRAÇÃO

O encontro entre nós é  
infértil.

IARA\_B\_7\_ANOS pequena, deitada entre as duas, fecha os olhos. Todas dormem.

A câmera desliza para dentro do escritório de Ozires. Os livros são mostrados, em ordem alfabética, como ele deixou.

#### NARRAÇÃO

Há essa história de um professor do Departamento de línguas botno-úgricas, doutor Uzzi-Tuzii, especialista em literatura ciméria. O cimério ainda é considerado uma língua viva, mas "uma língua moderna e, ao mesmo tempo, morta"<sup>vii</sup>, ele diz.

Agora os livros são mostrados na estante organizados por cor de lombada em um degradê suave do marrom, ao vermelho, ao rosa, ao branco exsanguinado.

#### NARRAÇÃO

As palavras de Eufrosina são como língua morta e você faz um filme sobre essa não escritora.

Livros abertos sobre a mesa de Ozires brandem as folhas, leques brancos, com o vento da janela aberta.

#### NARRAÇÃO

Sua aula permanece sempre vazia, sua sala diminui mais a cada ano e a biblioteca não cresce, pois não há novos autores.

Há uma pilha de livros vertical sobre o sofá e outras duas paralelas sobre o chão, como o corpo de uma criança decapitada, tronco e pernas.

## NARRAÇÃO

Qual o meu papel nisso  
tudo?

A câmera atravessa o escritório, como se passasse por cima da mesa de trabalho, e entra na varanda.

## NARRAÇÃO

"Quem o senhor quer que venha? Quem ainda se lembra dos cimérios? No campo das línguas reprimidas, agora existem tantas mais atraentes... o basco... o bretão... o romani... Todos se matriculam nelas."

De todas as línguas esquecidas, o cimério é a mais esquecida de todas, porque seu povo sumiu, foi sugado para dentro da terra. Nenhum descendente, nenhuma narrativa. Um elo perdido.

Da varanda do escritório, a câmera vira-se como se o próprio Ozires estivesse ali e olhasse agora a varanda do quarto de casal. Vazia.

## NARRAÇÃO

Existe uma herança para isso? Eu sou uma herdeira?

Tela preta. Fade in suave de uma música feita de vozes. Sons, vogais, que formam palavras incompreensíveis. Mas parecem sagradas, o coro parece algo espiritual.

Mãos deslizando por braços. Uma perna entrando no vão de outra. Três pares de pés se entretocando. Uma boca se abrindo sobre outra.



## NARRAÇÃO

Eu decidi não ter família.  
Não fui como você,  
descuidada aos 19 anos.

Os corpos tornam-se desfocados. Um borrão em tons de pele.

## NARRAÇÃO

Não há filhos acidentais  
para o meu tipo de amor.

A música atinge um clímax de agudos femininos. Corte seco para uma imagem ampla do céu cor-de-rosa de fim de tarde em Brasília.

## NARRAÇÃO

Onde reside a vontade? Em  
um mundo além, no outro,  
por dentro, como fogo  
interior que às vezes foge  
ao controle, vira incêndio?

IARA\_B\_20\_ANOS dorme em outra cama, a cabeceira encostada na janela. Um canhão de magenta imita a luz do pôr do sol que tingem o seu corpo de rosa. As unhas pintadas sem cuidado, como parte de uma brincadeira, uma de cada cor, descansam sobre a barriga descoberta que respira com leveza.

## NARRAÇÃO

Para os tristes, um pouco de alegria te deixa viciado. A vida vira um presente constante que não precisa chegar a lugar nenhum. Você se entrega a isso, às experiências.

Plongée de IARA\_B\_26\_ANOS, os cabelos curtos e descoloridos. Deitada em uma cama, no meio de duas pessoas de cabelos curtos, as duas viradas para fora da cama, dormindo. Não é possível ver os seus rostos. IARA\_B\_26\_ANOS abre os olhos sonolentos e olha para a lente que corresponde ao teto.

#### NARRAÇÃO

Quando não consigo dormir,  
volto a vocês duas.

Eu precisava me afastar do  
casarão para ver o que eu  
era.

Mas vocês não estão do lado  
de fora.

IARA\_B\_26\_ANOS relaxa a cabeça de lado no travesseiro e dorme. A luz do sol entra pela janela e mancha a imagem em um flare amarelo e rosa.

Em transição, a cama se transforma na da imagem inicial, com o anjo na parede, mas IARA cresceu. IARA\_B\_26\_ANOS está deitada no meio, dormindo de bruços. À sua esquerda, MARIA\_ANTÔNIA\_38\_ANOS dorme e uma das mãos toca o ombro da filha. À sua direita, dorme EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, em posição fetal, com a mão descansada nas costas de IARA.

#### NARRAÇÃO

Eu levo vocês comigo.

As garotas que desapareceram no trauma, IARA\_B\_7\_ANOS e MARIA\_ANTÔNIA\_B\_7\_ANOS estão deitadas na cama com o anjo na parede, ao lado de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS. EUFROSINA E MARIA

ANTÔNIA têm os olhos fechados. IARA olha para a lente e segura com força as mãos da mãe da bisavó.

#### NARRAÇÃO

Em seis dias, deus criou um mundo. A artista encontra algum prazer e às vezes se perde nele, descansa.

O 6 precisa virar 7 para que o artista conheça a sua potência.

## 7

**PAISAGEM**

Ônibus interestadual na estrada.

Camada superior: A placa verde de "Bem-vindo a Goiânia" parece que paira no amplo céu azul.

Camada média: Parte de cima da traseira do ônibus. Uma propaganda cobre todo o vidro. "Essa é sua primeira vitória sobre você mesmo", o slogan de uma faculdade particular. O modelo é um garoto de gola polo com diploma em uma mão, encostado em um carro esporte.

Camada inferior: As luzes de freio do lado direito brilham, mas as do lado esquerdo estão quebradas, pedaços de vidro marcando os círculos que deveriam completar.

Tomada interna do ônibus. Um homem de quase dois metros de altura anda até o final do ônibus e entra no banheiro que todos rezam para não precisar usar. IARA\_B\_18\_ANOS está sentada no fundo, colada à janela, olhando para estrada. Na cadeira ao seu lado, a mochila alta vermelha.

NARRADOR

Precisei me mudar de cidade.

Sair do casarão não seria o suficiente.

Não foi um plano. Acabar a escola e ir embora. Só aconteceu assim.

O enquadramento da janela mostra seguidas pinturas do campo. Pastagens sem fim. Ora vacas participam da composição, ora um posto de gasolina.

#### NARRADOR

Pela primeira vez, eu escolho o meu futuro. Mesmo que incerto.

Imagem de baixa qualidade. IARA, 18 anos, segura um celular em direção ao espelho. Mostra sorridente que está usando o uniforme de uma videolocadora.

#### NARRAÇÃO

Ocupo um lugar no espaço público. Ligo minha história pessoal com um destino maior, um lugar no mundo.

IARA\_B\_26\_ANOS desce de um ônibus. Começa a subir a pé uma estrada cinza com casas ao lado. A câmera distante registra de um ponto mais alto o percurso dela, pontinho preto e loiro.

#### NARRAÇÃO

Eu participei de uma gravação em Brasília uma vez.

IARA\_B\_26\_ANOS se aproxima do ponto da câmera e a ultrapassa ainda caminhando. Deixa para trás a estrada vazia.

## NARRAÇÃO

Eu fui até o casarão.

IARA\_B\_26\_ANOS para com as mãos envolvendo os cilindros da grade. O lugar parece abandonado. A grama alta, a pintura descascando. Um lugar fora do tempo ao lado de todas as casas de estilos contemporâneos. Ela olha para a varanda do quarto da mãe, as pequenas colunas greco-romanas. Não há ninguém.

## NARRAÇÃO

Eu te vi de branco na  
varanda, olhando para o  
muro do outro lado.

Não há ninguém na varanda nesse momento. IARA\_B\_26\_ANOS vira-se e vai embora. No fundo do quadro, a varanda vazia.

## NARRAÇÃO

Estou ainda em trânsito.

Tomada interna de IARA\_B\_18\_ANOS dentro de um carro com outras quatro garotas da idade dela. A que está sentada na frente, no carona, vira-se para trás animada e parece cantar alguma coisa. Do lado de Iara, duas garotas correspondem dançando e mexendo a boca. O som da cena é sobreposto por um som de vento.

## NARRAÇÃO

Desterritorializada<sup>viii</sup>, em  
terra estranha, longe de  
tudo.

As companheiras de banco de trás puxam IARA para entrar na cena. IARA acompanha o canto com o olhar baixo e o corpo miúdo nos braços da garota.

#### NARRAÇÃO

Ou me salvo ou me acabo de vez.

Imagem de matéria jornalística. Um carro alegórico pega fogo logo antes de entrar na Sapucaí. A câmera mostra o ambiente em que a televisão está inserida, mas continuamos a ouvir o som da notícia. É um quarto de hotel, todo em creme e branco. Apenas a tv, uma cama coberta com camadas de lençol branco, no espelho do armário, o reflexo de IARA, 26 anos, segurando a câmera.

#### JORNALISTA (O.S.)

...representava a carruagem de Ramsés usada para perseguir...

IARA filma pela janela a rua lá embaixo. Os carros se movimentam em uma dança coreografada. Todos param no sinal e, então, seguem ao mesmo tempo.

#### NARRAÇÃO

A vontade de voltar e a vontade de fugir andam juntas. São dois cavalos que me puxam para a esquerda e para a direita. Numa oposição violenta geram equilíbrio móvel... me levam para frente, seja lá o que isso for.

A televisão mostra que o incêndio já foi contido, mas uma nuvem cinza de fumaça cobre o que restou do carro.

PESSOA (voz da adolescente  
de peruca rosa da festa)

Você tem que seguir.

Corta para as imagens de uma repórter na frente de um desfile em andamento. A televisão no mudo.

NARRAÇÃO

Seguir em devir.

Uma mulher fantasiada e dançando num carro alegórico dá tchau para a câmera e continua sambando com intensidade sobre o salto agulha cheio de glitter.

NARRAÇÃO

Se 7 volta a 6, esquece-se de ir para frente e cai em deliciosa passividade.



## 8

**A MÃE TE AMA**

IARA\_B\_7\_ANOS deitada nos braços da estátua da Justiça na Praça dos 3 Poderes.

Camada superior: Sol ao fundo.

Camada média: IARA\_B\_7\_ANOS deitada como quem dorme no colo da estátua da Justiça, os olhos vendados, sobre a espada.

Camada inferior: Uma cobra de pelúcia, feita de diferentes tecidos costurados um ao outro, posicionada no chão, aos pés da estátua, em formato circular, como se comesse a própria cauda.

## NARRAÇÃO

A Justiça é uma mulher com uma espada vertical, pronta para ser usada, uma balança e os olhos vendados. Mas na praça em que os pombos vêm comer o milho que você joga, é uma estátua sem balança, com a espada deitada no colo, reta, entre as mãos, como se criasse o equilíbrio que os pratos deveriam oferecer.

Quando criança, eu tinha o instinto de fechar os olhos diante dela.

O que ela vê? - eu queria saber.

Na grande sala do apartamento de ONDINA, a família se reúne com as caras fechadas. Velhos de 70 anos vestidos de camisa polo e vestido polo, como se houvesse um uniforme não verbalizado. A imagem é ruim e por vezes se esconde atrás de um joelho.

VÔ

Ondina foi a única que cuidou deles. Isso tem que valer alguma coisa.

O marido de ONDINA, que ninguém via do lado de fora do quarto em muito tempo, de repente era o mais interessado em defender a pobre mulher, que serviu tanto tempo de enfermeira.

ONDINA viveu com o meu avô a réplica ausente, como Ozires foi para ela, como meu pai seria para mim, por destino.

ANTÚRIA

Há questões legais pra além disso. Se a casa era de Ozires, então todas as filhas e netas têm direitos.

Minha tia tinha envelhecido mal. Não era mais a mulher ousada das poucas histórias infantis que consegui descobrir pela minha avó, a adolescente capeta dos filmes Super-8. Estava sempre com o mesmo cabelo preso para trás, as cores pastéis mortas, mesmo depois de tanto tempo.

## NARRAÇÃO

Quinze anos sem vê-los e  
agora isso.

As crianças da família se acumulam todas em um único sofá longo, as bocas caídas e cheias de baba, silenciosas diante das cores na televisão.

## NARRAÇÃO

O artista não é mais um ser  
mágico, com poderes  
misteriosos. Habita um  
mundo banal e sem vigor.

Uma das crianças dorme e outras duas parecem lutar contra as pálpebras, entediadas.

## NARRAÇÃO

Em um universo de  
ressentimento, o artista  
precisa ter um papel mais  
ativo na evolução criativa,  
o papel fundamental da sua  
própria libertação.

Tia VITÓRIA, agora com uns 55 anos, tinha se tornado obcecada pela sua autoimagem. *Personal trainer, coaching*, cursos de organização e planejamento pessoal. Todo um treino, não para ser atriz ou qualquer coisa, mas para ser uma pessoa. Ela olha para mim, mas não nota o celular gravando.

## VITÓRIA

Nós todos tivemos paciência  
com a família da Iara.  
Agora é outro momento.

Me encolho no sofá e a câmera balança um pouco. Me lembra do movimento na imagem que minha mãe fez, quarenta anos antes, dos meus bisavós brigando perto da varanda. Eu tinha sido segregada a outro departamento, minha própria família, desprendida da deles. O lado dos loucos.

#### NARRAÇÃO

Todos são inocentes e todos são culpados. Essa é a dualidade que os pratos vazios da justiça esperam receber e aceitar. Mas os pratos sumiram.

A varanda do quarto de EUFROSINA, sua mesa de escrita com a cadeira e a máquina de escrever postadas em seus lugares tradicionais. A câmera meio baixa, como se a imagem fosse feita por alguém sentado no chão.

#### NARRAÇÃO

Nós todos já não fomos julgados e condenados com a maldição?

A imagem da varanda do quarto de EUFROSINA pisca, muito rapidamente, a imagem da Super 8. (arquivo) Ozires brigando com EUFROSINA, no mesmo ângulo, aparece no lugar.

Volta à imagem do quarto sem ninguém, a mesa vazia.

#### NARRAÇÃO

Mas as pessoas só acreditam que os outros sejam punidos.

IARA\_B\_7\_ANOS sentada na estátua da Justiça. Os olhos das duas estão vendados.

#### NARRAÇÃO

Ondina precisa acreditar que a maldição não é real, porque se Maria Antônia falava a verdade, ela precisa contemplar a falência da sua família.

(arquivo) Imagem de Super 8 de EUFROSINA, 47 anos, batendo à máquina. A imagem anda para trás. Ao invés de adicionar palavras, EUFROSINA deixa de escrevê-las.

#### NARRAÇÃO

Maria Antônia precisa acreditar que foi a maldição que destruiu a todos nós.

E se a verdade for que o livro de Eufrosina era irrelevante?

A imagem de EUFROSINA, 47 anos, batendo à máquina de trás para frente torna-se mais lenta.

#### NARRAÇÃO

A vida de Maria Antônia viraria também um tributo patético.

No final, só o que poderia ser dito dela é que é uma péssima mãe e uma documentarista incompetente.

Ninguém me deixa falar, mas todos olham para mim quando proferem os seus discursos.

VÔ

Nós só queremos que a justiça seja feita<sup>ix</sup>.

NARRAÇÃO

A necessidade de acreditar que há errados e salvadores, loucos e sãos, diagnósticos e direitos.

Me deram a cadeira mais baixa para sentar.

NARRAÇÃO

Não percebem que não há nenhuma verdade superior para nos amparar?

Qualquer certeza que eu escolher será um substituto para minha mãe que é substituto para Eufrosina, que é manter eternamente esse jogo.

O corrimão da escada do casarão quebrou. Não sei há quanto tempo. Se um dia só caiu ou se foi esfarelado pouco a pouco. Agora é só uma escadaria fantasmagórica sem suporte, como num filme de terror.

NARRAÇÃO

Na religião egípcia antiga, a deusa egípcia Maat faz o julgamento dos mortos. Diante de uma balança, ela coloca em um prato a pena com a qual costuma ser retratada, no outro, o coração do morto. Se o coração for mais pesado que a pena, o morto é devolvido

para Ammit para ser  
devorado.

Sua culpa é mais pesada do  
que a pluma.

Sobraram só as estacas, dentes descobertos. Um jacaré que  
espera, a bocarra escancarada. Uma casa cheia de  
armadilhas.

#### NARRAÇÃO

A justiça não pode se mover  
pela culpa, mãe. A justiça  
é misericordiosa, busca  
apenas restaurar o  
equilíbrio natural.

Um dos meus primos pequenos, não sei qual, não sei o nome  
de nenhum deles, anuncia chateado que fez cocô.

#### NARRAÇÃO

Mas como restaurar nossa  
infância, meu pai, um  
livro?

A filha da Vitória coloca seu copo de Coca light na beirada  
da mesa e um equilíbrio se firma ali, apesar de todo risco.

#### NARRAÇÃO

Deve existir uma rota do  
meio.

As vozes da família são sobrepujadas por uma música  
instrumental. Os violinos pedem por mais suavidade, mas os  
oboés impõem gravidade.

#### NARRAÇÃO

A justiça também não é  
vingadora, digo a mim  
mesma.

A vingança é a aversão da vontade do tempo<sup>x</sup>.

Nos vingamos não para mudar o que aconteceu, mas por não poder mudar o passado.

A decoração da sala é vintage, mas todos os móveis são restaurados. A busca por algo velho, mas revivescido.

#### NARRAÇÃO

Se ainda vejo você como a culpada do que deu errado na minha vida, estou ainda mais vinculada a você do que quando vivia no casarão.

Close do rosto de MARIA\_ANTÔNIA\_B\_38\_ANOS, os olhos atentos, a boca entreaberta, quase falando alguma coisa, mas a câmera vai se afastando em travelling, apresentando o cenário do casarão e MARIA\_ANTÔNIA\_B\_38\_ANOS estática, na varanda.

#### NARRAÇÃO

Se 8 recai no 7, o equilíbrio foi ilusório, uma parada temporária.

Close de IARA, 35 anos, os olhos vendados.

#### NARRAÇÃO

Podes ser de ti mesmo juiz e vingador de tua lei?<sup>xi</sup>

Close de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, os olhos vendados.

#### NARRAÇÃO

A responsabilidade pelo próprio destino pode



parecer um fardo terrível,  
mas obriga o artista a  
voltar-se para si mesmo.

Close de MARIA\_ANTÔNIA\_B\_38\_ANOS, os olhos vendados.

#### NARRAÇÃO

Longe do ressentimento, o  
artista faz de si mesmo a  
própria medida.

## 9

**A NOITE**

IARA, 35 anos, anda pelo corredor do segundo andar do casarão.

Camada superior: Breu total. A luz foi cortada. Diante do toque no interruptor, nenhum som.

Camada média: IARA, 35 anos, toda de preto, um pouco dissolvida na escuridão ao seu redor, parece usar um manto. É o moletom preto jogado sobre os ombros e o capuz puxado sobre a cabeça. Ela segura, à frente do rosto, um isqueiro.

Camada inferior: Sombra cobre seus pés.

IARA, 35 anos, anda devagar. Só pode ver pouco à frente, precisa viver no presente de seu próprio conhecimento sobre o casarão. Um rangido na madeira a assusta. Ela apaga a chama com a respiração que oscila. Risca o dedo duas vezes e a chama reacende. IARA continua seguindo à esquerda, mas andando de costas, atenta à direção do barulho.

NARRADOR

Persigo ativamente o  
passado à esquerda, mas com  
o corpo virado para o  
futuro.

O casarão está abandonado. À porta do escritório, lençóis brancos cobrem os móveis, fantasmas de baixo orçamento.

NARRADOR

O silêncio antes da  
criação.

Os livros de Ozires estão arquivados fora da ordem, selados em caixas dispensadas nos supermercados.

NARRADOR

Nove. Nono mês, a crise que antecede a entrada num novo mundo. O parto.

Crepúsculo.

IARA sente algo redondo no pé. Abaixa-se com o isqueiro e descobre um caramujo, sua casa em tons de amarelo e bege, o corpo mole e marrom.

NARRAÇÃO

Você ainda consegue sentir o peso?

No quarto de EUFROSINA, que virou quarto de MARIA ANTÔNIA, as portas da varanda esquecidas abertas para a noite.

NARRAÇÃO

E se tudo isso não era o eterno retorno?

O vento faz com que uma das portas brancas se mexa em um nhec nhec, da esquerda para direita, e de novo, e de novo.

NARRAÇÃO

Se eu não tenho a minha raiva, quem sou eu?

IARA, 35 anos, fecha as portas, apertando os pinos contra o chão.

NARRAÇÃO

O amaldiçoado carrega sua dor como sua essência.

O caramujo já me alcançou. Elipse temporal.

NARRAÇÃO

Se for curada, se a maldição for retirada, que desculpa eu vou ter para toda a minha vida?

O vento continua a entrar por um buraco no canto da porta e agita o lençol sobre a mesinha de EUFROSINA.

NARRAÇÃO

A sua culpa, mãe, me protege da minha impotência.

IARA, 35 anos, levanta o lençol e a máquina de escrever está sobre a mesa, como se tivesse sido pregada ali. Nem se deram ao trabalho de embrulhar.

NARRAÇÃO

O que acontece depois que a vontade não é mais prisioneira do tempo?

No banheiro, o espelho no escuro e sujo reflete uma ideia da imagem de IARA segurando a chama.

NARRAÇÃO

Vontade é coisa de deus.

IARA tira o casado de cima de si.

NARRAÇÃO

Do criador interior.

IARA tira a camiseta e fica com o tronco nu no reflexo tênue.

NARRAÇÃO

Vontade de potência<sup>xii</sup>.

Ela segura a chama no meio do seu peito, como uma procissão.

NARRAÇÃO

A vontade é libertadora.

Segurando o isqueiro entre os seios, ela sai do banheiro e retorna ao corredor, em direção às escadas.

NARRAÇÃO

Como suportaria eu ser  
mulher, se a mulher não  
fosse também poeta,  
decifrador de enigmas e  
redentor do acaso?<sup>xiii</sup>

À medida que desce os degraus, a luz muda, bruxuleante, no seu rosto.

NARRAÇÃO

Onde colocar os rios  
ancestrais?

Imagem do filme feito na adolescência. As crianças da casa vizinha, debaixo d'água, olham para os pais bravos do lado de fora. A imagem recebe um filtro acinzentado, fazendo

parecer que a cena ocorreu no começo da noite, em um dia nublado.

NARRAÇÃO

Ao lado do fogo da vontade.

IARA, 35 anos, chega à piscina do casarão, que está coberta com um plástico grosso preto.

NARRAÇÃO

Como vizinhos.

IARA\_B\_7\_ANOS e EUFROSINA\_B\_47\_ANOS estão sentadas, uma do lado da outra, com os pés na piscina do casarão. Ela está descoberta, iluminada por dentro, a água transparente, mostrando suas pernas. O jardim vibra em verdes e vermelhos, luzes de natal contornando as árvores.

Elas se olham em silêncio. Não chove, mas há som de chuva forte. IARA olha para EUFROSINA nesse encontro impossível e precisa gritar para ultrapassar o som da chuva. A voz de adulta no corpo da criança.

IARA\_B\_7\_ANOS (ADR)

Eufrosina, eu honro a sua história. O seu sofrimento e a sua força.

Mas eu peço que você me abençoe para que eu possa ser diferente.

Todas as luzes se apagam. Não é possível ver quase nada. Tela preta.

## NARRAÇÃO

É só pular.

## 10

**A RODA DA FORTUNA**

IARA\_B\_7\_ANOS, MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS, a versão grávida, e EUFROSINA\_B\_47\_ANOS sentadas em um círculo em um quarto iluminado por velas.

Camada superior: Colado na parede, à meia-luz, um pôster de Clarice Lispector, a esfinge.

Camada média: IARA\_B\_7\_ANOS, vestida com uma camisola infantil branca, MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS, a versão grávida, com um vestido florido em vários tons de vermelho, e EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, em uma camisola elegante, de seda preta, estão sentadas em um círculo, no chão de um quarto vazio, pouco identificável, iluminado por velas.

Camada inferior: Perto de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, um prato com ovos cozidos.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS passa para IARA\_B\_7\_ANOS um ovo cozido. A bisneta, com uma colherzinha de metal, bate no ovo, criando uma rachadura e o repassa para MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS, que a partir da fenda arranca os pedaços crocantes da casca. Ela dá o ovo pronto a EUFROSINA\_B\_47\_ANOS, que o coloca inteiro na boca.

NARRADOR

Como destinos se  
interligam?



EUFROSINA\_B\_47\_ANOS pega outro ovo no prato. A iluminação de velas lhe dá uma sombra longa e pontuda.

NARRADOR

E se eles estiverem certos?  
E se nós estivermos  
erradas?

O rosto de EUFROSINA\_B\_47\_ANOS projeta sombras para cima, como uma máscara.

NARRADOR

E se eles não nos  
rejeitaram, mas nós nos  
fizemos de vítimas  
perfeitas?

IARA\_B\_7\_ANOS pega o ovo da mão da bisavó, o vira em busca do ponto perfeito.

NARRADOR

E se nós enlouquecemos a  
nós mesmas?

IARA\_B\_7\_ANOS bate com a colher no ovo, que racha como uma cabeça.

NARRADOR

Se nunca existiu nada além  
de uma história?

MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS desnuda o ovo e os pedaços de sua roupa branca caem no seu colo vermelho avantajado.

NARRADOR

Esta vida, assim como tu  
vives agora e como a  
viveste, terás de vivê-la

ainda uma vez e ainda  
inúmeras vezes; e não  
haverá nela nada de novo,  
cada dor e cada prazer e  
cada pensamento e suspiro e  
tudo o que há de  
indivisivelmente pequeno e  
de grande em tua vida há de  
te retornar<sup>xiv</sup>.

Som de vento forte, mas nada se move no cenário.

NARRADOR

O eterno retorno do mesmo<sup>xv</sup>  
é mais do que o terror do  
trauma<sup>xvi</sup>.

Corta para cena de trovões em um campo aberto.

NARRADOR

É também o terror da força.

O circula das três mulheres permanece o mesmo, mas todas  
estão encharcadas como se tivesse chovido dentro do quarto.

IARA\_B\_7\_ANOS vira o rosto e olha para  
MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS que olha para EUFROSINA\_B\_47\_ANOS,  
que vira-se para a bisneta.

NARRADOR

Olho para o passado e vejo  
as mulheres que me deixaram  
o bastão da criação.

Chove sobre uma terra extensa. A câmera se coloca no nível  
da terra, como se também fosse irrigada.

NARRADOR

Existe um mito da  
criatividade.

Se olhar os mitos para além  
de um teatro incestuoso<sup>xvii</sup>,  
há uma história sobre o  
surgimento dos artistas.

A chuva cava uma poça na terra, um espelho negro.

NARRADOR

Gaia, a terra, gera sozinha  
Urano, o céu.

Uma mãe sem marido.

Gotas caem como pequenas bombas no lago escuro, o perturbam  
com ondas cinzas.

NARRADOR

Juntos, ela e Urano, geram  
os doze titãs.

Uma mãe potente e seu filho  
criador.

Artista.

Plongée. Câmera alta. Deitadas, uma com a barriga nas  
costas da outra, IARA\_B\_7\_ANOS, MARIA\_ANTÔNIA\_B\_28\_ANOS e  
EUFROSINA\_B\_47\_ANOS abraçam-se. Os braços fazem uma linha  
que conecta os três corpos.

NARRADOR

Mãe foi para mim ventre  
criador, artista e origem.

Parceira                   silenciosa,  
codiretora.

Em plongée, a câmera gira, fazendo com que as três fiquem em pé, de lado e de cabeça para baixo e de pé outra vez.

NARRADOR

É necessária outra volta,  
outro 10 para descobrir  
como descer da roda-  
gigante.

Nenhuma força nova virá  
gitar a manivela para  
alterar sua inércia,  
atropelar sua velocidade, é  
necessário algo diferente.

Minha visão está  
hipnotizada pelo girar da  
roda, precisa surgir algo  
que faça a diferença<sup>xviii</sup>.

# 11

## CÉRBERO

IARA, 35 anos, abre a boca de um cachorro pastor alemão com as mãos.

Camada superior: EUFROSINA\_B\_47\_ANOS encostada na varanda, olha para baixo.

Camada média: Embaixo da varanda, no jardim da entrada, IARA, 35 anos, abre a boca de um cachorro pastor alemão com as mãos. O cachorro se parece com as fotos de HERMES, um dos primeiros a morar no casarão.

Camada inferior: A piscina coberta com a proteção preta.

IARA, 35 anos, tira da boca de HERMES\_B uma das cruces de palitinho de picolé. Ele está em pé, as patas encostadas no peito dela. Apesar de bravo e da boca gigantesca, ele permite que ela retire o pedaço de madeira.

### NARRAÇÃO

A ancestralidade é uma  
besta que exige  
relacionamento.

Todas essas mulheres  
vingaram.

Maria Antônia não foi uma  
mãe nutridora, mas na sua  
falha, foi a mãe-artista de  
que eu precisava.

(arquivo) EUFROSINA, 60 anos, e MARIA ANTÔNIA, 19 anos, com a gravidez avançada, dançam juntas, no lusco-fusco do fim de tarde, no quarto da velhice.

#### NARRAÇÃO

Me distanciar de Eufrosina  
é perder também a sua  
força.

MARIA\_ANTÔNIA\_B\_19\_ANOS, a blusa verde cobrindo a barriga, dança com EUFROSINA\_B\_60\_ANOS usando o mesmo vestido de domingo. A câmera parada parece ter sido esquecida em um móvel. A imagem cada vez mais escura, o sol se pondo. IARA\_B\_7\_ANOS entra no quadro, se mete entre as duas e a dança continua, um passo para lá outro para cá, num giro suave.

#### NARRAÇÃO

Não é mais a roda do eterno  
retorno, mas uma espiral  
ascendente, com outros  
andares, antes  
indisponíveis.

Uma melancia é cortada em três partes.

#### NARRAÇÃO

Não amaldiçoo o  
sofrimento<sup>xix</sup> - a dor é uma  
chance de ir além, de ser  
além-mulher<sup>xx</sup>.

EUFROSINA\_B\_47\_ANOS entrega uma fatia para  
MARIA\_ANTÔNIA\_B\_19\_ANOS e outra para alguém fora de quadro.

## NARRAÇÃO

Não existe uma vida sem dor  
para a qual fugir.

Há apenas uma vida sem  
força.

Uma boca morde a carne rosa da melancia. Suco escorre pelo  
queixo.

## NARRAÇÃO

Vejo a morte do meu pai, a  
minha solidão compulsória e  
quero cabeças num espeto,  
quero abolir a dor.

Uma mão retira um caroço preto da boca.

## NARRAÇÃO

Mas isso é apenas tornar a  
dor o centro do meu mundo,  
seja para erradicá-la, seja  
para idolatrá-la<sup>xxi</sup>.

Uma mão adiciona mais um caroço preto a um pequeno morro de  
caroços.

## NARRAÇÃO

Me cerca a falta de sentido  
da vida, dos amaldiçoados e  
ressentidos.

A única solução para ainda  
haver vontade é amar ao  
destino<sup>xxii</sup>.

IARA, 35 anos, a câmera presa no carro, dirige.

## NARRAÇÃO

Amar o destino como foi não  
é resignação. É amar a

luta, esquecer de todos os idealismos que podem levar pra longe da força.

#### NARRAÇÃO

Olhar para o passado e entender que aquele era o único rumo que as coisas poderiam ter tomado, firme na sua marcha ré.

#### NARRAÇÃO

Não há culpados, não há julgamento. Assim foi.

#### NARRAÇÃO

Mais do que o assim foi, criar um assim quis.

#### NARRAÇÃO

Transformar o assim foi em assim quis traz a redenção, porque o querer liberta, querer a própria vida tal qual é gera outros querereres, gera vontade.

#### NARRAÇÃO

Se mil vezes tivesse de escolher, escolho ser filha de Maria Antônia, neta de Ondina, bisneta de Eufrosina.



## NARRAÇÃO

Mãe, eu estou voltando para casa. Quinze anos é tempo demais.

IARA, 35 anos, estaciona o carro na frente do portão do casarão.

## NARRAÇÃO

Nós podemos interpretar os nossos papéis. Eu faço Iara e você Maria Antônia.

# 12

## PENDULAR

(arquivo) IARA, 26 anos, pula de bungee jumping em uma ponte sobre o rio.

Camada superior: Inspetor de pulos, em cima da ponte, olhando para baixo.

Camada média: IARA, 26 anos, em queda. Chega ao máximo de extensão, quica três vezes e para. A corda balança para um lado e para o outro.

Camada inferior: O lago calmo, rodeado por grama alta, e as bases de sustentação da ponte.

Zoom no seu rosto, de cabeça para baixo. Esperando o próximo passo. O instrutor demora para puxá-la de volta. Talvez considere que essa é uma parte divertida do pulo, ficar parada.

### NARRAÇÃO

Aqueles momentos de  
suspensão na vida, em que  
sentimos que algo está  
prestes a acontecer.

Um vento frio arrepia minha espinha. Dá para ver no vídeo pelo jeito que me sacudo.

## NARRAÇÃO

Algo terrível já aconteceu.

Finalmente o instrutor começa a me puxar para cima. O cameraman instável deixa o filme ficar tremido nessa hora. A subida é desconfortável, o sangue todo na cabeça. Você tem as ideias mais loucas.

## NARRAÇÃO

Estou girando de novo?

## 13

**TEMPESTADE**

Um caixão é enterrado.

Camada superior: Parte de cima de uma tenda branca com a sigla impressa - Boa Esperança - acima do símbolo de uma pomba.

Camada média: Um caixão é baixado na terra. Os funcionários do cemitério garantem que desça de forma nivelada, dando sinais uns aos outros e ajeitando a faixa que o prende.

Camada inferior: A grama revirada em frente ao buraco da cova.

(arquivo) Filme doméstico, feito pelo meu pai. IARA, 1 ano, anda desajeitada, cai e começa a chorar. A câmera se aproxima dela, uma mão masculina carinha seu cabelo.

PAI (O.S.)

Pode me mostrar onde está  
doendo?

Apenas a mão de IARA\_B\_7\_ANOS aparece em cena. Ela aponta para a piscina suja e cheia de musgo. Ela aponta para a varanda de EUFROSINA. Ela aponta para dois pássaros no céu que cruzam o muro.

## NARRAÇÃO

Em todo lugar.  
Imagem parada da piscina cheia de lodo. O vento agitando as árvores ao redor. O mato alto cobrindo a delimitação de pedras. O som ambiente eliminado. Silêncio absoluto.

## NARRAÇÃO

Ela foi encontrada na piscina. Os vizinhos viram. Tinham acabado de se mudar para a casa depois do muro. Construíram mais um andar para um tipo de terraço gourmet.

A polícia disse que seu corpo estava em estrela, braços para o lado, pernas abertas. A barriga, dessa vez, para baixo.

O exame toxicológico mostrou uma quantidade significativa de calmantes no organismo.

Disseram que aquele parecia ser um hábito.

Não se sabe se ela se matou ou se estava tão dormente que caiu na piscina e não soube como sair.

Imagem da televisão. Uma praia sem mar.

## JORNALISTA (O.S.)

Em fenômeno raro, o furacão sugou o mar nas costas da Flórida. Especialistas dizem que...

A televisão fica muda. O mar secou.

## NARRAÇÃO

O que ela estaria fazendo  
no jardim?

Na televisão, alguns peixes mortos sobre a areia.

## NARRAÇÃO

Não consigo deixar de  
imaginar.

Ela deitada na piscina,  
inchada como um balão,  
roxa. Ídolo caído.

Deuses morrem.

Chego ao meu último  
estágio. Tenho vontade de  
nada, sou morta-viva.

IARA, 35 anos, perambula pelo jardim, sem destino,  
claudicante, bêbada.

## NARRAÇÃO

Tudo é vazio, tudo é igual,  
tudo foi<sup>xxiii</sup>.

Uma gravação tímida e rápida do velório. Todos de roupas de  
gola polo. Ninguém usa mais preto nessas coisas. Uma única  
coroa de flores presa na parede. "Da sua família".

## NARRAÇÃO

Sou a última mulher dessa  
linhagem amaldiçoada.

Estou cansada demais até  
para me matar<sup>xxiv</sup>.

IARA, 35 anos, vomita no jardim do casarão se apoiando em  
um tronco.

## NARRAÇÃO

É preciso coragem para  
atravessar a noite.

A família discute na sala de ONDINA, mas o som de chuva cobre as suas vozes. Eles usam as mesmas roupas do velório. Um filtro vai escurecendo a sala, assentando a noite.

## NARRAÇÃO

O que significa um nome?

O borbulho que fica depois que alguém pula na água. A bolhas brancas vão se dissolvendo no verde do lago Paranoá. Nenhum movimento. É o píer na Ermida Dom Bosco.

## NARRAÇÃO

Iara, Maria Antônia,  
Ondina.

IARA, 35 anos, emerge, ergue o corpo para boiar. Usa uma cauda de sereia nas pernas.

## NARRAÇÃO

Os peixes têm sangue frio,  
vivem no espaço onde o  
homem não pode respirar, a  
ausência do humano marca  
seu habitat. Mas a sereia é  
o meio termo, ocupa o  
mistério e o desvendado.

(arquivo) MARIA ANTÔNIA, 34 anos, segura a nuca e as costas de IARA, ensinando-a a boiar. A câmera parada no píer registra.

## NARRAÇÃO

Por que as sereias são  
sempre narradas como  
devoradoras de homens?

Fomos nós?

(arquivo) MARIA ANTÔNIA solta os braços e IARA boia  
sozinha. Um ténue equilíbrio nas águas moventes.

## NARRAÇÃO

Os nomes não servem de  
presságio da personalidade  
que vai se formar?

Não é isso que dizem?

IARA, 35 anos, bate as pernas unidas pela cauda furta-cor,  
em azuis e verdes e nada de costas.

## NARRAÇÃO

Talvez as sereias tenham  
sido apenas mulheres que  
escolheram seus destinos.  
Criadoras potentes demais.  
Punidas com a mesma  
ferramenta que usavam, as  
histórias. Escondidas  
debaixo dos navios dos  
heróis, musas insubmissas,  
Zeldas Fitzgeralds.  
Esquecidas, invenções de  
loucos.

IARA, 35 anos, nadando para trás com a cauda de sereia, mas  
é noite. Somente as luzes fracas dos postes iluminam seu  
corpo se distanciando.



## NARRAÇÃO

Noite escura da matéria.

A artista-mago precisa  
voltar a sonhar.

IARA, 35 anos, toda molhada, nua, pinga no chão de madeira do casarão.

## NARRAÇÃO

Um único papel. É isso que  
busquei.

Saber o meu papel.

IARA, 35 anos, nua, começa a subir as escadas sem corrimão. Pequenas poças se formam nos degraus.

## NARRAÇÃO

Mas a identidade também é  
uma prisão<sup>xxv</sup>.

Iara, filha de Maria  
Antônia, filha de Ondina,  
filha de Eufrosina...

IARA atravessa nua o corredor. Passa pela porta aberta do escritório e a luz da lua banha em azul o seu corpo molhado.

## NARRAÇÃO

É a claridade meia-  
noite<sup>xxvi</sup>.

IARA para à porta do quarto de EUFROSINA/MARIA ANTÔNIA. A frente do corpo iluminada, as costas, imersas em sombras.

ONDINA (O.S.)

Iara, você não vai conseguir morar lá, vai?

NARRAÇÃO

Estou preparada para a transmutação.

IARA entra no quarto e a câmera fica parada no corredor.

NARRAÇÃO

Estou preparada para a revolução molecular<sup>xxvii</sup>.

Fade out. Tela preta.

ONDINA (O.S.)

Iara, você concorda com a venda da casa?

Tela preta. Som de vento na tempestade, coisas sendo arrastadas.

NARRAÇÃO

Eu prefiro não.<sup>xxviii</sup>

# 14

## O MEIO DIA

Plongée de IARA, 35 anos, boiando na piscina do casarão.

Camada superior: Reflexo redondo da luz do sol contornando o todo da cabeça de IARA.

Camada média: IARA, os olhos fechados pela claridade ofuscante, boiando, nua, na piscina limpa, transparente.

Camada inferior: Lírios brancos boiam no canto da piscina.

### NARRAÇÃO

Cansei de estar cansada,  
cansei do desespero.<sup>xxix</sup>

Quando tudo ficou pesado  
demais, aprendi a dançar.<sup>xxx</sup>

A sala do casarão está vazia. Sem móveis. As portas e janelas abertas fazem com que a luz do meio dia aqueça o espaço com amarelo. O piso de madeira brilha.

IARA\_B\_7\_ANOS entra no quadro rodopiando, os pés descalços, em seu biquíni de coqueiros. Uma cambalhota de costas segue um salto de IARA\_B\_18\_ANOS, o cabelo de Mia Farrow preto e os joelhos ralados. A câmera vira-se ao lado para o chão e IARA\_B\_20\_ANOS, o rabo de cabelo curto, aparece encolhida em posição fetal e, então, o braço e a perna direita criam espaço e o corpo se expande em estrela. IARA\_B\_26\_ANOS, uma

parte da cabeça raspada e o resto do cabelo descolorido, segue na ponta dos pés um rastro de luz riscando o taco.

#### NARRAÇÃO

Estou diferente.

O sol seca as plantas lá  
fora.

(arquivo) MARIA\_ANTÔNIA, 34 anos, faz a dança da leoa ensopada, as roupas coladas ao corpo, o temporal ao fundo.

#### NARRAÇÃO

Sinto que levei uma vida  
inteira para inventar essa  
coreografia.

IARA\_B\_7\_ANOS, IARA\_B\_18\_ANOS, IARA\_B\_20\_ANOS e  
IARA\_B\_26\_ANOS encostam-se na parede. A câmera lateral  
mostra os seus rostos em perfil em um ângulo de 30 graus.  
Em sincronia, elas jogam os braços para a frente, as mãos  
relaxadas, como se fossem levadas para longe e dessem um  
último adeus, como se elas mesmas fossem embora.

#### NARRAÇÃO

Um pequeno sim pode mudar a  
rota da roda.

Todas as IARAS se dão as mãos e deixam o corpo escorregar  
na parede.

#### NARRAÇÃO

Pode transformá-la em uma  
poderosa centrífuga<sup>xxxii</sup>.

Juntas em um bolinho, as IARAs mais velhas empurram IARA\_B\_7\_ANOS, que é arremessada em um salto. Em seguida, IARA\_B\_20\_ANOS e IARA\_B\_26\_ANOS lançam IARA\_B\_18\_ANOS.

#### NARRAÇÃO

Não mais o eterno retorno  
do mesmo.

No segundo andar, as IARAs batem as portas dos quartos ao mesmo tempo e então rodopiam pelo corredor iluminado com filtro âmbar.

#### NARRAÇÃO

O eterno retorno da  
diferença<sup>xxxii</sup>.

Em um quarto vazio, IARA\_B\_7\_ANOS segura nas mãos de IARA\_B\_18\_ANOS e elas giram juntas, como eu rodava com a minha mãe.

Plongée. Em outro quarto, IARA\_B\_20\_ANOS e IARA\_B\_26\_ANOS giram, uma suportando o peso da outra. A câmera começa a girar no sentido oposto, criando um redemoinho.

#### NARRAÇÃO

Não mais uma jornada de  
amadurecimento.

Não é a história de como  
cresci.

Mas de como fui todas ao  
mesmo tempo<sup>xxxiii</sup>.

IARA, 35 anos, desce as escadas. A câmera vai andando até o seu encontro. Sua respiração está forte, suas narinas

abertas e o rosto avermelhado como o de quem correu para chegar até ali. O plano se fecha cada vez mais, quando ela para em frente à porta de entrada. IARA\_B\_7\_ANOS, IARA\_B\_18\_ANOS, IARA\_B\_20\_ANOS e IARA\_B\_26\_ANOS saem correndo, passando por ela e saindo para o jardim.

#### NARRAÇÃO

Isso se sente por um calor nas relações, por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades...

O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade.<sup>xxxiv</sup>

# 15

## A GRAVIDADE

Meu avô debate os méritos da herança.

Camada superior: O gato preto da minha avó em cima da cristaleira.

Camada média: A imagem andrógina e ridícula da cabeça pequena do meu avô levantado, dando discurso, brotando do tronco de ONDINA, sentada à mesa na frente dele, em primeiro plano na câmera, como uma besta bicéfala.

Camada inferior: Um saleiro caído na mesa e o sal derramado.

Na sala de ONDINA, a família continua discutindo. O som da conversa é substituído por uma fala em outra língua, incompreensível, cheia de chiados.

### NARRAÇÃO

Ninguém tem nada a dizer sobre a minha mãe.

Todos acreditam que Maria Antônia é louca. Maria Antônia diz que todos são amaldiçoados. Todos são infelizes. Ninguém acredita em Maria Antônia. Todos são loucos.

ONDINA percebe que estou gravando tudo com um celular. Ela olha para a lente e faz um sinal para parar.

#### NARRAÇÃO

A sombra da maldição é tão longa que só pode ser suportada coletivamente.

Todos aguentamos juntos o peso daquele verão.

Mesmo que não reconheçam...

#### IARA

Só quero que vocês saibam que, do meu jeito, eu amo todos vocês.

Eles ficam sem reação. Finalmente há um consenso de silêncio.

#### NARRAÇÃO

Eu amo vocês para além de suas identidades fixas, de pai, de mãe, de filha, que enlouquecem a todos nós.

Os rostos maquiados e confusos parecem as carrancas loiras de David Lynch.

#### NARRAÇÃO

É preciso reconhecer o irracional, o incontrolável, o trauma, a maré em sua beleza e violência, como parte da criação.



# 16

## TORRE

O casarão debaixo de uma tempestade.

Camada superior: Chove bastante. Um raio corta o céu.

Camada média: O casarão, iluminado pelo raio.

Camada inferior: O portão cerca a casa.

### NARRAÇÃO

O           ressentido           quer  
conservar, curar o que está  
quebrado,           tratar           o  
sofrimento, viver nele.

Está                           anestesiado,  
domesticado.

Câmera subjetiva presa à cabeça mostra mãos carregando um galão que derrama um líquido no chão em uma reta que percorre todo o corredor do casarão.

### NARRAÇÃO

Teme a dor.

Não suporta a ideia de  
perder mais do que já  
perdeu.

As mãos derramam o líquido na cozinha, andando em marcha ré, fazem uma linha na sala.

## NARRAÇÃO

Fixado na ideia de  
segurança.

É preciso uma casa.

É preciso herança.

É preciso ter certezas.  
Garantias para o futuro.

Termina o caminho do líquido na porta de entrada.

## NARRAÇÃO

Autopiedoso, morre de pena  
do que será dele mesmo.

Abre um galão de querosene e vira dentro da piscina. Com um  
isqueiro, acende um aviãozinho de papel.

## NARRAÇÃO

Para superar o girar da  
roda, é preciso ousadia.

Uma explosão de laranjas e azuis. O ar cintila.

## NARRAÇÃO

Fazer a ancestralidade  
encontrar o além-mulher.

A brasa sobe como pequenos vagalumes. Os outros caminhos de  
luz são acesos.

## NARRAÇÃO

Tornar-se mãe<sup>xxxv</sup>, ventre de  
si mesmo, gestar  
singularidade subjetiva.

A câmera corre sacodindo até a rua, passando pelo portão e parando ali, como um admirador. O clarão é quase uma manifestação religiosa. O som do fogo, tão alto que cobre os gritos dos vizinhos.

## 17

**PROFETA**

IARA, 35 anos, metade do corpo nu mergulhado no lago.

Camada superior: O céu escuro estrelado.

Camada média: IARA, 35 anos, nua, o corpo formado por constelações. Pequenos cristais adesivos grudados em toda sua pele em padrões aleatórios.

Camada inferior: A água negra do lago.

## NARRAÇÃO

As estrelas apontam para um destino que se cumpriu.

Ajoelhada no píer, inclinada para a direita, IARA, 35 anos, as contas luminosas até a sola dos pés, enche de água uma jarra de vidro. Em um balanço delicado, ela vira-se para a esquerda e joga a água do lado esquerdo do píer, dentro do lago. Uma filtragem, uma alquimia.

## NARRAÇÃO

Torna-te quem tu és.

Em um campo aberto, o céu estrelado é visto através de uma grade de arame. Mas quando a câmera se aproxima dos losangos, de ferro, eles desaparecem, e ficam só o céu e as estrelas.

# 18

## LUA NEGRA

Camada superior: A lua nova, escura no céu.

Camada média: Hermes\_B, o cachorro, a cabeça inclinada para cima, uiva para a lua.

Camada inferior: Três pares de braços entrelaçados como cobras.

### NARRAÇÃO

O novo começa escuro.

Os braços se desvencilham, cobras que se retraem e saem de quadro.

IARA, 35 anos, de calcinha e regata, boia em forma de estrela na piscina do casarão. A grama cortada em volta. A água está coberta de aviõezinhos de papel. A noite tão escura que faz a imagem parecer ter sido registrada em preto e branco.

### NARRAÇÃO

A coragem de estar dentro  
do medo delas.

Som de chuva. Parecem cair do céu mais aviõezinhos de papel sobre o corpo dela e toda a piscina. IARA fecha os olhos devagar e movimenta os braços, nadando de costas entre os papeis.

## 19

**A CRIANÇA**

Camada superior: Sol forte no céu azul claro.

Camada média: IARA, 35 anos, e IARA\_B\_7\_ANOS sentadas em cima do muro do casarão.

Camada inferior: Flores plantadas ao pé do muro.

## NARRAÇÃO

A criança<sup>xxxvi</sup> é  
 esquecimento, um início,  
 uma roda a girar por si  
 mesma, um primeiro  
 movimento, um sagrado  
 dizer-sim<sup>xxxvii</sup>.

IARA, 35 anos, e IARA\_B\_7\_ANOS, as pernas abertas para cada lado do muro, de frente uma para outra. Fachos amarelos cortam as ondas dos cabelos cacheados delas. IARA, 35 anos, coloca um fio castanho de sua versão infantil atrás da orelha pequena.

## NARRAÇÃO

Criança não tem passado, é  
 puro devir.

Câmera do ponto de vista delas: as casas, os cães nos quintais, as ruas, os vizinhos caminhando, as árvores, os carros, a ponte, o lago.

## 20

### **A AURORA**

A porta se abre. A câmera entra em uma sala recém-pintada de branco, algumas caixas de papelão no chão. Passa pelo portal da cozinha, mostra os armários, o fogão. Na geladeira, vê-se o reflexo de IARA, 35 anos, segurando a câmera. Ela cruza a sala e entra em um quarto já com cama montada, um criado-mudo e outras caixas. Ela se dirige para a janela de madeira e a abre com uma mão. O carnaval entra.

Os bonecos gigantes de Olinda cruzam a linha de visão.

## 0

**A LOUCA**

Pés correndo por pedras grandes. Mãos abaixam, ajudando a equilibrar o corpo. As pernas sobem as pedras em pulos. Chega ao fim da trilha, só o horizonte azul pela frente. Salta.

Tela preta.

INSERT:

Para Maria Antônia

Tela preta.

INSERT:

Minha mãe

Tela preta. Som forte de queda d'água.

INSERT:

**"Dediquei esses largos  
versos a você, mas o grande  
poema viverei eu."**

**Eufrosina**



---

<sup>i</sup> DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 36.

<sup>ii</sup> Todos os atores foram encorajados a trazer memórias pessoais como prática de co-criação afetiva do filme. O roteiro deveria servir como guia de experimentação e não como lei.

<sup>iii</sup> Provavelmente inspirado no discurso “Das três metamorfoses”, em que Zaratustra diz, a respeito dos homens que se comportam como camelos: “O que é mais pesado? [...] para que eu tome sobre mim e me alegre de minha força”. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 27.

<sup>iv</sup> De acordo com Deleuze (2007), Nietzsche apresenta quatro níveis de niilismo, sendo o primeiro o niilismo negativo. Neste, o homem, incapaz de suportar a vida que tem, direciona a vontade para fora de si mesmo. Cria outros mundos nos quais projetar o seu desejo. Inventa deus, utopias, ideologias. Nega a vida tal qual ela é, pois se sente oprimido por ela e espera pelo arrebatamento, a iluminação ou a overdose.

<sup>v</sup> No estudo do mito do eterno retorno nas sociedades arcaicas, “Por meio do paradoxo do ritual, cada espaço consagrado coincide com o centro do mundo, da mesma forma que a hora de qualquer ritual coincide com o momento mítico do ‘princípio’. Através da repetição do ato cosmogônico, o momento concreto, [...], é projetado para o tempo mítico, in illo tempore, quando ocorreu a fundação do mundo”. In: ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 25.

<sup>vi</sup> O leão é a segunda metamorfose de que Zaratustra trata. Diferentemente do camelo que carrega o peso dos seus valores, o leão recusa esse peso e destrói todos os valores.

<sup>vii</sup> CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.57.

<sup>viii</sup> Deleuze e Guattari desenvolvem os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização na obra *Mil platôs*. A partir dos tipos do nômade, o imigrante e o sedentário, os filósofos apresentam modelos de produção de subjetividade. O sedentário é territorializado, condicionado a mesmas rotas, escravo dos seus próprios pensamentos, enterrou as raízes fundo o suficiente para nunca levantar voo. O sedentário pode facilmente tornar-se o homem ressentido, preso às narrativas que construiu para si mesmo como uma casa. Já o imigrante propôs a si mesmo uma desterritorialização, uma permissão para o novo, procurou um ponto de fuga, mas apenas com o objetivo de novamente firmar assentamento, se reterritorializar. Ele acredita que achará a terra que verte água e mel. Já o nômade, “cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe”, é pura experimentação, busca, devir. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2012. Vol 5. p. 45.

<sup>ix</sup> O niilismo reativo seria o segundo nível de niilismo. O homem mata a verdade fora do mundo, como na frase famosa de Nietzsche: “Deus está morto”. Então, o homem passa a procurar nos próprios feitos uma nova sensação de divindade. É fascinado com a ciência, venera as verdades superiores, acredita na justiça, nas promessas políticas de um mundo melhor. Encontra nas humanidades os seus ideais.

<sup>x</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 134.

<sup>xi</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 61.

<sup>xii</sup> Deleuze escreve que um dos contrassensos principais na interpretação do conceito de vontade de potência (ou vontade de poder, dependendo do texto) é de que ela corresponde a uma vontade de dominação. De forma nenhuma, a potência em expansão de Nietzsche, que propõe o devir, a libertação

da normatização teria como fim impor outras prisões. DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 38.

<sup>xiii</sup> Baseado no original: “Como suportaria eu ser homem, se o homem não fosse também poeta, decifrador de enigmas e redentor do acaso?”. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 133.

<sup>xiv</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.230.

<sup>xv</sup> O eterno retorno do mesmo de Nietzsche é diferente do eterno retorno cosmológico dos antigos. O eterno retorno do mesmo é o desafio ético da memória: como suportar o peso do passado?

<sup>xvi</sup> “A valorização dos sentimentos negativos ou das paixões tristes é a mistificação na qual o niilismo funda seu poder”. In: DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 32.

<sup>xvii</sup> A fala é provavelmente uma crítica ao Édipo de Freud. Para Deleuze e Guattari, o Édipo existe, mas precisa ser destruído, superado. Se todo fluxo de desejo se resume a mamãe e papai, ao passado familiar, não há como a criança não crescer para se tornar o homem ressentido. No Édipo, “a reprodução do desejo é substituída por uma simples *representação*, tanto no processo de cura quanto na teoria. O inconsciente produtivo é substituído por um inconsciente que sabe apenas exprimir-se — e exprimir-se no mito, na tragédia, no sonho”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 77, grifo meu.

<sup>xviii</sup> Primeira indicação no roteiro de que Lara faz referência ao conceito do Eterno Retorno da Diferença. Para Deleuze (2007), a filosofia de Nietzsche propõe que o eterno retorno não é um tipo de maldição insolúvel, mas que o autor aponta para a necessidade, pelo pensamento da diferença (ou da afirmação) é possível alterar a roda e abolir o mesmo.

<sup>xix</sup> Talvez um eco de Zaratustra: “a maldição também é uma benção”. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 307.

<sup>xx</sup> Lara substituiu o conceito de além-homem em Nietzsche (2011), pela escrita além-mulher. Esse personagem equivale à pessoa que já passou pelos quatro estágios de niilismo e encontrou na vida vontade de potência. Como celebram os seguidores de Zaratustra: “Vale a pena viver na terra: um só dia, uma só festa com Zaratustra me ensinou a amar a terra”. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 301.

<sup>xxi</sup> Qualquer tipo de idolatria é abominado por Nietzsche. Colocar a vontade no outro, em um ideal ou qualquer coisa fora de você mesmo é niilismo passivo ou reativo. Ter Eufrosina como ídolo ou a própria mãe dá no mesmo. Se o ódio se transforma em veneração, a personagem continua presa ao próprio ciclo vicioso.

<sup>xxii</sup> *Amor fati* em latim significa amar ao destino. A única forma de superar o homem do ressentimento é afirmando a própria vida, amando a própria vida. Para quebrar a maldição do eterno retorno do mesmo é preciso responder ao enigma do demônio, dizer sim, sim ao passado, à própria vida.

<sup>xxiii</sup> NIETZSCHE, 2011, p. 127.

<sup>xxiv</sup> Em NIETZSCHE, 2011, p. 128. A personagem atingiu o terceiro nível de niilismo, o niilismo passivo. É o estágio do último homem, pois logo o homem será superado pelo além-homem ou o super-homem. A vontade agora não vai para outro mundo ou ídolos, mas para lugar nenhum. É a vontade de nada, o estado dos que estão perdidos e perderam toda esperança.

<sup>xxv</sup> Para Deleuze e Guattari, a identidade também é uma forma de confinamento do desejo e das possibilidades de produção de subjetividade, pois tende a um devir semelhante. A identidade é um

papel, uma forma de ser reconhecido em sociedade, ela possui características limitadas até para que se torne reconhecível. “O **pensamento da representação**, ao qual Deleuze e Guattari se opõem, **não suporta a diferença**, e busca um princípio de reconhecimento, de ‘**dever semelhante**’ para todas as coisas. Tudo o que aí não se encaixa cai num plano indiferenciado, uma espécie de ‘buraco negro’ que passa a ser ignorado ou marginalizado em virtude de sua singular potência de fuga diante dos padrões estabelecidos.” Conferir: RODRIGUES, Juliana Martins; JÚNIOR, Carlos Augusto Peixoto. Para desarticular os estratos dominantes do organismo, da significância e da subjetivação. In: **Psicol. Argum.**, Curitiba, v. 29, n. 66, jul./set. 2011. p. 286.

<sup>xxvi</sup> A meia-noite é um momento importante na narrativa de Zaratustra, é na meia-noite que se opera a mais importante transmutação de valores. É quando os seguidores dele atingem o estágio de nihilismo ativo (explicarei mais logo em seguida) e amor ao destino.

<sup>xxvii</sup> A revolução molecular é uma proposta de Guattari e Rolnik. Proposta semelhante ao devir, a revolução molecular propõe afetar sincronicamente todos os níveis: infrapessoal (criação), pessoal (autodenominação) e interpessoal (relações com a família), fazendo com que a pessoa consiga produzir subjetividades de forma mais singular. “Ser singular subjetivamente significa ser ‘diferente’ em termos afetivos. Não necessariamente no sentido do exótico, nem mesmo no sentido de um pioneirismo estético [...]. Significa ser capaz de ‘libertar-se’, de autonomizar-se em meio às redundâncias sensíveis de nossa época. Ser singular subjetivamente significa ser capaz de criar novas e originais formas de existência emocional em meio a tanta homogeneização e pobreza subjetiva”. In: COSTA, André. **As aventuras subjetivas de Björk**. Brasília: S.N., 2014.

<sup>xxviii</sup> A frase famosa é usada por Bartleby, personagem de Melville, de *Bartleby, o escrevente*. De um dia para outro, ele resolve que não irá mais trabalhar nem sair do escritório. Lá ele dormirá e viverá, mas não trabalhará nem fará mais nada. A sua anárquica história contra o sistema de cópias máquicas desestrutura a visão de mundo do seu chefe, a visão hierarquizada do trabalho, do escritório: “Fosse qualquer outro homem, teria me lançado contra ele em fúria avassaladora, surdo a quaisquer palavras, arrastando-o feito um cão para longe de minha presença. Mas havia algo em Bartleby que não só estranhamente me desarmava, como formidavelmente me tocava e me desconcertava”. In: MELVILLE, Herman. **Bartleby: o escrevente**. São Paulo: Grua Livros, 2014. p. 29.

As ligações de causa e efeito foram suspensas e mantêm-se flutuando no ar, ainda sem substitutas. O mundo imediato, repetitivo, ilustrativo, interrompido em seu sono de gigante. O chefe tenta convencê-lo a trabalhar, depois tenta entender quem é o seu empregado, o que ele quer e por que não tem onde morar, tenta ajudá-lo, tenta tudo. Ansioso pela instabilidade que o escrevente lança sobre seus métodos, alijado de toda razão, o chefe foge, transfere seu escritório para outro prédio. Mas Bartleby não se muda, prefere não fazer nada e perturba o novo inquilino. O escrevente agora é preso, condenado, o chefe que é ex-chefe, que é pai, amigo e estranho, se preocupa, se sente culpado, paga ao cozinheiro do presídio que dê ao antigo funcionário um tratamento especial. Bartleby diz que “prefere não” e morre de inanição no pátio da prisão.

Vários autores estudaram a novela de Melville, “a fórmula de sua glória, e cada leitor apaixonado a repete por seu turno. Um homem magro e lívido pronunciou a fórmula que enlouquece todo mundo”. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 91.

Em Bartleby, “A fórmula leva à catástrofe... o mundo da representação”. RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. **Matraga**. Rio de Janeiro, n. 12, Eduerj, 1999, p. 2. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo112.htm>. Acesso em 31 mar. 2015.

<sup>xxxix</sup> Finalmente, atinge-se o último tipo de niilismo. A exaustão absoluta da vontade de nada acaba sendo vencida pela própria exaustão que dá origem ao niilismo ativo. O excesso de ressentimento leva o ressentido ao esgotamento. Ele inaugura a filosofia do meio-dia. Cansou de negar a própria vida, irá afirmá-la.

<sup>xxx</sup> Zaratustra ensina que o ressentido aprende a tornar-se leve diante do peso do eterno retorno: “É preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante” (2011, p. 18).

<sup>xxxi</sup> Clara referência ao eterno retorno da diferença. O sim, a afirmação da vida, o *amor fati*, faz com que as forças que querem criar sejam mais fortes do que as que querem conservar (característica do ressentido). A roda, violenta, como uma centrífuga, expulsa o que é negativo. Quando se escolhe amar o destino, a roda para de trazer o mesmo, pois o ser está em devir, livre de amarras do passado, da identidade, da família, da maldição, ele está em abertura e não é nem ele mais o mesmo para retornar. Os meios quereres foram eliminados e a roda passa a trazer a diferença.

<sup>xxxii</sup> A diferença aponta para a singularidade subjetiva, o ser torna-se experimento vivo, em constante transformação e nada mais volta o mesmo.

<sup>xxxiii</sup> A personagem superou os limites do processo de individuação, de crescer. A história deixa de fazer parte dos romances de formação, as histórias de *coming of age*, para se atrelar ao devir diferencial. Somente a singularidade subjetiva é uma busca compatível com a jornada do artista.

A singularidade subjetiva pressupõe que a subjetividade é algo que pode ser produzido, não algo pronto, imutável ou pouco maleável, como sugere o processo de formação de identidade. Para Deleuze e Guattari, somos máquinas de produção de subjetividade, sendo a serialização da subjetividade um dos principais perigos do capitalismo. As subjetividades mãe, pai, filha são serializadas pela família, o Édipo, o Estado, e o capitalismo vende também as subjetividades artísticas prontas, o culto às estrelas.

<sup>xxxiv</sup> GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986. p. 47.

<sup>xxxv</sup> Lara substitui o super-homem (ou além-homem) pela ideia de mãe, ventre criador de si mesmo.

<sup>xxxvi</sup> A criança fecha o ciclo de transmutações no discurso de Zaratustra. Primeiro, como um camelo, carregamos nossos valores, pesos terríveis que acreditamos atestar a nossa força; segundo, nos tornamos leões e destruimos tudo por extremo desgosto pelo passado e; por fim, viramos crianças, seres puramente criativos, a afirmação do presente.

<sup>xxxvii</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 29.

---

## Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**: Livros VII, X e XI. Disponível em: [http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf). Acesso em: 13 dez. 2017. 2001.
- ATWOOD, Margaret. **A história da aia**. 1985. São Paulo: Editora Marco Zero, 1987.
- BARBERY, Muriel. **A elegância do ouriço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: A obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-80. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.
- BATALHA, Maria Cristina. O que é literatura menor? **Revista Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Programa de Pós-Graduação em Literatura, v. 22, n. 35, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Círculo do livro, s./d..
- BECKETT, Samuel. Pra frente o pior. In: \_\_\_\_\_. **Companhia e outros textos**. São Paulo: Ed. Globo, 2012.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Coleção biblioteca do pensamento moderno).
- BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo : Globo, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

---

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes).

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017. 1924, p.4.

BRUM, Eliane. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPILHO, Matilde. **Jóquei**. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMPOS, Augusto. Re-Pagu. In: CAMPOS, Augusto (org.). **Pagu**: Vida-obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CIXOUS, Hélène. **The Laugh of the Medusa**. Disponível em: [https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous\\_the\\_laugh\\_of\\_the\\_medusa.pdf](https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous_the_laugh_of_the_medusa.pdf). Acesso em: 21 jan 2017.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos. In: SHARPE, PEGGY (org.). **Entre resistir e identificar-se**. Florianópolis: Mulheres/UFG, 1997.

COSTA, André. **As aventuras subjetivas de Björk**. Brasília: S.N., 2014. p.149.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>. Acesso em: 07 abr. 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Imagens da mulher na narrativa brasileira”. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, v. 15, 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3267/3201](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267/3201). Acesso em: 12 dez. 2015.

- 
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 91.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. O que é o ato de criação? In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. Disponível em: <http://www.filozar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Di%C3%A1logos.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. Vols.1 a 5.
- DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances**: powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.Wno2DKinGUk>. Acesso em: jan. 2018.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. In: **Cadernos Nietzsche**, n. 3, p. 07-21, 1997.
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche**. Vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2015.

---

DOSSE, François. **Gilles Deleuze e Félix Guattari**. Biografia Cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 49.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographie/Verité psychanalyse**. Paris: Puff, 1988.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ética**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

FALCÃO, Adriana. **Queria ver você feliz**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, 1995, p. 07-41.

HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. Sobre tua grande face. In: **Do desejo**. São Paulo: Ed. Globo, 2004.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Scipione, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.



---

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 1960. São Paulo: Ática, 2014.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **The Literary Absolute**. The theory of german romanticism. Albany: State University of New York Press, 1988.

LAUB, Michel. **Diário da Queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

LEVY, Tatiane Salem. **A chave da casa**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em Branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Um beijo de colombina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LISPECTOR, Clarice. “Outra carta”. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999. p. 78.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. (Coleção grandes autores nacionais)

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Correio feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. **Clarice na cabeceira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

---

LOPES, Denilson. **Nós os mortos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LUISELLI, Valéria. **Rostos na multidão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MCCLURE, Kirstie. The issue of foundations: Scientized politics, politicized science, and feminist critical practice. In: In BUTLER, Judith; SCOTT, Joan Wallach (orgs.), **Feminists Theorize the Political**. Routledge: 365, 1992.

MELVILLE, Herman. **Bartleby**: o escrevente. São Paulo: Grua Livros, 2014. p. 29.

MORRISON, Toni. **Amada**. 1987. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, uma biografia. São Paulo: Cosac Naïf, 2011.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Hong Kong: Indiana University Press, 1989.

NANCY, Jean-Luc. Deveria ser um romance...Trad. Fabricia Walace Rodrigues e Piero Eyben. **Revista Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Programa de Pós-Graduação em Literatura, vol. 21, n. 33, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Editora Escala, 2007.

\_\_\_\_\_. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OZEKI, Ruth L. **A terra inteira e o céu infinito**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PEDRON, Denise. A escrita/performance de Diamela Eltit. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, jan./abr. 2011.

PIGLIA, Ricardo. “Uma narrativa sobre Kafka”. In: **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, Francisco Quinteiro. “Sofia Tolstói e a luta para expressar-se como escritora”. **CARTA CAPITAL**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/revista/828/a->

---

sombra-do-marido-sofia-tolstoi-lutava-para-expressar-se-como-escritora-5643.html .

Acesso em: 20 jan. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. **Matraga**. Rio de Janeiro, n. 12, Eduerj, 1999. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo112.htm>. Acesso em 31 mar. 2015.

RESENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Tradução: Rômulo Monte Alto; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 131.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2010. p. 237.

RODRIGUES, Fabrícia Wallace. **Memórias engendradas, ficções do eu**: António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum. Tese (doutorado) – Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROSA, Guimarães Rosa. **Grande sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice: vocação adâmica**. Disponível em: <file:///C:/Users/patricia/Downloads/159-587-1-PB.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016. p. 1.

SAAVEDRA, Carola. O fantasma da literatura feminina. **Gazeta do Povo**. Rascunho. O jornal de literatura do Brasil. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-fantasma-da-literatura-feminina/>. Acesso em: 2 jul. 2015. s./d..

SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf). Acesso e: 10 set. 2014. Palestra. 2008.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. **Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?** Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6875/1/Vers%C3%A3o%20Final%20Da%20Cr%C3%ADtica%20Feminista.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2016. 2001.

---

SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família**: Gustav Flaubert de 1821 a 1857. Porto Alegre: L&PM, 2013. v.1.

SCHLEGEL, Friedrich. Critical Fragments. In: **Philosophical Fragments**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. Athenaeum Fragments. In: **Philosophical Fragments**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/vi.html>. Acesso em: 10 dez. 2015.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 2015. p. 51.

SILVEIRA, Fabrício. Música pop e guerra aérea. In: Anais de Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1289-1.pdf>. Acesso em: 21 jan 2018.

SMITH, Zadie. **NW**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Edson Luiz André de. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. **Anais...Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise - UERJ**, 24 e 25 ago. 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WALLACE, David Foster. Isto é água. In: **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Um quarto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014a.

---

\_\_\_\_\_. **O Valor do Riso e outros ensaios.** Tradução e organização:  
Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naïf, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Mrs Dalloway.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.