



## **Casa, Letra, Corpo, Voz: Vídeo-escrituras Domésticas<sup>1</sup>**

André Brasil

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)*

**Resumo:** Ainda é possível buscar refúgio nas imagens? Podemos pedir algo às imagens eletrônicas? Elas podem nos fazer fabular e, através da fabulação, deixar emergir traços de uma subjetividade singular, irreduzível, próxima ao incomunicável? O texto pretende mapear e analisar obras videográficas contemporâneas, que nos permitem vislumbrar uma “poética da domus”, caseira, precária, lacunar: o espaço da casa como tema, cenário e local de produção. A letra, o corpo, a voz: matérias-primas de imagens que tocam a memória e aquilo que nela há de inaudito e invisível.

**Palavras-chave:** vídeo-escritura, poética da *domus*, memória

*Coração Rebelde* (1999). Leonardo enrola e desenrola obsessivamente seu cabelo. O texto diz: “estou inabitável”, enquanto, ao fundo, uma música ironiza: “eu sou rebelde por que o mundo quis assim...” A imagem repetitiva, residual, como em vários outros vídeos caseiros de Carlos Magno, mostra alguém sem lugar, tomado por um inexplicável e irremediável mal-estar.

Mal-estar que, se concordamos com Guattari, deriva de um “nomadismo generalizado” a que se submete a subjetividade contemporânea. Ao mesmo tempo em que podemos tudo ver e conhecer, nos sentimos “inabitados”, sem abrigo, frente a paisagens tão familiares mas tão alheias.

No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. Os turistas, por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabine de avião, de

---

<sup>1</sup> Título inspirado em vídeo de Eduardo de Jesus, *Escritos Domésticos*, que analisamos à frente. Devo várias idéias desse ensaio a conversas espontâneas que mantive com ele.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

pullman, de quartos de hotel e vendo desfilar diante dos olhos paisagens que já encontraram cem vezes em suas telas de televisão, ou em prospectos turísticos. (Guattari, 1992, p. 169)

O vídeo de Carlos Magno - assim como outras obras do autor - explicita o incômodo: quando nos tornamos nômades de um nomadismo sem qualidade, como regressar? Quando a casa é menos morada e mais passagem – espaço de fluxos de informações e imagens – para onde retornar? O quarto, o corpo, a letra, os segredos mais inconfessáveis, a subjetividade mais irredutível: as imagens ainda são capazes de nos oferecer algum abrigo?

A história das imagens técnicas pode ser também a da industrialização e posterior automatização de um universo (ou de um ramo econômico, para sermos ainda mais caricaturais): o do espírito (percepção, pensamento, desejo).

O desenvolvimento tecnológico e midiático, a partir do fim da Segunda Guerra e com maior intensidade nas últimas décadas, caminhou no sentido de alimentar uma indústria, lucidamente chamada por Adorno e Horkheimer de *indústria cultural*: esta que produz bens simbólicos, principalmente, aqueles próprios do entretenimento, e se baseia, assim como a indústria de bens materiais, em produtos padronizados distribuídos massivamente. Indústria de massa, que opera a partir de altos investimentos tecnológicos, com equipes grandes e processos de produção complexos, apesar de seriais.

Uma indústria que cresceu assustadoramente nas últimas décadas e, a despeito das transações bilionárias que envolve, contribuiu para mudanças mais profundas que simplesmente econômicas, alimentada por um capital que é simbólico: consolida-se,



desde o seu desenvolvimento, uma sociedade com centralidade cada vez maior nas mídias audiovisuais (eletrônicas e digitais). Tendo como matéria-prima as imagens, o modelo cinematográfico hegemônico, derivado das narrativas burguesas dos séculos XVIII e XIX, passa ser seu principal escoadouro.

O cinema, em extensão ao que acontece à sociedade urbana e industrial de maneira mais ampla, opera uma separação radical entre *casa* e *indústria*. A primeira, local do convívio em presença e em proximidade, espaço para corpo, a etnia, a religião. Domínio da *domus*: “Tempo comum, senso comum, lugar comum.” (Lyotard, 1989, p.191) A segunda, local do trabalho, da produção, que se prolonga no apelo ao consumo e no próprio ato de consumir: como o quer Robert Kurz (2002), local da *expropriação do tempo*, este que se torna cada vez mais abstrato, funcionalizado, medido, controlado e que invade a *domus* quando se torna tempo de consumo ou, seu oposto, tempo de escassez.

A *domus* era simples demais, deixava demasiados restos que não conseguia domar. A grande mônade tecno-científica não precisa dos nossos corpos terrestres, das paixões, das escritas, guardadas outrora na *domus*. (Lyotard, 1989, p. 198)

A TV. Mais ágeis, instantâneas, permeáveis, expansivas, as imagens eletrônicas televisivas vão, pouco a pouco, configurando, em aliança com o cinema hegemônico, um meio ambiente condicionante de nossas percepções, sensações e cognições. Invasiva em sua ubiqüidade, a TV colore a casa de um tom azul (no fim das contas, bastante melancólico). Indústria e consumo, via TV, fazem da casa um prolongamento dos *shoppings centers*. Por trás dessa inegável “colonização do espírito”, um modelo também industrial, monopolístico, que atualmente, sustenta



uma “cultura internacional-popular” ou um “folclore-mundo”, como querem Renato Ortiz e Canclini (citados por Bentes, 1997).

A crítica que derivou desse processo é conhecida e, de Debord a Baudrillard, desenvolve-se um novo iconoclasmo, como provoca Arlindo Machado (2001), não sem razão. Mas há algo de inquestionável nessa crítica: sob o véu da fantasia, um realismo perverso instalou-se como um câncer, tornando as imagens “duplos do mundo”, incapazes de nos oferecer algo além de um mercado e uma publicidade onipresentes. “Agora os objetos me percebem”, como observa antes Paul Klee, retomado por Virilio (1993, p. 127). Ou, em uma paráfrase mais atual: agora as imagens nos observam.

Imagens que reproduzem o mundo de forma especular e espetacular e que, por isso mesmo, perdem sua potência fabuladora. As paredes da casa, outrora morada do homem (que pensa, sente, lembra, reza, cria e fabula), tornam-se agora espelhos onde se reflete o mundo, nem mais nem menos. Se lá fora, out-doors, painéis eletrônicos, telas de cinema nos incitam ao consumo, assim o fazem TV e Internet.

Instantânea e ubíqua, a imagem não deixa espaço para a memória e aquilo que nela difere mais do que se assemelha. Sem a dose de esquecimento necessária, fabulação e utopia (imagens de um outro lugar, radicalmente distinto e distante) tornam-se impossíveis. Também a subjetividade, colada aos monitores, torna-se nômade mas, ao mesmo tempo, incapaz de experienciar e de perceber nuances entre as paisagens urbanas, textuais e digitais por onde viaja.

O problema com o qual nos defrontamos atualmente é que, à custa da acumulação e da circulação incontrolável e instantânea das imagens (que



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

leva à sua morte precoce, seu desgaste imediato, sua existência sem duração), atingimos rapidamente a saturação, a inércia, a entropia de sentido. Saturado o esquecimento, diminuída sua potência, a memória reduz-se a uma má repetição, incapaz de gerar diferença. (Guimarães, 1997, p. 16)

Antes de sublinhar a catástrofe – a disseminação quase virótica das imagens e a fabricação de uma memória que mais copia do que cria – nos perguntamos: ainda é possível buscar refúgio nas imagens? Podemos pedir algo às imagens eletrônicas e digitais? Elas ainda podem nos fazer fabular e, através da fabulação, deixar emergir traços de uma subjetividade singular, irreduzível, próxima ao incomunicável?

### **Escrituras eletrônicas**

A necessidade de agilidade e redução dos custos de produção e distribuição próprias da indústria do entretenimento aliou-se ao avanço das tecnologias eletrônicas e digitais, estas que operam um processo de compactação e barateamento dos equipamentos nunca vistos. A tendência, do manuscrito às imagens eletrônicas, foi a de uma desmaterialização cada vez maior do suporte e de um conseqüente aumento na capacidade de reprodução e circulação das imagens.

Difícil concordar com a hipótese de que o “veneno” secretado pela indústria do entretenimento – esse processo de compactação e barateamento – levaria ao seu próprio aniquilamento. Há mais variáveis em jogo do que se imagina e há muito já se observa a capacidade de assimilação, adaptação e de anulação próprias do mercado diante dos “venenos” que, muitas vezes, ele próprio produz. O mercado, plástico, mutante e extra-territorial, tem como principal estratégia esvaziar o



*pharmakon* de suas potencialidades transformadoras e torná-lo um refrigerante pronto para beber e se refrescar.

Mas, será no interior dessa mesma indústria que se produzirão as brechas e rachaduras através das quais memória e subjetividade podem minar. O avanço tecnológico favorece (não determinando, porém) uma produção doméstica, que nem sempre ambiciona os grandes públicos, uma espécie de cinema menor, se fizermos referência a uma literatura menor, como a caracterizam Deleuze e Guattari (1975). Se o cinema hollywoodiano e a TV ditam o modo hegemônico de produção de imagens, o vídeo caseiro ou comunitário “tensionaria” esse modelo, levando-o a seus limites expressivos, ou para além deles. “Lentamente, progressivamente, levar a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.” (Deleuze e Guattari, 1975, p. 40)

No entanto, se a tecnologia favorece essa *poética da domus*<sup>2</sup>, ela só se consolida concretamente nas narrativas e nos discursos produzidos por cada realizador, em um trabalho quase artesanal com as imagens eletrônicas. Ou seja, como em toda poética, a tecnologia é um dos componentes, mas é na própria obra e nas opções estéticas por ela efetivadas que se verificam os traços semióticos que estamos tentando sugerir.

Dialogando com o cinema por vias tortuosas, que passam necessariamente pelo cinema revolucionário soviético (Vertov principalmente), e pelo cinema independente norte-americano, a produção experimental de vídeo que se desenvolve

---

<sup>2</sup> Aqui, o conceito de poética se aproxima da definição de Luigi Pareyson, em *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.11. “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.”



a partir da década de 60 estabelece diálogos claros com outros campos, especificamente, o da música, das artes plásticas e o da literatura.

Mas, se a indústria do entretenimento continua a produzir um cinema derivado (muitas vezes, literalmente) do romance realista, esse outro cinema (ou esse outro do cinema) liga-se mais a uma poética menor, melhor dizendo, uma poética do menor: esboçada, fragmentária, lacunar, titubeante, ensaística. Uma poética em que o espaço doméstico é o abrigo de uma subjetividade à beira do invisível e do inaudito.

A produção audiovisual, que no cinema tem um caráter industrial - este que separa radicalmente a casa da fábrica - pode aqui reencontrar a *domus*: os nomes, lugares, gestos e as intensidades que ela abriga.

A história da videoarte oscilou de um certo deslumbre com a técnica à percepção de que a câmera de vídeo poderia, diferentemente da TV, olhar de dentro e para dentro: a casa, o quarto, os objetos, os livros, o corpo, a sexualidade. E de dentro para fora, a possibilidade da política, essa sempre marcada por uma dimensão micropolítica. Questões de gênero, por exemplo, podem surgir em várias obras, direta ou indiretamente. Mas elas se relacionam com a política através da casa ou da comunidade, a partir de uma visada subjetiva e singular. Não há slogans, palavras de ordem, panfletos, mas experiências e memórias.

Indo além, por esse viés tão distante da política em sua forma abstrata e institucionalizada, todo gesto, por mais individual e solitário, é político. A enunciação individual assume imediatamente o caráter de enunciação coletiva. Ainda segundo Deleuze e Guattari, “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra



história se agita nele”. Ou, numa formulação mais emblemática, o indivíduo “aí se encontra ramificado em sua solidão”. (Deleuze e Guattari, 1975, p.28)

Contada a partir dessa perspectiva, a história da vídeoarte tem seu ponto alto com uma menina e sua câmera de brinquedo. Ao mesmo tempo despretensioso e desconcertantemente belo, Jollies (1990), de Sadie Bennig, é um vídeo caseiro, no melhor sentido do termo. Como fragmentos de uma subjetividade em formação: os objetos do quarto, bonecas, anotações dispersas. A pele, o cabelo, os pelos, o rosto. Experiências amorosas e sexuais. Um testemunho hesitante que se elabora no momento mesmo em que se expressa. Trechos de diário. A imagem escura, esboçada, instável, que revela uma proximidade pela qual não esperávamos. Uma proximidade que, paradoxalmente, esconde mais do que revela.

Em Jollies, vídeo de um lirismo radical (e aqui recusamos a correspondência entre o eu lírico e certo narcisismo, ou entre o eu lírico e sentimentalismo água-com-açúcar), a diretora assume a memória como bricolagem. Re-elaborada no presente, ela se articula através de indícios, sensações vagas, imprecisas e os objetos do quarto ganham o sentido que lhes reservou a experiência: atualizar a memória e permitir sua tradução em imagens. O vídeo só é possível ali, naquele universo um tanto desarrumado da casa, que oferece ao mesmo tempo abrigo e matéria-prima para a memória.

A proximidade estabelece uma espécie de cumplicidade entre as imagens e a autora. Cumplicidade que também só é possível em um lugar comum. Assim, se a memória é ao mesmo tempo objetiva (aquilo aconteceu e os objetos nos lembram disso) e subjetiva (há um discurso sendo elaborado), essa passagem de uma a outra dimensão



acontece dentro de casa: a câmera transita dos objetos ao corpo, do corpo ao rosto, do rosto aos textos, dos textos à voz.

A imagem faz a mediação entre a dimensão objetiva e subjetiva da memória. Sua dupla face (uma voltada para os objetos, outra para quem cria) não faz concessões ao espectador. Os segredos parecem ser endereçados a si mesma, ou a ninguém.

Apesar do seu caráter lírico e confessional (ou talvez por isso mesmo), o vídeo pode ser interpretado como um exercício de micropolítica, em seu sentido mais forte: explicita-se ali, mesmo que de forma enviesada, uma questão de gênero (“I started kissing girls”). Ela, contudo, não aparece na obra de forma dogmática ou panfletária, mas hesitante e ambígua.

Ali, a imagem é um quase-testemunho. Aqui, testemunho e “testamento” (Arlindo Machado, 2001): dono de uma obra singular e pioneiro da aproximação entre o vídeo, as artes plásticas e a literatura, Rafael França produz seu *Prelude to an Announced Death*, em 1991. O vídeo, realizado pouco antes de sua morte, mostra imagens do artista trocando carícias com seu namorado, enquanto passam pela tela nomes de amigos vitimados pela Aids. A câmera lenta, fechada em mãos, braços, bocas, pescoços, orelhas, em (pro)usão. A imagem crua, quase naturalista. Ao fundo, Bidu Saião canta La Traviata, numa gravação de 43.

O corpo de um, abrigo para o corpo do outro. E os nomes. “Above all they had no fear of vertigo.” Corpo-vertigem atravessado por fantasmas. Memória que, através das imagens, se produz em prelúdio. Lembrança do que ainda vai ser. Uma narrativa única e inventiva, que se constrói a partir da montagem, mas uma montagem que se realiza no interior mesmo da imagem: o que narra são os corpos, os gestos, as



carícias e os nomes. “A memória não se inscreve somente nas narrativas, mas também nos gestos, nas atitudes do corpo. E as narrativas são como gestos, relacionados com gestos, com lugares comuns, nomes próprios. As histórias falam-se sozinhas.” (Lyotard, 1989, p.193)

### **A voz**

Longe de casa, Ana Cristina César escreve e traduz. Confessional e lacunar, sua obra compõe-se de textos dispersos, correspondências, citações e traduções de autores que são seus interlocutores (Drummond, Bandeira, Cacaso, T.S. Eliot, Sivia Plath...) Tentativas de, através da obra, senão retornar à casa, ao menos, manter-se em contato...

Após o suicídio da escritora, João Moreira Salles faz o vídeo-tradução-homenagem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1990). O poema lido por Ana Cristina é entrecortado por trechos de outros textos. Pela tela imagens que, à maneira da nossa memória, surgem esboçadas e opacas. Texturas, músicas, fotos, cartas, sombras. Insinua-se assim o universo particular da poeta e dele só temos acesso a reminiscências: nada se revela por inteiro. Como se, para lembrar Ana Cristina, fosse preciso, um pouco como em sua obra, esquecer.

Os objetos e as imagens lembram através da ausência (quase uma saudade). Estão lá, mas de forma indicial: resquícios, esgarçados e dispersos, de uma experiência.

Ana Cristina lê o poema. Também a voz marca uma certa presença circunstancial e singular. Pergunta nervosa: “Posso começar?”. Sussurra, enquanto lê. Mas a leitura titubeante, aliada a uma gravação precária, também nos remete à ausência de alguém.



Ausência e presença, duas outras possíveis dimensões da memória, que se fundem quase que organicamente: a permanência através de indícios (objetos, textos, imagens e vozes) e o esquecimento que esses signos carregam, incompletos e lacunares que são. É em casa que estas duas dimensões se encontram para compor a obra, seja a poesia de Ana Cristina ou o vídeo de João Moreira Salles.

A mesma voz, pessoal e “maquínica”, signo de uma “presença ausente” aparece em outras obras, como em *Tumitinhas*, vídeo de Éder Santos realizado em 1998. O poema de Sandra Penna, lido por ela mesma, agora, para uma secretária eletrônica, parece uma despedida. Nas imagens, apenas rastros da passagem de alguém, como se a memória se inscrevesse concretamente nas imagens.

Em *Escritos Domésticos*, de Eduardo de Jesus, a casa também lembra. Gestos banais permanecem na tela, como se o passado insistisse em conviver com o presente. Agora não são objetos os sinais do que aconteceu, mas os gestos, corriqueiros, repetitivos, que podem nos lembrar tanto uma rotina entediante, quanto uma mudança radical (uma partida, por exemplo). Repetindo, a casa lembra – gestos, fragmentos de poemas (aqui, novamente, Ana Cristina César), o abrir e fechar dos armários, uma conferida na geladeira, a arrumação dos quartos – mas pode, assim como em *Tumitinhas*, já estar vazia. O que vemos no vídeo é a permanência de algo que não podemos garantir ter continuado lá.

Precária, instável e passível a todo tipo de manipulação, colagem e sobreposição, a imagem eletrônica pode, senão revelar, ao menos tocar, aquilo que há de inaudito em nossa experiência subjetiva (e aqui a linguagem videográfica se aproxima e se distancia do modo como o cinema cumpre a mesma tarefa).



É no espaço doméstico que o vídeo vai buscar as marcas e indícios de quem partiu ou de quem, permanecendo, não se reconhece mais. Em *Jollies*, a precariedade da imagem mais esconde do que revela e uma proximidade excessiva nos mostra detalhes em close; em *Prelúdio*, uma imagem despojada, naturalista, transfere ao corpo a função de narrar; no vídeo de João Moreira Salles, filtros e texturas. Em *Tumitinhas* e *Escritos Domésticos* a casa pode estar vazia, mas, através de seus cômodos e das imagens que permanecem em fusão, ela ainda lembra. Em todos esses exemplos, a voz, que promove um retorno à oralidade, mesmo que uma “oralidade maquínica”, à distância, como quer Guattari (1992).

### **Inventário de pequenas obras**

Hoje e cada vez mais, os recursos próprios do vídeo digital permitem a disseminação de um tipo de produção caseira, que lembra, em certa medida, a dos escritores. Apesar de certo deslumbre com a técnica, que se mantém na maioria dos vídeos, essa que estamos chamando uma poética da *domus* continua a ser o traço de algumas obras que não se rendem à pirotecnia visual ou à pura auto-referência. Vídeos-escrituras digitais que, apesar da imensa oferta de efeitos especiais oferecida pelas ilhas de edição, constroem-se através de imagens simples e despojadas, banais, domésticas. E por isso mesmo, apontam para uma singularidade expressiva rara e utilizam a técnica sem se deixar determinar por ela.

A casa, o quarto, o quintal. Em *Cerrar a porta* (2001), Pablo Lobato volta à casa no interior, pouco antes da morte do avô. Um poema lido com a fala embargada. Aqui novamente a voz, sumindo, como uma despedida.



Entre imagens de um cotidiano esboçado, residual, o pedido do avô para cerrar a porta e a leitura inesperada de um poema. Como que tomado pelo acontecimento, Pablo corre pelo quintal da casa, entre as árvores. A respiração ofegante, imagens manchadas, quase impressionistas. A corrida termina quando ele colhe uma jabuticaba e prova a fruta.

Nessa obra, a casa é o local de produção (os vídeos do autor são caseiros, no melhor sentido do termo, feitos em casa, numa elaboração quase artesanal), o cenário (onde a memória emerge) e o tema: o quarto, que abriga a leitura do poema pelo avô; a porta cerrada; o quintal. Por fim, estamos vendo as imagens, mas, principalmente, ouvindo a respiração e provando com o neto o sabor da fruta (a boca está mais perto da memória do que os olhos?).

Os sons timbram-se segundo o acre-doce, o fumado, a sensaboria do feijão fervido, a vinhaça acre, o fermento das palhas quentes. Os timbres comem-se. Os sentidos menores eram honrados, na domus física. (Lyotard, 1989, p. 194)

*Sopro* (2001). Assim como outros vídeos de Cao Guimarães, esse, feito em parceria com Rivane Neuenschwander, cria micronarrativas em torno do nada. Ou de algo bastante sutil, efêmero, discreto, um quase nada. Mas, quando se torna imagem, essa sutileza ganha uma potencia estética inesperada.

Em *Inventário de Pequenas Mortes* (1999), a casa é o lugar onde os ínfimos acontecimentos ocorrem, quase invisíveis, alheios a nós (as imagens nos ensinam a percebê-los novamente). *Sopro*, gravado ao ar livre (a casa ao longe?), parece ser uma só imagem, ao mesmo tempo material, precária e instável como o super 8,



imaterial, maleável e transparente como o digital: uma bolha que flutua, metamorfoseando-se lentamente.

Mas, se a bolha é uma idéia, abstrata, um conceito que se desenvolve a partir de um sopro original, a paisagem (um campo aberto, algumas árvores, uma fazenda?) é a da *domus*: aquela que liga a experiência abstrata de um conceito (uma bolha qualquer) à memória (uma bolha singular, pessoal e intransferível), signo de uma experiência que se atualiza agora no vídeo.

*Sopro* é uma vídeo-escritura de montagem discreta, despojada, que valoriza o que se inscreve dentro da imagem, tanto quanto entre elas: o movimento, a plasticidade, a leveza, a transparência e os reflexos da bolha. O espectador pode, imerso no silêncio, acompanhar esse movimento, preservando sua abstração. Ou pode torná-lo mais concreto, específico, deixando refletir naquela bolha uma experiência, uma memória.

### **Fé nas imagens**

*Santo Forte* (1999) é um documentário e como tal, sua inclusão aqui nos pareceria, a princípio, destoante. É que os documentários de Eduardo Coutinho (e aí está sua maestria) são uma polifonia composta pela fala e pela fabulação dos entrevistados. Documentários que, mesmo quando começam na rua, terminam dentro de casa. É ali que o típico se torna único, ganha um nome e um rosto, guarda seus objetos e suas experiências pessoais. “Cada um na casa encontra o seu lugar e o seu nome, e os episódios anexos.” (Lyotard, 1989, p. 192)

Assim, em *Santo Forte*, a imagem e sua montagem econômica servem ao que elas carregam: histórias vividas, ou imaginadas, que traduzem a diversidade de formas



como o homem busca ligar-se ao transcendente. Diversidade muitas vezes não excludente, que compõe experiências religiosas híbridas, sincréticas. Se no modelo clássico do documentário, imagens e depoimentos reforçam ou ajudam a expor um argumento, em Coutinho, o argumento é tomado pela polifonia, vozes de outros, quase sempre, pertencentes a uma comunidade. Vozes que lembram, imaginam, fabulam. E que, para tal, preferem estar em casa. Não é à toa, Coutinho faz questão de visitá-las.

*Santo Forte* mostra poucas imagens dos templos, dos terreiros, dos centros ou dos cultos. O documentário compõe-se de depoimentos, que predominam, e de imagens televisivas da visita do Papa ao Rio de Janeiro. Depoimentos que são dados, repetindo, dentro de casa, na sala, no quarto ou no quintal. Nem totalmente sagrada, nem totalmente profana, a casa mistura esses dois domínios, os coloca em diálogo: a imanência do cotidiano e a transcendência das crenças e religiões.

As três dimensões da imagem que assistimos em *Santo Forte*, são as que compõem o espaço da casa: uma formada por imagens do mundo (aquelas da televisão), outra por imagens dos cômodos vazios e dos objetos religiosos, e uma terceira que deriva das histórias narradas e de toda carga sugestiva que elas carregam.

A casa torna cada uma daquelas pessoas ainda mais singular. Em casa, elas têm um nome e um rosto. Cada um crê a sua maneira e essa crença deixa pistas na fala e nos recantos dos cômodos.

Em certo momento do vídeo, um dos mais reveladores, Thereza, com a tranquilidade e a intimidade de quem “está em casa”, aponta os espíritos que nos fazem companhia. Corte para a imagem de uma sala vazia. Nesse instante, a casa torna



visível aquilo que é invisível. Como duvidar? Eles realmente estão por toda parte. Se, como quer Deleuze, desejamos, através da imagem, crer novamente no mundo, essa crença não passa necessariamente pelo que está evidente, mas, também e em grande medida, pelo que apenas se insinua, sugere ou mesmo recusa aparecer.

*Santo Forte* termina com uma festa de Natal. Distante, do lado de fora da casa, Thereza está pensativa, talvez melancólica. Conta para Coutinho o que fez durante o dia: ajudou a preparar a ceia dos patrões, o típico tender de Natal. Agora, está ali e seus pensamentos são seus. Para quê revelá-los? A avó convida o diretor para ver seus netinhos. Em silêncio, a imagem mostra os bebês dormindo dentro do quarto, serenos, alheios, ingênuos, protegidos pelos santos do Candomblé.

Haveria alguma unidade, alguma coerência entre obras tão díspares? Analisadas sem a perspectiva de compor um argumento sistemático, elas apenas sugerem traços do que chamamos *poética da domus*. Há, no entanto, algumas hipóteses que são esboçadas nesse ensaio. A primeira: quando tudo comunica, de forma instantânea e planetária, quando, por isso mesmo, nossa identidade torna-se nômade, é preciso poder voltar. Segunda: voltar significa reconhecer que há algo de irreduzível em nossa subjetividade que só pode ser expresso por imagens de forma lacunar, imprecisa, incompleta. Terceira: esse “algo” que nos é caro (o invisível e o inaudito da imagem, o que não podemos expressar sem titubear), é aquela dimensão da memória que motiva a criação.

Podemos perguntar com César Guimarães, através de Wim Wenders: “Quais as imagens dignas de serem recordadas?” (Wenders citado por Guimarães, 1997, p. 17) Talvez aquelas que, ao contrário das imagens-clichê dos filmes de ação e dos *realities shows*, não pretendem ser uma cópia do mundo (literal e em tempo real),



mas apenas tocar aquilo que, de tão singularmente diferente, torna-se quase impossível ser comunicado.

### **Referências Bibliográficas**

- BENTES, Ivana. Globalização eletrônica e América Latina. In: Menezes, P. *Signos Plurais*. São Paulo: Experimento, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- KURZ, Robert. *A expropriação do tempo*. <[www.uol.com.br](http://www.uol.com.br)> (31/07/2000)
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. P. 191-202: *Domus e a megalópole*.
- MACHADO, Arlindo. *Rafael França: a obra como testamento*. (Catálogo do XIII Festival Internacional de Arte Eletrônica: Videobrasil, São Paulo, 2001)  
\_\_\_\_\_ *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: Parente, A. *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.