

Amor e vanguarda cinematográfica

FERNANDA AIDÊ SEGANFREDO DO CANTO

Universidad de Castilla/ES

■ 242

Fernanda Aidê Seganfredo do Canto. Design Gráfico pela Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil). Atualmente, mestranda em Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales, na Universidad de Castilla – La Mancha (Espanha).

■ RESUMO

Com base em três histórias de amor protagonizadas por integrantes da *nouvelle vague* e do cinema marginal brasileiro, propõe-se neste artigo observar as interações amorosas da vida real que se transformam em cinema de vanguarda, e de como esta arte de contar histórias ficcionais acaba por relacionar-se à vida mesma.

■ PALAVRAS-CHAVE

Imagem, memória, cinema.

■ RESUMEN

Basado en tres historias de amor protagonizadas por integrantes de la *nouvelle vague* y del cine marginal brasileño, ese artículo se propone a observar las interacciones amorosas de la vida real que se transforma en cine vanguardista, y de cómo este arte de contar historias de ficción termina por relacionarse a la vida misma.

■ PALABRAS-LLAVES

Imagen, memoria, cine.

Estas imagens servem não para brincar com nossos sentidos racionais, mas no universo infinito da ambiguidade dentro de nós.

Sidney Peterson

I

“Que possa inquietar-nos toda coisa chamada habitual.” Com essa frase de Bertold Brecht inicia um livro de Edgar Morin sobre cinema; com uma ideia similar, Sigmund Freud escreve um artigo psicanalítico intitulado *Unheimlich* (O Estranho, 1919), no qual intenta definir os diversos usos do termo, desde a equação estranho = não familiar; até o conceito de *estranho familiar*, quando se tem a sensação de conhecer algo *que não é estranho*, algo conhecido, porém alienado devido a um processo da repressão da mente.

Freud ainda comenta a presença do estranho na literatura e em criações fictícias como sendo um terreno fértil para o estudo deste fenômeno, já que na ficção se pode guiar o estado de espírito e as emoções daquele que lê ou vê uma obra. As imagens, em particular as fotografias, segundo Sontag (2006, p. 216)¹, podem realizar esse mesmo processo:

Essas imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque antes de tudo uma fotografia não é apenas uma imagem (no sentido em que o é uma pintura), uma interpretação do real; também é um vestígio, um rastro direto do real, como uma marca ou uma máscara mortuária. Se bem que um quadro, ainda que cumpra com as pautas fotográficas de semelhança, nunca é mais que o enunciado de

¹ Todas as citações originais em espanhol foram traduzidas pela autora.

uma interpretação, uma fotografia nunca é menos que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas por objetos), um vestígio material do tema impossível para todo quadro.

Para Morin (2001), ocorre um fenômeno de sobre-impressão, ou de transmutação, entre a imagem e o objeto, no qual o fantástico e o real se confundem, mesmo nos casos mais objetivos ou vulgares. O autor assume que a mínima tentativa de definição desses processos, por mais técnica ou aprimorada que seja, não passa de um desejo impotente de expressar o inexplicável, de buscar *a senha do inefável*.

É nesse ponto, onde se confundem os costumes da vida pessoal e a inspiração artística, que se desenvolve o presente artigo. Ao acompanhar a trajetória pessoal dos casais Anna Karina e Jean-Luc Godard, Helena Ignez e Rogério Sganzerla, Agnès Varda e Jacques Demy pode-se assistir misturado à ficção o reflexo distorcido das diversas fases vividas por eles.

O estudo foi focado nesses casais por uma questão de compatibilidade artística e contemporaneidade. Há muitos elementos que unem a *nouvelle vague* e o cinema marginal no Brasil, entre eles, a exploração de novas técnicas e estéticas com baixo orçamento; o caráter inovador e provocativo; o respeito a alguns diretores precursores como Orson Welles e Alfred Hitchcock; as referências constantes a outras artes e também a elementos midiáticos, como publicidade, rádio, histórias em quadrinhos; a revelação de novas musas e novos cineastas; e o fato de seus integrantes serem na maioria jovens, ousados, e apaixonados.

O exercício artístico de filmar o ser amado vai além do desejo de contar uma história; o próprio processo de filmar já é bastante significativo: expor e fixar uma imagem através da alteração de cristais de prata sensíveis contidos em uma emulsão. Expor para fixar. Filmar para não esquecer.

Explorar a imagem do ser amado é, portanto, invocar a Mnemosyne, deusa da literatura e das artes e mãe das nove musas, aquela que preserva a memória, combatente da passagem do tempo e do esquecimento.

II

Muitas vezes, as fotografias — e os filmes, quando se trata de um diretor de cinema — fazem parte da vida cotidiana como se fossem uma extensão ou uma parte do próprio objeto fotografado/ filmado, isto é, convertido em imagem. Imagens que são levadas em formato 3x4 dentro de carteiras, colocadas em todo tipo de site de relacionamentos e redes sociais, projetadas na intimidade das casas e expostas como se fossem estátuas ou relicários de entes queridos e ausentes. Por vezes despertam emoções interrompidas, que permanecem como em suspensão até a próxima mirada. Se a relação com o ser fotografado se transforma, também se atualiza a percepção sobre a fotografia. Passa de uma lembrança ingênua a uma nostalgia profunda, alguma espécie de rancor, ou mesmo um esquecimento. Nenhuma memória é estática.

Ainda que imóvel, a imagem fotográfica não está morta. A prova é que gostamos das fotos, as olhamos. Entretanto, não estão animadas. Esta observação falsamente ingênua nos instrui. No cinematógrafo poderíamos acreditar que a presença dos

personagens provém da vida — o movimento. *Na fotografia, a presença é o que evidentemente dá vida. A primeira e estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, contudo, estão ausentes.* Esta presença não necessita, para se afirmar, da subjetividade mediadora de um artista. O gênio da foto é em primeiro lugar químico. A mais objetiva, a mais mecânica de todas as fotografias [...] pode nos transmitir uma emoção, uma ternura como se em certa forma, segundo a frase de Sartre, o original havia se encarnado na imagem (MORIN, 2001, p. 25) (grifos no original).

Dessa forma, mesmo que num primeiro momento lhe falte *anima* à imagem, pode ser através da significação pessoal — uma projeção — que o sentido da fotografia se construa. Agora, um momento. É necessário fazer algumas correlações entre linguagem e percepção antes de prosseguir. O território da imagem cinematográfica, como se sabe, pressupõe desde sua criação uma fundamentação teórica que buscou em diversos momentos de sua história a definição de uma linguagem própria, não emprestada de outras artes nem a elas subordinada, mas sim, que pudesse ser naturalizada neste campo híbrido de interlocuções com diversos saberes. Contudo, o próprio campo artístico, pensado numa maneira geral, pode ser entendido não como um eterno repetir de valores concretos instaurados pela história da arte, mas sim, como um território no qual seja possível uma reflexão que dê espaço a novas posturas e práticas artísticas. Dessa forma, não interessa ao presente artigo que se defina uma linguagem concreta utilizada pelo cinema ou pela fotografia; mas que cada imagem seja vista como a possibilidade latente de um campo sensível construído pela percepção, que antes de respostas fechadas, proporcione o desafio em buscar a “senha do inefável” de Edgar Morin.

245 ■



Figura 1 – Anna Karina (*Le petit soldat*, 1960); Helena Ignez (*A mulher de todos*, 1969); Jacques Demy (*Jacquot de Nantes*, 1992).

Didi-Huberman (1998, p. 34) expressa de outra forma esta equação imagem-objeto, possibilitando uma nova exploração sobre as imagens, que revalorize sua irrefutável *presença* e seu próprio olhar: “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda”.

Um olhar de perda, pois a imagem que olha de volta ao espectador traz consigo a mirada do vazio, da impossibilidade do toque ou da tentativa de possuir. A imagem que olha está carregada de obstáculos, mas também dotada de um caminho reverso, no qual se pode entrar e viver, e morrer, novamente no espectro da sua lembrança.

Ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá, desaparecerá num volume mais ou menos parecido (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).



Figura 2 – frames de *Jacquot de Nantes*.

Jacques Demy, criança: “Mas se esse é meu nome!” / **Mãe:** “Sim. Você já sabe que te demos o nome do teu avô. Mas você é meu pequeno Jacquot.” / **Jacques Demy (em OFF):** “Haver visto tão jovem meu próprio nome sobre uma tumba me proporcionou o sentido da fragilidade da existência”.

III

■ 246

Em *Jacquot de Nantes* (1991), Agnès Varda faz uma retrospectiva da infância de seu marido, o também diretor de cinema Jacques Demy. Com base em recordações sugeridas pelo próprio Jacques, ao longo do filme, Varda combina às imagens ficcionais da infância de Demy, suas possíveis transposições a filmes realizados por ele muitos anos depois. Como exemplos, o posto de gasolina de seu pai, lembrado em *Les parapluies de Cherbourg* (Os Guarda-chuvas do amor, 1964); ou suas constantes idas ao teatro de bonecos, que lhe deram inspiração para homenagear Jean Cocteau, transpondo o universo visual dos contos de fadas ao cinema no filme *Peau d'âne* (Pele de asno, 1970).



Figura 3 – Semelhanças entre recordações da infância e filmes de Jacques Demy (coluna à esquerda: frames do filme *Jacquot de Nantes*; à direita, *inserts* de *Peau d'âne* e *Les parapluies de Cherbourg*).

É a imagem da memória de Demy que alimenta a produção de novas imagens, realizadas por Varda, numa fusão da ótica de ambos, do sentimento, confiança e afinidade recíprocos.

Lembro-me de ter pensado “Estou fazendo toda esta ficção sobre Jacques, mas ele está aí, vivo, e talvez não por muito tempo...” pois ele estava doente. E pensei, como quando queremos fazer algo por alguém, e dizemos: “Fiquei próxima, tanto quanto possível, de quem sofria.” E para um cineasta, estar próximo quer dizer estar realmente próximo. Então, eu filmava o que todos viam, seu rosto, seus braços, suas mãos [mas] tão perto, chegando à textura desse homem, como se entrássemos dentro de sua pele... de muito perto. Acho que só tive esta visão devido ao medo de perdê-lo (AGNÈS VARDA, 2002)².

Jacquot de Nantes (1992) é uma reconstituição de época, com tons de documentário, ficção e cenas de filmes de Demy; cada imagem, uma após outra, válida e dá sentido a anterior, explorando a complexa obra do diretor para além do *kitsch* e do fantástico; explorando uma visão de mundo complexa e ousada, que aborda temas delicados como o amor, a perda, a morte e as relações de guerra e de paz. Com um olhar afetivo, Varda preserva o legado de seu amado e lhe presta uma homenagem ao fim de sua vida. Demy falece antes de finalizar a montagem.

Mnemosyne, deusa grega da memória, mãe das musas, é invocada neste filme como protetora das recordações, combatente do esquecimento e da morte. Uma de suas filhas, Calíope, é a musa inspiradora da poesia épica, da invenção poética, ela mesma descendente da Memória, sua fonte de nutrição. Nesta relação entre mãe e filha estreitam-se as relações entre memória e invenção, em conservação viva através da obra de arte, relação esta tão visível quanto indizível no filme de Varda.

A fotografia: Fetiche, lembrança, presença muda; substitui ou se mistura às relíquias, flores murchas, lenços cuidadosamente guardados, mechas de cabelo, objetos pequenos, bobagens, torre Eiffel e Praça de São Marcos em miniatura. Por todas partes, postas sobre os móveis, penduradas nas paredes, as fotografias e cartões postais reinam sobre uma corte de frivolidades irrisórias, resto de recordações, combatentes do tempo, disputando ao esquecimento e à morte lampejos de presença viva (MORIN, 2001, p. 29).

Para Walter Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174), a memória não tem relação apenas com o *ter*, com a posse, como se fosse uma coleção de objetos passados, mas sim, promove uma relação dialética entre o objeto e o *lugar*, isto é, seu lugar de pertencimento. A memória seria, portanto, como uma “atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos [...]”. A memória dá à imagem um caráter duplo: do espectador que vê, e do que é visto pelo que vê.

² Em entrevista ao documentário *Janela da Alma*, 2002.



Figura 4 – Fotos de Helena Ignez e Rogério Sganzerla em exposição no Itaú Cultural, 2010.

IV

Recentemente³, Helena Ignez, viúva de Rogério Sganzerla falecido em 2004, teve a oportunidade de mostrar ao público o acervo crítico e artístico de seu marido. Entre cartazes de filmes, cartas pessoais, máquinas de escrever, material de filmagem e pastas cheias de roteiros realizados ou não, a atriz e agora diretora de cinema comenta sobre a experiência de abrir seus arquivos para a exposição:

Há duas semanas, eu me vi entrando aqui no apartamento em que nós moramos, na Urca, com seis pessoas do Itaú Cultural. De repente, a Sinai [filha de Ignez e Sganzerla] falou: “Agora os cadernos do meu pai, as pastas, tudo isso virou preciosidade”. E é verdade. Mas isso tudo foi também a minha vida. Todos esses textos foram escritos também ao meu lado, mas, naquele dia, eu vi pessoas usando luvas para tocar no material. Tive que respirar fundo para não me emocionar em excesso⁴.

Essa emoção que relata Helena Ignez, parece motivada não tanto pelas próprias lembranças redescobertas, mas pelo tratamento “arqueológico” concebido pela equipe de conservação do Itaú Cultural, estes sim, descobrindo por primeira vez um grande acervo, uma grande Mnemosyne que lhes fala; e deixando no espaço arqueológico uma nova configuração: o solo aberto e o objeto exumado.

[...] o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado — não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação — onde jaziam todos os vestígios. [...] mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto con-

³ Ocupação Sganzerla, de 09 de junho a 18 de julho de 2010, no Itaú Cultural, em São Paulo.

⁴ Entrevista para a Folha Online Ilustrada.

denados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 175-176).

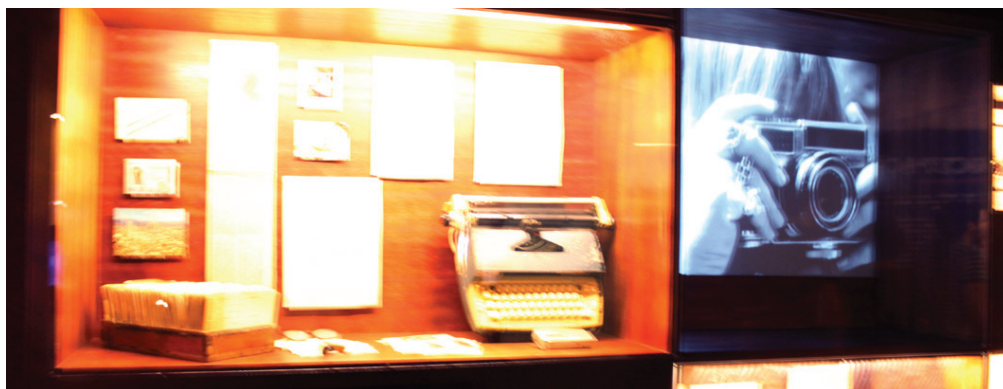


Figura 5 – Máquina de escrever de Sganzerla em exposição no Itaú Cultural, 2010.

Outra forma de “escavação arqueológica” é encontrada no filme de Agnès Varda. Por diversos momentos, ela abandona a ficção-documental de *Jacquot de Nantes* e dirige sua câmera exploratório-afetiva à superfície da pele manchada e senil de seu marido; um afeto semelhante ao que Jean-Luc Godard demonstra por Anna Karina, em *Le petit soldat* (1960), filme que realizaram juntos por primeira vez. Entretanto, onde em Godard se vê uma admiração primária por Anna Karina, de descobrimento quase infantil do ser amado, no caso de Agnès Varda, as condições e sentimentos que sujeitam as imagens vêm de uma história compartilhada, e da tentativa de preservação da mesma. O corpo de Demy não é apenas seguido, percebido pela câmera; ele é buscado, valorizado em enquadres muito próximos, muito íntimos, que se não são fortes o suficiente para combater a sensação de *volume vazio*, por momentos conseguem tornar a imagem *quase tocável*. Nos *frames* a seguir, vê-se como se dá a transição de um primeiríssimo plano que passeia pelo rosto e ombro de Demy até encontrar uma mão feminina com aliança, a da própria Agnès Varda; na cena seguinte, a representação de Jacques na infância, sendo amparado pela mão de sua mãe, que lhe diz “Não te preocupe. Vocês vão se divertir muito lá”.



Figura 6 – *Frères* de Jacques Rivette (1992).

Em *Vivre sa vie* (1962), dois anos após a realização de *Le petit soldat*, a relação entre Jean-Luc Godard e Anna Karina é bastante diferente. Meses antes das filmagens, Anna Karina perde um filho que esperava de Godard. De certa forma, filmar a dor da perda é fazer da imagem a própria tumba; a busca pelo retrato através da fragmentação de Nana é também um símbolo dessa *sublime violência do verdadeiro* (Benjamin apud Didi-Huberman, 1998), em cuja figura destruída subsiste o vestígio que marca o vazio.

Godard experimenta apreender a imagem fragmentária de sua amada durante todo o longo do filme, capturando-a como num jogo pela busca do primeiro plano, que só é revelado após a própria confrontação da personagem com outra imagem cinematográfica, na circunstância em que a personagem de Anna Karina, Nana, vai ao cinema assistir *La Passion de Jeanne d'Arc* (O martírio de Joana D'Arc, 1928). Dessa forma, imagem contra imagem, sem as bordas que delimitam o filme dentro do filme, o espectador assiste a Nana comover-se com Jeanne d'Arc, ver e ver-se refletida na mártir, saber de antemão que seus destinos são semelhantes e que compartilham uma condição de duplicidade, e de ser quase-sujeito.

Na identificação, o sujeito, no lugar de projetar-se no mundo, absorve o mundo nele. [...] Dito de outro modo, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momen-

tos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, esfumaçado, vaporoso, 'inefável'. O outro é o momento em que a identificação se toma literalmente, substancializada, em que a projeção alienada, perdida, fixada, enfeitada, se faz coisa; se crê verdadeiramente nos duplos, nos espíritos, nos deuses, nos feitiços, na possessão, na metamorfose (MORIN, 2001, p. 82-83).

V

Aqui se configura uma nova inquietação entre imagem e objeto, que toma emprestada a definição de Freud sobre a *desorientação* (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231). Nesta experiência, não se sabe exatamente definir o que se tem por *diante* e o lugar onde se está: ao mesmo tempo em que Nana se identifica com a imagem de Jeanne d'Arc, é por esta dilacerada, por esta imagem, perde sua própria identidade. "*Um limite se apaga [contudo] um limiar se abre*" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 232). Ao borrar os marcos da tela do cinema, Godard apaga também o limiar entre o tocável e o simplesmente visível para Nana. Sem mais obstáculos entre uma e outra personagem, Nana *atravessa* a tela, une-se ao modelo de imagem, deixa de ser objeto, e desorienta-se, por estar entre *um diante* e *um dentro*. "E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos" (p. 234).

Talvez por essa necessidade de identificação entre imagem e imagem até o momento em que Nana se dirige ao cinema, seu primeiro plano — isto é, seu retrato — é privado do olhar do espectador. Até essa cena, não se consegue estabelecer identificação com a imagem de Nana, não é possível se projetar, nem compartilhar de seus problemas; não há o que buscar, pois ela simplesmente não é dada à visão. Em *Vivre sa vie*, o retrato de Nana é construído, e desconstruído, durante todo o filme.

Perto das cenas finais, é o próprio diretor quem recita um trecho de *O Retrato Oval*, de Edgar Allan Poe, através do personagem-amante de Nana:

E quando haviam passado muitas semanas e pouco já restava por fazer, salvo uma pincelada na boca e um retoque nos olhos, o espírito da senhora vacilou como a chama de uma lanterna. Assente a pincelada e feito o retoque, por um momento o pintor ficou extasiado perante a obra que completara; mas em seguida, enquanto ainda a estava contemplando, começou a tremer e pôs-se muito pálido, e apavorado, gritando em voz alta 'Isto é na verdade a própria vida!', voltou-se de repente para contemplar a sua amada: — estava morta! [...] É a nossa história; um pintor retratando sua amada.

Para Rogério Sganzerla (2010, p. 46), as personagens de Jean-Luc Godard são trágicas e condenadas à destruição desde as primeiras cenas. "Em todos os momentos das fitas sente-se a onipresença da morte". Sganzerla, que antes mesmo de sua estréia como cineasta era crítico de cinema do Jornal *O Estado de S. Paulo*, refere-se à Anna Karina como um "herói fechado". Ao contrário do cinema tradicional, no cinema moderno não cabe à narração contar a história da personagem, saber de suas crises ou motivações. Não se tenta explicar, nem definir seu interior, e tudo que se pode fazer é olhá-lo.

No filme moderno, o que acontece em relação ao herói são erupções de facetas e temas ligeiramente insinuados. [...] Pode-se notar que há a predominância do desconhecido sobre o conhecido, do irracional sobre o racional, do fatalista sobre o realista. Faltando qualquer explicação, os temas adquirem ares ilógicos e passam a representar o absurdo do mundo contemporâneo (SGANZERLA, 2010, p. 42).

Em *A mulher de todos* (1969), Sganzerla tem a oportunidade de mostrar seus próprios heróis fechados. Helena Ignez, sua própria mulher, é uma síntese debochada e antropofágica das heroínas de seu tempo, de seu cinema. Em certo momento, sua personagem (Ângela Carne e Osso) se define da seguinte forma: “Sou uma heroína sem mensagem como qualquer outra mulher do meu tempo. Simplesmente tento ser uma mulher de classe, com classe”.

Como crítico, roteirista e cineasta, Rogério mostra sua maneira de ver o cinema moderno que já vinha sendo feito por Godard, e agora é levado adiante por si mesmo. Sua maneira de ver a atriz e mulher amada, que também é amada por todos, é uma reflexão em movimento, uma (nova) versão brasileira da *nouvelle vague* francesa; um cinema crítico, barato, marginal e muito criativo. Como restos revisitados de sua crítica ao cinema de Godard, em *A mulher de todos* tem-se por diversas vezes a impressão de ver-se Ângela Carne e Osso dançando e sorrindo como Nana em *Vivre sa vie*, caminhando em meio à natureza como Marianne de *Pierrot le fou* (1965); ou criticando severamente os homens como Brigitte Bardot em *Le Mépris* (1963). Todas são abstrações de Anna Karina feitas por Godard, precursores de Helena e Rogério. Talvez as mesmas inquietações, os mesmos temas abordados. Mas tudo montado como em um *collage*, como se todas essas imagens pudessem pertencer ao mesmo momento. Helena, em off, diz: “Com a impressão de tudo passando de trás pra adiante. Minha imagem saindo invertida, estraçalhada, arrebatada. Tudo aqui poderia ser qualquer outra coisa, qualquer imagem anônima e sem importância”.

Quer seja em seus textos críticos, ou fazendo cinema, Sganzerla (2010, p. 52) defende o uso de uma narrativa fragmentária, “em que não há presença de lógica e na qual os personagens e coisas não obedecem a uma estrutura racional. São livres”.

VI

Através do cinema, da imagem filmada e projetada, Sganzerla, Godard e Varda realizam um processo de libertação da imagem. Para Sontag (2006, p. 220), as fotografias não se limitam ao mero registro ordinário; através delas, pode-se redefinir a realidade mesma, como o vestígio e a prova concreta de que o objeto existe/ existiu. “A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmenta as continuidades e acumula as peças num legado interminável, oferece, portanto, possibilidades de controle que eram inimagináveis com o anterior registro da informação: a escritura”. É, portanto, através de sua imagem que o objeto se liberta e passa a ser, de certa forma, ele mesmo parte de um sistema de informação, de um projeto classificatório e armazenável, duplicável, projetável indefinidamente.

O ato de filmar o ser amado, abordá-lo com uma câmera, tê-lo sob sua ótica, controlar seus processos e meios e modos, é proporcionar a ele a eternidade do registro fílmico, sua emancipação enquanto objeto físico, real. É realizar o retrato oval de Edgar Allan Poe, é transpor a barreira do que foi tocável um dia e do que será

eternamente uma lembrança, um vestígio e um caminho reverso por onde se pode transitar.

Tais imagens são, desde o momento de sua concepção, parte da história de seus autores e protagonistas, relíquias fetichistas protegidas do esquecimento por Mnemosyne. São já uma reflexão que se divide entre o luto e o desejo, “entre uma *memória* e uma *expectativa*” entre o que teve fim e o que um dia terá.

Essa imagem dialética não existiria sem um trabalho crítico da memória, num eterno observar entre o que resta e tudo o que já se perdeu. Agnès Varda diz⁵ algo sobre sua maneira de filmar Jacques Demy, e seu comentário poderia se estender a Rogério Sganzerla e Helena Ignez, Jean-Luc Godard e Anna Karina: “Acho que apenas eu, amando-o desta maneira, teria sido capaz de filmar esta imagem”.

O limiar entre pressentir seu fim e o desejo de preservá-lo leva à criação artística libertadora, que joga eternamente com a imortalidade e o congelamento, interminavelmente diante do fim sem nunca alcançá-lo.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260 p.

FOLHA ONLINE (São Paulo). **Musa do Cinema Novo diz que marido cineasta foi grande pensador**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/746637-musa-do-cinema-novo-diz-que-marido-cineasta-foi-grande-pensador.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2010.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Ímago, 1969. V. 17.

JARDIM, João; CARVALHO, Walter. **Janela da alma**. Brasil: Europa Filmes, 2002. 73min. Documentário.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paidós Comunicació, 2001. 222 p.

SGANZERLA, Rogério. **Textos críticos 1**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. 164 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. México: Alfaguara, 2006. 285 p.

⁵ Em entrevista ao documentário *Janela da Alma*, 2002.