

**Escrever, filmar, corresponder: as cartas de Chantal Akerman, o filme-diário e outros endereçamentos da imagem**

**Escribir, filmar, corresponder: las cartas de Chantal Akerman, el cine-diario y otros direccionamientos de la imagen**

**To write, to film, to correspond: letters of Chantal Akerman, film diary and other image addressings**

Yurie Yaginuma<sup>1</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Aline Maria Dias<sup>2</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo

**Resumo:** O artigo propõe uma reflexão acerca das relações entre filmar e escrever a partir do enfoque nos tipos textuais de cartas e diários presentes tanto nos filmes *News from home* e *De L'autre Côté*, de Chantal Akerman, *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, e *Diário*, de David Perlov, como no cruzamento com o processo artístico da autora. As abordagens dos tipos textuais são ancoradas nas análises das formas de escrita de si de Foucault (1992) e Blanchot (2005), assim como da escrita de cartas como exercício feminista e decolonial a partir do pensamento de Anzaldúa (2021). Na busca por ressonâncias entre as palavras e as imagens, evoca-se uma escrita ao lado dos filmes de artistas e do ato de filmar que não pressupõe uma preparação anterior nem um relato posterior às imagens, mas moventes posicionamentos entre as práticas de filmar/escrever, ora correspondentes, ora transbordantes.

**Palavras-chave:** escrita de si; cartas e diários; filmes de artistas; processo artístico contemporâneo

**Resumen:** El artículo propone una reflexión sobre las relaciones entre filmación y escritura centrándose en los tipos textuales de cartas y diarios presentes tanto en las películas *News from home* y *De L'autre Côté* de Chantal Akerman, *Lettre de Sibérie* de Chris Marker y *Diário* de David Perlov, así como en la intersección con el proceso artística de la autora. Los acercamientos a los tipos textuales están anclados en los análisis de las formas de escritura de sí de Foucault (1992) y Blanchot (2005), así como en la escritura de cartas como ejercicio feminista y decolonial a partir del pensamiento de Anzaldúa (2021). En la búsqueda de resonancias entre palabras e imágenes, la escritura es evocada junto con las películas de artista y el acto de filmar que no presupone una preparación previa o un informe post-imagen, sino posiciones cambiantes entre las prácticas de filmar/escribir, a veces correspondientes, otras veces desbordantes.

**Palabras clave:** escritura de sí; cartas y diários; películas de artistas; producción artística contemporánea

<sup>1</sup> Artista e pesquisadora. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas nas relações entre o filmar e o escrever. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3661-6523>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9304847525811928>. E-mail: [yurielopes@gmail.com](mailto:yurielopes@gmail.com),

<sup>2</sup> Artista e Pesquisadora. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2012-15), com Bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior (Proc. n. 1107/12-7). Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0087-4934>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0273232480307407>. E-mail: [alinemdias@hotmail.com](mailto:alinemdias@hotmail.com)

**Abstract:** The article proposes a reflection on the relationships between filming and writing from focusing on the textual types of letters and diaries present both in the films *News from Home* and *De L'autre Côté* by Chantal Akerman, *Lettre de Sibérie* by Chris Marker and *Diário* by David Perlov, as well as in the intersection with the author's artistic process. The approaches to the textual types are anchored in Foucault's (1992) and Blanchot's (2005) analysis on the ways of self-writing, as well as in the writing of letters as a feminist and decolonial exercise based on Anzaldúa's (2021) thought. In the search for resonances between words and images, a writing is evoked alongside the artist films and the act of filming that does not presuppose a previous preparation or a report after the images, but moving positions between the practices of filming/writing, sometimes corresponding, sometimes overflowing.

**Keywords:** self-writing; letters and diaries; artist films; contemporary artistic production

## 1 INTRODUÇÃO

Este texto procura analisar filmes de artistas e cineastas que mobilizam dispositivos de escrita, articulando-os a processos artísticos desenvolvidos a partir da presença dos tipos textuais de cartas e diários. Analisando primeiramente as formas de texto à luz da escrita de si pensada por Foucault (1992) e Blanchot (2005), o texto segue a análise da carta como prática de reposicionamento da fronteira entre identidades em filmes de Chantal Akerman e Chris Marker, para, em seguida, chegar ao questionamento da autoridade na pretensa objetividade das imagens documentais a partir do filme-diário, dialogando com os diários de David Perlov e a produção artístico-textual da autora.

As diferentes reflexões que são relacionadas no texto partem de pesquisas desenvolvidas sobre a relação entre o cinema e as formas de escrita durante o período de graduação em Artes Visuais<sup>3</sup>. Ao procurar articular a análise dos filmes com as qualidades textuais e a prática da escrita, enfrentamos o desafio de propor um modo de relação da palavra e da imagem no cinema que não se resume ao método usual do processo cinematográfico — em que a relação se encerra no texto em forma de roteiro que antecede as imagens filmadas e, posteriormente, montadas. Antes, nosso pensamento propõe tal relação a partir de uma ética da correspondência, com Anzaldúa (2021) e os filmes de Akerman, ou a partir do sentido de dispositivo, com Veiga e Italiano (2015) e os diários filmicos de Perlov, que evidenciam uma ampliação nos modos de fazer e, logo, nos sentidos possíveis do cinema.

Lançando perguntas sobre como a carta e o diário desestabilizam as relações entre objetividade e subjetividade no cinema documental e como o filmar produz o escrever, o objetivo de nosso texto é contribuir com a discussão em que a produção dos cineastas analisados e o processo artístico nas Artes Visuais convocam outros caminhos e posições entre texto e imagem na obra filmica.

## 2 A ESCRITA DE CARTAS E DIÁRIOS

Para situar nossas reflexões dessas formas textuais, partimos, em um primeiro momento, do texto intitulado “A escrita de si”, de Michel Foucault (1992), destinado à análise das relações entre a escrita e os movimentos de construção subjetiva cultivadas por escritores na Antiguidade Clássica: os *hypomnemata* e as correspondências.

Distanciando-os dos diários confessionais ligados ao ascetismo cristão, Foucault (1992) afirma que os *hypomnemata* estão mais próximos de um caderno de notas, em que coisas lidas,

<sup>3</sup> A pesquisa intitulada *Filme e escrita: reflexões sobre a carta e o diário em Chantal Akerman, Chris Marker e Jonas Mekas* (desenvolvida pela autora, em 2020), concebida no âmbito da Iniciação Científica (IC), e o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado *Uma tentativa de perder a minha língua: algumas experiências de filmar e escrever* (Yaginuma, 2021), com orientação da professora Aline Dias.

vistas ou ouvidas são apropriadas e unificadas por aquele que escreve. Porém, ele também observa que esses escritos não devem ser tomados como simples exercícios de memorização, pois o que acontece nessa acumulação é a própria constituição de si (Foucault, 1992). Para o autor, “o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recoleção das coisas ditas” (Foucault, 1992, p. 143-144) e recolhidas no exterior de si.

Tal processo de subjetivação está implicado tanto nos *hypomnemata* quanto na escrita epistolar. Ao contrário da escrita ascética, que buscaria o eu por meio da confissão e da sujeição de si a um olhar julgador-superior, a escrita de que Foucault (1992) fala alimenta a constituição de um eu descentralizado que só pode existir pelo exercício dessa recoleção de fragmentos exteriores vividos, experimentados no corpo de quem escreve. A constituição de si se articula, portanto, não através de um olhar interior e solitário, mas de um olhar exterior, fundado na partilha. Nesse sentido, “a carta que, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da subjectivação do discurso verdadeiro, da sua assimilação e da sua elaboração como ‘bem próprio’, constitui também e ao mesmo tempo uma objectivação da alma” (Foucault, 1992, p. 151). No trabalho de construir um discurso interior e subjetivo, quem escreve a carta faz isso ao objetivar-se em direção a uma saída de si na interlocução com o outro.

A propósito da escrita de diários, em um texto dedicado à reflexão desse “gênero”, Maurice Blanchot (2005) aponta para a sua única cláusula, a objetividade “aparentemente leve, mas perigosa” que o diário segue: o respeito ao calendário. O autor nos alerta para uma “armadilha” que cerca essa escrita de condição objetiva simples e aparente liberdade extrema. Na ambição de “fazer da escrita uma empresa de salvação”, o autor lembra que confiamos tal tarefa a algo aparentemente fácil e ao mesmo tempo traiçoeiro, pois “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (Blanchot, 2005, p. 274-275).

Ressoando nas observações de Foucault (1992) acerca dos *hypomnemata* em oposição à escrita confessional, Blanchot (2005) comenta a estranha convicção de que o diário poderia nos dar a conhecer a nós mesmos, através da observação de movimentos interiores e colocando a escrita no papel de nosso confessor. O filósofo aponta que, nessa tentativa de dar uma linguagem àquilo que não pode falar, o que acontece não é a possibilidade de “conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se”, por meio de um “estranho combate” que nos atrai para fora de nós mesmos (Blanchot, 2005, p. 275-276).

Articulando vozes subjetivas do diário e da carta, encontramos, no cinema, experiências de deslocamento do eu e de saída de si em que essa primeira pessoa do singular que escreve/filma mistura-se ao olhar que o mundo e as imagens — ou o mundo das imagens — lhe devolvem, não se tornando mais discernível nem separável.

### 3 A CARTA COMO FRONTEIRA EM NEWS FROM HOME E DE L’AUTRE CÔTÉ

Em *News from home*, observamos como a diretora belga Chantal Akerman articula tais processos. O filme é composto pelas cartas que a mãe da diretora lhe enviava da Bélgica no período em que morava em Nova Iorque. Incorporando a escrita da mãe, é Akerman, a filha, quem lê as cartas no plano sonoro do filme, em blocos espaçados, enquanto as imagens apresentam a cidade. Longas tomadas fixas e alguns lentos movimentos da câmera no próprio eixo ou em *travellings* mostram apenas espaços públicos, como ruas, estacionamentos, calçadas, estações e interiores de metrô.

Nota-se, já de início, a opção da montagem pelo contraste entre o público e o privado, entre o íntimo e nominal do texto epistolar da mãe e a anonimidade da cidade nova iorquina. Com esse contraste, “a intimidade e a ternura do texto reivindicam proximidade, mas transmitem distância” (Margulies, 2016, p. 250). A forma textual da carta evoca sempre uma distância

geográfica, temporal e/ou discursiva. A pessoa que escreve cartas, diz Ivone Margulies (2016, p. 248), “só pode estabelecer contato com o destinatário por uma dinâmica textual fissurada, sempre falha”.

Na carta, como observa Foucault (1992), existe um espelhamento de olhares, ao mesmo tempo olhar e dar-se a ver. No caso das cartas da mãe em *News from home*, no entanto, percebe-se uma complexificação e torção desse jogo. A análise de Margulies (2016, p. 248) situa o interesse singular do filme pela “representação distorcida do ‘eu’”.

Os sujeitos “eu” e “você” definem um sujeito em relação a outro, porém, nesse caso, esses portadores de subjetividade aparecem precariamente enraizados. *News from Home* questiona a noção de presença, de uma fonte única e evidente do discurso, no momento mesmo em que diferença e distância parecem abolidas: o momento do proferimento. Emissor e destinatário se confundem, negando uma identidade essencial de um e de outro (Margulies, 2016, p. 249).

Podemos aproximar essas observações de Margulies (2016) com o argumento de Raymond Bellour (1997) no ensaio intitulado *A carta diz mais*, sobre a troca de vídeo-cartas de Shuntaro Tanikawa e Shuji Terayama. Em sua análise, Bellour (1997) observa, nessas correspondências filmicas, uma perturbação que pode ser experimentada pelo espectador — o terceiro e deslocado correspondente de toda carta filmica. O autor aponta para um deslizamento das identidades de ambos os correspondentes, operando uma mistura e uma confusão das subjetividades dos dois em suas vídeo-cartas, “mas que toca, talvez, além, o efeito peculiar de todas as trocas de cartas” (Bellour, 1997, p. 297).

O momento do proferimento, isto é, quando Akerman empresta sua voz à leitura das cartas maternas das quais é destinatária, superpõe e desestabiliza os papéis de quem olha e de quem é olhado, os lugares de elocução e recepção e a autoridade do discurso verdadeiro e referencial. Aqui, é por uma outra via que Akerman provoca a “subjetivação do discurso verdadeiro” através de uma “objetivação da alma” que Foucault (1992) observa no exercício da carta. Não uma subjetivação por meio da narração objetiva de si para o outro, nem o olhar-se a partir dessa vida exterior que a carta provoca, mas uma subjetivação que esboroa, funde, mistura e produz um irreconhecível completo das fronteiras entre as identidades do eu/outro, sujeito/objeto. Quem é a filha? Quem é a mãe? E que lugares são esses? O interior familiar da Bélgica e o movimento incessante de Nova Iorque se sobrepõem, misturam e anulam. No filme, o “você” destinatário das cartas ocupa a voz do “eu” remetente, propondo o esboroamento dessas margens, a precariedade e o deslocamento desses sujeitos.

Figura 1 – Still do filme *News from home* (1976)



Fonte: *News* [...] (1976).

Há uma forma de pensar esse processo ao lado da teórica e ativista Gloria Anzaldúa (2021), propondo uma reflexão sobre a carta como uma forma de escrita feminista e um exercício realizado nas fronteiras entre espaços, corpos e alteridades. Anzaldúa (2021, p. 93) traz o seu lugar de *mestiza*, chicana e lésbica como um exercício conceitual de “ter e viver em vários mundos”, de “estar imersa em todos os mundos enquanto, simultaneamente, faz-se a travessia de um ao outro”. Recusando, em sua reflexão, a noção de identidades essenciais e fixas, Anzaldúa (2021) se vê na encruzilhada de muitos mundos e identidades, afirmando ser necessário transitar entre elas de maneira tácita e sabendo escolher como e quando se posicionar.

Nesse sentido, o ato de se corresponder parece envolver, como um gesto político, escolhas fundamentais sobre o posicionamento e o modo de se mover diante do outro. Anzaldúa (2021, p. 105) propõe imagens de travessia e contágio como “escolhas de movimento” em relação às “formas de ser, de agir e de interagir no mundo”. A autora parte da relação entre a *ponte* e a *ilha* que, respectivamente, envolvem os sentidos de abertura ou isolamento do contato entre dois lugares (Anzaldúa, 2021). Só podemos estar *em travessia*, como quando se faz a passagem entre lugares através da ponte, ou então estar em um lugar *após* o outro, na ilha *ou* no continente. Ou os dois lugares estão isolados entre si, ou possuem uma via de contágio e relação.

Interrompendo o binarismo da forma de pensamento ilha *ou* ponte, Anzaldúa (2021) propõe, em seguida, o dispositivo de uma *ponte levadiça*, que nos permitiria escolher os momentos de recolha em si, em um grupo ou uma identidade temporariamente e então abri-la e se deixar contagiar quando convir. Porém, diferenciando-se de “uma feitura muito artificial e cheia de aço”, a autora fala, por fim, do *banco de areia*: uma imagem mais perigosa e instável em que não se propõe a abertura, o contato e a ponte somente por escolhas e vontades próprias; “um banco de areia é mais fluido e muda de localização” (Anzaldúa, 2021, p. 105); seu aparecimento ou não dependem do movimento das marés, do acaso de um encontro e da abertura que começa a existir a partir dele. A imagem do banco de areia incorpora o risco potencial de qualquer encontro com o outro e a desorganização que se pode produzir. A abertura e o fechamento de uma passagem se tornam um evento incerto, incontrolável e secreto, já que sua ponte pode existir apenas submersa, escondida da visibilidade das superfícies.

Apesar de lidar com categorias diversas daquelas que Anzaldúa (2021) lida em seu corpo político, o filme *News from home* também trabalha com essa impossibilidade de encerramento e rigidez das identidades de quem pronuncia e de quem recebe, quem escreve e quem lê; quem é mãe e quem é filha. O filme de Akerman também abarca a ambígua simultaneidade das posições propostas por Anzaldúa (2021), em que ora parecemos ver uma ponte infinitamente içada e aberta, na qual o fluxo do eu e do outro é ininterrupto e se confunde a todo momento, já que não podemos assinalar qual é qual; ora a estratégia do filme parece a da ilha e de um isolamento radical no momento em que a voz-leitora da filha sobrepõe a voz-escritora da mãe e retira dela as suas respostas (as cartas que Akerman lhe escrevera de volta). Além disso, não deixamos de pensar, também, no que é possível ver como um banco de areia: a conversa submergida e aquosa que ocorre por outras vias, fora da dimensão comunicacional, debaixo das águas e oculta à nossa compreensão, além da comunicação que é lançada aos espectadores e somente a eles pode se destinar.

Tudo isso nos faz pensar, enfim, que o momento da correspondência envolve tomadas de posição e “escolhas de movimento” que transformam a leitura necessariamente em uma reescritura, uma recriação, uma intervenção ativa no que se lê e na voz do outro, desestabilizando as identidades iniciais e preconcebidas.

Em um outro filme de Chantal Akerman, encontramos outras relações com o lugar da carta e seu modo de reposicionar “eu” e “outro”. O documentário *De l'autre côté* aborda o território da fronteira entre México e Estados Unidos. O filme, como argumenta Carla Maia

(2008, p. 66), trata a situação-fronteira não apenas como aquela territorial, mas preocupa-se, também, com uma “outra, mais sutil, [...] a fronteira erguida entre quem filma e quem é filmado. O outro lado é, também, o outro lado da câmera. O lado do outro”. Esse lado do outro aparece no filme a partir do cuidado e da posição de Akerman em não elidir tudo aquilo que o outro movimenta diante da câmera: seu corpo, sua voz, sua duração, a devolução do seu olhar.

Em extensos diálogos com o teórico Jean-Louis Comolli, Maia (2008, p. 71) vai encontrar, em *De l'autre côté*, um filme “em favor do movimento de ir ao encontro” que se abre para a inscrição da voz e do olhar do outro filmado, seja ele uma pessoa, uma paisagem ou um objeto. É justamente pela duração dos planos, pela fuga dos excessivos cortes nas falas das pessoas entrevistadas e pelas telas pretas que evidenciam quando o ato desse corte — o “trabalho de mãos” (Maia, 2008, p. 73) — acontece e que percebemos essa abertura à alteridade como a própria força do documentário: um olhar entre-dois.

Para Comolli (2009), o cinema nos propõe a fragmentação do mundo. O corpo nunca está completo dentro do quadro e “a figura humana, o corpo filmado estão no cinema cortados, limitados, transbordando ou tocando a borda do quadro, e por isso mesmo ameaçados ou realizados” (Comolli, 2009, p. 79, tradução nossa). É esse poder de fragmentação dos corpos que o cinema tem que o teórico nos propõe cuidadosamente observar:

Esse corpo filmado, na medida em que é um sujeito que deseja, dirige para a máquina uma mensagem silenciosa que é a sua maneira de integrá-la à sua área mental, digamos: domesticá-la, familiarizá-la. O corpo filmado entra em processo de *autocolocação em cena*, e isso é o que a máquina registra ao mesmo tempo que o suscita (Comolli, 2009, p. 79, tradução nossa).

Diante dessa “autocolocação em cena” do corpo filmado, dos movimentos e desejos que ele devolve à câmera, vemos, nas escolhas de *De l'autre côté*, um trabalho cuidadoso de não excluir da tela os desejos e as conduções da cena que o corpo do outro produz. Dentro de uma mesma ética da correspondência que vemos em *News from home*, os momentos de filmagem e montagem parecem se abrir ao outro, se deixar contaminar por ele e dissolver, por alguns instantes, as fronteiras rígidas entre quem olha e quem é olhado no cinema.

Tal posição que o documentário toma está ligada diretamente a uma sequência mais ou menos na metade do filme. Imagens noturnas mostram, ao longe, um helicóptero voando e lançando uma forte luz sobre o deserto. A luz para sobre algumas poucas pessoas, que tentam esconder-se atrás da vegetação. Um longo *travelling* mostra, através de uma cerca, holofotes e carros policiais e, depois, a imagem de uma estrada borrada.

Seguindo-se a essa sequência noturna e evocativa e sem recorrer à explicação verbal das imagens, vemos um grupo de oito pessoas ao redor de uma mesa com comidas. O homem que está no meio, de frente para a câmera, anuncia o nome de cada um a seu lado, imigrantes em travessia de diferentes lugares do México. Pegando um papel sobre a mesa, ele fala para a câmera que escreveram algo “baseado na vida real de todos que tomam a decisão de tentar passar para o outro lado”. Uma carta é então proferida para a câmera, para a equipe e para todos os espectadores que estão à escuta.

Durante aproximadamente cinco minutos, escutamos José Sanchez ler, falar e dirigir seu olhar para a equipe por trás da câmera. Vemos as outras pessoas ao seu redor, escutando-o em silêncio, e somos convidados a corresponder às suas emoções durante o breve testemunho de suas motivações, desejos, dores e sobrevivências à travessia, quando do encontro com a equipe de filmagens.

O estatuto e o lugar da carta que o filme dá às palavras dessas pessoas convoca uma abertura por parte do espectador, que não pode ouvir impassivelmente uma correspondência e um olhar que lhe são dirigidos. No lugar de optar pelo recurso da entrevista, por exemplo,

o filme oferece lugar para a escrita e a leitura. O filme, assim, se disponibiliza à possibilidade destinatária ao mesmo tempo que também a lança para os espectadores.

Figura 2 – Stills do filme *De l'autre côté* (2002)



Fonte: De L'autre [...] (2002).

Essa carta ganha um especial enfoque no filme. Na montagem, divide-o, marca a fronteira entre as imagens do lado mexicano (com depoimentos daqueles que fizeram a travessia, dos que tentaram mas não conseguiram ou dos que tiveram parentes abandonados e mortos na tentativa); e as imagens que em seguida mostrarão o lado americano (com entrevistas a moradores da região da fronteira, proprietários de terras, militares e outras figuras da segurança do estado).

A carta, aqui, inscreve a fronteira. A princípio, a fronteira-tema do filme, aquela territorial, mas também a fronteira nuançada por Anzaldúa (2021) como aquela que produz *la mestiza*, a contaminação e desessencialização das identidades. A carta, como uma escrita das fronteiras, evidencia uma política da correspondência e uma separação de lugares e vozes, ao mesmo tempo que as aproxima e confunde. A correspondência configura-se como um dispositivo de posicionamento político do filme, em que a fronteira é questionada.

#### 4 “A OBJETIVIDADE TAMBÉM NÃO É JUSTA”: NA FRONTEIRA ENTRE FILMAR E ESCREVER

Pensando os modos de praticar a palavra em relação às imagens documentárias, o filme *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, também nos traz pistas para articular a carta com uma outra dimensão cara ao documentário: a pretensa objetividade do seu discurso. Lançado em 1957, o filme é uma das primeiras realizações do diretor francês e enuncia uma carta documentária vinda da região siberiana da Rússia. O filme se anuncia como o gesto da escrita a partir do título e do som de máquina de escrever que acompanha os letreiros iniciais. A voz *over*, apesar de seguir próxima daquela narração anônima e objetiva do cinema documentário informativo, contudo, abre com uma frase que intitula um poema de Henri Michaux: “estou te escrevendo de um país distante”. A frase é retomada em outros momentos do filme para localizar esse lugar de enunciação e a tentativa de construir a sua imagem: “estou te escrevendo da margem do mundo”, “estou te escrevendo do país da infância”, “estou te escrevendo do país da Escuridão”.

**Figura 3** – Stills do filme *Lettre de Sibérie* (1957)



**Fonte:** Lettre [...] (1957).

Com relação a esse lugar de onde a carta parte e para quem se destina, o filme revela, de maneira muito sutil, que “são 7h da manhã em Irkutsk, 6h da tarde no México e meia-noite em Paris... Você está dormindo”, escutamos do narrador. Ficamos sabendo, assim, que o você da carta possivelmente se localiza em Paris, à meia-noite, e dorme. Menos uma pessoa, esse “você” é tomado, aqui, como uma posição: está na parte ocidental do mundo, na parte capitalista e europeia, enquanto o “eu” situa-se no distante país socialista.

Acompanhando as gigantescas investidas industriais e modernizantes do governo soviético sobre extensas terras de gelo e taiga a serem “conquistadas e transformadas”, o texto de Marker adquire um tom irônico e sarcástico ao longo do filme, destinado principalmente à própria forma documentária. Esse tom é observado, por exemplo, em uma sequência emblemática do filme, em que um mesmo conjunto de planos é repetido três vezes, com três comentários e trilhas diferentes, em um “efeito Kuleshov” revelador da força da montagem.

Nesta sequência, vemos inicialmente um grupo de homens trabalhando, a tirar pás de terra de um monte, rindo e olhando para a câmera, no cruzamento de uma avenida na cidade de Yakustk. O narrador comenta que, enquanto tentava filmar “o mais objetivamente possível”, perguntou-se *para quem* essas imagens se destinariam, a quem agradariam. Assim, vemos as mesmas imagens se repetirem com diferentes trilhas adicionadas: um discurso propagandista do regime soviético; outro propagandista do regime anticomunista, ambos com sonoridades musicais diferentes; e um terceiro, sem música e com uma descrição “neutra”. Após essa última versão, ouvimos: “mas a objetividade também não é justa. Ela não distorce a realidade siberiana, mas a interrompe pelo tempo suficiente de um julgamento, e assim a distorce da mesma forma. O que conta é o instante e a diversidade”. Criticando uma suposta objetividade, o papel da carta possibilita o desvio desse discurso, situando e questionando o lugar de onde se fala e os lugares a que se destina, e, assim, despoja a pretensão do discurso neutro e verdadeiro do documentário.

Quando se interroga sobre para quem o discurso se dirige e demonstra que o sentido das imagens se altera quando mudam os destinatários, o filme traz em evidência o seu dispositivo de carta, onde as fronteiras são simultânea e ambigualmente, como vimos com Anzaldúa (2021) e Akerman, afirmadas e dissolvidas. A objetivação do discurso verdadeiro da carta para a constituição de si, como diz Foucault (1992), não é equivalente a uma objetividade neutra. O “eu” olha-se de fora, objetiva-se, a partir do “outro”, contrariando a noção das identidades fixas e essencializadas.

Nos diários filmicos, tal pretensão da imagem neutra e desincorporada é posta radicalmente de lado com a dissolução das fronteiras entre cineasta, autor e personagem. Como lembram as autoras Roberta Veiga e Carla Italiano (2015), no filme-diário, enunciador e enunciado coincidem. Os diários famosos do cineasta lituano Jonas Mekas, como também os menos conhecidos do brasileiro-israelense David Perlov, nos fazem pensar como as práticas de

filmar e escrever relacionam-se à vida cotidiana.

Mekas dedicou a maior parte da sua produção cinematográfica à filmagem e edição de extensos diários fílmicos, assim como Perlov produziu, por décadas, imagens diarísticas e cotidianas que foram editadas para veiculação na televisão israelense. O diário é um dispositivo para a ação cinematográfica, como argumentam Veiga e Italiano (2015). É tanto um modo de observar o mundo, como uma maneira de participar dele e construí-lo: “a inserção da câmera na vida do sujeito modifica o mundo filmado constituindo, ela mesma, uma ação nesse mundo” (Veiga; Italiano, 2015, p. 709).

Dividido em seis partes, a primeira montagem do *Diário* (1973-1983) de Perlov apresenta, nas primeiras cenas, uma imagem em que sua filha Yael está sentada à mesa com um prato de sopa, acenando em direção à câmera e convidando o pai, do outro lado da câmera, para se sentar. Perlov, que está com o aparelho nas mãos, diz, no comentário da narração: “A sopa quente é tentadora, mas sei que preciso escolher, a partir de agora, entre tomar a sopa e filmar a sopa”. Explicitando “a intenção metodológica de sua feitura”, comentando o próprio gesto que realiza a imagem, Perlov busca a “formulação de um eu (sempre incompleto, lacunar)” (Veiga; Italiano, 2015, p. 716). A narração do cineasta ao longo de seus diários frequentemente se volta para a reflexão do próprio gesto, da inscrição de si. É no ato de filmar que surge a própria possibilidade de realizar o pensamento da imagem.

Outra cena, na segunda montagem dos diários, mostra imagens do apartamento de Perlov vazio. Os pisos do chão, um corredor com portas, uma cadeira vazia, uma fotografia. Objetos austeros e silenciosos. A voz do cineasta diz: “começo um breve diário escrito, só para me manter ocupado, para manter a memória viva. O meu estado de espírito é difícil de registrar”. Percebemos, assim, que, mesmo sendo o diário fílmico a prática central, este não oblitera o diário escrito. O próprio filme-diário incorpora características da palavra e da dimensão literária: a narração na faixa sonora, letreiros com títulos, citações, poemas ou comentários. São relações entre filmar e escrever que ultrapassam o método usual no cinema. Não há um roteiro que precede as filmagens como nas obras ficcionais, como também não há o roteiro de montagem posterior, utilizado tanto no cinema documentário como no ficcional.

**Figura 4** – Stills do filme *Diário* (1983)



Fonte: *Diário* (1983).

O diário fílmico incorpora o escrito e palavra e imagem se apoiam para pensar e apreender o vivido. Percebemos, entre escrever e filmar, uma relação análoga à de um desenho com o caderno, “a palavra como apoio para aquilo que não se consegue desenhar. o desenho como apoio para aquilo que não se consegue escrever” (Dias, 2011, p. 189). Perlov, por sua vez, narra: “Sinto que estou diminuindo para o tamanho de um pequeno pássaro. Isso é muito difícil de mostrar. Em casa, eu me torno um bicho, não um ser humano”.

É muito difícil registrar e filmar a sensação de diminuir ao tamanho de um pássaro, a solidão, tornar-se bicho quando ninguém vê — mas para a escrita, é menos. Na dimensão textual, tornar-se bicho faz parte do mesmo campo de possibilidades do que se sentar em

uma cadeira, ler um livro ou filmar o exterior de uma janela. Não encontrando a sua ligação à “referencialidade incontestante” (Veiga; Italiano, 2015, p. 710) com o mundo visível, como é o caso da imagem técnica, a escrita e a narração abrem a imagem à parte não visível do mundo.

## 5 A CARTA E O DIÁRIO NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS: COMO FILMAR PRODUZ ESCRITA?

Ressoando as reflexões dos filmes de Akerman, de Marker e dos filmes-diários, haveria uma maneira de observar as possibilidades de movimentação entre fronteiras que Anzaldúa (2021) define também nas relações entre as práticas de filmar e escrever? Quando e de que maneira as relações entre a escrita e o vídeo se tornam ponte, ilha, ponte levadiça ou banco de areia?

Durante o período da pandemia de covid-19, no ano de 2020, iniciei a prática de escrita e filmagem de um diário. Diferenciando-o dos cadernos de anotações corriqueiras, dos cadernos que carregamos nas bolsas ou dos cadernos de desenho que se fazem ao lado dos trabalhos artísticos, como observa Dias (2011), os diários obedecem rigorosamente ao calendário e são muito mais vezes associados à sua forma literária que a da produção de imagens. No entanto, sem forma prévia, híbrida, insignificante e “tão irritante pela agradável ruminação de si mesma” (Blanchot, 2005, p. 274), a experiência dos diários, para Blanchot (2005), por si só, não se sustenta e procura alcançar um empreendimento inalcançável. Se acreditamos ser possível a escrita de um diário de rastros da experiência de criação da obra, cuja exigência é “sem limite”, Blanchot (2005) não deixa de frustrar tal desejo na mesma medida em que insiste nele: “a tentação de manter ‘em dia’ o diário de bordo da experiência mais obscura é sem dúvida ingênua. Entretanto, subsiste. Uma espécie de necessidade lhe dá sempre alguma chance” (Blanchot, 2005, p. 278).

A procura no diário da elucidação dos processos artísticos apenas prova que ele seria tão mais fechado e separado do que a própria obra realizada, pois, segundo Blanchot (2005, p. 278), “os arredores do segredo são mais secretos do que ele mesmo. Pensando nos termos da relação entre o diário escrito e filmado, entre as práticas da escrita e do filme, selecionei e montei alguns trechos dos meus diários e escritas cotidianas sob o título *diários de uma visita*<sup>4</sup>. Além de ressoar os desdobramentos ou a “visita”<sup>5</sup> irreconhecível que altera e recondiciona o espaço doméstico pela pandemia, o texto recupera algumas reflexões sobre a porosidade entre os modos de escrever e de filmar.

Adotando a voz diarística, mas retirando as datações, um fragmento de *diários de uma visita* descreve a própria ação fílmica durante os primeiros dias do isolamento social. Focando a simultaneidade de filmar e escrever o diário, noto como o filme-diário, que advém do gênero textual mas constitui-se na forma fílmica, não substitui o diário escrito, mas potencializa outros modos de escrever. Como o filmar produz a escrita? Ou, mais especificamente, de que modo a impossibilidade da montagem fílmica, pelo excesso, a dispersão e a falta de unidade e delimitação das imagens diarísticas, traz à tona a urgência de uma escrita, que se produz ao lado?

Olhando as imagens que foram filmadas, sinto vontade de narrar mínimos eventos no diário escrito — minha mãe tomando um café, um carrapato retirado da cachorra —, justamente

<sup>4</sup> Parcialmente publicado no blog *escrita em artes* (ver Yaginuma, 2020), desdobramento do projeto homônimo submetido à Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal do Espírito Santo (Proex/Ufes).

<sup>5</sup> O título é uma referência aos diários da escritora Maria Gabriela Llansol (2011), que anota, nos arredores das casas em que viveu entre Portugal e Bélgica, todas as visitas que a sua escrita presenciava, tornando ela própria estrangeira em sua casa. “É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém” (Llansol, 2011, p. 11), escreve a autora.

porque os olhei através do ato de filmar. Talvez não olharia, não olharia com tanta demora, se não me disponibilizasse a filmá-los. Escrevendo, encontra-se uma possível montagem entre imagens díspares e planos fragmentados que acontece no texto, não no vídeo.

[...] hoje filmei m. e meu pai a quebrar os galhos da amoreira que meu pai cortou. minha mãe disse “eu não gosto disso que seu pai está fazendo”, eu perguntei o que, ela respondeu “com a amora”. eles dois conversam muito juntos... sobre o sistema de automatismo da amazon, a religiosidade de meu pai, o trabalho de m., as questões políticas atuais. eu me interesso por filmar a amoreira mutilada, seus gestos com os braços. filme minha mãe da janela da cozinha a servir um café para si. ela diz, docemente, “chega disso, vem tomar café agora, vou começar a filmar você também e você não vai gostar... sabe que isso deixa a gente muito sem graça”. eu sei e também acho ridículo. a escolha entre tomar a sopa ou filmar a sopa, como perlov. eu gostaria de filmar todos os gestos delicados e precisos de minha mãe, guardar tudo de mais inocente que fala (Yaginuma, 2020)<sup>6</sup>.

As relações entre escrever e filmar envolvem uma correspondência, que acontece no corpo e no olhar, entre as duas atividades, incluindo a impossibilidade de filmar, ressonâncias de imagens filmadas no espaço textual e imagens textuais não-filmadas. Não se restringem, portanto, à prática do roteiro, que projeta o que será filmado em uma linguagem textual e técnica, tampouco a um relato posterior sobre as experiências e modos de filmar ou situações filmadas<sup>7</sup>.

Também relacionando a prática fílmica e escrita, desenvolvi o trabalho textual intitulado *Quando a minha memória falha (para sandor krasna)*<sup>8</sup>, que teve como propulsora a escrita de cartas e outras formas de endereçamento, buscando ressonâncias com o filme *Sans Soleil*, de Chris Marker. A correspondência é tecida como uma resposta às cartas de Sandor Krasna narradas no seu documentário. O personagem não é nomeado ao longo do filme, apenas nos créditos finais, jogando com as relações entre documentário e ficção ao creditá-lo como uma pessoa “real”, remetente das cartas, apesar de escritas pelo próprio Marker.

Funcionando duplamente como personagem cinegrafista fictício e pseudônimo de Marker, Sandor viaja ao Japão, Cabo Verde e Guiné-Bissau coletando imagens. O filme é estruturado pela leitura das cartas de Sandor na faixa sonora, em voz *over*, pela voz feminina da destinatária dessas cartas. Não ouvimos ou vemos Sandor, mas apenas imagens dos lugares, que subentendemos terem sido filmadas por ele, apesar de se mesclarem com imagens de outras pessoas, imagens virtuais e de arquivo.

Escrevo a Sandor com impulso de instaurar um diálogo com o filme que me permita adentrá-lo pela via da elaboração sensível e das associações circunstanciais do tempo em que escrevo. Na carta, intitulada *Quando a minha memória falha*, busquei conjurar questões que o filme me impele a pensar hoje, comentando os recentes crimes ambientais que assolam o território onde vivo — as barragens rompidas em Mariana e Brumadinho e o vazamento de óleo no litoral norte — e conflitos políticos na América Latina, em especial o que, no momento da carta, era mais agudo: a renúncia de Evo Morales na Bolívia.

<sup>6</sup> Trecho do texto publicado intitulado *diários de uma visita* (ver Yaginuma, 2020).

<sup>7</sup> Estas reflexões derivam da publicação artística intitulada *7 filmes / 8 silêncios* (no prelo), que compreende uma coleção de sete filmes escritos e, em correspondência, outra de oito silêncios escritos pelas autoras. Constituído-se de notas agrupadas, ambos os textos perpassam as frágeis e férteis relações entre a escrita e o ato de filmar ou olhar imagens, compondo filmes e silêncios nas suas paradoxais formas textuais.

<sup>8</sup> O texto foi produzido para a publicação coletiva *como um tigre que ruminasse (cartas)* (Autoras, 2019), editada, impressa e costurada pelo grupo *Escrita em Artes*, em dezembro de 2019, tendo como mote a reflexão e produção de cartas. O endereçamento ao filme de Chris Marker conecta-se a pesquisas prévias desenvolvidas pelas autoras sobre o cineasta.

**Figura 5** – Publicação *Como um tigre que ruminasse* (cartas) (2019)



**Fonte:** Dias, Rayck e Yaginuma (2019).

Tento me aproximar de Sandor apelidando-o de “Sandro”, pela sonoridade da pronúncia mais próxima da Língua Portuguesa. Tomei como propulsora a carta que Lygia Clark escreve a Mondrian<sup>9</sup>, em que ela constrói um discurso íntimo e afetivo com o pintor, buscando caminhos que irrompam no seu pensamento por meio desse diálogo anacrônico e de correspondência impossível. A carta propõe um exercício como o de *Sans Soleil*: sem medo das ambiguidades, com o olhar voltado para o singular da banalidade, questionando o papel da memória, os rumos da história e as agências das imagens. Para isso, me acerco daquilo que li, vi e ouvi como companheiras para constituir uma posição.

O texto de *Sans Soleil* se utiliza do discurso direto e indireto na sua construção narrativa. Mesmo anônima, a voz feminina que narra não é “desencarnada”, não funciona como a voz jornalística que pretende neutralidade. Como na narração de *News from home*, o gesto de proferimento é executado pela destinatária, e não pela pessoa que escreve a carta, evidenciando a leitura como uma intervenção desdobrada e ativa. Assim, sem identificar nominalmente quem narra, talvez a carta que escrevi possa ressoar uma resposta dessa desconhecida destinatária de Sandor.

A abertura convocada pelo filme-carta de Marker, com as instáveis posições do remetente (ao mesmo tempo um personagem e a pessoa-realizadora de Marker) e da destinatária (como narradora inominada e na ausência de sua réplica), me convida a um diálogo iniciado com a carta para Sandro/Sandor e que continua reverberando como uma interlocução ativa para refletir sobre os modos de olhar e montar as imagens que faço. Em um trabalho posterior, senti novamente a necessidade de acionar a voz epistolar direcionada a “Sandro”, à sua interlocução como uma velha conhecida, uma intimidade necessária para que seja possível narrar as imagens.

O vídeo intitulado *Estou contanto essas memórias, desorganizadas no tempo*, realizado em 2021<sup>10</sup>, convoca a interlocução, dessa vez de uma forma muito mais sutil, em que “Sandro” não é nomeado senão ao final do vídeo, apenas pelas iniciais e em um letreiro em parêntesis: “(para s., ainda)”. O vídeo surgiu do confronto com algumas fotografias de mulheres indígenas “botocudas” da região próxima de Pancas-ES, tiradas no séc. XIX e início do séc. XX, e uma em específico se destaca: uma famosa fotografia de Walter Garbe e a legenda que contava que, poucos dias após a foto ser tirada, a jovem mulher fotografada morreria afogada no rio Doce, muito provavelmente por conta das roupas dadas a ela pelos brancos<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> A carta a Mondrian foi escrita no diário da artista, em maio de 1959 (Clark, 2006).

<sup>10</sup> O vídeo fez parte de uma exposição coletiva realizada pelo projeto *Residência expedição: de Burtle Marx ao vale do Rio Pancas*, contemplado pelo edital Artes Integradas/Secult-ES Lei Aldir Blanc, em dezembro de 2021.

<sup>11</sup> Essas informações foram narradas por Hermann Ihering na Revista do Museu Paulista, de 1911, quando recebeu as fotos de Garbe, e, também, o crânio da mulher morta, que estranhamente foi parar no acervo do referido museu.

**Figura 6** – Registros da instalação *Estou contando essas memórias, desorganizadas no tempo* (2021)



Fonte: Alex Gouveia (2021).

O encontro com esse dado em específico — a única informação sobre a biografia dessa mulher e a violência de seu crânio roubado e levado para o Museu Paulista — foi uma forma de me aproximar da paisagem de Pancas, peculiar pela grande concentração de pontões rochosos e pela vegetação que cresce nas pedras (que atraiu grande interesse do artista paisagista Burle Marx, por exemplo). Uma região cuja história bastante recente e apagada é marcada pela ocupação de povos indígenas nomeados genericamente de “botocudos”. Por séculos perseguidos nos litorais do Espírito Santo, esses povos se refugiaram nas matas ao redor do rio Doce até a ocupação colonial começar a invadir a floresta no século XIX. Dentre uma diversidade de povos e línguas que viveu na região, os habitantes da terra indígena Krenak são alguns dos sobreviventes que hoje regeneram a memória dos “botocudos”.

Envolvidas nessa trama de relações e histórias, as imagens da região de Pancas e as imagens que tentam, por sua vez, regenerar e reativar as fotografias das mulheres indígenas, são montadas a partir de um texto narrado em voz *over*. Como uma forma de observar as relações, aproximações e intensidades com que lidava o vídeo, esse texto nasceu de notas que escrevia no momento de olhar e decupar as imagens que havia filmado. O texto atua como um atrator, um campo de imantação entre as diferentes questões e desejos que atravessam o processo. Na sua particular forma de correspondência, ele também evoca a aproximação literal entre quem escreve e a quem o texto é dirigido, uma aproximação necessária ao processo de subjetivação, como visto com Foucault (1992).

Nesse sentido, o texto em forma de carta do vídeo articula o que Marker observa em *Lettre de Sibérie*, em seu comentário sobre a impossibilidade de um discurso objetivo e neutro que acompanha as imagens audiovisuais. O uso recorrente de cartas e artifícios ficcionais nos filmes de Marker assinalam para uma voz que se subjetiva por se opor a um discurso ancorado na neutralidade e universalidade, assim como a autoridade que ambas denotam.

Contra a autoridade do discurso sobre “o instante e a diversidade” das imagens, a correspondência como uma política ou uma ética, como vista com Akerman e Anzaldúa (2021), também é observada em Marker e se prolonga nos modos como tento observar e montar as imagens. Assumindo a escrita de cartas, como também de diários, como gestos poéticos, pode-se pensar em relações para além de simples transposições ou explicações entre texto e imagem. Nas formas de escrita de si que conjuram subjetivações, as relações com os modos de montar e significar as imagens podem se dar por diversas posições, ou como as “escolhas de movimento” de Anzaldúa (2021): ora em abertura e diálogo límpido e contínuo, ora em fechamentos comunicacionais, ora alternando ambos e se correspondendo de maneiras subterrâneas, por vezes legíveis e destinadas aos espectadores do presente; por outras vezes, não.

## Referências

ANZALDÚA, G. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

BELLOUR, R. A carta diz mais. In: BELLOUR, R. (org.). *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997. p. 294-309.

BLANCHOT, M. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, M. (org.). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

CLARK, L. Carta a Mondrian [1959]. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 46-49.

COMOLLI, J. Malas compañías: documento y espectáculo. *Cuadernos De Cine Documental*, Santa Fé, v. 1, n. 3, p. 76-89, abr. 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/35751098/Malas\\_Compa%C3%B1%C3%ADas\\_Documento\\_y\\_Espect%C3%A1culo](https://www.academia.edu/35751098/Malas_Compa%C3%B1%C3%ADas_Documento_y_Espect%C3%A1culo). Acesso em: 22 jul. 2025.

DE L'AUTRE Côté. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Issy-les-Moulineaux: Arte France Cinéma, 2002.

DIÁRIO. Direção: David Perlov. Roteiro: David Perlov. [S. l.]: Channel 4, 1983.

DIAS, A. (org.). *Cadernos de desenho*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

DIAS, A.; RAYCK, D.; YAGINUMA, Y. (org.). *como um tigre que ruminasse (cartas)*. Florianópolis: Nave, 2019.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. (org.). *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

LETTRE de Sibérie. Direção: Chris Marker. Roteiro: Chris Marker. [S. l.]: Argos Films; ProcineX, 1957.

LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MAIA, C. *Lá, do outro lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/defesas/109M.PDF>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MARGULIES, I. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: EdUSP, 2016.

NEWS from Home. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Bry-sur-Marne: Institut National de L'audiovisuel, 1977. Disponível em: <https://vimeo.com/808033970>. Acesso em: 1 ago. 2025.

VEIGA, R.; ITALIANO, C. O diário como dispositivo e o efeito do eu no cinema: Akerman e Perlov. *Contemporânea – Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 13, n. 3, p. 708-724, 2015. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v13i3.13864>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13864/10906>. Acesso em: 31 jul. 2025.

YAGINUMA, Y. Yurie Yaginuma, diários de uma visita. *Escrita em Artes*, Vitória, 19 jun. 2020. Disponível em: <https://escritaemartes.wordpress.com/2020/06/19/yurie-diaros-de-uma-visita/>. Acesso em: 31 jul. 2025.

YAGINUMA, Y. *Uma tentativa de perder a minha língua: algumas experiências de filmar e escrever*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

**Submissão:** 20/04/2025

**Aprovação:** 26/08/2025

