

História(s) da aparição

Por Vinicius Comoti*

Há uma antiga e sábia linha, de pouca leitura, que nos ensina a construir com ajuda de velhos materiais um objeto revestido de uma nova significação.

[...]

Reflexo de montagem, projeção de mistérios, mistérios em projeção, música astral orquestrada, oráculo transformado, presságio através das sombras, cinemancia, tudo toca, move, o mundo trágico, o mundo trágico dos filmes, o mundo trágico dos filmes de amor...

Julio Bressane

A revelação da memória se transfigura em invenção cinematográfica em *Anezia dos Santos - Cadernos de uma operária da Fábrica de Tecidos Votorantim* (2023), curta-metragem do cineasta brasileiro Eduardo Savella.¹ No âmago dessa relação, a aparição de Nossa Senhora para Anezia, que ainda criança e empolgada pelas notícias das aparições de Nossa Senhora de Fátima em Portugal, registra o encontro em seus cadernos. O monólogo interior se implica na intimidade da passagem do espírito e se expande numa conjuntura, da qual reveste a santa com a aura do “anjo da história”, como nos elucida Walter Benjamin, diante da tempestade “que chamamos progresso” (2012: 246). Entretanto, a tempestade no filme não sopra como “catástrofe” que “acumula incansavelmente ruína sobre ruína”; está mais para um voo inspirado pela sua natureza, na reciprocidade de sua sublimação.

A experiência religiosa de Anezia e seu transbordamento ao “sujeito” da fábrica de tecidos: a metáfora dos fios se acumulando e formando a textura de olhares, formas, figuras, gestos, história(s). O entrecruzamento “transepocal” e seus diferentes níveis de profundidade, onde se revolve a infância, o trabalho na confecção, a constituição da família e do bairro, as impressões se esvoaçando pelas nuances do sensível.

¹ Em sua filmografia consta também os filmes *Feitiço no Parque* (2020) e *A Subida da João Gualberto* (2014).

A luz absorve o divino do céu, em sua sobriedade de pássaros isolados e floresce a cachoeira em sua veemência irradiada: o cinema de Humberto Mauro, o devir (variações/especulações) de Heráclito, a natureza dos românticos em sua crença de um mundo pela redenção da palavra e a união mágica dos tempos. Em cada raiz amalgamada, a confabulação da ancestralidade na maquinação da arte. A fé em sua operosa e ativa vocação à finitude, pois, por mais transcendental e supraterebre que seja a oração, sua plenitude se realiza na encarnação, como na homenagem para a santa feita por Anezia no nome das filhas: Maria Celina, Maria Tereza e Maria Valéria.

Pertencimento do qual o filme percorre pelos espaços e seus imaginários e destinos, num desdobramento que estabelece dois horizontes de uma mesma paisagem. No princípio, a indústria e seus funcionários, a igreja e o grupo escolar, o armazém e suas filiais, os primórdios da iluminação elétrica e esgoto, o povoamento que se expande como “mil formiguinhas”, onde “todos demonstram ter o mesmo desejo”. O movimento dos planos —*zoom* e panorâmicas—, traduz a metamorfose para o contemporâneo: as imagens “antigas” ganham cores na fotografia, e na “linha do bonde elétrico” surgem carros e o reconhecimento da conjugação do presente, guiada pela voz *off* nos lendo os escritos dos cadernos. O limiar da comunidade ao singular, manifesta-se na casa de Anezia, filmada em seus vestígios, no abandono dos cômodos vazios, o telhado quebrado, as paredes desbotadas, o matagal tomando a vertigem pelo quintal num discreto *zoom* que se aglutina.

Nesse espaço reservado, os planos ganham fixidez e silêncio, a contemplação como uma “iniciação”, assim como Plutarco destacou da educação suscitada na antiguidade: “parece-me que os antigos introduziram os ritos de iniciação nos mistérios, para que, acostumados ao silêncio neles, transfiramos o sentimento de temor a que nos habituamos a ter pelos deuses para o de confiança nos mistérios humanos” (2015: 75). O politeísmo dos antigos se aclimata ao catolicismo, para a “confiança nos mistérios humanos” ser apurada

mais uma vez pela “voz”² de Anezia que rompe a quietude: “Até que um dia, na cama, ao lado dos meus pais, de madrugada, devia ser às seis horas da manhã, hora do *Angelus*,³ eu acordei. Eis que, no canto do quarto, dando para a janela, foi aparecendo, devagar e confusa, a forma de uma pessoa. Foi tomando forma de gente e clareando aos poucos, como se fosse um filme que estava sendo revelado. Quando tomava forma de um corpo humano, percebi que era a imagem de Nossa Senhora”.



Fotograma de Anezia dos Santos - *Cadernos de uma operária da Fábrica de Tecidos Votorantin* (2023)

A manifestação do sagrado para Anezia é associada ao “filme que estava sendo revelado”. Analogia da qual Savella, acalenta com a cumplicidade da imagem em sua densidade fantasmagórica. O deslizamento iconográfico, forma um mosaico de fotografias familiares: pinturas de Ettore Marangoni; extratos do filme *A Sociedade Anônima Fábrica Votorantin* (1922), de Armando Pamplona; e o discreto “quadrinho” com o retrato da santa, culminando numa liturgia que

² Vale reiterar que a voz *off* que permeia o filme é masculina, pueril, suave e que nos créditos finais sabemos ser do próprio cineasta. Fato que não nos impede de associá-la com a infância de Anezia, como também com todas as crianças que atravessam o filme.

³ Voltamos para Walter Benjamin: para Anezia, a aparição acontece na “hora do *Angelus*”; para Benjamin, o “anjo da história” está desenhado no “quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*” (2012: 245).

gravita com os planos tomados no presente, a cintilação da Beleza. A santa surgiu para Anezia, que se escondeu debaixo da coberta e nunca mais a viu. O filme devolve o encontro, e a nostalgia é tingida pela epifania de uma porta sendo aberta pelo além.

O modernismo de *Anezia dos Santos...* está imbricado em sua convergência de gêneros que se mesclam e animam as fronteiras da ficção, do documentário, do ensaio, do lirismo, da fantasia, da iminência. Savella é um cineasta consciente de sua tradição cinematográfica —em especial o filme *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895) dos irmãos Lumière e a última fase do cineasta italiano Roberto Rossellini—, sabendo condensar na autoria, o domínio do estilo ao se confrontar com a topografia de suas origens —origem de cinema / origem de família—. Em nenhum momento do filme, somos inteirados pelo fato de que Anezia é sua avó materna, o que contraria uma boa parte dos filmes contemporâneos, dos quais usam o parentesco, como dispositivo de busca e teatralidade, entrevistas e uma montagem onde prepondera a "comoção" do cineasta sobre os materiais de arquivo. Em *Anezia dos Santos...* o cineasta é um guia que nos leva pelo ritmo de suas composições, elaboradas por eixos e retornos, pesquisas e descobertas, similitudes e contrastes, miragem e clarividência: a estrutura do filme é movida por um encadeamento onde cada plano, cada som, cada signo, reflete o equilíbrio de uma arquitetura cristalina, mecanismo aberto ao arrebatamento de estímulos e sentidos. No último plano, aos pés da figura da santa, vemos a fotografia da família de Anezia e a Bíblia frisada em Mateus, quando ocorre o nascimento de Jesus Cristo. O ângulo como é filmado, torna-se significativo no modo prodigioso do filme abdicar de uma apologia, ou mesmo uma veneração, sugerindo uma discreta distância em sua aparência feita de ausências. *Anezia dos Santos...* não é um filme religioso, que investe em um dogma ou se avoluma em uma canonização. A teologia se desloca na arqueologia. Sua sutileza está na experiência, na suavidade do acontecimento como fonte de vida e forma, e seu autor, imbuído pelo moderno que incita de cada fragmento,

a autonomia de uma significação impelida ao contrapelo do absoluto. Longe do crepúsculo, o filme se elabora no anacronismo das imagens, para ser siderado pela claridade do cinema.



Fotograma de *Anezia dos Santos - Cadernos de uma operária da Fábrica de Tecidos Votorantin* (2023)

Em sua constelação de imagens e citações, colagens e palavras, tempos e narrativas, mitos e sobrevivência, figuras e fantasmas, que formam o audacioso projeto *Historie(s) du cinéma* (1988-1998), Jean-Luc Godard, no episódio 2a (*Seul le cinéma*), conversa com o crítico francês Serge Daney sobre a *Nouvelle Vague*, sobre a conscientização de autores diante da história de sua linguagem, dos desafios da história da arte lançada ao conhecimento cinematográfico, até chegar na seguinte conclusão: "pour moi / la grande histoire / c'est l'histoire du cinéma / elle est plus grande / que les autres / parce qu'elle se projette"⁴ (1988: 44). Para o cineasta franco-suíço, apenas no cinema a história pode se expandir e se vigorizar, ainda mais no campo da história do cinema, onde ela se torna plural em sua projeção e alteridade. Nesse processo de pulverização das imagens, a montagem se torna fundamental na construção

⁴ "Para mim / a grande história / é a história do cinema / ela é maior / que as outras / porque ela se projeta" (Tradução do autor).

de mundos possíveis, na possibilidade de novas relações e analogias, no arrevesado jogo entre a grande História e a micro-história, os heróis e os vencidos, a glória e os anônimos, o progresso e as ruínas, o sagrado e o profano, o documento e o esquecimento, a entidade e a identidade. Entretanto, o resultado da soma *is 5*.⁵ Isso quer dizer, que da matéria “bruta”, investida na razão e seus discursos, na autoridade da totalidade, a invenção cinematográfica desmistifica, para gerar em seu agenciamento, o poema.



Fotograma de Anezia dos Santos - *Cadernos de uma operária da Fábrica de Tecidos Votorantin* (2023)

Na única folha do caderno de Anezia que o filme nos apresenta, três pequenos poemas ao lado de um desenho, sob o título *7 de Setembro*. Ela escreve: “Viva 7 de Setembro / O grande e glorioso dia / Cada peito brasileiro / Hoje se enche de alegria”. Os versinhos inspirados pela data da independência do Brasil, alternados pela rima inocente, são florescidos pela ilustração da menina e seu cachorrinho focados no rabiscar sobre a mesa. A tinta azul derramada, despercebida. Da poesia da criança ao cinema do poema. A estética da luz,

⁵ Referência ao título da coletânea de poemas do poeta americano e. e. cummings, onde dois mais dois *is five* (1926). Seguindo essa outra “aritmética”, vale ressaltar o aforismo do poeta Murilo Mendes: “Não descobriram os gregos a enorme consolação do três e dois são sete. E não julguem que são nove!” (2017: 164).

como nos elucida Jairo Ferreira: “Janela da câmera: pauta do autor da composição iluminada. O autor da experimentação cinematográfica usa essa janela como pauta musical. Estética da luz: música do experimental” (1986: 15). Savella “usa” a janela da aparição da Santa para Anezia, para se irradiar na dança da luz e sua preciosa melodia afinada na superposição das lembranças. A trilha sonora de Pietro Mascagni nos atina nessa dinâmica.

Anezia dos Santos... celebra a juventude da alma na herança do poema. O mistério se humaniza e o vento que repousa na folha, ressoa os efeitos da vida na realização do mundo. A menina, a fábrica, a família, a santa, a memória, a cidade, a imagem, o cinema; ou para nos lembrarmos do cineasta Julio Bressane: “O mundo trágico dos filmes de amor...”

Bibliografia

- Benjamin, Walter. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Ferreira, Jairo. (1986). *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad.
- Godard, Jean-Luc. (1998). *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard.
- Mendes, Murilo. (2017). *Poliedro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Plutarco. (2015). *Da educação das crianças*. São Paulo: Edipro.

* Vinicius Comoti é Cineasta, Escritor e Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Foi um dos curadores da mostra *Arqueologia da Invenção: Pioneiros do Cinema* (2022). Fez parte da organização e realização dos cursos “Constelações do Cinema Brasileiro” (2021) e “Paulo Emílio: Homem de Cinema” (2022). É autor do livro *O meu amor é um picles passado* (2022) e do filme *Me tenham enquanto existo* (2018). Ganhou o prêmio Expocom-Sul na categoria Fotografia Jornalística com o trabalho *Breve Amanhecer* (2012). E-mail: vcomoti@hotmail.com