

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A OUTRA MARGEM
Fantasmas, Lugares e Identidade
em um Filme-Ensaio Urbano

Pedro Gonçalves Firmiano Ribeiro

Dissertação
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Imagem e Movimento

Dissertação orientada pela Professora Doutora Catarina Mourão

2022

Declaração de Autoria

Eu, Pedro Gonçalves Firmiano Ribeiro, declaro que a presente dissertação, intitulada *A Outra Margem: Fantasmas, Lugares e Identidade em um Filme-Ensaio Urbano*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou em outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo normas académicas.

O candidato

Lisboa, 25 de Fevereiro de 2022.

RESUMO

A presente dissertação apresenta o desenvolvimento teórico em torno do projeto de longa-metragem *A Outra Margem* e é dividida em sete partes, incluindo uma introdução abordando as questões centrais do texto e suas considerações finais. No primeiro capítulo, *Cidade-Memória*, é discutida uma relação entre espaço e a formação de lembranças através de uma aplicação do termo *lieu de mémoire* à figura do fantasma no imaginário urbano de Belo Horizonte, no Brasil. No segundo capítulo, *Cidade-Espelho*, são articuladas relações entre o processo de construção das cidades e a construção da identidade pessoal de um indivíduo ali inserido, a partir das próprias noções de *lugar*, *espaço* e *não-lugar*. No terceiro capítulo intitulado *Cidade-Cinema*, relaciono a ideia de produção de espacialidade no cinema com a ideia de construir cidades. Finalmente, no quarto e no quinto capítulos, *Diálogos I* e *II*, apresento respectivamente as intenções e a abordagem por trás do longa-metragem aludido, um *filme-ensaio*.

Palavras-Chave:

Cidade, Cinema, Ensaio, Fantasmas, Memória

RESUMÉ

Ce mémoire présente le développement théorique du projet de long métrage intitulé *A Outra Margem* et se divise en sept parties, dont une introduction abordant les principaux enjeux du texte et les considérations finales. Dans le premier chapitre, *Cidade-Memória*, je présente une relation entre l'espace et la formation des mémoires à partir de l'allusion du terme *lieu de mémoire* à la culture populaire de la ville de Belo Horizonte, au Brésil. Dans le deuxième chapitre, *Cidade-Espelho*, je propose des relations entre le processus de construction des villes et la construction de l'identité personnelle d'un individu qui y est inséré. Dans le troisième chapitre, *Cidade-Cinema*, je relie l'idée de production d'espace dans le cinéma avec celle dans la ville. Finalement, dans le quatrième et le cinquième chapitres, *Diálogos I* et *II*, je présente respectivement les intentions et l'approche dont j'entends filmer le long-métrage susmentionné, soit un *film essai*.

Mots-clés:

Cinéma, essai, fantômes, mémoire, ville

Agradecimentos

Agradeço e dedico este trabalho aos meus avós, Vicente Gonçalves de Oliveira Sobrinho e Maria das Dores Gonçalves de Oliveira, pela origem dessas histórias e por deixar tantas e tantas perguntas sem respostas.

Agradeço à minha mãe, Rosário, por me ensinar o que é colo e pela importância disso nesta trajetória.

Agradeço ao meu pai, Luiz, por ter me apresentado à música, tão essencial para *imaginar* o cinema. E agradeço ao meu irmão, Samuel, por me fazer lembrar que um pouco de brincadeira é essencial para *fazer cinema*.

Agradeço à Didi, à Viviane, ao Alexandre e à Letícia por serem família e manterem tudo de pé quando estou longe.

Agradeço ao Lucas e à Matilda pelo dia-a-dia cheio de amor. E agradeço aos amigos, que tanto me apoiam e me inspiram.

Agradeço à Catarina Mourão pela atenção, pelas interlocuções e pelas imagens tão bonitas que ajudaram a moldar este trabalho.

Agradeço à Susana Sousa Dias, ao João Onofre e ao Sérgio Mah pelos diálogos.

Agradeço a toda equipe de *O Resto*, sobretudo você, Jorge.

E a todos os outros que, de alguma forma, colaboraram comigo no desenvolvimento de *A Outra Margem*.

Índice Geral

1. Introdução: <i>A Outra Margem</i>	7
2. Capítulo I: <i>Cidade-Memória</i>	13
3. Capítulo II: <i>Cidade-Espelho</i>	27
4. Capítulo III: <i>Cidade-Cinema</i>	36
5. Capítulo IV: <i>Diálogos I (Um Filme sobre Sonhos)</i>	45
6. Capítulo V: <i>Diálogos II (As Cartas-Filme)</i>	50
7. Considerações Finais: <i>Cidade Perdida</i>	60
8. Bibliografia.....	63
9. Referencial Artístico.....	67
10. Anexos: <i>Cartas</i>	68

Introdução
A Outra Margem

*“Hay mensajes cuyo destino es la pérdida,
palabras anteriores o posteriores a su destinatario,
imágenes que saltan del otro lado de la visión,
signos que apuntan más arriba o más abajo de su blanco,
señales sin código, mensajes envueltos por otros mensajes,
gestos que chocan contra la pared,
un perfume que retrocede sin volver a encontrar su origen,
una música que se vuelca sobre sí misma
como un caracol definitivamente abandonado.
Pero toda pérdida es el pretexto de un hallazgo.
Los mensajes perdidos
inventan siempre a quien debe encontrarlos”¹*

Portais

Na sua obra-prima *À la recherche du temps perdu* (1913), Proust nos introduz a uma hoje popular metáfora sobre memória involuntária - memória olfativa ou memória *proustiana*, como veio a ser conhecida desde então - na forma de um simples ato de mergulhar biscoitos *madeleines* em uma xícara de chá: ali, para o autor, há um movimento de evocação de um acontecimento passado na casa de sua tia que é transportado unicamente pela percepção do odor e do paladar, algo que foge ao seu controle e que a neurociência e a psicologia continuam a estudar nos dias de hoje.

Paralelamente, música e memória também estão diretamente conectadas segundo a ciência. Hoje sabemos que as emoções possuem um papel fundamental no processo de criação de memórias e como a música tem o poder de evocar fortes emoções, algumas canções, melodias e letras estão também diretamente envolvidas na formação de lembranças. Basta ter acesso a algum pedaço desses excertos e

¹ JUARROZ, R. (1958) **A Árvore Derrubada pelos Frutos**

imediatamente seremos transportados para um espaço-tempo específico marcado na mente por uma banda sonora própria.

Certos lugares, por serem palco de significativos momentos da vida, também nos remetem a lembranças particulares quando são revisitados fisicamente ou rememorados através de cartões postais, fotografias ou imagens em movimento, inclusive quando já não estão mais presentes fisicamente como antes ou até mesmo quando tenham sido destruídos completamente. O simples canto de uma praça, por exemplo, pode ser para alguém um portal instantâneo e emotivo para alguma lembrança marcante do passado, e é assim, também através dele, que é moldada a identidade e as vivências desse mesmo indivíduo, seja por esforço voluntário de sua mente ou não.

Logo, quando são apagados, esses portais do tempo, marcantes e presentes em toda a sociedade, deixam uma lacuna nas vidas de quem ali depositou algum fragmento de memória; e assim tornam-se repletos de ausência, de perguntas e, de uma certa maneira, repletos de fantasmas que passam a assombrar o imaginário não só de um único indivíduo mas também, às vezes, de toda uma cidade.

Essa relação de mão dupla entre lugares presentes e apagados no espaço urbano moderno, o que há deles no campo da memória e a influência destes na formação de identidade de quem ali se insere é o tema central das perguntas que me guiaram durante todo o mestrado e que, em seu ato final, encontram seu desenvolvimento neste presente trabalho prático-teórico intitulado *A Outra Margem*. No entanto, ressalto que no momento em que esta dissertação é entregue, em Fevereiro de 2022, ela não é ainda acompanhada de uma componente ou um resultado prático final finalizado, mas tão somente de um *preview*² que pretende expor a abordagem estética a ser empregada no futuro, quando o filme estiver de fato em fase de produção. Se trata, em outras palavras, de um *work-in-progress* que, ao que tudo indica e se espera, se tornará uma longa-metragem e carecerá de coprodução internacional.

Dessa forma, este presente trabalho pode ser lido como um *dossiê de pesquisa* ou um *diário* reunindo as origens do projeto, as indagações atuais que realizo em torno de sua problemática e algumas referências essenciais para sua evolução. Ele contém, também, a exposição de dois trabalhos de curta-metragem finalizados no contexto acadêmico que colaboraram no aperfeiçoamento da

² Preview disponível no link: <https://vimeo.com/659915681>. Senha de acesso: margem1

investigação, *O Resto* (2021) e *Lugar Nenhum* (2021). Por fim, este presente trabalho reúne as justificativas que me levam a realizar e a como pretendo realizar o longa em questão.

Ao longo dos próximos capítulos lhes convido a ingressar no universo do filme em seu caráter mais subjetivo, ou em todo o background que lhe dá sustento. Proponho essa escrita a partir da descrição de percepções e acontecimentos pessoais que interferem de alguma maneira nesta pesquisa, como as visitas a um cinema da minha infância ou a minha própria chegada a Lisboa em 2019. Retorno às minhas origens em Belo Horizonte, no Brasil, quando trago à tona o seu imaginário urbano e suas lendas de fantasmas, ilustrando o texto. No final, proponho um olhar reflexivo acerca dos intercâmbios e intervalos entre o espaço da cidade, a memória e a identidade através do uso do dispositivo cinematográfico não-ficcional, meu principal objeto de trabalho.

No primeiro capítulo, intitulado *Cidade-Memória*, procuro trazer em pauta a criação e o apagamento de memórias no espaço urbano pós-industrial da aludida metrópole sob a luz do trabalho desenvolvido pela historiadora brasileira Heloísa Starling. Nesta parte discorro sobre a história da cidade, a origem de suas principais lendas urbanas e a intensa relação entre elas com os indivíduos que ali se inserem, apropriando-me, para tanto, do termo *lieu de mémoire* cunhado pelo historiador francês Pierre Nora. Como exemplo, trago a história de Iolanda, personagem do meu curta *O Resto*.

O segundo capítulo, intitulado *Cidade-Espelho*, propõe refletir brevemente sobre uma suposta relação “simbiótica” entre espaço e indivíduo, sobretudo no tocante à produção de espacialidade e à construção de identidade pessoal e coletiva daqueles que constituem comunidade em determinado território. Ao longo do capítulo, reflito sobre como a ideia de *viver a cidade* é inerente à *construção do eu* ali inserido, utilizando conceitos como *lugar*, *não-lugar* e *espaço*. Exponho essas questões em torno do meu filme *Lugar Nenhum*.

No terceiro capítulo, *Cidade-Cinema*, procuro estabelecer pontos de ligação entre o *construir a cidade* e o *fazer cinema*, principalmente no que diz respeito ao conceito de *landscaping* e a ideia de *produção de espacialidade*. Reflito, dessa maneira, sobre a própria natureza do cinema como sendo um meio espectral capaz de moldar novos espaços-tempo.

Passo então para o quarto capítulo, *Diálogos I*, onde apresento notas iniciais do longa-metragem em pauta como sua sinopse e uma nota com as intenções

propostas para o projeto, que terá então sua abordagem tratada de forma teórica no quinto capítulo, *Diálogos II*. Neste ponto faço uma breve análise da natureza do gênero filme-ensaio e mais especificamente do subgênero cartas-filme.

Chego, finalmente, às considerações finais, onde relaciono a ideia de *cidade perdida* de Jean Louis Comolli com todo o exposto.

Cartas

As origens deste filme giram em torno de um episódio ocorrido em 2018, na garagem da minha casa no bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte. Passados alguns dias após o falecimento de meu avô Vicente Gonçalves, a quem dedico esse projeto, encontrei ali, no porta-luvas de seu carro, um velho envelope repleto de cartas de amor não assinadas e datadas de 1947, algumas com cópias também anexadas no final desta presente dissertação. Cada uma dessas cartas é destinada a uma mulher distinta, reunindo também um narrador mutável, que ora se faz passar por um professor de filosofia, ora se assume como advogado. Ali são apresentadas histórias e relatos misteriosos que até hoje, três anos mais tarde, ainda estão repletos de lacunas. São cartas que revelam segredos e fantasmas de uma realidade não confrontada por três gerações da minha família ao longo de quase sete décadas, todas habitando essa mesma casa.

Primeiramente, não se sabe quem escreveu essas cartas, seja meu avô, ainda jovem, explorando seu lado criativo na ficção, um terceiro sujeito ou mesmo diversos outros. Não se sabe se tratam-se de cópias de cartas realmente enviadas à data para essas mulheres, bem como não se sabe se essas personagens eram reais. Essas cartas, quem sabe, podem também se resumir a rascunhos oriundos de um transe criativo de seu(s) autor(es) e que nunca sequer foram enviados a ninguém. Principalmente, não se sabe o porquê dessas cartas estarem ali após tantos e tantos anos. O que sei, e o que é ao mesmo tempo o fator mais intrigante e angustiante desta história, é que apenas meu avô detinha as respostas para essas e tantas outras perguntas. Nem mesmo minha avó, Maria Gonçalves, ainda viva e lúcida, sabia da existência dos papéis.

No entanto, se até aqui tudo o que se apresenta gira em torno de um ponto de vista masculino de meu avô, o que proponho com o filme é, por outro lado,

concentrar e subverter minha atenção para o olhar de minha avó. Como virei a explicar melhor no capítulo IV, o que faço na narrativa é imaginar que essas cartas tenham sido escritas nos anos 40 por ela e não por ele; ou seja, apresento a história das cartas num ponto de vista da mulher, ficcionalizando as razões pelas quais esses documentos foram mantidos em segredo por tantas décadas, e imaginando o porquê de terem sido revelados para mim por ela após a morte de meu avô.

Junto a isso, trago também para a narrativa a história da cidade que marca a escrita desses documentos àquela época e que ainda é casa da minha família nos dias de hoje: a cidade de Belo Horizonte. Faço isso porque nas cartas encontradas me deparo com um compilado de relatos sobre a capital, onde se ambientam as histórias escritas pelos diversos narradores ali presentes. Nessas cartas são mencionados eventos passados em lugares específicos da cidade, como ruas, cinemas, restaurantes e praças. Nessas cartas leio sobre sessões no Cine-Teatro Brasil, sobre a recém-construção do edifício Acaiaca - até então o maior arranha-céu da capital -, e sobre o córrego aberto e hoje fechado do Ribeirão Arrudas.

Esses lugares, alguns apagados, outros ainda resistentes ao tempo, são extremamente importantes para o desenvolvimento dessa história já que o espaço urbano belo-horizontino detém a característica de ser um dos mais afetados ao longo do último século, algo a ser melhor discutido no próximo capítulo. Sobretudo, a importância da cidade em relação a história da minha avó se dá pela presença de um *arquivo subjetivo* onde lendas e mitos urbanos de fantasmas permeiam o imaginário da capital e a tornam uma das cidades mais “assombradas” do país. Essas lendas possuem uma direta relação com os lugares que não mais existem, que foram apagados ou destruídos ao longo das décadas pelo capitalismo desenfreado e pelo patriarcado, apagando também histórias individuais, familiares e coletivas, assim como as que ficcionalizo nas cartas de minha avó.

Assim, *A Outra Margem* pretende ser uma certa forma de arqueologia de uma identidade perdida contada transversalmente pelas ruas e avenidas de uma cidade. É, em outras palavras, a arqueologia de uma identidade familiar mas também urbana, dado que, como afirmarei mais à frente, acredito serem as duas indissociáveis. Daí a defesa, nesta dissertação, do dispositivo cinematográfico documental como sendo o meio mais fiel de acesso, leitura e análise dessas relações.

Sem mais delongas, convido-os de início a adentrar neste mundo cheio de ausência e de presença, começando pela parte de Belo Horizonte que aqui mais me interessa: a que estranhamente existe num limbo entre a vida e a morte.

Capítulo I

Cidade-Memória

*“a cidade guarda os ossos dos seus mortos
como se não estivesse convencida
de que nunca mais vai precisar deles
“nunca se sabe”, ela exclama, ela é uma mãe de mãos sujas
não permitiria simplesmente deitá-los pros cães
“vai saber”, o tempo é grande, pode chegar quando eles sirvam”*³

O Usina

Em *The Suburbs*, um dos discos mais marcantes da minha vida, os cantores Win Butler e Régine Chassagne refletem sobre a passagem do tempo, os medos e os sonhos juvenis na perspectiva de alguém que cresceu e viveu em um subúrbio norte-americano. Um álbum conceitual, inteiramente elaborado a partir das experiências pessoais dos integrantes da banda em um subúrbio do Texas, *The Suburbs* retrata o ambiente urbano das canções em duas faces contrastantes simultaneamente: uma face idílica, com relatos da juventude que quase pertencem ao território dos sonhos; e uma face que documenta a perspectiva já adulta de quem presenciou a mudança brutal da paisagem urbana oriunda do crescimento desordenado das cidades (*sprawl*), tornando aquele passado e aqueles lugares que tanto marcaram suas vidas agora inalcançáveis. Trata-se de um melancólico olhar sobre o espaço urbano, onde as próprias letras trazem a ideia de que a cidade, agora apenas iluminada pela *meia-luz*⁴ que chega e atravessa seus novos e altos edifícios, transforma seus espaços em algo tão novo e incomum que torna-se desconhecido pelo narrador.

³ MANTOVANI, R. (2019) **Armazenamento**. IN: Você esqueceu uma coisa aqui, Juiz de Fora, Macondo.

⁴ FIRE, A. (2010) **Half Light I**. *The Suburbs*, Universal Music Group

À sua maneira, Iván Villarrea Álvarez, em *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Films (2015)*, dá testemunho e exemplo de um olhar também melancólico para um lugar memorável e presente nas lembranças de sua infância, a pequena cidade de Ferrol, na Galícia. Logo na introdução da obra, Álvarez discorre sobre a experiência banal de quando visitava a cidade com sua família e, particularmente, de quando entrava na cidade de carro após cruzar uma ponte. Ali, sua mãe sempre relembrava o tempo em que só se via campos e não havia tantos prédios e armazéns⁵, mas para ele este espaço e esta memória já eram comuns: uma Ferrol marcada não por áreas verdes, mas sim por torres e concreto. Essa disparidade narrativa e visual era algo que suscitava a sua imaginação na tentativa de aceder e conhecer uma cidade que ali já não mais existia, senão nas fotografias e na mente de outras pessoas que, assim como sua mãe, viveram uma “outra” cidade. Segundo ele, este ponto foi, inclusive, o impulso para a escrita do livro, ligado a um medo que então compartilhamos juntos, o do esquecimento. É simplesmente aterrorizante a ideia de que tudo o que existe hoje pode desaparecer amanhã.

Eu, enquanto isso, tenho poucas lembranças de Belo Horizonte na minha infância. Foi ali que eu nasci e vivi até meus 20 anos, mas das coisas que me lembro, raras são as memórias ligadas aos parques e as ruas da cidade. Penso rápido, talvez, em figuras coloridas - e talvez por isso marcantes - como os vendedores ambulantes de algodão-doce na Praça da Liberdade e algumas pipas voando sob a Praça do Papa, ambos símbolos de uma juventude que, até onde eu sei, também não mais existe. Ao menos é o que diz meu irmão, Samuel, que em breve completa 12 anos e que nunca teve acesso a nenhuma dessas duas experiências.

Por outro lado, há algo de similar na forma em que fomos educados a viver na cidade moderna: foram poucas as vezes em que saí a pé pelo meu bairro quando era criança e explorei as ruas e o espaço público em volta. No lugar, penso em vários momentos rondando as avenidas sempre dentro de um carro, onde via as palmeiras da Avenida Brasil passarem pela janela em completo movimento, a 24fps. Minhas tardes se passavam sempre em lugares com muros e cercas elétricas como a escola, o clube, o shopping e minha casa, conseqüente de um sentimento de

⁵ ÁLVAREZ, I.V. (2015) **Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film**. Columbia University Press, p. 1

medo e insegurança da minha família reflexo da enorme e ridícula disparidade social que tanto e até hoje caracteriza o país.

Os sábados, em contrapartida, representavam sempre uma descoberta da cidade e, de vez em quando, meu pai me levava a um dos sobreviventes cinemas de rua da capital, o Usina, no bairro Lourdes. De lá, tenho a memória forte da fachada, da pequena bilheteria e do pátio central, um jardim, que era o ponto de encontro do público após as sessões. Fora isso, lembro-me, de verdade, de apenas um único filme exibido ali, numa tarde ensolarada às 16h: a animação *As Bicicletas de Belleville (2004)*, de Sylvain Chomet. Não sei o porquê dessa sessão e dessa ida, em meio a tantas outras, terem particularmente resistido na minha memória, mas talvez o significado do que é *fazer cinema* hoje para mim traga resquícios do Usina e desse dia tão banal vivido há quase vinte anos.

Penso que, involuntariamente, minha mente tenha escolhido essa memória como a mais perfeita imagem a guardar de um lugar que, infelizmente, fechou as suas portas já há mais de um década. Hoje, o Usina e o prédio onde ele existia são apenas pó, uma vez que foram levados abaixo em 2011 após uma crise financeira. Desde então, ergueu-se ali mais um enorme edifício comercial.

Cidade Fantasma

Refletido na música, na literatura e no cinema, o apagamento urbano é o drama da cidade moderna e Belo Horizonte não foge à regra - pelo contrário, destaca-se diante de outras metrópoles brasileiras. Fundada em 12 de Dezembro de 1897, a cidade nasceu com a missão encomendada pelo Governo de se tornar a nova capital das Minas Gerais, já que a capital à época, Ouro Preto, não apresentava capacidade de crescimento urbano. Comandada pelo engenheiro Aarão Reis, a Comissão Construtora da Nova Capital foi o órgão técnico responsável por estudar e escolher a região, além de posteriormente pensar, elaborar e construir a cidade. A historiadora mineira Heloísa Starling dedica um breve olhar acerca da história da capital em seu belo texto *Fantasma da Cidade Moderna (2002)*:

“(...) Belo Horizonte foi a primeira tentativa de dar forma ao projeto político de uma República que acabava de ser proclamada, no final do século 19 - fazer brotar no Brasil uma sociedade industrial urbanizada enraizada na nationale da cidade moderna. Os republicanos mineiros por seu turno, construíram Belo Horizonte como a nova capital de Minas Gerais, revelando, uma vez mais, os estreitos vínculos entre modernidade, processos de modernização e ambiente urbano, em parte porque tinham pressa para unificar política e culturalmente um estado de economia decadente e marcado pela divisão de poder entre as diferentes facções da oligarquia regional que disputavam o controle político da antiga capital, Ouro Preto”⁶.

Assim, baseada em um projeto moderno e grandioso à época, a nova capital foi delineada sob os moldes da Paris marcada pela forte influência da reforma urbana *Hausmanniana* realizada algumas décadas antes. Em *BH*, carinhoso apelido da cidade, uma avenida limítrofe, a *17 de Dezembro*, hoje *Avenida do Contorno*, delimitaria a área central urbana com ruas e estruturas planejadas (figura 1), sendo esta também a primeira área a ser ocupada pelos novos habitantes. Parecia uma proposta genuína, fruto do sentimento geral de construção da república e de fortalecimento da identidade nacional, algo que veio também a ocorrer com Brasília cerca de cinquenta anos mais tarde. Entretanto naquela época o país pulsava e corria para se desenvolver tão rapidamente que a Comissão não previu a desenfreada expansão da cidade nos anos seguintes, fugindo ao controle urbanístico. Como resultado, *BH* foi se extrapolando de maneira irregular e sem planejamento na área exterior ao perímetro central e hoje conta com 2,530 milhões de habitantes⁷, muitos deles vivendo às margens da sociedade.

Há, todavia, um lado sombrio pouco falado em torno do nascimento dessa cidade. Se na teoria o intuito era erguer uma nova capital a partir do nada, na prática o “marco zero” se deu sob a violenta destruição do modesto arraial que já existia no local escolhido por Aarão Reis. O Curral del Rei, que ali já colecionava uma vida, moradores e histórias desde o século XVIII foi completamente destruído para dar

⁶ STARLING, H. (2002) **Fantasmas da Cidade Moderna**. Belo Horizonte, Margens: Revista de Cultura, Edições da UFMG, p. 2

⁷ IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais (2011). **Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro, IBGE.

espaço aos modernos planos da Comissão que não contemplavam o passado e o viam como obstáculo para acessar os novos símbolos políticos da República.

“(...) a Comissão Construtora da nova capital sonhou criar uma cidade sem marca de passado e foi apagando, de maneira compulsiva, os vestígios do tempo, num esforço concentrado de técnica, trabalho organizado e ordem produtiva até eliminar a idade do lugar de forma quase tão completa que chegou a confundir até mesmo um cronista atento como Arthur Azevedo: “era novo, novinho em folha tudo o que eu via; as ruas, as casas, os próprios habitantes, pois é raro encontrar-se aí pessoas velhas”⁸.

Figura 1



Planta do centro (amarelo) de Belo Horizonte como planejado por Aarão Reis, delimitado pela atual Avenida do Contorno. Foto cedida gentilmente pelo Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH/Coleção José Goés - Fundação Municipal de Cultura)

⁸ STARLING, 2002, p. 4

Deste modo, enquanto muito se falava no progresso do estado, os moradores de Curral eram drasticamente despejados de suas casas sem nenhuma outra alternativa, recompensados por uma indenização que não lhes permitia sequer negociar novas terras na capital. O futuro, em outras palavras, não lhes era legítimo. Estavam todos segregados por representarem a precariedade de uma zona rural não desenvolvida, estagnada em outros tempos que não mais eram reclamados mas, ao contrário, deveriam ser esquecidos. A Comissão optou pelo apagamento total do Arraial, não sobrando na história sequer um bairro, um estábulo ou uma casa de memória. Curral del Rei tornou-se, enfim, apenas uma ruína.

É interessante notar que essa lógica do *destruir para construir* acompanha toda a história de Belo Horizonte e é aplicada vigorosamente até os dias de hoje não apenas em Minas, mas em todo o Brasil e, até certo ponto, em cidades que compõem a América colonizada pelos espanhóis. Aparentemente inerente aos processos de emancipação e construção das nações e das repúblicas latino-americanas, o apagamento é gradualmente executado na história do país ao longo dos séculos XIX e XX, revigorando pontualmente no que diz respeito ao próprio patrimônio e a própria história, que então acabam refletindo nas políticas de descaso implementadas na educação, no urbanismo ou na cultura. Penso, inclusive, nas consequências desastrosas que esse tipo de prática tem tido no tecido social brasileiro, sobretudo após 2018. De lá para cá, duzentos anos de história arderam com o Museu Nacional⁹, assim como grande parte do arquivo de políticas públicas do cinema brasileiro guardada sob os tetos da Cinemateca¹⁰.

Mas se a alma de Curral e de seus moradores resiste hoje apenas em poucos documentos pertencentes ao Arquivo Público Municipal de Belo Horizonte, que a propósito em muito colaborou com este presente trabalho, o seu imaginário permeia as sombras da capital, como se então parte de seu antigo território recusasse o seu esquecimento. Na cultura popular, quando algo que habita o limbo entre o *estar* e o

⁹ PRADO COELHO, A., COUTINHO, I. **O incêndio do Museu Nacional do Rio foi “a queima de 200 anos de história”**. Público, Lisboa, 03 de Setembro de 2018, Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/03/culturaipsilon/noticia/o-incendio-do-museu-nacional-do-rio-foi-a-queima-de-200-anos-de-historia-1842916>

¹⁰ MENA, F. **Fogo na Cinemateca pode ter extinguido memória de políticas públicas do cinema**. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de Julho de 2021, Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/fogo-na-cinemateca-pode-ter-extinguido-memoria-de-politicas-publicas-do-cinema.shtml>

não estar é confrontado, lidamos com a figura do espectro fantasmagórico, normalmente uma imagem sobrenatural que procura trazer à nossa realidade alguma mensagem do além ou de outra dimensão. Belo Horizonte, por sua vez, detém o título de *cidade fantasma* não pelas comunicações absurdas e transcendentais que alimentam a literatura e o cinema de horror, mas por reunir uma coleção de lendas de aparições que habitam suas ruas e que fazem alusão à pontos específicos da capital destruídos ao longo das décadas. Segundo Heloísa Starling, a cidade é, portanto, completamente assombrada pela memória daquilo que ali um dia já existiu, como o próprio arraial.

“Os fantasmas de Belo Horizonte dispõem de uma natureza singular: enfatizam, com sua presença fugidia, a materialidade dos lugares públicos, reconstituindo, cuidadosamente, a importância de existirem no tecido urbano lugares onde a memória da cidade se agasalha, onde estão inscritos os traços de uma vida compartilhada por seus habitantes, esquinas de acesso ao mundo comum dos homens. (...) Ao contrário do que se espera, os fantasmas de Belo Horizonte não revelam aos vivos a cartografia dos lugares privados: não assombram casas, não possuem nome de família, não revivificam lembranças particulares, não invadem sonhos individuais. Habitam a cidade e insistem apenas no esforço de demarcar um recorte do que foi vivido no tecido urbano, antes de desaparecerem, novamente, na escuridão, momento em que se pode perceber a evidência de uma perda iminente.¹¹”

Pegue, por exemplo, a história de Maria Papuda, fantasma que supostamente habita o cruzamento da Rua da Bahia e da Avenida Afonso Pena, ao pé do antigo Othon Hotel, em plena região central. Neste local, reza a lenda que, em noites de pouca luz e muita neblina, pode-se ouvir um choro doloroso que atravessa quarteirões e assusta os que passam, sem contar as vezes em que cruzam, sozinhos, com o espectro de uma velha senhora vagando a zona aos prantos. Essa senhora, projetada como a última moradora do velho Curral del Rei, amaldiçoa ainda hoje a memória da cidade pela remoção de sua casa e de sua própria vida para a

¹¹ STARLING, 2002, p. 6

fundação da cidade, apagando seus pertences, silenciando a sua rotina e a enviando para uma terra vizinha, segregada. Heloísa frisa que

“esses fantasmas são vazios contornados de significado e surgem, na cidade, talvez para indicar o encontro do homem moderno com uma situação urbana que perdeu a escala humana”¹² (...) “e se manifestam quando o brilho da noite suspende as horas e a meia-noite marca o instante de todas as transgressões, revelando o vazio de uma perda, a solidão de uma ausência, o abandono de um lugar”¹³.

Neste sentido, são figuras que representam o arraial, mas também casas, parques, fábricas e até mesmo cinemas que um dia já preencheram o coração e a vida da cidade, mas que hoje estão fadados ao esquecimento das novas gerações, como o Usina. O princípio de destruição guiou o desenvolvimento urbano da capital desde seus primórdios e teve seu apogeu com a decadência e o abandono do modernismo nos anos 70, quando os centros urbanos como Belo Horizonte enfrentaram uma notória destruição de seus espaços públicos ditos como obsoletos para dar lugar aos anseios dos desenvolvedores privados, trazendo na história e na memória coletivas uma fratura de vivência, rotina e afeto. Se hoje vemos que no tecido urbano pouco há falar numa coexistência de tempos na arquitetura dos edifícios, essa mesma ausência foi responsável por originar os contos de fantasmas no imaginário popular local.

Lugares de Memória

Se seguirmos este ideal pós-industrial, neoliberal e histórico belo-horizontino ainda em curso, compreenderemos que o que se busca é dar lugar ao novo e ao moderno se livrando do velho e do que este representa, sem nenhuma preocupação

¹² STARLING, 2002, p. 6

¹³ STARLING, 2002, p. 1

com a preservação do patrimônio que possa ali estar contido¹⁴. É o que ocorreu com Curral del Rei e com o Usina, ambos lugares que não estão mortos e tampouco vivos, mas em um limbo frágil da mente que os coloca justamente numa posição de espectro, imaterial e abstrata. Em outros termos, entendo que estes lugares podem ser compreendidos como *lieux de mémoire* ou, aqui em tradução livre, *lugares de memória*, pensamento cunhado pelo historiador Pierre Nora.

Relevante para o estudo da história e do patrimônio francês, Nora concebeu a ideia de *lugar de memória* nos anos 80, quando debatia a formação da identidade do país a partir do que se constrói no imaginário e nas memórias coletivas do povo, desde representações imagéticas de emblemas nacionais a monumentos patrióticos importantes, como aqueles em homenagem às guerras.

“(...) um lugar de memória se define como sendo qualquer entidade significativa, seja de natureza material ou imaterial, que por força do homem, da vontade ou do trabalho do tempo se tornou um elemento simbólico da herança memorial coletiva de uma comunidade”¹⁵.

Assim sendo, os *lugares de memória* não dizem necessariamente respeito a espaços passíveis de serem ocupados por um corpo, mas traduzem-se, igualmente, para o seu campo mais abstrato, onde um simples acontecimento pessoal de um

¹⁴ Não por acaso, escrevo esse texto algumas semanas após ter retornado de uma curta viagem ao Brasil, a primeira desde que a pandemia começou. E se neste um ano e meio eu guardava quente na memória uma visão bem precisa e tridimensional da cidade, tudo veio abaixo assim que fiz o caminho do aeroporto até minha casa, percebendo guias e obras por todo lado, modificando ainda mais aquele lugar que já não era meu. Comento especialmente o horror ao me deparar com a nova tendência no setor imobiliário: a construção de prédios residenciais acima de casas centenárias e tombadas pelo patrimônio cultural da cidade, transformando-as em portarias ou salões de festa. Estão por todo o lado. E nisso lembro de quando me disseram, há alguns meses, que a crise no Brasil de hoje é também estética. A Belo Horizonte de hoje cria fantasmas não só como Maria Papuda, mas também assombrações aos olhos de quem observa a cidade sem se vender completamente ao capital.

¹⁵ NORA, P. (1996) **Realms of Memory: Rethinking the French Past, Vol. 1 - Conflicts and Divisions**. Columbia University Press, p. 7. Traduzido livremente para o português

indivíduo ou de uma comunidade é capaz de torná-lo detentor desse título e desse valor. No tocante à França, Nora traduz o conceito para edifícios ou símbolos pertinentes na cultura do país, como o Arco do Triunfo em Paris (e a chama do soldado anônimo que arde em seu centro), a bandeira tricolor nacional e o signo maior da liberdade e da república, a figura de *Marianne*, eternizada no quadro de Delacroix¹⁶.

Ou seja, os lugares materiais tornam-se *lugares de memória* quando em seu espaço biofísico alguma memória ou emoção significativa é projetada, o que acaba por lhe atribuir uma marca capaz de resistir às marcas do tempo e sobreviver como um patrimônio ou arquivo pessoal subjetivo, como é, por exemplo, o caso do Usina, dos campos na Galícia ou as ruas descritas em *Half Light I*. Há, portanto, uma ligação direta entre o espaço, a memória e o tempo, onde o único elemento constituinte são as experiências pessoais associadas a estes lugares¹⁷. Ao mesmo tempo, os *lugares de memória* imateriais podem dizer respeito a um dia específico pertinente na história, representado através de alguma imagem, feriado ou outro símbolo; ou ao folclore de uma comunidade que é transmitido através do tempo para suas diversas gerações. Em suma, tudo pode se tornar um *lugar de memória*, se ali é projetado algum sentido afetivo.

Por este ângulo, vejo os contos urbanos de fantasmas de Belo Horizonte se configurando também como *lugares de memória*, já que são arquivo público e histórico da capital repletos de significado. Estes fantasmas tornam-se *símbolos de resistência* não apenas dos próprios lugares que existiam anteriormente à cidade, mas representam também o descaso do poder público com o espaço e a memória de Curral del Rei, resistindo no imaginário como uma lembrança do passado, mas que igualmente ecoa e simboliza o que estamos a viver no presente.

Nora sublinha que a definição de um *lugar de memória* como tal é, no entanto, um sinal de alerta, afinal a própria natureza do conceito representa a necessidade da atribuição de um símbolo que seja capaz de salvar a memória ou o passado perdidos daquele *lugar*. Em Belo Horizonte, são os fantasmas que simbolizam a destruição do arraial, e sem eles, talvez, este desmantelamento do povoado que ali existia jamais fosse rememorado nos dias atuais. Em sua obra *Entre histoire et mémoire - la problématique des lieux (1984)*, o autor comenta:

¹⁶ DELACROIX, E. (1830) **La Liberté guidant le peuple**. Óleo sobre a tela, 2,6m x 3,25m.

¹⁷ ÁLVAREZ, 2015, p.

“Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notarial atas, porque essas operações não são naturais (...) São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis”¹⁸

Logo, dando especial atenção à radical mudança nos centros urbanos nas últimas décadas, pensemos que muito do que foi destruído nestes locais também se manteve, de alguma maneira, na mente de cada um dos habitantes que ali depositaram sentimentos, vivência e memória. Em um campo na Galícia ou nas movimentadas ruas do Brasil, a verdade é que as relações com os respectivos espaços e símbolos pautadas em experiências e atribuições etéreas sobrevivem ao tempo, fazendo com que a sua existência, então, se dê em uma zona subjetiva da memória. E como não sou o único a colecionar lembranças no Usina ou a ter acesso às lendas urbanas de *BH*, o mais fascinante nesse conceito é justamente a criação - ou melhor, o transporte - desse local comum para tantos às suas mais diversas e respectivas mentes, dando origem a um arquivo e a uma *memória coletiva* do que um dia já fora aquele cinema ou aquele arraial.

Resumindo, é como se o Usina ou Curral del Rei permanecessem eternos e imunes às mudanças urbanas, à sua própria destruição ou aos castigos do tempo quando são transformados em *patrimônio cultural subjetivo*. Por mais que não mais existam fisicamente, ambos parecem estar intocáveis na memória coletiva dos habitantes que, assim como eu, ouviram as histórias dos fantasmas ou construíram vivências naquele cinema. E assim, uma vez vivos em nossas mentes - e nas dos outros que também compartilham alguma ligação consigo -, estes *lugares de memória* não mais dependem de seu aspecto sólido para sua própria existência. Eles podem, inclusive, ser passados através dos séculos e de gerações, dando-lhes um status de *herança coletiva* a ser celebrada por uma comunidade. Eles são, segundo Álvarez,

¹⁸ NORA, P. (1984) **Entre histoire et mémoire - la problématique des lieux**, Paris, Gallimard.

“(...) nossas âncoras no espaço-tempo, os pontos de referência nos quais moldamos nossas personalidades, estabelecemos nossas identidades e contra-atacamos a alienação resultante dos processos contemporâneos de globalização(...) e ajudam a nos explicar quem somos, de onde viemos e, às vezes, até mesmo para onde vamos”¹⁹.

Retrovisor

Este ponto de ligação entre o passado, o presente e o futuro na construção dos *lugares de memória* foi a essência que alimentou o roteiro do meu curta *O Resto (2021)*²⁰, finalizado já durante o processo de pesquisa desta dissertação. Escrito e filmado no Brasil em 2018, o filme é um documentário híbrido acerca do apagamento duplo da identidade urbana da cidade e da identidade pessoal da personagem Iolanda Bambirra, que ali reside. Na trama, inspirada por uma história real ocorrida na Espanha²¹, Iolanda é declarada morta por engano pelo governo quando uma homônima é enterrada em seu lugar em um cemitério local, ocasionando uma série de episódios absurdos perante a ineficiência da administração pública, como o bloqueio de sua conta bancária e o cancelamento de seu registro no SUS, o Sistema Único de Saúde equivalente ao SNS português. Apagada em vida, ela luta na justiça para provar a sua própria existência e reaver seus direitos básicos enquanto cidadã.

O filme, contudo, nada mais é do que uma própria metáfora dos fantasmas de Belo Horizonte, cidade palco da história. Ela, uma mulher idosa que muito conhece a história da capital em suas diversas camadas, traz da memória o passado urbano em forma de um *lugar de memória* físico presente na própria cidade, o coreto amarelo do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, construído nos anos 40 e ainda hoje preservado no mesmo local. É diante do monumento que Iolanda

¹⁹ ÁLVAREZ, 2015, p. 2

²⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/621550280>. Senha de acesso: iolandabh

²¹ **Juana, a mulher que tenta provar que está viva, pois descobriu que morreu.** El País, Madrid, 20 de Setembro de 2017. Internacional. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/20/internacional/1505898925_033339.html

relembra as boas memórias de seu pai e sua infância vêm à tona quase que instantaneamente.

Se no primeiro ato a cidade é vista apenas como um palco e um background para a narrativa, no segundo ela se torna também protagonista ao lado de Lolanda, sendo o único lugar possível para que essa “*declaração de morte em vida*” pudesse, de fato, vir a acontecer. A forte relação entre Lolanda e BH ganha corpo ao passo em que seguimos a sua rotina pela cidade, de norte a sul. A narração conta uma breve história de seu passado como atriz na Avenida Afonso Pena e do tempo em que Lolanda passou fora da cidade, se exilando no exterior devido a ditadura militar. Certos pontos do centro são fortalezas em meio a destruição sistêmica que a cidade à volta realiza; mas no filme, e para Lolanda, tratam-se de portais diretos para o seu passado.

Em certo momento do curta-metragem, revelo pela narração que Lolanda era, naquele instante, uma pura representação de um fantasma urbano, apagado pelas instituições públicas, e detentor de uma parte da memória da cidade que não perdura. Sem Lolanda, talvez esses lugares não mais existam também no imaginário coletivo. Sem ela, o coreto corre o risco de tornar-se só mais um coreto, perdendo a sua aura subjetiva, carregada de lembranças de outros tempos. Desse modo, enquanto a personagem vaga as ruas e o centro histórico urbano resistindo ao seu próprio esquecimento por parte das autoridades, ela também relembra o passado não como um tempo nostálgico a ser revivido, mas como um alerta para o que estamos fazendo com o futuro da cidade e do país.

Ao apresentar o filme para uma amiga, ela me recitou um belo texto²² sobre retrovisores, destacando a sua belíssima posição no intervalo entre os tempos de ontem e de amanhã. Estes são objetos peculiares, porque possuem em sua natureza o dever de lembrar o que está atrás de nós, sem que nos obrigue a virar a cabeça completamente, nos desviando da atenção ao caminho que é seguido. Retrovisores estão ao nosso lado como pontos perfeitos entre o passado e o futuro, agindo como elemento necessário de transformação do hoje. *Lugares de memória* são também retrovisores.

E com isso em mente chegamos na derradeira cena que encerra o curta, onde Lolanda observa a cidade de cima, em um mirante no bairro Mangabeiras, com um olhar de reconhecimento de si mesma. Há ali a percepção de que a cidade, engolida

²² TAVARES, G. M. (2015) **O Torcicologologista, Excelência**. Dublinense.

no abandono, é apenas um reflexo da sua condição também espectral situada entre a vida e a morte. Ali, Iolanda se dá conta de que “*as coisas parecem morrer consigo*” e realiza que cidade e indivíduo são aparentemente uno e indissociáveis. Quando a morte de uma implica no desaparecimento da outra, penso em termos como *reflexão, retrato* ou *modelo*. Me debruço sobre outro: o *espelho*.

Capítulo II

Cidade-Espelho

“Las personas son de los lugares y llevan su tierra junto a ellas”²³

Cidades e Linguagens

Se eu não fizesse cinema, provavelmente teria sido arquiteto.

A grande verdade é que, antes de ingressar no curso de audiovisuais, prestei vestibular para direito e cursei quatro anos com a certeza de que o destino me guardava uma carreira de advogado. Felizmente a vida dá seus tropeços e, num momento de euforia e lucidez, acabei me encontrando com a câmera. E se o direito foi apenas um experimento, a arquitetura e o urbanismo continuavam pairando ali o meu universo e despertando a minha atenção e o meu interesse. Nunca construí espaços no papel, mas talvez por isso procuro fazê-lo através de imagens em movimento, algo que vamos explorar em breve.

A jovem poeta Camila Assad, em sua introdutória obra *Desterro (2019)*, traz uma interessante visão da sua experiência própria como *mulher* habitante do espaço urbano contemporâneo masculino de São Paulo. Ela também estabelece uma correlação entre o ato de construção de espaço nas cidades com o seu material de trabalho, a escrita, e desenvolve que há uma certa similaridade entre o ato de empilhar tijolos e o ato de agrupar palavras. “*Construir cidades é também uma forma de linguagem*”²⁴ diz, completando que

“O desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter a experiência daqueles que os construíram, denota o seu mundo. Por isso as formas e tipologias arquitetônicas podem ser

²³ Enrique Ramírez, 2015

²⁴ ASSAD, C. (2019) **Desterro**. Juiz de Fora, Edições Macondo, p.13

*lidas e decifradas como se lê e se decifra um texto. A arquitetura é ao mesmo tempo continente e registro da vida social”.*²⁵

Esse levantamento acerca das relações diretas entre o espaço físico ao redor e o indivíduo que ali se insere são estudadas nos mais diversos campos da ciência, da sociologia a psicologia. Em níveis de políticas aplicadas, as novas teorias do urbanismo propõem em seu cerne a construção de espaços públicos que atendam as necessidades de grupos minoritários, além de replanejarem as cidades contra o tempo face ao aquecimento global, introduzindo espaços verdes, redefinindo a malha de transportes e promovendo o uso de tecnologias e energias limpas. Sobretudo, o novo urbanismo reforça a necessidade de trazer para o debate público a ideia de participação dos habitantes nos processos urbanos, fazendo a cidade não ser construída apenas *para*, mas também *por* quem ali reside.

Eu poderia dedicar esse capítulo inteiro a essas questões, que ao meu ver são mesmo urgentes e fascinantes. Para o desenvolvimento de *A Outra Margem*, contudo, o que me interessa são relações entre o *eu* e o *espaço* de uma forma um pouco mais subjetiva, onde jamais me estendo à listagem das mais novas práticas e políticas de planejamento e gestão urbanas. O que procuro aqui é, de forma breve, entrelaçar a identidade da cidade com a de seus habitantes, um pouco em como proponho no final de *O Resto*. Procuro entender de forma sintética como a produção de espacialidade de uma paisagem urbana (*cityscape*) é interdependente da produção de espacialidade psicológica (*mindscape*), *ou como talvez nós nos pareçamos cada vez mais com o lugar que nós habitamos*.

Me atentei pela primeira vez para essas relações recentemente, quando me mudei para Lisboa há dois anos e meio, após uma temporada em Paris. Elas se refletiam no quintal da minha casa, em uma área colorida da Graça, toda vez que a vizinha do andar de cima lavava suas roupas: seus lençóis brancos, enormes, invadiam o espaço das minhas janelas e criavam uma silhueta belíssima contra a luz, fazendo sombra no meu quarto. Ali, no meu espaço mais íntimo, eu era confrontado com o exterior ao passo em que a arquitetura dos prédios me aproximava dos meus vizinhos e da vida na rua lá fora. Eu não precisava mais sair de casa para me sentir parte do bairro, afinal podia escutar todas as conversas do

²⁵ ASSAD, 2019, p.14

meu próprio sofá. No Brasil assimilamos esse tipo de experiência - de maneira prepotente, elitista e superior, inclusive - ao de estar em uma *cidade de interior*.

Isso foi um guinada bastante oposta à vida que eu estava acostumado na França, onde eu nunca via ou ouvia os vizinhos do alto do meu pequeno studio no último andar do edifício. Com a chegada em Portugal a sensação de ser invisível se transformou em um sentimento estranho semelhante ao de estar completamente despido diante do público, algo que me inquietou por vários meses até eu de fato vir a entender as razões. O tempo me fez perceber que há algo muito similar entre Lisboa e Belo Horizonte no que tange a vida alheia e, sobretudo, no quanto isso dizia sobre uma ideia antiga e errada que eu cultivava ao tentar esconder do mundo a minha própria sexualidade. Um amigo precisou cristalizar em palavras o que eu já desconfiava: em Lisboa - assim como em *BH* - não existem segredos que possam ser guardados.

Lugar Nenhum

Foi dessa percepção de transparência da cidade que eu desenvolvi *Lugar Nenhum (2021)*²⁶, um filme-ensaio elaborado também dentro do contexto da presente pesquisa e que eu voltarei a citar no quinto capítulo. Parti da descoberta de um site de encontros²⁷ que se auto-intitula “*para homens que não se contentam com mulheres*”, e mais particularmente do chat que é movimentado 24h por dia ao vivo por homens que habitam a área metropolitana de Lisboa. A prática que se realiza ali é a do *cruising*, ou seja, do ato de frequentar um lugar em busca de um parceiro sexual, normalmente de maneira anônima, casual e sem compromissos. Este site disponibiliza dados sobre locações na cidade que são propícias para esses encontros, enquanto o chat basicamente facilita essas reuniões entre os interessados.

Mas diferentemente de aplicativos casuais de encontro como o *Grindr* ou o *Tinder*, onde a criação de um perfil próprio é imposta para a participação nas conversas, o chat em questão permite ao usuário curioso - ou em certo ponto *voyeur*

²⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/563166852>. Senha de acesso: believe

²⁷ Acesso em <https://lisboa-cruising.com/>. Sublinho que o conteúdo contém nudez e linguagem explícita.

- observar as mensagens de maneira “invisível”, estando ao mesmo tempo presente e ausente ao grupo. Neste dia, ao ler tudo com fascínio durante horas, eu descobri uma outra face (uma face fantasma) de Lisboa que até então não havia explorado: com o *cruising* em curso, diversos centros comerciais, estações de comboio e até mesmo praias em Almada ganhavam uma segunda vida na qual eu jamais havia tido acesso.

Este ponto é crucial, mas é também um paradoxo. Afinal, em uma cidade relativamente pequena como Lisboa, onde todos se conhecem, a existência dessa prática e desse chat como algo secreto se torna quase contraditória. Tudo me indicava que nem mesmo o sexo poderia ficar às escondidas e aí, mais uma vez, cidade e indivíduo se misturavam com suas vidas públicas e privadas, refletindo-se entre si. A cidade era um depósito de confissões íntimas e isso me fez pensar que a natureza destes mesmos centros, estações e praias compunham, em algum nível, parte da personalidade discreta desses homens. Foi então quando me atentei que a própria definição de *lugar* se mistura com a de *identidade*.

Acompanhem comigo esse pensamento ao analisar brevemente o conceito de *lugar* segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan. Para ele, *espaço* e *lugar* se confundem a partir do momento em que o primeiro é habitado, ou seja, tem algum tipo de *valor*, *significado* ou *afeto* conferido. A ideia de *habitar* aqui não se assemelha a de *residir* ou *morar*, mas a de *ser vivido*, a de *acontecer* ou a de *ser e estar*. Presume, portanto, uma *vivência* ou uma *experiência* neste espaço, algo que está intrinsecamente ligado a ideia de *tempo*. “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”²⁸, diz, o que acaba por encostar no próprio ato de *apropriação* do espaço e, conseqüentemente, acaba-se por conferir a noção de *tornar próprio* algo que lhe era estranho. No final, a construção do *lugar* colide diretamente com uma postura de *reconhecimento* daquele que se apodera desse espaço. Passa, como resultado, pela concepção de *identidade*.

Há algo de impalpável e quase imperceptível na criação de um lugar, um pouco similar a forma que é construído o *lugar de memória* segundo Nora. Por conseguinte, se estes são conceitos tão voláteis e ligados a essência do *eu*, haveria mesmo um vínculo direto entre eles e a forma em que moldam as personalidades dos indivíduos que os criam, não? Afinal, *lugar* e *lugar de memória* são desenhados

²⁸ TUAN, Yi-fu (1983) **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo, Difel, p. 151

a partir de uma perspectiva pessoal abstrata que corresponde diretamente às propriedades de cada um.

Mas se na criação assemelham-se, o que dizer dessa relação quando falamos do *apagamento* desses lugares? O que ocorreria com a vida desses homens caso um desses lugares de *cruising* deixasse de existir fisicamente ou, em algum nível, com aquela “função” específica para os encontros? Tornariam-se também *lugares de memória, fantasmas* como os de Belo Horizonte? No filme, eu acabo por projetar essa pergunta na história ficcional de uma rua sem portas próximo a minha casa²⁹.

Na narração digo que por muito tempo essa rua foi reconhecida como um dos principais lugares de *cruising* da zona leste da cidade. O fato de não haver moradores, correios ou uma boa iluminação lhe fez o local perfeito para o sexo em segredo atrás dos carros. Mas devido a recente bolha imobiliária e a gentrificação do bairro, cada vez mais famílias com poder aquisitivo se mudaram para a região, forçando a junta de freguesia a renovar a área visando o aumento de segurança. Dessa forma, com a nova iluminação, as obras constantes e as ruas cheias, o ponto acabou morrendo e sendo transformado em uma simples rua de passagem sem portas, visitas ou sexo. É nada mais do que isso, um espaço de ir e vir, sem significado ou ligação com aqueles homens que agora também têm uma parte de sua individualidade quebrada. Afinal de contas, essa rua foi por um bom tempo o único lugar onde aqueles homens se encontravam com outros homens. Era ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição.

E quando a rua torna-se, neste momento, em *apenas uma rua*, ela também se converte no que o antropólogo francês Marc Augé define como um *não-lugar*. Ali agora só é projetada ausência, já que não há mais qualquer tipo de relação entre o espaço e o indivíduo que se insere. A rua passa a ser estritamente *plana, rasa* e sem a capacidade de poder contar a sua própria história. Só mais uma *rua*, pura e simplesmente.

“Se um lugar pode se definir como relacional, histórico e identitário, um espaço que não pode se definir nem como relacional,

²⁹ A ressignificação deste local é também explorada com mais afinco no quinto capítulo.

nem como histórico nem como identitário se definirá como um não-lugar³⁰”.

Quando a rua sem portas torna-se um *espaço* sem significado ou simbolismo, ela também representa um signo máximo do que o autor viria a definir como a *supermodernidade*. Aeroportos ou supermercados são, a seu ver, imagens de uma limitada relação de consumo com quem lhes visita, um retrato nítido da atual modelação das cidades e dos nossos comportamentos de vida. O espaço se constrói como um reflexo dos nossos tempos e se reinventa em um fluxo constante, o que acaba por lhe conferir um aspecto igualmente forte do que é o presente. É exatamente por isso que o apagamento do patrimônio de Belo Horizonte relatado no último capítulo se comunica frontalmente com as políticas neoliberais aplicadas atualmente e nas últimas décadas no Brasil.

Em contrapartida e a título de contraposição, o simbolismo ao *lugar* em Augé se difere da noção de *movimento*. A rua sem portas torna-se *não-lugar* mesmo sem deixar de receber carros ou pedestres que lhe atravessam dia após dia. O simples ato de cruzá-la não lhe torna um *lugar* segundo Augé, mas a presença do *corpo* no espaço nos permite discutir, em outro sentido, a construção da cidade, já que este elemento é crucial para compreendermos a noção de *espaço* em Michel de Certeau³¹, por exemplo.

“Espaço, para ele, é um lugar frequentado, uma intersecção de corpos em movimento: são os pedestres que transformam a rua (geometricamente definida como um lugar pelos urbanistas) em um espaço”³².

Ou, em outras palavras, o *espaço* em Certeau nada mais é do que um *lugar praticado* pela força do *corpo* e da *presença*. A cidade, nesta lógica, enquanto

³⁰ AUGÉ, M. (1992) **Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity**. London, Verso, p.77. Tradução livre.

³¹ CERTEAU, Michel de (1990) **L' invention du quotidien**. Paris, Gallimard

³² AUGÉ, 1992, p. 79. Tradução livre.

entidade que reúne em seu *espaço* diversos indivíduos e comunidades, só pode ser praticada socialmente, construída e vivida de maneira coletiva. Quando Assad a compara com a linguagem, o que ela quer dizer é que ambos os conceitos pressupõem um sistema de comunicação - e se na cidade vejo minhas identidades refletidas em seus *lugares*, como os homens e os pontos de *cruising* em Lisboa, o que quero dizer é que o *eu* se comunica diretamente com o espaço urbano e com outro também ali presente, bem como estes se comunicam entre si.

Simbiose

Esse complexo triângulo que se revela como uma face oculta da experiência na cidade nada mais é, portanto, do que um conjunto de forças mútuas que colaboram entre si na produção de uma certa *espacialidade*. Silvana Olivieri, ao estudar a cidade no cinema em sua obra *Quando o Cinema vira Urbanismo: o Documentário como Ferramenta de Abordagem da Cidade (2009)*, resume essa ideia quando diz que

“A cidade, como todo misto, tem uma face visível, transparente, atual e exterior, que desempenha funções objetivas, organiza-se por agenciamentos molares e se desenvolve na extensão, em movimentos no espaço; como também uma face invisível, opaca, virtual e interior, que cumpre uma função subjetiva ou afetiva, configura-se por agenciamentos moleculares e se desenvolve na duração, em movimentos no tempo. Embora não tendo a mesma natureza, as mesmas correlações, o mesmo tipo de multiplicidade, essas duas faces urbanas estabelecem uma relação que Deleuze definiu como “pressuposição recíproca” ou “reversibilidade”: os elementos que as compõem, em vez de se oporem ou se negarem, se articulam e se imbricam, formando circuitos de trocas mútuas”³³.

³³ OLIVIERI, S. (2009) **Quando o Cinema Vira Urbanismo: o Documentário como Ferramenta de Abordagem da Cidade**. Salvador, EDFBA, p. 23

Outros autores também se debruçaram sobre esse tema, como Henri Lefebvre³⁴ ou Edward Soja³⁵, para afirmar que a cidade é um espelho das nossas próprias vivências, experiências e identidades, criadas ali mesmo naquele espaço. É por isso que os edifícios de Belo Horizonte para Iolanda ou os de Lisboa para mim criam associações em nossas mentes e são portadores de significados³⁶, independentemente da vontade de quem os projetou ou não. Neste momento, a paisagem urbana (*cityscape*) se transporta para uma representação mental única (*mindscape*) onde apenas eu, com a minha experiência pessoal, tenho acesso. E essas imagens, vivendo concomitantemente no *estar* no espaço urbano, acabam por se retroalimentarem, conforme denota Álvarez ainda em *Documenting Cityscapes*:

“O território determina as condições de vivência de seus habitantes, que em troca o moldam e remoldam, apenas para serem influenciados mais uma vez pelas formas e recursos que eles próprios criaram”³⁷.

Isso me leva às minhas antigas aulas de biologia, quando me deparei pela primeira vez com os conceitos de relações ecológicas, *intra* e *interespecíficas*. Quando dois organismos de espécies distintas criam entre si uma associação benéfica ou não para as duas partes, a ciência dá-lhe o nome de *simbiose*. Existem na natureza diversas delas, mas aqui ilustro o conceito através de uma analogia com a cidade. Esta é, a meu ver, uma boa definição para propor a relação de inserção do indivíduo na cidade moderna. Afinal, deste ato reúnem-se eventos, emoções e memórias, individuais e coletivas (além de nossos *lugares de memória*) que transmutam-se para o cotidiano da cidade e reverberam entre si, mas que não necessariamente lhe é facultado o ato de fazê-lo de forma objetiva. Nem sempre, também, as consequências deste ato são interessantes para as duas partes, como bem vimos no capítulo anterior relativamente a *BH*.

³⁴ LEFEBVRE, H. (1991) **The Production of Space**. Cambridge, Blackwell.

³⁵ SOJA, E. (1989) **Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory**. Nova York, Verso.

³⁶ NESBITT, K. (2006, org) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo, Cosac Naify.

³⁷ ÁLVAREZ, 2015, p. 14. Tradução livre.

Trata-se de um sistema complexo, multifacetado e ativo a todo instante, e daí também a dificuldade em compreender o processo de formação das identidades urbana e pessoal, que se revela unicamente em retratos de um momento, permeáveis pelo *zeitgeist* e pelo *genius loci* vigentes. São fenômenos com naturezas oscilantes, alvejados pela fluidez característica desses nossos *tempos líquidos*, onde tudo na sociedade muda a cada minuto e nada é feito para durar (ou capaz de manter a mesma forma por muito tempo)³⁸.

Com tantos fatores dinâmicos envolvidos, torna-se complicado ler a cidade em toda a sua aura, explícita e concreta, como também abstrata. Não obstante, o que aqui se busca não é retratá-la como uma entidade perfeitamente capaz de ser decifrada, mas sim *interrogá-la* sobre seu próprio espaço. Se agora entendo que a produção de espacialidade se dá tanto com o corpo na cidade quanto com o valor que lhe atribuo na mente, resta-me trazer para debate um outro dispositivo que também é motor de modificação e criação de espaço e de lugares neste nosso olhar para o urbano.

Para Assad, a escrita, para mim, o cinema.

³⁸ BAUMAN, Z. (2007) **Tempos Líquidos**. Companhia das Letras.

Capítulo III
Cidade-Cinema

*"I don't see you very well, but I see you"*³⁹

Documento

Em 2017 eu cursava meu segundo ano de cinema e audiovisuais quando comprei minha primeira câmera, uma Lumix DMC-G7. O fiz sabendo pouco de fotografia, mas confiante de que me entenderia com a luz no meu primeiro experimento de *set*, quando viajei ao Brasil de férias pouco tempo depois. A narrativa do filme era simples e se concentrava em capturar, com a câmera escondida, o momento após o almoço em que meus avós se reuniam na sala de TV, um hora marcada por muita conversa, muita intimidade e também muita repetição, desde os assuntos que eram debatidos entre si à postura idêntica que eles ocupavam em suas respectivas cadeiras. Depois das duas semanas que passei documentando as sextas, percebi que grande parte do que era dito ali era o mesmo, dia após dia, seguido de imagens simples e encantadoras dos dois dormindo. Na montagem (ainda) não deu certo.

Mas como o cinema sempre inventa o seu lugar, esses arquivos acabaram neste meio tempo encontrando outra função: se tornaram um colo quando estou longe e com saudade de casa. As capturas mal feitas revelam não apenas os mínimos detalhes de todo o espaço - como manchas nas paredes, o vento que move as cortinas da sala ou a poeira sob a luz do sol -, mas também o cotidiano pacato que meus avós viviam nos últimos anos em que estiveram juntos, após 68 anos de casamento, até a morte do meu avô. Essas filmagens também revelam uma estreita relação de afeto dos dois que jamais é confessada diante da câmera, pelo contrário, é particularmente sentida quando ambos são vistos em silêncio e que está *invisível* a olho nu. É o vídeo que me permite voltar no tempo para rever estes momentos tão

³⁹ VARDA, A., JR (2017) **Visages, Villages**. Paris, Ciné-Tamaris

preciosos, acessar a essas intimidades, além de me transportar até essa casa que hoje se encontra a milhares de quilômetros de distância.

Isso ecoa com o que tratamos no capítulo I, relativo a resistência dos *lugares de memória* através do tempo. Enquanto lá falo dos fantasmas de *BH* e do Usina como figuras imperecíveis se retratadas no imaginário individual ou coletivo, as filmagens dos meus avós mostram-se, em alternativa, como um arquivo que resiste ao tempo na sua *materialidade*. Ainda que o Usina continue sendo para mim presente e real, ele é também frágil quando reservado unicamente à minha mente, afinal sua existência estará condicionada à minha vivência e à minha lucidez. Tornase, portanto, não tão imperecível assim. Em contrapartida, acredito que a figura de meu avô foi a certo nível salva pela câmera, já que resiste materialmente na imagem e no som, em ficheiros que podem ser replicados infinitamente até mesmo quando eu também não estiver mais aqui. Esse ato é precisamente o meu maior ponto de interesse e de atenção no cinema: a *documentação*.

Na edição número 53 da Revista de Comunicação e Linguagens intitulada *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema (2020)*, os editores José Bértolo e Margarida Medeiros discorrem no texto de apresentação justamente sobre como a natureza do cinema e da fotografia compartilham a mesma faculdade de possibilitar a todos os seres a sua preservação e a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem, muito para além do seu desaparecimento bio-físico⁴⁰. Uma vez documentadas, as figuras fantasmagóricas ganham uma âncora material no espaço-tempo e passam a ocupar um limbo exclusivo entre as noções de vida e morte.

Séances

Não apenas, a presença do fantasma no cinema não só diz respeito ao tema filmado, como também faz referência à própria natureza do dispositivo cinematográfico, uma arte espectral *per si*. Se a câmera é capaz de capturar *spectros* como meu avô, o próprio ato de *fazer cinema* está também ligado a uma prática fantasmagórica:

⁴⁰ BÉRTOLO, J., MEDEIROS, M. (2020) **Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema (Photography, Cinema and the Ghostly)**, Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa, ICNOVA, p. 9

*“A especialidade deste meio de representação antecede o nível temático e relaciona-se com a sua própria ontologia. O espectro consiste, simultaneamente, num tema e num problema. Por um lado, os fantasmas povoam o cinema desde a sua infância, convocando para o interior dos filmes o domínio da especialidade por via da figuração. Por outro lado, o cinema foi repetidamente conceptualizado enquanto arte espectral, independentemente de os fantasmas serem, ou não, convocados ou figurados nos filmes”.*⁴¹

Isso se deve a alguns fatores além da noção de documentação dos espectros apontada acima. A primeira razão, segundo os autores, faz referência a um caráter de “pseudo-presença” da imagem, que acaba por replicar em um novo plano a *realidade* que filmou. A segunda razão da fantasmagoria está associada à noção de *fenomenologia*, ao ponto que o cinema só existe quando é projetado e, portanto, quando cria um fantasma de si mesmo. Finalmente, a terceira razão está ligada a própria sessão de cinema, já que enquanto espectadores *assistimos* fantasmas no ecrã, um ato espectral e tão sobrenatural por si só que Jacques Derrida, em uma entrevista para a Cahiers du Cinéma, o assimilou à sensação de assistir uma sessão espírita.⁴² Este ato de atender à *sessão*, assim como o de *filmar*, é especialmente importante para entendermos a estreita relação entre cidade e cinema, algo que alude principalmente à ideia de produção de espacialidade.

Paisagismo

Isto posto, lembro de ter anotado alguma vez que os filmes são uma coisa quando são pensados, outra quando são escritos, outra quando são filmados, outra quando são montados, outra quando são assistidos, outra quando são reassistidos, outra quando são vistos mais uma vez... e por aí vai. O sujeito filmado não é o mesmo a cada vez que a câmera é ligada, bem como nele é conferida uma nova

⁴¹ BÉRTOLO, MEDEIROS, 2020, p.8

⁴² BÉRTOLO, MEDEIROS, 2020, p.10

camada sempre que é confrontado no ecrã. Isso, de uma certa forma, confere ao processo de *fazer cinema (filmar e assistir)* a faculdade de produção de novos espaços e tempos, assemelhando-o ao ato de *construir e estar nas cidades*.

Ora, como vimos, a produção de espacialidade na cidade está diretamente relacionada com o corpo, mas principalmente com a atribuição subjetiva e afetiva do indivíduo que ali está aos seus *lugares* - que, por sua vez, podem posteriormente vir a se tornar *lugares de memória*. Belo Horizonte, a cidade moderna, tem como característica a reinvenção e a modificação de seu *território* com violência e destruição a todo instante, o que acaba por agredir seu próprio patrimônio e, como consequência, acaba por impedir a si mesma de acumular memória. Originalmente, portanto, os contos de fantasmas que existem para resistir ao esquecimento.

Filmar é, por sua vez, também um ato relacionado com o corpo e com uma atribuição significativa derivada do olhar de quem filma. Assim, quando filmamos um lugar, atribuímos a ele outras camadas e significados, um processo cinematográfico que Álvarez identifica como um *landscaping*⁴³, ou seja, um paisagismo ou o ato de qualquer atividade que modifique o conceito de um *território*. Ele pode ser feito de diversas formas, através de diversos métodos técnicos e estéticos do cinema, desde o uso de narração em *voz off*, à inserção de imagens, cortes, etc. *Documenting Cityscapes* procura também, inclusive, ser um rico comparativo entre as diversas maneiras que este processo é aplicado dentro do cinema não-ficcional urbano.

Quando o paisagismo é exercido sob um território no cinema, vejo que esse espaço é afetado de maneira *complementar*, afinal ali são adicionadas novas camadas de interpretação. A cidade filmada tem seu território modificado quando tem sua imagem capturada através da câmara ou a cada vez que é exibida no ecrã, já que passa a reunir atribuições pessoais adicionadas pelo olhar do cineasta e também pelos olhares dos espectadores. Logo, o paisagismo se dá acrescentando símbolos, significados e novas relações ao que é mostrado, *complementando* a imagem filmada. Em *O Resto*, por exemplo, eu também procurei realizar este processo sob a Belo Horizonte filmada em 2018.

Pegamos a cena que reúne imagens de arquivo do centro da cidade, onde revelo algumas fotografias em preto-e-branco cedidas pelo Arquivo Público Municipal (figura 2). Estas fotografias são imagens que contrastam com a estética já revelada pelo filme e que retratam espaços *isomórficos*, ou seja, idênticos aos que as originaram, podendo ser visitados por qualquer um que se dirija àqueles locais.

⁴³ ÁLVAREZ, 2015, p.39

Podemos falar que essas imagens contêm dois tempos, já que o que foi capturado naquele instante há décadas atrás se mantém de alguma maneira também hoje de uma forma quase espectral, já que ali houve uma certa forma de paralisação do tempo⁴⁴.

Figura 2



Cena de “O Resto” retratando o coreto amarelo do Parque Municipal de Belo Horizonte. Fotografia cedida pelo Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH/Coleção José Goés - Fundação Municipal de Cultura)

Se ao longo do filme eu digo que o espaço urbano belo-horizontino não resiste ao tempo, seguindo o que foi explorado no capítulo I, o que eu busco nessa sequência é reforçar que este pequeno território é uma exceção à regra. Seja o coreto amarelo do Parque Municipal, o Viaduto Santa Teresa que abre o filme ou o edifício da Estação Central, o que eu proponho com o uso das fotografias é a criação de um segundo plano subjetivo de interpretação dessas imagens, isto é, um

⁴⁴ Bértolo e Medeiros dizem que “diferentemente do cinema, que se relaciona teoricamente com o espectral a partir da projecção e do movimento das sombras, a fotografia convoca o binómio vida/morte a partir da paralisação do tempo” (2020, p. 11). Segundo os autores, a presença das figuras fantasmagóricas no meio fotográfico é amplamente trabalhada desde 1863, levando Barthes a dizer em *A Câmara Clara*, por exemplo, que “toda fotografia é um regresso do morto” (BARTHES, R. (1980, pag. 22-23).

novo espaço-tempo. À vista disso, modifico o território que está ali sendo apresentado com a sutil introdução de novas informações e perspectivas da história da cidade. Kléber Mendonça Filho, na cena de abertura do belíssimo *Aquarius*⁴⁵(2016), acaba por utilizar deste mesmo método mas de forma invertida, já que ao longo do filme passaremos a ver uma Recife distinta daquela retratada pelas fotografias no início.

Logo, o ato de filmar confere à cidade a possibilidade de materializar suas memórias, criando uma imagem espectral como a de meu avô e, portanto, criando fantasmas que resistem ao tempo, mas que ao contrário dos fantasmas das lendas de *BH* não surgem com a finalidade especial de *resistir ao esquecimento*. Estes novos fantasmas são criados na tela como consequência por existirem num novo espaço-tempo interessante entre o *estar* e o *não estar*; e não como um fim e um sinal de alerta para o que ocorre com o patrimônio urbano. Têm, portanto, naturezas frontalmente distintas.

Invisível

Tendo isso em mente, é interessante notar que a representação da cidade - e portanto, o paisagismo da cidade - no cinema foi amplamente explorado de diversas formas desde o surgimento desta média. Pamela Robertson Wojcik observa em sua obra *The City in Film* (2014)⁴⁶ que em seus primeiros anos a paisagem urbana evocava um olhar direto para o dia-a-dia, seja nos filmes dos irmãos Lumière ou nos clássicos documentários *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929). A história do cinema passa então com o tempo a também acrescentar uma visão mais obscura da cidade nos filmes noir ou no Expressionismo Alemão, bem como também adiciona uma visão utópica e romântica da realidade com a força dos musicais e das comédias românticas. A representação da cidade nos filmes é talvez mais relacionada com a evolução da sétima arte do que com o crescimento das cidades e o progresso do urbanismo.

⁴⁵ MENDONÇA FILHO, K. (2016) **Aquarius**. Recife, Cinemascópio.

⁴⁶ WOJCIK, P. R. (2014) **The City in Film**. Oxford University Press.

Por conseguinte, há cineastas que se dedicam verdadeiramente a se aventurar no cinema explorando esses diversos tempos, espaços e faces das cidades, *complementando* os já existentes. Algumas vezes, inclusive, chegam a fazê-lo com tanto afincamento e com êxito que as cidades e seus lugares tornam-se signos de si próprios, símbolos de suas próprias personalidades. A *Rue Daguerre* em Paris, por exemplo, nunca mais será apenas uma rua, mas um retrato perfeito da peruca ruiva com mexas brancas de Agnès Varda, realizadora que ali viveu durante quase toda a vida e dedicou mais de uma obra à filmar o seu espaço⁴⁷. Varda, em *Daguerréotypes* (1975), se confunde com o próprio espaço e com os moradores e comerciantes que ali filma de tão perto, seja fisicamente e/ou em termos cinematográficos.

Citando novamente Recife, uma cidade que ainda não conheço, penso que também criei na minha mente uma imagem clara de como deve ser constituído o seu espaço tanto através da sua mais cômica e absurda representação⁴⁸ quanto da mais clara e realista visão do seu dia-a-dia contemporâneo⁴⁹. Isso se dá graças à afinidade que Kléber Mendonça Filho demonstra com a câmera ao filmar o território de praias e prédios com nomes americanos. Da mesma maneira, penso em Contagem não como uma cidade limítrofe a Belo Horizonte, mas quase como parte do meu próprio bairro e do meu antigo cotidiano em *BH*, resultado da forma íntima e afetiva que André Novais a construiu em suas obras ao longo da última década^{50 51}.

De qualquer maneira, as cidades contam suas próprias histórias e jamais seria possível retratar todas em um cinema. O que os filmes fazem é dar um aperitivo ou uma essência de suas naturezas heterogêneas e complexas, entendendo que a cidade filmada reflete também o seu caráter mais plural. A cidade filmada é uma cidade múltipla e possui em sua natureza uma capacidade de auto-reflexão ao passo em que constrói a sua própria identidade, afinal ela reúne na sua natureza a sua própria representação. Trata-se da relação simbiótica aludida no último capítulo, em especial no que dizemos sobre o *zeitgeist*: quando filmada, a cidade retrata e reflete sobre o espírito do tempo presente naquela mesma imagem.

⁴⁷ VARDA, A. (1975) **Daguerréotypes**. Paris, Ciné Tamaris.

⁴⁸ MENDONÇA FILHO, K. (2009) **Recife Frio**. Recife, Cinemascópio.

⁴⁹ MENDONÇA FILHO, K. (2012) **O Som ao Redor**. Recife, Cinemascópio.

⁵⁰ NOVAIS, A. (2015) **Ela Volta na Quinta**. Contagem, Filmes de Plástico.

⁵¹ NOVAIS, A. (2018) **Temporada**. Contagem, Filmes de Plástico.

Ou, em outros termos, a imagem espectral da cidade no cinema é uma imagem dotada de propriedades e atributos próprios, algo que Jean Louis Comolli, sempre preciso, consegue traduzir em sua obra:

“As cidades amadas pelo cinema são filmadas como enigmas. Elas estão e não estão ali, elas se escondem se mostrando, elas se subtraem se condensando nos corpos que as encarnam, elas desaparecem neles. Se o cinema nos retém e nos excita, é bem que ele nos faz duvidar o que nós vemos, que ele afeta nossas evidências sensíveis e nossas certezas ideológicas com uma dúvida mais real que elas. Filmado, o visível se duplica em todas as dúvidas do invisível. É precisamente essa parte obscura da cidade que o cinema retém, o que ela tem de desconhecido. De fugidio, de opaco, até nas suas aparências mais luminosas”⁵².

Assim, a cidade quando filmada revela aquilo que também não conseguimos ver a olho nu, algo como o afeto silencioso que capturei entre meus avós. Isso se explica no dispositivo documentário a partir da ideia de que este incorpora o tempo - e dele surge o acaso, o silêncio, e as improvisações, tornando a experiência um pouco mais próxima do que seria o *real*. A câmera permitiria ao olho humano, neste sentido, uma compreensão alargada do visível como uma nova perspectiva. Ela se torna uma ponte entre as duas margens do real e do imaginário, e revela ao espectador camadas antes não contempladas pelo seu campo de compreensão. É o cinema que consegue *ver o que não se vê*, mas o que se *sente* e o que ali está de alguma maneira presente e ausente, como um fantasma ou como uma memória. Comolli, novamente, traz em seu belo texto *Sob o Risco do Real (2004)* a defesa do cinema como único dispositivo capaz de revelar o que está de alguma forma “oculto”:

“Nós filmamos também algo que não é visível, filmável, que não é feito para o filme e que não está ao nosso alcance, mas que se

⁵² ALTHABE, Gérard; COMOLLI, Jean-Louis. **Regards sur la ville**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994.

*encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica”.*⁵³

Por conseguinte, finalizo essa reflexão com uma bela frase de Eduardo Coutinho dita em 2009: “o silêncio depois de uma entrevista é a coisa mais linda que há”⁵⁴. É no silêncio filmado que o sujeito apresenta a sua parte mais íntima, o seu interior, o seu inconsciente. Esse momento, ainda que absurdamente inacessível pelo outro denota-se também extremamente revelador: a cidade, em seus termos, acaba por também revelar algo de seu íntimo. É como se o cinema pudesse, talvez, filmar a sua alma no simples ato de *observar*.

⁵³ COMOLLI, J.L. (2004) **Sob o Risco do Real**. In: COMOLLI, J.L. Voir et pouvoir: L’innocence per- du - cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris, Verdier, p.105

⁵⁴ COUTINHO, Eduardo (2009) “**O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há**”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org).

Capítulo IV
Diálogos I
(Um Filme sobre Sonhos)

Uma semana após meu avô morrer em 2018, minha avó sutilmente escondeu um envelope no meu carro. Quando eu o encontrei, me deparei com documentos guardados por mais de setenta anos e que nunca antes haviam sido compartilhados com ninguém. Estes segredos precisavam ser enfim libertados para que a realidade que agora se revelava não se apagasse para sempre; mas enquanto eu me debruçava sobre eles, os fantasmas da cidade ao redor também diziam algo e reclamavam a sua própria história.

O Monza

Há uma moderna casa no bairro Santo Antônio em Belo Horizonte, no Brasil, que foi desenhada em 1962 sob os moldes da arquitetura de Brasília, a então recém construída nova capital do país. Naquela época a rua na qual a casa se situava era pequena e nascia na circular Avenida do Contorno, contando apenas com um outro lote habitado. Dentre as muitas árvores estava o chão de cimento ainda estava fresco, já que havia sido colocado pela prefeitura pouco tempo antes a pedido dos novos moradores. O resto da cidade ao redor, por sua vez, havia sido planejado para dentro do círculo, mas o crescimento exponencial e desordenado acabou expandindo o chamado centro através de ruas assim, que nasciam como veias capilares ao limite anteriormente estabelecido. Anos e décadas mais tarde, cresceram e brincaram nesta rua a minha mãe, eu e meu irmão.

Meus avós, Vicente e Maria, haviam se casado pouco mais de uma década antes, em 1949, não muito longe dali na Igreja de São José, hoje um marco do patrimônio cultural da cidade. Meu avô já morava e trabalhava há dois anos na capital e havia conhecido minha avó durante uma visita que ela fazia à cidade por alguns dias. Ele logo se apaixonou e meses depois a pediu em casamento, tendo completo apoio de sua futura sogra, Fina, que anos antes havia sido também sua

professora na escola. A “coincidência” é fruto de seu passado comum: todos nessa história vinham de uma pequena cidade chamada Carbonita, no paupérrimo Vale do Jequitinhonha, interior de Minas Gerais.

Devido ao casamento com apenas 16 anos, minha avó abandonou os sonhos que tinha à época. Queria estudar biologia, para entender como as bactérias se comportavam; queria então virar professora, tal como a mãe; e queria viver isso tudo no Rio de Janeiro, cidade praiana que tanto amava. Acabou tornando-se “do lar”, cozinhando e limpando a casa para meu avô, que passava o dia trabalhando na rua. “*Era o que Deus me havia guardado*”, disse-me ela uma vez, e com essa fé e essa configuração os dois juntaram dinheiro, mudaram-se para a nova casa no Santo Antônio e lá, então, cresceram a família com o nascimento de minha mãe. Meu avô e minha avó viveram juntos neste mesmo local por quase 70 anos, até 2018, quando ele faleceu vítima de um câncer.

Eu morava no estrangeiro quando recebi a notícia e no mesmo dia fui ao Brasil para o seu velório. Passados os rituais, fiquei na casa o tempo todo e só saía para ir às compras a bordo de seu carro, um Monza 1984 que tinha a cara e o cheiro de Seu Vicente. Foi nesse carro que um dia, procurando um documento no porta luvas, acabei por encontrar sem querer um envelope cheio de cartas de amor dos anos 40. Nessas cartas um inspirado narrador masculino sem nome transita por diversas personalidades - ora é professor, ora se define como advogado -, e destina suas escritas para diferentes mulheres, cada uma também com um nome e um endereço distintos, residentes tanto no estado do Paraná quanto no do Rio de Janeiro. Quando perguntei, todos em casa foram unânimes ao dizer que não sabiam que essas cartas existiam, e nem mesmo minha avó tinha respostas. Supus então de imediato que tenha sido meu avô quem as escreveu.

Desde esse dia essas cartas assombram o meu imaginário e me fazem confrontar com dúvidas a todo instante. Por quê é que elas foram parar ali? Por quê foram guardadas por tantas décadas sem que ninguém soubesse de sua existência? E quem eram as mulheres cujas cartas eram endereçadas? Sem querer, tudo o que eu achava conhecer do meu avô tornou-se frágil e me fez pensar que, talvez, eu não o conhecia tão por completo assim. Por outro lado a narrativa era, de alguma maneira, também familiar, afinal eu aparentava estar diante de uma clássica história onde o patriarca de uma tradicional família mineira se envolvia com outras mulheres fora do casamento. Era um terreno delicado para conversar com minha avó ou

minha mãe e mesmo que as dúvidas persistissem, eu também não demonstrava tanto interesse assim em contar esse caso através de um filme.

Ela

Observei por muito tempo, então, as filmagens que havia feito de meus avós juntos e com elas pude afirmar sem hesitações que ali havia amor: ainda que já velhos os dois não se dissessem “bom dia” um ao outro, nesta fase da vida os carinhos vinham em outras formas, como numa intimidade silenciosa. Nessa idade conheciam-se tão bem que eram quase uma pessoa só. Contudo, no fim de 2021, minha avó disse-me algo novo. Ela me surpreendeu ao contar a história de seus sonhos de adolescente e me falou que o amor ali presente entre ela e vovô não era algo de marido e mulher, mas sim de uma profunda amizade. Segundo ela, meu avô nunca foi verdadeiramente seu namorado, mas sim uma parte de um arranjo conservador que lhe havia sido imposto e que acabou-se tornando a sua vida. Foi uma confissão que ela nunca havia feito a mim ou a minha mãe, e algo que ela não carregava com arrependimento ou remorso, mas com uma curiosidade latente do que teria sido sua vida sem esse matrimônio.

Eu passei também a imaginar quem teria sido minha avó se isso não a tivesse acontecido. Passei a imaginar que talvez ela teria concluído a faculdade de biologia, que tanto quis, e que talvez estivesse ainda hoje vivendo à beira da praia. Imaginei uma vida completamente diferente, que também teria tido reflexos na minha mãe e em mim, se é que estaríamos aqui nessa nova versão de sua história. Sobretudo, tendo as cartas em minhas mãos, decidi inverter os pontos de vista e imaginei que elas haviam sido escritas por ela, e não pelo meu avô. Imaginei que após a morte dele tenha sido ela a responsável por revelar discretamente um envelope para mim, apresentando suas cartas de amor, seus segredos e suas confissões dos últimos 70 anos. Imaginei que este ato, em seus quase 90 anos de idade, revelariam um lado seu que resistisse em permanecer vivo e que não poderia se perder no silêncio de sua morte.

Este seu novo lado, assim como na realidade, não comportaria qualquer tipo de arrependimento pela vida que veio a ter junto ao meu avô, mas traria para campo as ambições, os desejos e os descarregos que ela trouxe consigo e que nunca veio

a efetivar devido à força do patriarcado ao seu redor. Imaginei que este envelope de cartas seria como um diário aberto trazido para mim enquanto ela ainda está lúcida em vida, enfim prestes a falar sobre tudo isso com alguém. Pensei que ela também estava assombrada por guardar estes segredos por tantos e tantos anos e que já era hora de conversar sobre eles, dando um sopro de vida a essa realidade paralela.

Eu imaginei que essas cartas teriam sido reveladas a mim porque eu também mantive segredos guardados durante bons anos da minha vida, e ela agora já estava a par disso. Minha avó sabia que por muitos anos eu resolvi fingir ser alguém que eu não era, escondendo minha sexualidade do mundo e da minha família. Ela agora sabia disso porque eu havia também revelado esses segredos através de uma nota em 2010 com a ajuda de minha mãe. Desde então, minha avó tornou-se uma amiga ainda mais próxima e nossa relação cresceu quando eu partilhava mais do meu cotidiano e ela elogiava meu namorado por *videocall*. Ela sabia que eu havia lhe dado confiança e agora, com esse envelope, ela parecia também confiar em mim na minha imaginação.

De qualquer forma, mesmo entre verdades e mentiras, esse novo ponto de vista feminino me é mais íntimo e interessante para o filme porque me parece mais justo. Penso que através dele eu esteja, de alguma maneira, dando uma nova chance à minha avó de sonhar e escolher ela mesma o seu destino, e penso que isso ganha força já que há diferenças substanciais nas duas versões da história, onde em uma ela é a narradora e na outra o narrador é meu avô. Há diferenças enormes entre as versões considerando as razões pelas quais este envelope foi escondido por tantas décadas, já que penso que meu avô o tenha ocultado por orgulho, enquanto minha avó por opressão. Há diferenças brutais neste sentido no que diz respeito ao contexto familiar em que eles conviveram, e há diferenças de cunho político e social para cada gênero, do meio do século XX até os dias de hoje.

Há, porém, uma semelhança entre a revelação dessas cartas escritas por minha avó e o espaço urbano de Belo Horizonte. *BH*, como carinhosamente a apelidamos, também tem um lado secreto pouco revelado pela história e que diz respeito à destruição do arraial que ali existia antes da fundação da capital, o arraial de Curral Del Rei. Destruído por escolha da Comissão Construtora da Nova Capital comandada pelo engenheiro Aarão Reis, Curral Del Rei foi varrido do mapa para que a cidade grande pudesse enfim se erguer. Nenhum de seus traços resistiu a este ato e ao tempo e é por isso que, segundo o imaginário popular, *BH* hoje é assombrada por fantasmas que simbolizam este lugar e tantos outros que hoje não mais existem.

São figuras de fantasmas que simbolizam praças, cinemas e edifícios que acumularam história e memória ao longo dos anos, mas que foram levados abaixo através do último século, sobretudo a partir dos anos 70 com o fim do modernismo. A cidade desde sua fundação em 1897 é vítima do patriarcado e de uma lógica machista opressora profunda, a mesma que ao meu ver silenciou as escolhas de minha avó pouco mais de 50 anos depois. É por isso que aqui, para mim, há um estreito laço estabelecido entre ela e a cidade. Em ambos os casos criaram-se fantasmas que hoje reivindicam as lembranças e as dores dos tempos passados, seja através de lendas urbanas ou de cartas guardadas no envelope de um carro. Para mim é claro: cidade e indivíduo padecem do mesmo mal.

Dessa forma, talvez seja preciso observar este lado violentado da vida de minha avó ecoando na cidade à sua volta. Se ambas as histórias crescem em conjunto, afinal correm ambas em paralelo e são também indissociáveis, penso que não seja possível explorá-las separadamente. Enquanto pretendo dar vida aos sonhos de minha avó no cinema através de um pouco de ficção, procuro também dar voz à uma Belo Horizonte real, fantasiada por lendas que pertencem ao imaginário de quem ali ainda habita. Proponho, com isso, realizar uma arqueologia conjunta de suas identidades, e conseqüentemente a arqueologia da minha própria e do resto de minha família, que cresceu ali durante a toda a vida nessa mesma casa moderna dos anos 60.

No final, hoje sei que toda família e toda cidade tem seus segredos, que vão de casos extraconjugais a sonhos perdidos e lugares apagados; e a cada nova geração nascida a chance de conhecê-los se perde na linha do tempo. Acontece que outros segredos, por sua vez, parecem surgir magicamente nas nossas vidas como se fizessem de tudo para se salvar do esquecimento. A história de minha avó é uma dessas pérolas.

Em desenvolvimento, *A Outra Margem* é um projeto de longa-metragem documentário híbrido escrito como um ensaio e narrado em primeira pessoa pelo próprio realizador que faz parte da história. No próximo capítulo, procuro definir os *porquês* dessa definição e dessa abordagem.

Capítulo V
Diálogos II
(As Cartas-Filme)

*“Os telegramas vieram no vento.
Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamado”⁵⁵*

Sejamos Breves

Um mês depois da experiência de filmar meus avós em casa com a minha câmera a Ana Resende me convidou para um projeto. Ela havia sido a minha primeira amiga na faculdade de cinema, alguém com quem eu compartilhava as mesmas visões sobre filmes e sobre o que acreditávamos dever ser o cinema. Eu e Ana passávamos tardes juntos na Rua Sapucaí - a mesma rua onde eu filmei a cena de abertura de *O Resto* - só observando as pessoas e tentando adivinhar as suas histórias no intuito de transpô-las para os papéis. Quando eu escrevi meu primeiro roteiro em 2016 decidi guardá-lo a sete chaves com medo de reprovação. A Ana foi a única pessoa que o leu.

O convite chegou em forma de áudio por Whatsapp. Nós sempre conversávamos assim, enviando nossas vozes um para o outro não de forma instantânea, como seria uma chamada por vídeo ou telefone, mas respeitando o tempo de cada um. Às vezes as respostas vinham dias ou semanas mais tarde, mas era delicioso ouvir da mesma maneira. A impressão que eu tinha era que a conversa estava acontecendo num ritmo constante, sem pontos ou interrupções no caminho.

⁵⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, C. (1945) **Notícias**. IN: A Rosa do Povo (2015). São Paulo, Companhia das Letras.

Isso veio a se repetir na própria essência do projeto, que era inspirado pela obra *Correspondências* (2011) de Jonas Mekas e José Luis Guerín⁵⁶. A Ana me convidou a fazer um experimento nas nossas comunicações, apagando os contatos um do outro de nossos telefones e também nos bloqueando de nossas redes sociais. A proposta consistia em só guardar os emails, que seriam usados para enviar as *cartas-vídeo* que ela buscava utilizar no lugar dos áudios. Eu amei, é claro, e assim nasceu o *Sejamos Breves* (2017 - 2019), um projeto que durou dois anos e cuja experimentação se alongou também à própria natureza daquele gênero.

As *cartas-vídeo* ou *cartas-filme* já foram vastamente utilizadas no cinema experimental e de vanguarda e se definem, em suma e em regra, como uma correspondência na forma de troca de filmes entre duas ou mais pessoas. Para que essa comunicação seja bem sucedida, esse gênero deve compreender a estrutura epistolar do uso das propriedades formais de uma carta para então fazer entender seus significados⁵⁷.

O gênero é também considerado como uma variação do *filme-diário*, já que é utilizado como um modo de expressão do realizador ao longo da passagem do tempo. Nesta lógica, cabe dizer, cada *carta-filme* pode também ser considerada um diário *per si*. Em *Correspondências* Mekas e Guerín se apropriam desse dispositivo ao documentar suas vidas e seus pensamentos dia após dia, enviando então um para o outro fragmentos com reflexões sobrepostas (como manuscritos) nas imagens. De modo similar e abordando temas mais contemporâneos, as realizadoras Carla Simón e Dominga Sotomayor Castillo também enviam cartas-filmes entre a Espanha e o Chile no lindo filme *Correspondencia*⁵⁸.

Segundo Alain Bergala, em "*I'm Writing You these Images...*" (2011)⁵⁹, o interessante a se notar na composição da narrativa e na transmissão das *cartas-filme* é a semelhança destas com o jogo de xadrez ou de tênis, ou seja, a conexão entre as jogadas de cada um dos interlocutores. Neste sentido, um deve tomar responsabilidade para iniciar a narrativa, dando o tom, o tópico ou o estilo da troca; mas ficando claro que o receptor não é necessariamente obrigado a segui-lo ao

⁵⁶ MEKAS, J., GUERIN, J.L. (2011) **Correspondence**.

⁵⁷ ALTMAN, J. G. (1982) **Epistolarity: Approaches to a Form**. Columbus, Ohio State University Press, p. 4

⁵⁸ SIMÓN, C., CASTILLO, D. S. (2020) **Correspondence**.

⁵⁹ BERGALA, A. (2011) "**I'm Writing You These Images...**", **The Complete Letters: Film Correspondence**. CCCB.

longo da comunicação, podendo ignorar o assunto e tratar de outro objeto completamente distinto na carta seguinte⁶⁰.

Hoje cito *Sejamos Breves* porque há algo na essência das *cartas-filme* que me parece interessante explorar em *A Outra Margem*, especialmente na estrutura de jogo que Bergala propõe. No meu caso, entendo a descoberta do envelope com as cartas de 1947 como o primeiro passo dessa correspondência que me foi dirigida, seja por meu avô, na realidade, ou pela minha avó, na ficção. Cabe a mim proceder à troca, dessa vez através de um filme, entendendo que este também existirá por si só. Para tanto, busco na estrutura do roteiro e na abordagem estética evocar ou ao menos fazer alusões ao processo de *escrever uma carta*. Faço o filme, em outros termos, como um ato de resposta, um telegrama, talvez, ao surgimento dessa premissa, dando continuidade a este correio que me foi dirigido.

Exercício

Foi então muito engraçado quando em 2020 a Catarina Mourão nos propôs na cadeira *Criação Audiovisual* deste mestrado um exercício de criação visual e manuscrita de *cartas-filme*. Foi engraçado porque o *Sejamos Breves* havia acabado alguns meses antes, e engraçado porque o envelope de cartas de amor escritas supostamente pelo meu avô estava sob minha mesa de trabalho naqueles dias. Eu ainda não sabia o que fazer com elas e pensei que poderia ser uma boa oportunidade de explorar esse universo. Ainda que à época eu ainda não havia percebido o gancho para a inversão da narrativa tendo minha avó como protagonista, a abordagem de *A Outra Margem* tomou sua primeira forma aqui.

Minha intenção em 2020 foi escrever uma carta em primeira pessoa respondendo alguma daquelas cartas “reais” que eu tinha em mãos. Inicialmente foi difícil estabelecer um vínculo lírico com mulheres citadas porque eu não sabia nada sobre suas vidas. Os únicos atributos que me eram dados com as cartas de 47 eram seus nomes, *Celina*, *Maiki*, *Yone*, e narrativas que diziam respeito somente ao *remetente*, não ao *destinatário*. Até hoje eu não tenho acesso a nenhuma carta assinada por essas mulheres em resposta às que tenho em minha mão e, por

⁶⁰ BERGALA, A. (2011) *"I'm Writing You these Images..."*, *The Complete Letters: Film Correspondance*, CCCB, p. 128

consequência, não tenho acesso a nenhum de seus pontos de vista. É também por essa hegemonia de uma visão masculina que decidi por inverter tudo recentemente.

De volta ao exercício proposto na faculdade, ali acabei por trabalhar as histórias de outra maneira na ficção. Meu impulso foi imaginar o que havia se passado com uma dessas mulheres das cartas “reais”, em particular aquela que respondia por *Orquídea Triste*. À época, imaginei que ela havia respondido a carta que eu tenho em mãos, mas que por um erro dos correios o documento não havia chegado ao seu destinatário, supostamente meu avô. Assim, passadas algumas décadas e agora com a sua carta entregue, pude ler a continuação da conversa e respondê-la em primeira pessoa, como Pedro, já que meu avô já se encontrava então falecido:

“Cara Orquídea Triste,

Recebi sua carta no último dia 14 de março de 2020, sábado cinza e chuvoso, entregue por um carteiro que, com um sorriso no rosto coberto por uma máscara e uma voz ofegante, me explicou o atraso anormal de entrega da correspondência: incríveis 73 anos.

O próprio presidente dos Correios enviou uma carta à parte detalhando o ocorrido. No trecho entre Juiz de Fora e Belo Horizonte, o caminhão que efetuava a remessa na noite do dia 27 de Agosto de 1947 se chocou com uma outra viatura que transportava animais numa curva não muito longe de Conselheiro Lafaiete, resultando na morte de seus dois condutores (...).”

Logo, o que fiz na altura foi fabulizar a continuação das correspondências entre meu avô e as mulheres, além de fabricar os perfis das personagens e me colocar eu também como ator desse universo. Tanto no exercício proposto na faculdade, quanto na escrita e na filmagem de *O Resto e Lugar Nenhum*, e também aqui em *A Outra Margem*, as narrativas se baseiam na documentação de fatos e papéis reais, então essencialmente modificados na câmera para a evolução pontual da trama. Tratarei esse processo como sendo uma *narrativa híbrida* ou, mais especificamente em relação ao presente trabalho, um *documentário híbrido*.

Hibridismo

Utilizo essa definição por uma lógica levantada por João Moreira Salles e que foge à popular compreensão do que se diferencia um filme documentário de uma ficção. Aqui, defendo e acredito que o documentário não é assim classificado por uma suposta cautela à verdade - afinal o “real” também arrisca a ser uma percepção subjetiva do indivíduo⁶¹-, mas sim por uma razão *ética* perante o sujeito filmado. Outros autores levantam as questões dessas diferenças no tocante à disponibilidade que o filme oferece ao acaso⁶² ou na forma em que o filme é passado ou vendido ao espectador⁶³, mas aqui isso não é algo a ser explorado em detalhes.

O que pretende-se agora é pura e simplesmente definir este território híbrido como sendo o mais interessante para a abordagem do projeto de longa que aqui desenvolvo. Baseio-me nesse conceito justamente no tocante à ética que tenho perante às cartas, à minha avó, à história de como as descobri e também à cidade. Procuro, neste sentido, não ser fiel a uma suposta realidade ou fatos comprovados pelo filme a todo instante, mas sempre ter em mente que no extracampo estou a me relacionar com sujeitos reais, dotados de sentimentos e vulneráveis às consequências daquilo que posso vir a dizer ou filmar. Em outras palavras, o que pretendo é fabular parte da história de minha avó, sabendo que ela ainda está na “realidade” viva e lúcida. Sobre isso, João Moreira Salles sumariza ao dizer o seguinte:

“Aqui - precisamente aqui - reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética. ⁶⁴(...) O que nós documentaristas temos de

⁶¹ RAMOS, Fernão Pessoa (2008) **Mas afinal... O que é mesmo o Documentário?** São Paulo, Senac.

⁶² - GUIMARÃES, C., CAIXETA, R. (2008) **Pela Distinção entre Ficção e Documentário, Provisoriamente.** In: COMOLLI, J.L. Ver e Poder: A Inocência Perdida - Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Belo Horizonte, Editora da UFMG.

⁶³ SALLES, J. M. (2005) **A Dificuldade do Documentário.** In: MARTINS, J. S., ECKERT, C., NOVAES, C., and other editors. O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais. Bauru, Edusc, p. 57-71. Capítulo 3.

⁶⁴ SALLES, J. M. (2005), p. 68

lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção".⁶⁵

Ou seja, em *A Outra Margem* o que proponho é documentar, escrever e reescrever uma história que tem raízes no real, me atentando com cuidado para o que esse próprio processo possa causar naqueles que estejam envolvidos. No longa, se parto para a ficção quando digo que quem escreveu as cartas foi ela e não meu avô, também pretendo paralelamente acrescentar na montagem trechos de conversas nossas que de fato ocorreram e que retratam falas sobre o seu passado, seus sonhos e seu casamento. É também por isso que não pretendo escrever o roteiro do filme inteiramente na pré-produção, mas tão somente criar uma estrutura de filmagem inicial que defina lugares, pessoas e pontos-chave a serem explorados nas gravações, abraçando o acaso. Imagino que, assim como na realidade, esta estrutura deva se iniciar na casa do Santo Antônio, onde ainda hoje vive minha avó. E enfim, na pós-produção, é que devo reunir em harmonia e com cuidado todos esses elementos.

Ensaio

Por outro lado, se no capítulo III eu digo que a cidade filmada é auto-reflexiva à medida que acompanha a sua própria construção de identidade, o que neste longa também me interessa, em termos cinematográficos, é explorar o território do *ensaio* na narrativa híbrida, construindo junto à história de minha avó e a história de Belo Horizonte uma reflexão própria em primeira pessoa, enquanto narrador.

⁶⁵ SALLES, J. M. (2005), p. 70

“Escreve ensaísticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor”⁶⁶.

Situado em uma “desfronteira” entre gêneros, seja documentário ou ficcional⁶⁷, o *filme-ensaio* é, seguindo o pensamento de Max Bense, aquele filme que incorpora o tempo à escrita cinematográfica e que compreende o sujeito filmado ao mesmo tempo em que o sente, que o questiona ou que o testa. É um filme de pesquisa constante, no qual o resultado tem um caráter experimental, poético e propriamente *ensaístico*, no qual pensamento e poesia se integram, segundo o realizador Eryk Rocha⁶⁸.

Me permiti explorar pela primeira vez este dispositivo em *Lugar Nenhum* (figura 3), ao passo em que apresentava a história da rua sem portas. Como no final a narrativa do filme se concentra num olhar reflexivo sobre a identidade de homens gays hoje em dia, para mim era também imprescindível a minha colocação, enquanto homem gay, como narrador-personagem participante ativo da história (e, neste caso, auto-reflexivo também).

Isso se dá logo na primeira fase do filme quando me assumo como o *eu-lírico* e retrato experiências próprias utilizando os pronomes “eu” e “nós” na narração. Dali, faço associações com memórias próprias de infância (as tempestades que assistia pela janela), bem como venho a me relacionar com os outros sujeitos envolvidos no filme (em especial os homens praticantes do *cruising*). Ao passo em que o texto evolui eu acabo por também estabelecer conexões com o que é dito. Isso, por sua vez, acaba evoluindo a narrativa e se repete até o fim do filme, onde não chego a uma conclusão diante de tudo o que foi exposto. *Lugar Nenhum* é como um diálogo

⁶⁶ BENSE, M. (1947) **O Ensaio e sua Prosa**. Tradução de Samuel Titan Jr. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>

⁶⁷ FIGUEIRÓ, B. **Filme-Ensaio: O Cinema do Sentido**. Revista de Cinema, São Paulo, 25 de Agosto de 2016, Matérias Especiais. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2016/08/filme-ensaio-o-cinema-do-sentido/>

⁶⁸ ROCHA, E. (2016) **Cinema Novo**. Coqueirão Pictures

entre mim e eu mesmo, ou uma anotação dos meus próprios raciocínios estampados no ecrã.

Nesta perspectiva, era para mim interessante também propor uma reflexão da obra consigo mesma no tocante à sua forma. Foi o que fiz por volta de 13min de filme, quando na narração começo a expor as minhas próprias justificativas quanto ao uso de um fundo azul na montagem. Este é, inclusive, o único plano do curta:

Figura 3



“Este filme é só uma maneira de organizar meus pensamentos. Outros artistas já utilizaram dessa técnica anteriormente, criar um estado da mente em loop para ler tudo mais nítido. Eu poderia citar Max Grau e sua obsessão com “Grease”. E eu não sei se nada se cria ou tudo se transforma, mas neste filme eu escolhi usar um fundo azul. Primeiramente porque me transmite calma, mas também por razões poéticas. Em 1925 Miró produziu uma série de pinturas radicalmente distintas de tudo o que havia feito até então. Uma dessas pinturas-poesia continha uma mancha azul cobalto parecido com o tom deste, ao lado direito da tela. Logo abaixo, ele acrescentou a seguinte frase com tinta preta:

“ceci est la couleur de mes rêves” .

Apenas dois anos antes, o cientista americano Clyde Keeler estava estudando os olhos de ratos cegos,

quando fez uma importante descoberta.

Inexplicavelmente, ainda que os ratos não possuíssem qualquer tipo de fotorreceptores sensíveis a luz,

suas pupilas estavam contraídas.

75 anos mais tarde tudo foi explicado e comprovado.

Hoje se sabe que todos nós, até mesmo os que não enxergam, possuímos um receptor que é capaz de sentir a luz azul.

Para além da biologia, o azul também tem estado relacionado na cultura a uma ideia de futuro.

Em filmes como “Minority Report” ou “Tron”, a luz elétrica dos meios tecnológicos é de cor azul.

De maneira mais popular, o azul é também associado à tristeza.

E eu acho que isso acaba ecoando em tudo o que eu tenho pensado aqui”⁶⁹.

Essa abordagem em primeira pessoa autorreflexiva me parece extremamente importante em *A Outra Margem* pelo próprio processo de arqueologia que acompanha a narrativa. Pretendo, em outros termos, assumir a descoberta do projeto ao passo em que o filme e o montô, e pretendo documentar e desenvolver essa descoberta na própria forma e narrativa, sem que necessariamente sejam dadas respostas para o que eu pergunto, algo similar ao que propus em *Lugar Nenhum* - algo que, é claro, pode vir também a me surpreender ao longo da produção.

Por outra perspectiva, sendo também o filme uma certa forma de resposta às cartas encontradas, pretendo assumir neste eu-lírico uma postura em *primeira pessoa*. Ao fazê-lo, o que proponho é tão somente uma abordagem mais pessoal da história, afinal na ficção que proponho minha avó revela as cartas para mim por eu também ter tido um passado em segredo até me entender gay. Entretanto, este longa não pretende ser um filme autobiográfico, ainda que também venha a explorar parte da minha história, a de minha família e de minha cidade. Neste filme o que me motiva é o olhar para fora, sobretudo para a cidade, onde eu sou agente

⁶⁹ O texto do filme contém trechos de: ST CLAIR, K. (2016) **The Secret Lives of Colour**. Londres, John Murray, p. 179. Tradução livre.

participante. Alisa Lebow, em seu livro *The Cinema of Me*, resume essa questão ao dizer que filmes em primeira pessoa são também filmes do *outro*:

“Filmes em primeira pessoa podem ser poéticos, políticos, proféticos ou absurdos. Eles podem ser extremamente autobiográficos parcialmente ou de forma implícita. Eles podem tomar uma forma de auto-retrato ou até mesmo a forma do retrato de outra pessoa. Eles são, muitas vezes, não um cinema do “eu”, mas um cinema do outro, alguém que está próximo, é querido, é amado ou é intrigante e que, por sua vez, trazem ao espectador uma sensação de falar do próprio cineasta. Eles também podem não ser sobre uma pessoa, eu ou outro, mas podem ser sobre um bairro, uma comunidade, um fenômeno ou um evento. A designação de um filme em primeira pessoa é principalmente sobre um modo de tratamento: estes filmes falam do ponto de vista de um cineasta que prontamente reconhece a sua posição subjetiva no filme”⁷⁰.

Assim, e agora finalizando, o que procuro é que *A Outra Margem* seja uma carta narrada em primeira pessoa, onde eu, também personagem, tenha um olhar para o “exterior” e descubra ao longo da narrativa a história de minha avó em sintonia com a de *BH*. Sendo o cinema do *eu* um cinema repleto do *outro* e *vice-versa*, penso que em *A Outra Margem* isto se traduza no ato de *estar e filmar a cidade*, compreendendo toda a sua complexidade aqui já anteriormente exposta. Neste sentido, acredito que filmar Belo Horizonte signifique também *ir em busca daquilo que me é próprio*, ou que é próprio à história de minha avó - há resquícios e presença nas ruas, na casa do Santo Antônio ou nas palmeiras da Avenida Brasil que eu observava quando criança de dentro do carro. Uma coisa já me é clara: tudo isso está completamente entrelaçado.

Considerações Finais

⁷⁰ LEBOW, A. (2012) **The Cinema of Me - The Self and Subjectivity in First Person Documentary**. New York, Columbia University Press.

Cidade Perdida

*“Pienso que en este momento
tal vez nadie en el universo piensa en mí
que sólo yo me pienso,
y si ahora muriese,
nadie, ni yo, me pensaría.*

*Y aquí empieza el abismo,
como cuando me duermo.
Soy mi propio sostén y me lo quito.
Contribuyo a tapizar de ausencia todo*

*Tal vez sea por esto
que pensar en un hombre
se parece a salvarlo”⁷¹.*

O Mar

Quando fui embora do Brasil, trouxe comigo uma caixa repleta de fotos antigas da minha família, como algumas do meu avô e da minha avó solteiros, algumas de minha mãe criança e algumas minhas também mais novo. Nessa caixa eu também guardei as cartas de 1947, outros bilhetes e outros cartões com escritos das última sete décadas. Para um desconhecido, essa caixa é perfeitamente capaz de traçar uma cronologia de nossa história, ainda que escondendo a maioria de seus segredos.

Nessa caixa se encontra também uma sequência de três fotos tiradas em Arraial do Cabo, na costa fluminense, em 1997, onde eu e minha mãe caminhamos nos distanciando da câmera, ao lado do mar. Isso aqui é essencial porque quando penso neste filme, vejo imediatamente minha avó me contando de seu sonho de

⁷¹ Roberto Juarroz

viver próximo à praia no Rio de Janeiro. Penso que de onde eu vim, *BH*, não há mar, e que talvez nunca mais ela pise na areia devido a sua idade avançada. Talvez por isso eu também ache necessário ir ao Rio documentar esse mar e tornar esse sonho vivo para ela, e talvez dessa forma eu acabe também por descobrir algo novo sobre si. Se dizem que avós são mães ao quadrado, penso que há uma linda poesia relacionando essas duas entidades: em francês, *mãe* e *mar* têm a mesma sonoridade.

Mas a praia, tão amada pelo cinema, é também um sítio arqueológico cheio de segredos e de pistas deixadas para trás. Se *A Outra Margem* terá uma sequência numa praia brasileira, não sei ainda ao certo onde e como serão filmadas as restantes. De todo modo, as questões que até então me guiam nessa busca se encontram, espero, expostas neste trabalho. Aqui eu procurei apresentar o universo dos *fantasmas*, dos *lugares* e das *memórias* que preenchem o imaginário de minha cidade natal ao passo em que procurei estabelecer um vínculo entre ela e seus habitantes, uns com os outros. É nessa cidade que eu proponho me *inserir* e me *comunicar* com a câmera, *modificando os seus espaços* e *criando outros tempos* enquanto *entendo* e *reflito*, em *primeira pessoa*, sobre o que é este mesmo ato. É ela o palco principal dessa história ainda em desenvolvimento.

E à medida que *BH* revela pela sua arquitetura, pela sua história e pela sua memória os reflexos de quem a molda, destrói e constrói; ela também se esconde em seu mais precioso íntimo, cabendo a nós procurá-la. Comolli usa o termo *cidade perdida*⁷² para se referir ao espaço urbano que reúne uma coleção de lugares que não mais existem e só podem ser acessados através de representações imagéticas. Pegarei emprestado este conceito para então falar de *BH*: aqui defendo a *cidade perdida* como sendo aquela que reúne uma coleção de *fantasmas*⁷³ que só podem ser *salvos* através do cinema.

- 1) Seja pelo *olho espectral* da câmera que lhe confere *materialidade* no tempo;
- 2) Seja pelo ato de assisti-la no ecrã, protegendo-a do *esquecimento*.

⁷² A partir de *La ville-souvenir*, segundo Comolli em JOUSSE, T., PAQUOT, T. ed. (2005) **La ville au cinéma**, Paris, Cahiers du cinéma.

⁷³ Compreendendo, neste sentido, lugares de memória.

Defesa

Continuando *aquela* correspondência, talvez *A Outra Margem* seja sobretudo uma carta de amor a história de *BH* quanto à história dos sonhos de minha avó, revelados na ficção pelas cartas. São histórias fantasmas, cada uma à sua maneira, e histórias tão preciosas que não me parecia correto deixá-las perdidas no tempo e sem respostas. É preciso atenção: fantasmas não são só *ventos* que acabam por bater as nossas portas. Eles vêm até nós para nos revelar segredos e sussurrar contos e palavras que devemos ouvir atentamente e repassar para o outro, dia após dia.

Afinal, amanhã virão os idiotas e varrerão essas histórias, levando-as embora
para todo e todo o sempre.

Lisboa, 25 de Fevereiro de 2022

Bibliografia

- ALTHABE, G., COMOLLI, J.L. (1994) **Regards sur la ville**. Paris, Centre Georges Pompidou
- ÁLVAREZ, I.V. (2015) **Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film**. Columbia University Press
- ASSAD, C. (2019) **Desterro**. Juiz de Fora, Edições Macondo.
- AUGÉ, M. (1992) **Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity**. London, Verso.
- BACHELARD, G. (1961) **La poétique de l'espace**. Paris, Les Presses universitaires de France.
- BELLOUR, R. (1999) **L'entre-images**. Paris, P.O.L./Traffic.
- BENJAMIN, W. (1931) **A Small History of Photography**, Trans. JEPHCOTT, M.W., SHORTER, K. In: JENNINGS, M.W., EILAND, H., SMITH, G. **Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2**. Cambridge, 1999.
- BENJAMIN, W. (1935) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Trans. ZOHN H. In: ARENDT, H. **Illuminations**. New York, Schocken Books, 1969.
- BERGALA, A. (2008) **Si "yo" me fuera contado**. In: GUTIÉRREZ, G. M. **Cineastas frente al espejo** Madrid: T & B Editores
- BÉRTOLO, J., MEDEIROS, M. (2020) Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema (Photography, Cinema and the Ghostly), *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa, ICNOVA.
- CERTEAU, Michel de (2011) **The Practice of Everyday Life**. Berkeley, University of California Press.
- CITRON, M. (1999) **Home Movies and Other Necessary Fictions**. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- COMOLLI, J.L. (2004) Sob o Risco do Real. In: COMOLLI, J.L. **Voir et pouvoir: L'innocence per- du - cinéma, télévision, fiction, documentaire**. Paris, Verdier.
- CONNOLLY, M. (2009) **The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen**. MO WHITE, Loughborough University.
- GANDELSONAS, M. (1991) **The Urban Text**. Chicago, MIT Press.

- GRIERSON, J. (1932) **First Principles of Documentary**. In: HARDY, F. (Ed) **Grierson on Documentary**. Los Angeles, University of California Press, 1966.
- GUIMARÃES, C., CAIXETA, R. (2008) Pela Distinção entre Ficção e Documentário, Provisoriamente. In: COMOLLI, J.L. **Ver e Poder: A Inocência Perdida - Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- GUTIÉRREZ, G. M. (2008) **Cineastas frente al espejo**. Madrid, T&B Editores.
- GUTFREIND, C. F., VALLES, R. (2017) **A Construção da Autorrepresentação nos filmes diário de Jonas Mekas**. São Paulo, Galáxia.
- HIRSCH, M. (2008) Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy. In: BAL, M. and other editors. **Acts of Memory: Cultural Recall in the Present**. Hanover, NH, University Press, p. 8-9.
- HIRSCH, M. (2008) The Generation of Post-Memory, **Poetics Today** 29 (1), Spring, p. 111.
- HOBBS, M. (2017) **The Epidemic of Gay Loneliness**, Highline Huffpost.
- JAMESON, F. (1991) **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham, Duke University Press.
- JOHNSON, Andrew Alan (2014) **Ghosts of the New City: Spirits, Urbanity, and the Ruins of Progress in Chiang Mai**. University of Hawaii Press.
- JOUSSE, T., PAQUOT, T. (2005) editors **La ville au cinéma**, Paris, Cahiers du cinéma.
- KOESTLER, A. (1967) **The Ghost in the Machine**. New York, Macmillan.
- KRAUSS, Rosalind E. (1993) **The Optical Unconscious**. Cambridge, MIT Press.
- KUHN, A. (1995) **Family Secrets - Acts of Memory and Imagination**. London, Verso.
- LEBOW, A. (2012) **The Cinema of Me - The Self and Subjectivity in First Person Documentary**. New York, Columbia University Press.
- LEBOW, A. (2003) **Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'est**. In: **Camera Obscura** 52, 18.
- LEEDER, M. (Ed, 2015) **Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era**. Bloomsbury Publishing.
- LEFEBVRE, H. (1991) **The Production of Space**. Oxford, Blackwell.
- LIPOVETSKY, G. (1983) **L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain**. Paris, Gallimard.

- LIPOVETSKY, G., SERROY, J. (2014) **O Capitalismo Estético na Era da Globalização**. Lisboa, Edições 70.
- LYNCH, K. (1960) **The Image of the City**. MIT Press.
- MADDIN, G. (2007) **My Winnipeg**.
- MARKER, C. (1983) **Sans soleil**, Paris, Argos.
- MEDEIROS, M. (2011) **Fotografia e Verdade - Uma História de Fantasmas**. Assírio e Alvim.
- MEDEIROS, M. (2015) **Re-working Family Memories in Ruined Images: Snapshot, Identity and Telepathy in Vivian Sundaram's *Retake of Amrita***. In: MEDEIROS, M. And other editors. **Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's *La Jetée***. Cambridge Scholars Publishing, p. 134.
- MORAN, J (2002) **There's No Place Like Home Video**. Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- MOURÃO, C. (2015) **A Toca do Lobo**, Lisboa, Laranja Azul.
- MOURÃO, C. (2015) Ghosts in the House of Gávea: Daydreaming and Forgetting in *Santiago*, a feature documentary by João Moreira Salles. In: MEDEIROS, M. And other editors. **Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's *La Jetée***. Cambridge Scholars Publishing, p. 134.
- MOURÃO, C. (2016) **The Wolf's Lair: Dreams and Fragmented Memories in a First-Person Essay Film**, Edinburgh College of Arts/The University of Edinburgh.
- MURAOKA, M. (2020) **A Cidade e o Despertar dos Afetos**. In: SAVASTANO, Letícia Becker, BALDAM, R. (Org) **Revista Rasante**. São Paulo.
- NESBITT, K. (2006, org) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo, Cosac Naify.
- NICHOLS, B. (2001) **Introdução ao Documentário**, Trans. MARTINS, M. S., Campinas, Papyrus, 2009.
- NORA, P. (1984) **Entre histoire et mémoire - la problématique des lieux**, Paris, Gallimard.
- NORA, P. (1996) **Realms of Memory: Rethinking the French Past, Vol. 1 - Conflicts and Divisions**. Columbia University Press,
- NORA, P. (1997) **Les lieux de mémoire**, Paris, Gallimard.
- NUNES, C. F. (2017) **A Potência Narrativa nos Falsos Documentários**. Campinas, Revista Espaço Acadêmico nº195.

- OLIVIERI, Silvana (2011) **Quando o Cinema vira Urbanismo: O Documentário como Ferramenta de Abordagem da Cidade**, Salvador, EDUFBA, PPGAU.
- PARRET, Herman (2006) **Épiphanies de la présence - essais sémiotiques**, Limoges, PU Limoges.
- PEREIRA, G., WUTRICH, F. org. (2018) **Sete Princípios para um Próximo Urbanismo**. Curitiba, Setor de Tecnologia da UFPR.
- PEVSNER, N. (1976) **A History of Building Types**. Princeton University Press.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008) **Mas afinal... O que é mesmo o Documentário?** São Paulo, Senac.
- RASCAROLI, L. (2009). **The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film**. London, Wallflower Press.
- RICOEUR, P. (2004). **Memory, History, Forgetting**. University of Chicago Press.
- SALLES, J. M. (2005) A Dificuldade do Documentário. In: MARTINS, J. S., ECKERT, C., NOVAES, C., and other editors. **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru, Edusc, p. 57-71. Capítulo 3.
- SEBALD, W. G. (1999) **The Rings of Saturn**, New York, New Directions.
- DA SILVA, Nathalia Guedes (2018) **As Cidades Invisíveis e a Memória: Um Estudo sobre Espaço, Tempo e Imaginação na Narrativa de Italo Calvino**. Brasília, UNB.
- SLIWINSKI, S., SMITH, S.M. (2017) **Photography and the Optical Unconscious**, Durham, London, Duke University Press.
- SOJA, E. (1989) **Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory**. Nova York, Verso.
- SORKIN, M. (1992) **Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space**. New York, Hill and Wang.
- STARLING, H. (2002) **Fantasmas da Cidade Moderna**. Belo Horizonte, Margens: Revista de Cultura, Edições da UFMG.
- TEIXEIRA, F. E. (2006) O Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus.
- TUAN, Y. (1983) **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo, Difel.
- VIDLER, A. (1992) **The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely**. Cambridge, MIT Press.

Referencial Artístico

- AKERMAN, C. (1977) **Letters from Home**. Paris, Zeugma Films.
- AKERMAN, C. (2015) **No Home Movie**. Paris, Zeugma Films.
- ANDERSEN, T. (2003) **Los Angeles Plays Itself**. Submarine Entertainment.
- COUTINHO, E. (2002) **Edifício Master**. Rio de Janeiro.
- COUTINHO, E. (2007) **Jogo de Cena**. Rio de Janeiro.
- EMIGHOLZ, H. (2017) **Dieste (Uruguay)**.
- EMIGHOLZ, H. (2000) **Sullivan's Banks**.
- HOPF, P. (2016) **La casa de los lúpulos**. México, Centro de Capacitación Cinematográfica.
- KASTNER, K. (2019) **Villa Empain**. Bruxelas.
- MASCARO, G. (2009) **Um Lugar ao Sol**. Recife, Símio.
- MEKAS, J., GUERIN, J.L. (2011) **Correspondence**.
- MENDONÇA FILHO, K. (2009) **Recife Frio**. Recife, Cinemascópio.
- MENDONÇA FILHO, K. (2012) **O Som ao Redor**. Recife, Cinemascópio.
- MOURÃO, C. (2015) **A Toca do Lobo**, Lisboa, Laranja Azul.
- NOVAIS, A. (2015) **Ela Volta na Quinta**. Contagem, Filmes de Plástico
- NOVAIS, A. (2018) **Temporada**. Contagem, Filmes de Plástico
- DE OLIVEIRA, M. (2001) **O Porto da Minha Infância**. Porto, Madragoa Filmes.
- OTTINGER, U. (2020) **Paris Calligrammes**, Zero One Film
- ROHRWACHER, A. (2018) **Lazzaro Felici**. Avventurosa
- ROHRWACHER, A. (2021) **Four Roads**
- SALLES, J. M. (2007) **Santiago**, Rio de Janeiro, Videofilmes.
- SIMÓN, C., CASTILLO, D. S. (2020) **Correspondence**.
- VARDA, A. (1975) **Daguerréotypes**. Paris, Ciné Tamaris.
- VARDA, A. (2008) **Les plages d'Agnés**. Paris, Ciné Tamaris.
- VARDA, A. (1981) **Mur Murs**. Paris, Ciné Tamaris.
- VARDA, A., JR (2017) **Visages Villages**. Paris, Ciné Tamaris.
- VASCONCELOS, C. (2020) **A Metamorfose dos Pássaros**, Lisboa, Primeira Idade.

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A OUTRA MARGEM
Fantasmas, Lugares e Identidade
em um Filme-Ensaio Urbano
ANEXOS

Pedro Gonçalves Firmiano Ribeiro

Dissertação
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Imagem e Movimento

Dissertação orientada pela Professora Doutora Catarina Mourão

2022

Belo Horizonte, 10 de Março de 947.-

Distinta Yone: Tenho aqui a impressão de que as almas nasceram aos
Meus cumprimentos, fizes com que te escrevesse

Hoje não és mais, para mim, a correspondente incógnita,
distante e vaga. Há a realidade desta carta que tenho nas mãos, um
pouco de ti, um fragmento do teu pensar e do teu sentir. Folgo em sa-
ber que, de acôrdo com a minha sugestão, teu pseudônimo não fôra es-
colhido por um acaso ou capricho. Sinceramente, gostei de tua carta.
Há nela a naturalidade que convem à epístola; clareza e, sobretudo,
essa suavidade gracil, cativante e terna, enleante mesmo, que sômen-
te as herdeiras de Eva sabem imprimir no que fazem, no que escrevem
e, até, no que pensam. Entretanto, devo dizer-te, por imperativo de
absoluta sinceridade, que os escritores do tipo de José de Alencar
não são, de forma alguma, meus autores prediletos. Pertencem a um
ciclo intelectual, de há muito, superado. O romantismo piegas, mais
atento na beleza da frase do que no conteúdo das ideias, não tem mais
nenhuma significação nesta época de velocidade surpreendente, em que
minutos de emprêgo de bomba atômica destroem trabalhos de séculos;
em que a linguagem falada é impotente para exprimir os sentimentos;
as próprias côres da aquarela do pintor, as variações de que dispõe
o compositor e as múltiplas formas ao alcance do estatuário são in-
capazes de exprimir as incoñtidas ânsias de rebeldia, e febre de rea-
lizações e o protesto de milhões de sofredores. Sou pelos autores
exatos, abrangentes, sintéticos. Tavares Bastos, Euclides da Cunha
e Alberto Torres, pertencem mais ao meu convívio que Joaquim Manoel
de Macedo, Olavo Bilac e Guimarães Passos. Considero Rui Barbosa de-
masiadamente extenso e Joaquim Nabuco um tanto "demodé" e pueril.
Salva-se, contudo, e com uma larga margem para admiração devota e
genúflexa, Castro Alves. Este, porém, participa da natureza univer-
sal e eterna que, dia a dia imortaliza e eterniza a obra dos gênios.
Aprecio a ironia cortante de Anatole France e de um Eça de Queiroz.
Amo a concisão, cheia de sabedoria, de um Machado de Assis, sempre
atual, sempre novo, como se estivesse a caricaturar nossos amigos,
os vizinhos, os companheiros de quarto... Gostaria, porém, que não
fosses igual a mim. Que acreditasses mais nas coisas e que esperasses,
mais do que eu, muito mais, das intenções e das palavras humanas.

Agradeço, igualmente, a amabilidade terna com que te
referiste à minha terra, às suas coisas, ao seus homens e à sua his-
tória. Minas é sempre igual a si mesma, ou melhor, às suas fontes
e as suas origens. Perpetua, através do tempo, num espaço diverso,
a cavalesca audás, nobre e generosa alma de São Paulo, de São Pau-
lo que, descobriu, povoou e defendeu as minas de ouro. Não sei se
gostas de política. Neste particular posso dizer-te que acabamos de
resolver maravilhosamente a questão, entregando o nosso Estado a
quem mais se parece com o seu povo, está acorde com suas tradições
e conserva as suas virtudes. Sou cético demais para acreditar nas
soluções ideais das quais provenham toda satisfação e toda bem.
Apesar disto, creio não errar em dizer que Minas se parece com o
verdadeiro São Paulo, que Milton Campos sentir-se-ia tão bem e tan-
to bem espalhariá, se os caprichosos fados, ao invés de o haver
conduzido através das altas ensombradas, ao palácio da liberdade,
o houvessem destinado aos Campos Elíseos. Entretanto, minha cara

+ (alves)

Yone, que vem tudo isto, se eu aqui sòmente suspiro por compreensão e por afeto? Tenho até a impressão de que as almas nasceram aos pares e que só encontram placidez e socêgo quando completam a sua destinação. Bem-digo aquele anúncio que fêz com que te escrevesse a primeira carta.

Mandar-te-ei uma fotografia. Não agora, pois, "a máscara da face" não permite que eu tenha a corágem de conservar retratos em estoque. Vou mandar fazer um (um só...) para mandar-te. Antes, porém, aguardo o teu, com imenso interêsse.

Retribuindo a tua lealdade, tenho a dizer-te que o meu verdadeiro nome é Mário Sylla Dolabella. Doravante escreverás para êle.

Despeço-me, por hoje, afirmando que os sentimentos são bem diversos daqueles que inspiraram a minha primeira carta. Ontem era simples curiosidade; hoje, é bem mais que simpatia.

De teu admirador,

Tive de tua cidade e agradável. Estive na cidade está bem perto do Rio. Pensei, até, em fazer uma visita. Mas não foi possível. Porém, pois, em fazer uma visita à cidade, passei nove dias, ficando no Barreiro, a estação balnearia. Mas alegres da sol e da esquentadoras esperanças. Festei novamente aqui, na dureza do cotidiano e nas atribuições de um trabalho permanente e árduo. Não se esqueça de tua deliciosa carta e, muito menos, olvido a silhueta colada ao fundo dos jardins...

Continuarei aguardando tuas mensagens, que responderei com satisfação e constância.

Com os meus agradecimentos, expresso-me completamente cativo de tua graça e radiante simpatia.

-2-

"Belo Horizonte, 16 de Maio de 1947.-"

Distinta Celina:

Meus cumprimentos.

Acuso o recebimento de tua delicada carta de 12 do ante-
dante. A qualidade marcante dos mineiros, minha cara Celina, é a fran-
queza. Francamente, estranhei a demora de tua resposta, não obstante as
excusas apresentadas na missiva em questão. Impressionou-me vivamente o teu
dinamismo. Tua capacidade de estar simultaneamente em lugares diversos.
Um quasi dom de ubiquidade. Nascido na fronteira do meu Estado com o vi-
sinho Estado do Rio de Janeiro, estive, apenas, no Rio, S. Paulo e Goiás.
Ligeiras viagens de estudos, trabalhos profissionais e recreio. A minha
velha Minas, esta a conheço bem. Palmilhei-a inteira. Seus caminhos; suas
cidades humildes; seus lugares históricos; suas fazendas; seus centros
fabris: - Juiz de Fora, Itauna, Barbacena, S. Joao Del Rei...; O norte
adusto; o São Francisco de miseráveis barranqueiros; o nordeste e o cen-
tro, terras de garimpeiros e de mineração; o triângulo das pastagens e
dos horizontes sem fim. De Almenara a Catadupas, de Aimorés a Campina
Verde, conheci Minas Gerais: - um pouco da fotografia da miséria e da
desdita, do sofrimento e das endemias que lavram por estes vastos brasís.
Sempre estive longe de quitandinha e copacabana; sempre muito perto do
verdadeiro Brasil.

Viagens aéreas conheço-as, na direção do norte ressequi-
do e do oeste despovoado. Sempre perto da natureza e da miséria. Longe das
capitais e das "Boites"... Perto do sofrimento e junto do sertão. Conheço
a fisionomia resignada do meu povo, quando, em duras e bravas campanhas
políticas, doutrinava-o sobre a excelência do regime representativo e com
êle pugnava por melhores dias de mais sinceridade e mais justiça. Conhe-
ci o amargor das incompreensões e a dureza das prisões políticas. Equidis-
tante da direita e da esquerda. Sempre acreditei no grave e sereno espí-
rito de Minas, penhor do equilíbrio e da unidade da Federação. Sem a mal-
dade de um demagogo e sem a ingenuidade de um idealista puro, procurei
confundir-me com o povo e nêle sempre encontrei compreensão - atitude,
aliás, expressa em 3.000 sufrágios eleitorais.

Pelos termos de tua carta, vejo que pertencemos a dois
mundos bem diversos e distanciados. Tu aprecias as festas galantes, as
danças e as mágicas coreografias. Tu estou perto dos protestos veementes
das multidões exaltadas; da revolta dos humildes e das sedições provoca-
das pelo descontentamento dos sofredores. Moço, contando menos de 30 anos,
incorporo-me entre aqueles que esperam contribuir, ainda que modestamente,
para minorar as dores de muitos e dar esperança a legiões de deserdados.

A filosofia não é para mim um passa tempo ou um deriva-
tivo. Encaro-a como técnica de aperfeiçoamento social. Considero-a críti-
ca do processo do desenvolvimento histórico. Vejo nela uma possibilidade
de chegar-se cientificamente a um "statuo quo" mais justo e mais humano.
Professor de História em uma faculdade superior da Universidade de Minas,
procuro adaptar à universalidade da ciência à realidade do momento pre-
sente e do espaço geográfico, num sentido eminentemente social e político.
A cátedra para mim tem sido, e será sempre, oportunidade para interpretar
e influir. Um ponto de intercessão em que o saber e a experiência, acumu-
lados por vários séculos de História e a matérias plástica, constituída
pelas novas gerações, poderão produzir algo de duradouro para o presente
e para o futuro. Entendo que a vida cotidiana e rotineira é algo de pueril

BELO HORIZONTE, 26 de Junho de 1.947.-

Distinta Celina;

Meus cumprimentos.

Começo por enviar-te a cópia da carta que, a 16 de Maio, escrevi em resposta a tua missiva de 12 do mesmo mês. Como vês, não só fui pontual, como, também, o fiz com uma presteza que gostaria que tu, igualmente, observasses daqui por diante.

Agradou-me imensamente a mensagem que ora respondo, isto é, a escrita a 16 de Junho e postada a 23. Acabo de lê-la neste momento. Observo que temos múltiplas afinidades, pois, embora alegues que a carta cuja cópia te envio não foi recebida, teus dizeres, como verás, são de certa maneira uma resposta a ela. Só te escreverei sob registro postal. Logo minhas cartas tôdas devem chegar ao destino. De outra vês, de posse do recibo providenciarei a reclamação na repartição competente que, certamente se informará da agência do Rio a respeito do extravio da correspondência. Desta vês envio a cópia e tudo ficará esclarecido.

Estimo que tudo continue correndo "côr de rosas" para ti e espero poder fluir um pouco da delícia aromática deste roseiral. Fis porque será sempre um prazer poder corresponder-me contigo.

que tua viagem a S. Paulo tenha sido um sucesso.

Não acredito que sejas egoísta, como afirmas. É mesmo próprio de tua idade esta extroversão. Este viver em contato agradável com as coisas agradáveis e só pensar-se na dor e na tristeza quando a desventura nos atinge. Gosto que sejas assim como és. Fiel ao teu temperamento e enamorada das alegrias de tua idade. Não quero ser teu conselheiro nem tão pouco teu professor. Quero, sim, merecer o teu afeto; ser objeto de teu cuidado e contagiar-me do contentamento que, tenho certeza, esparges, a mão cheia, em volta de ti. Não são atraentes as mulheres meditativas e scrumbáticas. Sem jovialidade gracil e catita, as filhas de Eva seriam pedras preciosas destituídas de brilho.

As ponderações de minha carta de 16 de Maio não envolvem, de forma alguma, uma condenação. Ao contrário, constituem, apenas, a observação de um fato pelo qual até me felicitei.

Sim, far-me-ás feliz escrevendo-me e muito mais ainda ao dando-me a ventura de falar contigo e sentir a tua presença. Espero que tua próxima carta seja portadora da fotografia de quem, ainda, não conheço, mas estimo tanto. Como não disponho de retrato, no momento, mandarei fazer um sómente para satisfazer o teu pedido. e será sempre, oportunidade para interpretar e influir. Um ponto de intercessão em que o saber e a experiência, acumulados por vários séculos, aguardando o prazer de ter em mãos tua imediata resposta, sou o teu afeiçoado admirador, go de duradouro para o presente e para o futuro. Entendo que a vida cotidiana e rotineira é algo de puéril

Belo Horizonte, 30 de Julho de 947.-

Distinta Celina:

Meus cumprimentos.

Começo por pedir-te desculpas, em virtude da demora desta carta. É que, aproveitando as férias forenses e as da Faculdade de Filosofia, estive fora de Belo Horizonte, até ontem. Aqui chegando, recebi com imensa satisfação, tua última carta e a bela fotografia enviada depois. Não calculas quanto grande foi o meu prazer. Não exagerarei se disser que a beleza da fotografada não me surpreendeu. Tinha uma serena e firme intuição de que eras bela. E isto foi integralmente confirmado.

Brevemente, enviar-te-ei o retrato prometido. Sobre retrato, desmaiada retribuição à imagem viva da beleza.

Tive férias movimentadas e agradáveis. Estive na zona da mata, em Juiz de Fora e lá pensei muito em ti, porque aquela cidade está bem perto do Rio. Pensei, até, em fazer-te uma visita. Não me foi possível, porém, pois, esta viagem se ligava ao cumprimento da obrigação de parabenizar um casamento. Uma estadia rápida. De volta, fui ao triângulo mineiro; Uberaba e Araxá. Nessa última cidade, passei nove dias, ficando no Barreiro, a estação balneária. Dias alegres de sol e de acariciadoras esperanças. Estou novamente aqui, na dureza do cotidiano e nas atribulações de um trabalho permanente e árduo. Não me esqueço de tuas delicadas cartas e, muito menos, olvido a silhueta colocada ao fundo dos jardins...

Continuarei aguardando tuas mensagens, que responderei com satisfação e encantamento.

Com os meus agradecimentos, expresso-me completamente cativo de tua graça e radiante simpatia.

Minha cara Orquidea Triste:

Teu pseudônimo representa uma sugestão, ao mesmo tempo, delicada e rica de significação. Porque Orquidea Triste?

Não creio que vejetes, à semelhança daquelas belas ~~xxx~~ plantas em ambiente destituído do "Humus" fertilizador, e que torna impossível a vida da ~~reelva~~, dos arbustos e das flores comuns. Ao contrário, acredito que não sejas Orquidea e nem triste; mas rosa em ~~xxx~~ pleno ~~xxx~~ esplendor de viço e de beleza. Prefiro assim, porque, então serei o orvalho que vivifica e alenta e não o lodo pegajoso que ~~nu-~~tra uma falsa aparência de vida. Vamos orquidea, dize o teu nome; mostra-te como flor perfumada e mimosa que realmente és e não sejas mais triste. Alegrei-me por encontrar-te e quero que este, também, seja o teu espírito. Começemos aqui. Este deverá ser o principio de uma longa caminhada. Tenho 19 anos. Um pouco mais do que exiges.

O sentido da aventura, porém, expresso no teu anúncio, agrada-me e encoraja-me, dando-me a certeza de que és superior ao comum das mulheres, idealista, sonhadora, preferindo ir buscar longe aquilo que, talvez, tenhas em profusão bem perto, ao lado ~~de~~ de tua casa, na tua rua, em tua cidade. O que é fácil, porém, o que vemos todos os dias, têm ~~o~~ inconveniente da vulgaridade. Vivo aqui no Brasil central, em Belo Horizonte, cidade cuja beleza, progresso e amenidade do clima, servirá para emoldurar o quadro de um risonho e belo futuro. Porque não tentá-lo, minha Princesa ~~da~~ da Aventura ?

não
Adiantar-te-ei que/exerço profissão liberal; que não sou rico nem pobre; que amo demasiadamente a beleza e não tenho nenhuma apêgo ao dinheiro. Tua resposta dar-me-á a certeza do meu erro ou do meu acêrto. Sou horrorosamente feio para "maricas" e sofrível como ideal oposto ao teu sexo. Já estou acreditando a esta altura que és bela; de uma beleza suave e tranquila; encantamente sem seduções provocantes, entretanto, perfeição de um repousante enlêvo doméstico.

~~xxx~~ F' assim que eu te quero. Espero tua carta e rendendo minhas homenagens à graça gentil de tua formosura, espero merecer a felicidade de, um dia, poder sorver o "halo" da Orquidea triste.

Com os egãos Buenos Aires
Carlos ~~pro~~ Buenos de
Brasil

CEA CLA

Roselis ~~Traves~~ Feneine DR

Cecí, minha querida incógnita, cheia de sedução e de mistério: quando lí o teu apêlo ao desconhecido, ao anônimo correspondente distante, que tanto poderia ser eu - matuto do planalto Central de Minas Gerais - como Paraense, Paulista ou Pernambucano, ocorreu-me à memória os veros:

"Olhos verdes da cor das enseadas, que o caminho dos náutas alumia..."

~~xxx~~ É por isso que lí o pequeno trecho de revista e resolvi escrever-te, sob a impressão de quem ouvira o promissor aviso aos navegantes: "Boia de luz que aponta o caminho de um grande, belo e tranquilo Porto." Tenho confiança em que acertei.

Verifiquemo-lo, minha princeza do sortilégio e do mistério: (espaço). tua resposta indicará os novos rumos das nossas relações. Saberei então em que sentido orientas a formação de teus conhecimentos. Qual, exatamente teu ideal de cultura. Teus penhores artísticos e preferencias literarias. Residendo em B.Hte. sou estudante e milita no comércio e moço. Fisicamente não sou nem Apolo nem Sileno. O conhecimento humanístico, é a meta de minhas preocupações intelectuais. Ao contrário daquele estudante de Salamanca, leio tanto Plátão quanto Cervantes. Cultivo a história e suas ciencias auxiliares; a jurisprudencia e a filosofia. Longe, porém, de mim, a vontade de ser um "juristen" do tipo Germanico, de monóculo, impertigado e cheio de sapiência.

O que importa é ser humano "demasiadamente humano". Um dia conhecer-nos-emos melhor e, quem sabe, bem digamos este dia, esta hora, estas linhas esta carta e aquele anuncio perdido num canto de revista... Não sei se s/pseudonimo - Cecy - expressa um ideal de cultura-verde-amarela e cabocla. Pode ser porque recorda o romance de Alencar. Entretanto, pode ser, apenas, uma faceirice brejeira de uma paulista de Araçatuba. Desafio gracil dirigido ao incógnito. Ponto de interrogação lançado ao infinito. Tentativa de marcar encontro num ponto de intercessão escolhido pelos designos ocultos dos fados. Curiosidade ou firme proposito, aqui estou para atender ao teu apêlo e ao teu chamamento. Aguardo tua resposta. Tenho confiança. Hoje és uma promessa. Amanhã serás uma realidade intensamente querida. Sei que és inteligente e gentil. Rendo homenagens a tua graça e ao teu espírito.

Uma cara Orquidea Triste!

Das lindas paginas de Alencar, surgiu Ceci. Ceci fui, por influéncia da linguagem suave e doce de ~~XXXXXXXXXX~~ escritor poeta. Ceci projetou ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ sobre a vida de um índio o encanto sublime de sua beleza e eu procuro projetar nestas páginas os encantos de uma correspondência sincera e franca. No desfilar das cartas que recebo constantemente, a sua teve lugar destacado. Desconhecido, amigo, você deve ter muita personalidade para tão bem se expressar, dispartando em meu coração o grande desejo de sempre conhecê-lo.

O coração é uma caixa de segredos com muitas armadilhas. Muitas vezes, bastam pequenos gestos para fazê-las abrir e funcionar a caixinha, abrindo também uma das armadilhas e fazer prisioneiro o autor do gesto amável. Você é meu prisioneiro por sua própria amabilidade. Nesta ensolarada e primaveril araçatuba, jardim florido de encantos da natureza, sinto desejos de conhecê-lo mais de perto, de saber compreendê-lo.

Sua terra, o berço dos heróis, a terra e sonho de nossa civilização, deve ser feliz em produzir rapazes como você. Bom, culto e educado. A literatura é joia que tão bem adorna o espírito das pessoas elevadas e espirituais. A poesia suaviza todas as agruras da vida. Quando o homem, cansado de sofrer, queda e silente descança da labuta diária, seu coração se enche de poesia e ele se torna feliz. Felizes são as almas que podem esquecer a própria impotência de serem felizes, através de pensamentos belos. Exemplos de poetas, Minas já nos deu muitos. Deve portanto ser inacção nos filhos das lindas plagas mineiras, a qualidade poética do coração. Não a poesia prosaica e banal, mas a poesia sentimento e amor.

~~XXXXXXXX~~
F. por esse motivo que tomo a liberdade de lhe pedir uma fot. - Quero cópia do envolvero de uma inteligência brilhante e fértil, para saber conhecê-lo é preciso saber como você é.
Da Yone para você os cumprimentos ~~XX~~ sinceros de Yone Borges.
Triste.

Com a graça de Deus
Carlos F. de Yone Borges
Brasília

distinta; Maiki

Ao deparar-me com o anúncio publicado em "o riso", e no qual especificavas as qualidades necessárias para que fosse entabulado este diálogo escrito,, pensei que duas poderiam ser as minhas reações diante do fato:

- 1ª - ~~XXXXXXXX~~ silenciar-me e, por timidez, julgar-me incapaz de "cartear" contigo.
- 2ª - Entender-me (e não seria "pouca" modéstia) possuidor das qualidades exigidas pela nobre correspondente e escrever-lhe nesse pressuposto.

Agora, porém, examinando melhor a questão, verifico que posso assumir atitude intermediária. Nem estou tão longe das qualidades enumeradas por ti, para me julgar extranho e um intruso; nem tão ~~XXXXX~~ perto delas para julgar-me carismático e eleito. Fiquemos então, prezada correspondente, com a ponderação "sábia" do Conselheiro Acácio: " IN MEDIO VIRTUS"... Deixemos que as cartas subsequentes (pois, espero merecer a honra de tua resposta) façam as inevitáveis e mútuas revelações que deverão resultar num melhor conhecimento recíproco. Gostei de teus pendores e tuas preferências. Tanto a Filosofia quanto a literatura, representam belos e acabados ideais de cultura.

Particularmente, ajunto a estas duas secções do conhecimento o estudo do direito, da história e geografia. De certa maneira, Filosofia compreende tudo isto, na qualidade de totalização do saber. A literatura moderna, depois da vulgarização dos conhecimentos científicos, da psicanálise e da espantosa técnica do romance ~~psicologico~~, pode também aspirar o lugar de processo de universalização dos conhecimentos humanos. Ela não é mais "o sorriso da sociedade" como na conceituação antiga, mas realidade, método científico, vida. Quero, porém, que saibas que o principal motivo q me leva a escrever-te não é o fato de te interessares por esta ou aquela ciência, tal ou qual ramo da arte. Não!! O essencial é q és uma pessoa de outro sexo que tem comigo certas afinidades intelectuais. Agora passo a aguardar tua resposta. Ia-~~x~~ esquecendo-me de dizer-te que mineiro, q tenho 19 anos. Devo, ainda, lealmente, acrescentar que não nem "árbitro das elegancias" como Pétrônio, nem vivo num tonel como "Diógenes. Que amo apaixonadamente a beleza e que, neste particular, não pretendo ser um Apolo, não posso, ~~xxx~~ igualmente, comparar-me a um sileno.

Adeus! Queira aceitar protestos de simpatia do

Sovente é o mundo este resado a respeito do mistério. Ele sempre representa um privilégio ao qual todos nós - pobres deus - sofriam e nos envergonhamos.