

O ENSAIO E AS TRAVESSIAS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

MARÍLIA ROCHA DE SIQUEIRA

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Mestrado em Comunicação Social

O ENSAIO E AS TRAVESSIAS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Marília Rocha de Siqueira

Belo Horizonte, junho de 2006

Marília Rocha de Siqueira

O ENSAIO E AS TRAVESSIAS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. César Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Belo Horizonte, junho de 2006

O ENSAIO E AS TRAVESSIAS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Marília Rocha de Siqueira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, e submetida à banca composta pelos seguintes professores:

César Guimarães
Doutor em Literatura Comparada / Orientador

Consuelo Lins
Doutora em Cinema e Audiovisual

Maria Esther Maciel
Doutora em Literatura Comparada

Belo Horizonte, junho de 2006

Para o Fred

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa só foi possível graças à ajuda de algumas pessoas e instituições que apoiaram, orientaram e inspiraram essa jornada. A todas elas eu ofereço meus sinceros agradecimentos.

À Capes, pela concessão da bolsa que possibilitou a dedicação exclusiva ao desenvolvimento desta dissertação.

À Ana, que, de longe, esteve sempre tão próxima e tão disposta a auxiliar no que fosse preciso. À Ciça, pela presença, pela leitura, comentários e escuta atenciosa. Ao Jalles, Luiza e Tata, por tudo.

Ao Ribão, companheiro e compartilhador de idéias, alegrias, dúvidas e descobertas.

À Mariana, que me apresentou, no momento exato, a obra de Jonas Mekas.

Aos companheiros da Teia, que tiveram a paciência e a compreensão de me esperar por todo esse tempo. Especialmente à Clarissa, que me ensina, a cada dia, o valor e o sentido da amizade.

Aos amigos do Forumdoc, que possibilitaram momentos sempre tão raros de assistir a filmes inspiradores e de conversar sobre eles.

Aos outros tantos amigos que, mesmo sem saber, estiveram presentes e me ajudaram neste trabalho.

Em especial, ao César Guimarães, que me fez provar o prazer de oscilar entre as palavras e imagens.

RESUMO

A pesquisa procura indicar o lugar e as diferentes modalidades que o ensaio assume no campo cinematográfico e, em particular, no domínio do filme documentário. Para tanto, caracteriza o ensaio como um pensamento experimental (conforme a caracterização de Silvina Rodrigues Lopes) que atravessa a literatura, a filosofia e a ciência. A inflexão ensaística no documentário é investigada em três filmes: *Lost Lost* (Jonas Mekas, 1949-1976), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) e *Os Catadores e a Catadora* (Agnès Varda, 2000). A análise demonstra como cada um dos autores se serve de recursos expressivos singulares para modular a forma do ensaio e renovar o cinema documentário.

ABSTRACT

The research indicates the variations assumed by the essay in the cinematic domain, focusing the documentary film. It characterizes the essay as a form of experimental thought that crosses the fields of literature, philosophy and science (as shown by Silvina Rodrigues Lopes). The essayistic mode is searched in the following films: *Lost Lost* (Jonas Mekas, 1949-1976), *Sunless* (Chris Marker, 1982) and *The Gleaners and I* (Agnès Varda, 2000). The analysis demonstrates how each filmmaker uses specific expressive resources to modulate the essay form and to renovate the documentary cinema.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Veredas que partem de um ponto	15
1.1. Traços de um pensamento experimental.....	19
1.2. Das modulações.....	21
1.3. O ensaio no cinema	44
2. O documentário – bordas e costuras	48
2.1. Breve genealogia	52
2.2. Dos limites do direto	55
2.2.1. Das potências do falso	59
2.3. O encontro dos tempos e a incompletude das imagens	62
2.4. Depois do direto	68
3. Alguns gestos	74
3.1. Miragens da imagem	81
3.2. Sobre a lembrança por vir	111
3.3. Das incrustações de uma colecionadora	149
4. Conclusão	177
5. Referências Bibliográficas	183

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Sans Soleil</i>	96
Figura 02 – <i>Sans Soleil</i>	108
Figura 03 – <i>Lost, Lost, Lost</i>	134
Figura 04 – <i>Lost, Lost, Lost</i>	142
Figura 05 – <i>Os Catadores e a Catadora</i>	151
Figura 06 – <i>Os Catadores e a Catadora</i>	164

INTRODUÇÃO: POR UM CINEMA MENOR

O que moveu essa pesquisa, antes mesmo da questão do ensaio no cinema, foram alguns filmes menores. O cinema menor, como a literatura menor proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari¹, é feito de obras que resistem a uma forma predominante da linguagem cinematográfica. Ele não diz respeito a uma qualificação ou critério de valor, mas a um potencial revolucionário em meio ao grande (ou estabelecido) cinema. A história institucionalizada do cinema é a que se impõe pela celebração do desenvolvimento tecnológico e por uma maneira hegemônica de narrar histórias que constitui a maior parte das produções atuais. Os cineastas que colaboram com essa vertente devem se adaptar às condições institucionais dominantes e as do mercado. Eles não produzem filmes, mas objetos de consumo.

Em lugar de reiterar a realidade definida pelo Estado e as grandes instituições cinematográficas, os filmes menores questionam as visões pré-fabricadas do mundo e nos oferecem novas possibilidades de ver, pensar e experimentar a realidade. Seu engajamento político, micro-político, subjetivo, coletivo, social e afetivo nos ajuda a criar um “tornar-se-menor”². Observando alguns desses filmes, descobrimos que uma de suas ramificações se faz por meio de uma forte inflexão ensaística. O aspecto indisciplinado, arriscado e criador do cinema menor nos conduziu à forma do ensaio. Nosso objeto de pesquisa é exatamente a relação entre o ensaio e o cinema documentário. Para tanto, tentaremos responder algumas questões principais, tais como: de que maneira o ensaio, inicialmente um gênero literário, pode ser traduzido para o cinema? Quais procedimentos específicos da linguagem audiovisual são utilizados pelos autores para conferir uma inflexão ensaística aos filmes? Como esses autores renovam, por tais recursos, o cinema documentário?

Ao definir esse recorte, foi inevitável nos indagarmos sobre a razão de pesquisar a forma do ensaio. Por que estudar algo que não se pode definir e que representa uma exceção em relação à produção cinematográfica? A resposta imediata é que o ensaio nos faz ver o documentário de outra maneira, ele nos faz olhar para o mundo de outra maneira e nos dá provas de que o cinema continua vivo, que sua história é um eterno recomeço. Mesmo que feito por uma minoria, os filmes ensaísticos criam novas possibilidades para a língua maior do cinema. Trabalhando o real e o imaginário, esses filmes interrompem temporariamente o presente que passa

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*.

² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*, p.42.

para fabricar um olhar que nos conduz de volta para o mundo. Eles nos devolvem uma realidade inacabada, que se altera pelos gestos de quem a toca.

No domínio do cinema menor situamos os filmes que compõem nosso *corpus*: *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1949-1976), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) e *Os Catadores e a Catadora* (Agnès Varda, 2000). Mekas, Marker e Varda, fazem um cinema tipicamente moderno, com poucos equipamentos, poucos recursos e poucos efeitos, mas que se mostra capaz de potencializar a linguagem hegemônica do documentário e do cinema como um todo. Os três autores representam uma condição de minoria. Mekas é um membro da pequena comunidade lituana nos EUA. Ele realiza um cinema de exceção em meio à grande indústria cinematográfica americana. Marker é um realizador engajado com os movimentos revolucionários e minoritários de todo o mundo, especialmente os que se desenvolvem nas periferias do planeta. Sua defesa contra a exploração e a dominação dos homens é aliada à luta contra a submissão da subjetividade e a imposição de uma linguagem hegemônica no cinema, especialmente o documentário, seu maior campo de atuação. Agnès Varda, por sua vez, é uma cineasta que desde seu primeiro filme realiza um cinema à margem das demandas do mercado. Em seus filmes, ela recolhe e transforma o que o grande cinema não quis, como, por exemplo, os sujeitos desprezados pela ordem capitalista mundial: imigrantes, pretos, mulheres, hippies, artistas de rua, mendigos, catadores de restos, desajustados em geral. Ao se tornarem personagens de seus filmes, Varda não os insere em categorias estereotipadas, não os idealiza nem esconde seus defeitos.

Além disso, é preciso notar que *Os Catadores e a Catadora* é atravessado por relações que não se estabelecem pela lógica do dinheiro e das mercadorias. Após realizar esse filme, em função de sua inesperada repercussão, a autora produz sua continuação, *Dois Anos Depois* (Agnès Varda, 2002). Durante a análise, algumas vezes buscamos esse segundo filme para estudar o primeiro. Um dos motivos que nos levou a fazê-lo foi o fato de ele evidenciar ainda mais as relações que margeiam as trocas comerciais. Em *Dois Anos Depois*, Varda conhece novos personagens a partir das inúmeras correspondências que lhe foram enviadas após o filme anterior. Nas cenas iniciais, ela exhibe as cartas e presentes que recebeu em função de *Os Catadores e a Catadora*. Curiosa por conhecer alguns dos que lhe escreveram, ela vai ao encontro dos remetentes anônimos. Cada um deles aparece mergulhado em um mundo próprio que emerge dentro do filme. Por meio de depoimentos em que os personagens revelam surpreendente lucidez e sensibilidade sobre o gesto de catar, o

documentário dá a ver relações entre os sujeitos e as coisas que se afastam da lógica do capital.

O objetivo desta dissertação é, então, primeiramente, definir o conceito de ensaio, partindo de sua forma literária para alcançar sua tradução no cinema e as implicações acarretadas por tal processo. Em segundo lugar, visamos refletir sobre como os filmes se relacionam com a tradição do documentário, a partir da identificação dos recursos expressivos do cinema direto, forma predominante nesse domínio deste a metade do século XX. Por fim, procuramos analisar como cada filme modula a forma do ensaio. Tomando cada obra em separado, nosso interesse foi observar como os autores diluem as diferenças entre um olhar que se volta para fora (realidade exterior) e um olhar que se volta para dentro (interioridade do eu que fala). Por esse viés, buscamos entender como a subjetividade emerge no ensaio e como os filmes ensaísticos borram algumas fronteiras previamente demarcadas, como a que separa as dimensões documental e ficcional, a observação do mundo e a observação do eu, os limites entre a realidade histórica e a subjetividade do autor no cinema.

A configuração da pesquisa

A pesquisa está organizada em três partes. A primeira adota uma perspectiva teórica sobre o ensaio. Mais do que delimitar uma categoria a ser posteriormente aplicada às obras escolhidas, procuramos esboçar traços prováveis de composições ensaísticas, que podem ser retomados, esquecidos ou recriados por cada autor a partir das possibilidades trazidas pelas obras (literárias ou cinematográficas). Pela própria natureza do ensaio, foi preciso lançar mão de uma diversidade de autores que o abordaram a partir de campos variados. Percorremos textos que abarcam um longo período histórico, que refletem preocupações específicas de certos contextos, mas que ofereceram grande contribuição para o trabalho que nos propomos a realizar - definir o ensaio sem paralisá-lo, descrever suas linhas gerais sem perder de vista que ele só pode ser apreendido nas manifestações particulares.

Optamos por não empregar o termo “filme-ensaio” para não correremos o risco de inseri-lo em uma classificação a que ele busca escapar. Como o ensaio se constrói por linhas heterogêneas, nosso esforço foi de não criar um arquétipo, não homogeneizá-lo nem definir para ele um conjunto de regras que poderiam ser

posteriormente empregadas aos filmes. Nossa intenção foi assinalar alguns campos de força, que podem ser modificados por cada obra que se faz ensaio.

Um autor fundamental para a definição do ensaio foi Jean Starobinski, que retoma a obra de Montaigne para traçar os contornos de sua forma literária. Mas nos nutrimos também das contribuições de diversos outros autores como: Theodor Adorno, Silvina Rodrigues Lopes, Alain Menil e Robert Musil. De cada um deles, colhemos reflexões que nos interessavam para construir a nossa leitura, que passa pela relação do ensaio com a experiência, a escrita do eu, o conhecimento, a transmissibilidade da herança, a experimentação da linguagem.

A segunda parte da dissertação trata do contexto particular do cinema documentário. Nesse momento, situamos os filmes que serão analisados na tradição do documentário e refletimos sobre o diálogo que eles estabelecem com outras práticas e estéticas, especialmente as do cinema direto. Nossas referências principais para tratar do cinema de modo geral e do cinema direto vieram de autores como Gilles Deleuze, François Niney e Jean-Louis Comolli. Outra perspectiva importante sobre o ensaio no cinema, especialmente sobre *Lost Lost Lost*, foi oferecida por Michael Renov, em um texto que trata especificamente da inflexão ensaística no referido filme.

A terceira e última parte da pesquisa é dedicada à análise dos filmes. O que nos interessou aí foi mostrar como o documentário funda um discurso capaz de ultrapassar o mero documento e de se abrir para uma dimensão ficcional e para a encenação da subjetividade por meio dos gestos ensaísticos. A análise não pretende dar conta dos filmes e nem utilizá-los como objetos para a aplicação dos conceitos anteriormente desenvolvidos. As obras oferecem múltiplas entradas. Escolhemos algumas delas para desenhar nosso percurso e experimentá-las ao nosso modo.

A análise, apesar de se centrar em cada filme em separado, dá lugar também à comparação entre eles. Nossa intenção foi permitir que cada obra trouxesse suas próprias questões, mas que vez por outra pudéssemos indicar como elas se aproximam ou se distanciam. Pelos filmes, algumas vezes retornamos às noções expostas nos primeiros capítulos e outras encontramos aspectos inéditos, que dizem respeito a cada obra em particular. Os traços do ensaio são abordados pela análise de alguns aspectos formais das obras, como a montagem, a narração e a relação entre suas figuras. Algumas vezes esses traços se repetem ou retornam em obras diferentes, mas ressaltamos que nenhum deles pode ser tido como uma regra para os demais filmes ensaísticos.

As experimentações formais das obras e os inúmeros desvios por elas compreendidos nos deram liberdade para nos arriscar em leituras de campos diversos. Esta foi uma maneira encontrada para nos aproximar desses filmes que prezam pela liberdade formal, a multiplicidade de perspectivas, a lógica associativa, as disjunções e ressonâncias. Também por esse motivo, e pelas referências levantadas pelos próprios filmes, lançamos mão do pensamento não apenas de teóricos, mas também de escritores, poetas, ensaístas e cineastas variados. No capítulo de análise, além de retomar alguns dos autores citados, buscamos outras obras, literárias e cinematográficas, dos próprios realizadores, que ajudaram a compreender os movimentos e idéias dos filmes em questão. Além disso, nos alimentamos de pensadores de outras áreas que trataram de temas diversos pertinentes para esta pesquisa: Walter Benjamin, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Lúcia Castello Branco, Octavio Paz³.

Mesmo que as obras ensaísticas se esquivem a todas as classificações e sejam somente o esboço de um desenho inacabado, isso não as impede de existirem e de serem identificadas como ensaios. Mas sua ousadia é ainda maior: elas ultrapassam as formas estéticas existentes, fundando novas práticas artísticas e se revelando capazes de cultivar uma parcela de diversidade em meio ao solo por vezes esgotado do grande cinema. Essas pequenas parcelas são justamente o que nos atrai e o que buscaremos aqui compartilhar.

³ Parte considerável de nossa bibliografia, infelizmente, não foi publicada em português. Muitos dos textos utilizados são produto de um trabalho elaborado com as palavras e merecem uma tradução à altura. No entanto, traduzimos nós mesmos tais textos, mantendo o original nas notas de rodapé. Os filmes estudados também não foram oficialmente lançados no Brasil. *Sans Soleil* e *Les Glaneurs et la Glaneuse* [Os Catadores e a Catadora] foram exibidos em algumas mostras de cinema fora do circuito comercial. Utilizamos a tradução de seus textos e diálogos feita por Lia Miranda para a exibição dos mesmos no FORUMDOC.BH - Festival do Filme Documentário e Etnográfico.

1. VEREDAS QUE PARTEM DE UM PONTO

Quando Messire Michel, *seigneur* de Montaigne, publica, em 1580, os *Essais*,⁴ dá-se início a uma tradição literária que, gradativamente, ultrapassa as fronteiras francesas para se difundir em todo o mundo. O gesto inaugural de Montaigne não significou a criação de uma fórmula para os textos ensaísticos que se seguiram. No entanto, ele imprimiu, entre outras coisas, algo que se perpetua até os dias de hoje, que é o caráter múltiplo e insubordinado da forma do ensaio. Passados quatro séculos desde a invenção do termo, Jean Starobinski indaga sobre a possibilidade de definir essa forma dadas as condições instauradas por Montaigne.⁵ Como definir o que se caracteriza pela inconstância e ausência de regras? O próprio título, no plural, *Ensaaios*, aponta para sua diversidade e seu vasto campo de aplicação. Observando alguns dos inúmeros textos que foram posteriormente nomeados como ensaios, Starobinski nota que muitos deles não se assemelham à prosa arrebatadora de Montaigne. Ele cita obras de Francis Bacon, John Locke, Voltaire e Henri Bergson para assinalar como esse termo demonstrou ser, muitas vezes, mais do que qualquer outra coisa, apenas uma interpretação original ou uma renovação de perspectiva sobre algo já discutido.⁶

O que se torna evidente, com isso, é que o ensaio não engloba uma unidade estilística ou temática, e nem mesmo um modo delimitado de composição. Ele chega, inclusive, a suspender algumas fronteiras entre certos gêneros textuais e, como veremos adiante, também cinematográficos. Seus objetos e abordagens são tão variados que seria impossível fixar regras que se aplicassem a todas as suas manifestações. Não há leis reguladoras em tais textos, sendo que a única maneira de os reconhecermos está nos traços específicos desenvolvidos por cada autor, em cada obra. É certo que há pontos de identificação entre muitos deles, mas eles não são suficientes para que se estabeleça uma constante. Alain Menil alerta que, “no ensaio, se há a regra, é para não segui-la constantemente, ou conseqüentemente. É a única

⁴ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*.

⁵ STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*

⁶ BACON, Francis. *Ensaaios*. Lisboa: Guimarães Ed., 1952; LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1988; VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs: et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis charlemagne jusqu'à Louis XIII*. Paris: Garnier, 1963; BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Universitaires de France, 1948. Cf. STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*. p. 186.

regra verificável".⁷ Podemos mesmo pensar, como sugere Starobinski, que seu campo de aplicação seja ilimitado, e que sua diversidade, se medida pela envergadura da obra de Montaigne, nos dá, desde a criação, um resumo exato de seus desafios, privilégios e limites.⁸

A história iniciada por Montaigne não se fez só por êxitos. O ensaio, muitas vezes, foi (e ainda é) visto como uma abordagem preliminar, superficial, amadora, composta por uma argumentação não sistemática, feita de frases soltas e usadas com pouco rigor. Por abarcar uma zona suspeita de não cientificismo, os mais eruditos utilizam-no apenas para tratar das ramificações de seus trabalhos principais. Nos dias de hoje, em que o termo encontra-se amplamente disseminado, ele se refere, na maior parte das vezes, a simples estudos ou análises. São escritos leves e de dimensões reduzidas, que apresentam desde resultados parciais de estudos a temas diversos baseados em pesquisas pouco aprofundadas.

Não são esses os ensaios a que nos referimos aqui. É verdade que, como reconhece Starobinski, ao perder sua substância, o ensaio pode dar origem a crônicas de jornal ou panfletos polêmicos. Nesta pesquisa, entretanto, não trataremos de coletâneas de artigos, apanhados de impressões aleatórias ou registros superficiais de pesquisas. Acreditamos que, se o ensaio assume de bom grado suas lacunas e particularidades, não é por receio de não ser capaz de alcançar a consistência desejável pelo conhecimento científico. Ao declarar-se escritor de ensaios, Montaigne é o primeiro a lançar esse desafio, fazendo-nos perceber que um livro vale ser publicado “mesmo se permanece aberto, se não chega a nenhuma essência, se oferece senão uma experiência inalcançada, se consiste senão de exercícios preliminares – e que para tanto ele diz respeito estritamente a uma existência, a existência singular de Messire Michel, *seigneur* de Montaigne”.⁹

Ao pensar sobre essa modalidade de escrita, Robert Musil acrescenta outro ponto que também explica porque ela nem sempre é o caminho mais fácil: “O ensaio

⁷ “Il y a – peut-être – de la règle, mais s’il y en a, s’est surtout pour ne pas suivre constamment, ou conséquemment. Ce serait même la seule règle attestée” (tradução nossa). MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie*: quelques remarques à propos de la notion d’essai. p. 94.

⁸ STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l’Essai?* p. 188.

⁹ “Il laisse entendre qu’un livre vaut être publié, même s’il demeure ouvert, s’il accède à nulle essence, s’il offre qu’une expérience inachevée, s’il consiste qu’en exercices préliminaires, - pour autant qu’il rapporte étroitement à une existence, à l’existence singulière de Messire Michel, *seigneur* de Montaigne” (tradução nossa). STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l’Essai?*, p. 188.

é: em um domínio em que o trabalho exato é possível, algo que se pressupõe como relaxado, ou o cúmulo do rigor onde o trabalho exato parece impossível”.¹⁰ Musil inclui seus próprios textos no segundo grupo. Para esclarecer seu ponto-de-vista, ele separa dois domínios: o primeiro deles seria a esfera do saber e da ciência. Apesar de não eliminar completamente a subjetividade, esse campo procura a obtenção de resultados objetivos, passíveis de serem submetidos a verdades matemáticas e lógicas. São os fatos universalmente válidos – e seu respectivo encadeamento –, capazes de ressaltar uma lei ou sistema. O segundo seria o domínio da vida e da arte, em que cada indivíduo é feito de uma variedade de indivíduos e onde não há como organizar e integrar as forças morais que os movem. O autor faz uma comparação com a leitura de um poema. Quando a iniciamos, partimos de um determinado centro moral que inclui certos deveres e intenções. No decorrer da leitura, esse lugar é levemente deslocado, mas só percebemos esse movimento afetivamente. Ele aproxima essa situação da vivência de circunstâncias excepcionais, como as do amor, da cólera e das relações inabituais entre os seres e as coisas.

Para Musil, o ensaio situa-se justamente entre esses dois domínios, mostrando-se capaz de diluir a bipolaridade entre a ciência e o saber, de um lado, e a arte e a vida, de outro. Ele seria, assim, uma resposta para o que parecia impossível: a superposição dos planos do pensamento e do ser, do saber e da experiência.

Os pensamentos do ensaio não podem estar dissociados de um terreno onde se fundem os sentimentos, a vontade, as experiências pessoais e as combinações de grupos de idéias que não recebem nem dão sua luz plena senão na atmosfera puramente física de uma dada situação interior. Longe de reivindicar uma validade geral, eles agem como seres que nos apanham e nos escapam sem que nossa razão possa saber capturá-los, contaminando nosso espírito de germes incontroláveis. Eles podem também comportar contradições, porque o que toma forma de julgamento, no ensaio, não é senão um instantâneo de realidades impossíveis de se apreender de outra maneira.¹¹

¹⁰ “L’essai est-il: dans un domaine où le travail exact est possible, quelque chose qui suppose du relâché, ou le comble de la rigueur accessible où le travail exact semble impossible” (tradução nossa). MUSIL, Robert. *Essais*. p. 334.

¹¹ “Les pensées de l’essai ne peuvent êtres dissociées d’un terreau où se fondent les sentiments, la volonté, les expériences personnelles et des combinaisons de groupes d’idéas qui ne reçoivent et ne rendent leur pleine lumière que dans l’atmosphère purement physique d’une situation intérieure donnée. Loin de revendiquer une validité générale, elles agissent comme des êtres que nous empoignent et nous échappent sans que notre raison les puisse saisir, en contaminant notre esprit de germes incontrôlables. Il leur est aussi permis de comporter des contradictions, puisque ce qui prend forme de jugement, dans

Musil separa dois tipos de pensamento: os pensamentos mortos e os pensamentos vivos. Os primeiros são representados pelo pensamento científico, cujos resultados são desprendidos de todos os afetos e da vontade. Já os últimos são aqueles em que o conteúdo, a idéia, permanece ainda colorida ou tingida de elementos afetivos, patéticos, que o rodeiam.¹² Próprio do ensaio seria justamente religar os conceitos ao plano propriamente *senti-mental* (afetivo e intelectual), onde se encontram os pensamentos que nos impressionam e nos desconcertam.¹³

Da oscilação entre um pólo voltado para a objetividade e outro constituído pela reverberação que a resistência do objeto produz no sujeito, os ensaios geram um exercício particular de escrita e pensamento.¹⁴ O que nos interessa, nesta pesquisa, é esse texto que gera movimentos insuspeitos pelas formas pré-concebidas do discurso. Aquele que, nascendo de uma indeterminação entre a literatura e o conhecimento da ciência e da filosofia, combina regras de todos esses domínios, mas é incapaz de entregar-se completamente a qualquer um deles, abandonando-os para aventurar-se em seu próprio caminho. Sabemos que, entre os autores utilizados, há perspectivas diferentes e até mesmo conflitantes sobre o ensaio. No entanto, mais do que fazer um mapeamento de tais perspectivas, gostaríamos de nos servir delas para criar nosso próprio desenho.

A impossibilidade de o ensaio permanecer fiel a um ou outro campo vem do fato de que sua escrita deve ser criadora. Ele experimenta uma irresistível atração pelo movimento, pela vagabundagem do pensamento, pela tensão dos contrários que se reúnem em um mesmo discurso. Como afirma Starobinski, se o ensaio instaura a flexibilidade no pensamento, é porque a “flexibilidade é a mais perfeita experiência do movimento. Mas não qualquer flexibilidade. Montaigne não quer perder nada: faz questão de experimentar a uma só vez o gesto de ir e a embriaguez de ser levado”.¹⁵

O que nos chama a atenção na pesquisa sobre o ensaio é exatamente esse balanço: em um mesmo texto (ou filme), a alternância entre o eu e o outro, o estar aqui e simultaneamente alhures, o falar de si para falar do mundo, ou falar do mundo para

l'essai, n'est qu'un instantané de réalités insaisissables autrement” (tradução nossa), MUSIL, Robert. *Quelques essais*. p. 417.

¹² MUSIL, Robert, *Quelques essais*.

¹³ MUSIL, Robert. *De L'essai*. p. 336.

¹⁴ MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai*. p.101.

¹⁵ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. p. 226-7.

dizer de si. A tentativa de aproximação do objeto a ponto de a ele se fundir e, ao mesmo tempo, a manutenção da distância necessária para que se prossiga a reflexão. Encanta-nos a possibilidade de o pensamento exercer-se em pleno movimento, e tornar-se capaz de se deparar com a poesia imperfeita e impermanente da vida. Como no título de um filme de Jonas Mekas, o ensaio, enquanto avança, vislumbra breves lampejos de beleza.¹⁶

1.1. TRAÇOS DE UM PENSAMENTO EXPERIMENTAL

*Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os arituncs maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.*
Manoel de Barros

Aqui, esbarramos com a primeira dificuldade trazida pela forma ensaística, a de se enquadrá-la como um gênero. Porque não há definição comum possível a essa modalidade de escritura, ela resiste à integração e à taxionomia do gênero. Seus elementos não obedecem a nada que seja a variação de um substrato comum, como nota Alain Menil: “É um gênero que não existe senão pelos seus casos particulares, os quais se encontram e se identificam sem dúvida a partir de alguns traços distintivos, mas que não constituem em nenhum caso um código de conduta ou um programa a cumprir”.¹⁷ A única maneira de o considerarmos um gênero seria estabelecer como seu único ponto de consistência justamente a ausência daquilo a partir do que geralmente se demarca um gênero. Sua ousadia é não deixar-se aprisionar, e se há alguma regra à qual ele se submete, esta é apenas “a transgressão, ou a violação da regra”.¹⁸ Por isso, é impossível determinar uma fórmula para o ensaio, e mesmo se o

¹⁶ *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (Jonas Mekas, 2000).

¹⁷ “C’est un genre qui n’existe qu’au travers de ses cas particuliers, lesquels se rencontrent et s’identifient sans doute à partir de quelques traits distinctifs, mais ceux-ci ne constituent en aucun cas une charte ou cahiers des charges” (tradução nossa). MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d’essai*, p. 92.

¹⁸ MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d’essai*. p.93.

fizéssemos, ela não se aplicaria. Sendo assim, ao invés de definirmos as condições de possibilidade, deveríamos considerar os termos de *pensabilidade* do ensaio.¹⁹

Em lugar de uma categoria ou gênero, gostaríamos de conceber o ensaio antes como um modo, retórico ou poético, de compor, um “modo de partir de textos literários, ou de poemas, mas também de muitos outros textos e coisas, vozes, gestos, idéias ou lugares”.²⁰ Ou seja, mais um risco do que uma estrutura, mais “um campo de forças do que um andaime”.²¹ Ainda que não haja como estabelecer limites precisos ou uma maneira de realmente sistematizar o ensaio, procuraremos indicar algumas variáveis possíveis para que possamos reconhecê-lo e transpô-lo para o meio audiovisual.

No cinema, a utilização desse termo ainda é escassa, feita geralmente com reservas e em nome de obras muito diversas entre si.²² Mesmo assim, acreditamos que exista uma inflexão ensaística que se escreva por meio dos sons e imagens. Para analisar as peculiaridades dessa inflexão em filmes, retomaremos algumas linhas de força apontadas por autores que refletiram sobre essa forma na literatura. Eles desenham eixos que atravessam o ensaio literário e encontram ecos no campo cinematográfico. Para nós, o mais importante é que, para além das especificidades de cada meio, o ensaio se mostre uma forma livre, que não se cansa de reinventar-se e de se colocar à prova. É nesse sentido que gostaríamos de tomá-lo como uma modalidade peculiar de pensamento, um *pensamento experimental*.²³

¹⁹ MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai*. p.93.

²⁰ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*. p. 178.

²¹ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 31.

²² Ao falar de “cinema”, nos referimos aqui a toda produção audiovisual, tanto em película quanto em vídeo. Cada vez mais, e principalmente nos filmes ensaísticos, a diferença entre esses formatos representa menos uma demarcação de fronteiras do que um número maior de recursos para os realizadores. Os ensaios usufruem das diferenças trazidas por cada material técnico, atravessando-os todos para retirar o que lhes convém.

²³ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*. p. 165.

1.2. DAS MODULAÇÕES

1

No ensaio *Da educação das crianças*, dedicado à Sra. Diana de Foix, a Condessa de Gurson, prestes a dar luz a um menino, Montaigne discorre sobre a formação dos filhos, uma vez que “pouco custa semeá-los, mas depois de nascidos, educá-los e instruí-los é tarefa complexa, trabalhosa e temível”.²⁴ Sua primeira lição é que ensinar não consiste em fazer repetir. Cabe ao preceptor indicar caminhos à criança, mas é preciso também fazê-la provar as coisas, escolhê-las e discernir por si. Desdobrando tal argumento, o autor recorre a filósofos clássicos, citando suas palavras e meditando sobre sua influência na constituição de seus *Ensaaios*. Montaigne combina tais reflexões a conselhos para a vida prática e a relatos de sua própria experiência. Com relação aos grandes filósofos e poetas, ele reconhece que lhes é devedor e que, muitas vezes, segue-lhes as pegadas. Mas, ainda assim, não deixa de declarar-se independente e de afirmar que, por fim, faz suas escolhas por si mesmo.

Não se trata de aprender os preceitos desses filósofos, e sim de lhes entender o espírito. Que os esqueça à vontade, mas que os saiba assimilar. [...] As abelhas libam flores de toda espécie, mas depois fazem o mel que é unicamente seu, e não do tomilho ou da manjerona. Da mesma forma, os elementos tirados de outrem, ele os terá de dissimular e misturar para com eles fazer obra própria, isto é, forjar sua inteligência.²⁵

Starobinski atribui dois movimentos contrários e simultâneos aos escritos de Montaigne. De uma parte, ele assimila preceitos de textos que o antecedem, de outra, os dissimula, mostrando apenas o que se produziu e não o que tomou de empréstimo.²⁶ Pouco importa, para Montaigne, o que lhe é próprio e o que lhe é estranho. Os “furtos” podem, inclusive, em uma segunda etapa, superar a assimilação e encontrarem-se transformados no texto: “Entre os muitos empréstimos feitos, agrada-me poder mascarar alguns que arranjo de acordo com o emprego que lhes dou. Mesmo correndo o risco de ouvir dizerem que não lhes apreendi o sentido exato, empresto-lhes uma forma particular e pessoal de modo que o plágio seja menos

²⁴ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol. III. p. 213.

²⁵ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol. I. p. 216.

²⁶ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. p. 112.

visível”.²⁷ Montaigne, de certa forma, apaga-se ao recorrer aos “predecessores imperecíveis”, mas sua presença é restituída pela palavra “imperfeita, que diz o ser perecível”.²⁸ Funda-se, então, a relação entre o pensamento que se inventa, de maneira particular e pessoal, e a transmissão da herança que o precede.

A herança é tomada como “o lugar a partir do qual é possível que se abra espaço para uma nova linguagem”.²⁹ É nesse sentido que Silvina Rodrigues Lopes afirma que, nos textos ensaísticos, “a fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa”.³⁰ Se o ensaio não se constrói a partir do nada, ele também não admite perder sua independência, repetindo caminhos já demarcados. Ao invés de celebrar obras anteriores, congelando-as ou repetindo-as, ele promove uma leitura crítica, que pode converter-se, inclusive, em contra-assinatura do texto a que se refere.

Segundo Adorno, a interpretação no ensaio “não poderá fazer ressaltar no texto anterior senão o que ao mesmo tempo nele introduz”.³¹ Quer dizer que, ao retirar as palavras de textos antigos e deslocá-las para o novo contexto, com outros fins, o ensaio rompe, nas palavras de Adorno, com a “indissolúvel fidelidade” dos projetos de identificação reiterante e estabelece uma relação que inclui a diferença. É pela infidelidade, pela recriação da herança, que o escritor se mantém fiel àqueles que admira. Ele reconhece sua dívida e sua inferioridade com relação aos mestres, mas, ao mesmo tempo, expõe-se e responde por si mesmo através das descobertas que se põe a fabricar. E estas são quase sempre as mais perigosas, esboçadas por longos e sinuosos caminhos, muitas vezes, tão-somente porque, como nos versos de Manoel de Barros, “é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncs maduros”.

2

A imagem do balanço, à qual muitos autores recorrem ao pensar sobre o ensaio, vem da própria etimologia da palavra – *exagium*, do latim: balanço, pesar

²⁷ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaíos*, vol. III. p. 343.

²⁸ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*.

²⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 174.

³⁰ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 172.

³¹ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 18.

sobre um instrumento – sugerindo: colocar em balanço, examinar, pesar, provar, experimentar, experienciar o mundo, a vida e si mesmo.³² Esse balanço confere uma cadência característica ao ensaio, um vaivém contínuo, entre a crença e a dúvida, o público e o privado, o íntimo e o social, o pessoal e o político. Esses pólos aparecem menos como opostos de uma linha reta que pontos variantes de uma circunferência em movimento. Por tal compasso, os textos ensaísticos frustram dicotomias há muito arraigadas. No caso do cinema, é superado também o longo debate entre documentário e ficção, como veremos posteriormente.

No momento, ressaltamos apenas que seria um engano imaginar que os ensaios promoveriam uma fusão íntima dos extremos, que os levaria a uma simples moderação. Pelo contrário, ao unir os opostos, o ensaio conserva suas diferenças e mantém o paradoxo. Não se trata de promover um meio termo, um lugar intermediário entre dois extremos, mas resgatar o que pertence ao mesmo tempo a todos os extremos, sem desmembramento. Simultaneamente, há o peso e a leveza, o ativo e o passivo, o consentimento e o esforço, o passado e o presente.

Starobinski reconhece que, à primeira vista, podemos discernir duas vertentes do ensaio, uma objetiva e outra subjetiva.³³ Mas ele acrescenta que o trabalho do ensaio é estabelecer uma relação indissolúvel entre elas. Viajar, conhecer outros povos e suas paisagens, assistir de perto a uma guerra civil, à fome, à peste, à organização política e administrativa de seu país, tudo isso é feito por quem se diz interessado apenas por si mesmo. Para Montaigne, experimentar-se é também experimentar o mundo que lhe resiste. Da mesma maneira, para ele, o ato de pensar não se separa do ato de manipular, de criar. Pensar a realidade é pensá-la com suas próprias mãos. Starobinski considera que o emblema do balanço é menos um ato instrumental que uma ponderação à mão nua – pensar com as mãos em movimento. Meditar e manusear a vida.

Montaigne faz o ensaio do mundo, com suas mãos, com seus sentidos. Mas o mundo lhe resiste, e essa resistência é recebida em seu corpo, no ato da “apreensão”. E nesse ato, Montaigne sente, é claro, à princípio, o objeto, mas ao mesmo tempo, ele percebe o

³² MOURE, José. *Essai de définition de l'essai au cinéma*. p. 25.

³³ STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*, p.188-9.

esforço de sua própria mão. A natureza não está fora de nós, ela nos habita, ela se faz sentir no prazer e na dor.³⁴

Jean-Luc Godard, um dos raros cineastas que se coloca como ensaísta, definiu o cinema como “uma forma que pensa”.³⁵ Mas, para ele, o ato de pensar não está separado do ato de agir, de provar, de manipular. O ensaio é uma manifestação desse postulado: uma forma que pensa, se pensa, se ensaia e se experimenta; um meio de expressão em que a matéria se modula juntamente com o pensamento; ou, ainda, uma forma que, enquanto se faz, se revela e questiona como e porque está produzindo. Assim, o ensaio tende a situar-se o mais perto possível do informe, estando o prazer ótico próximo ao prazer da modelagem.³⁶

O balanço característico do ensaio torna inseparáveis pólos normalmente tidos como opostos, como a instância objetiva e a subjetiva, o interior e o exterior, a mente e as mãos. Por esse motivo, ele muito se distancia das estruturas classificadoras e especializadas do conhecimento, como as formas da ciência. Os experimentos, a exposição de teses, as previsões, as certezas, o cálculo, nada disso consegue abarcar o ensaio. Ele escorrega entre tais pressupostos e aprofunda-se no transitório, na fragmentação e na relação de alteridade entre os sujeitos e as coisas. Não se trata mais da equalização do mesmo ao mesmo, de si para si. A identidade, agora, “inclui e mantém a diferença, o risco do parecer, do devir e da linguagem”.³⁷ De acordo com Starobinski, esse movimento de diferenciação é mantido pelo menos por dois motivos. O primeiro é que o eu que se observa não é um sujeito puro e definido – ele não cessa de variar e de se desassemblar. Além disso, o livro e a vida, mesmo imbricados, constituem camadas distintas entre as quais funda-se freqüentemente o desacordo.

Adorno, por sua vez, ressalta que o ensaio difere amplamente da prática positivista. Ele declara que:

³⁴ “Montaigne fait l’essai du monde, avec ses mains, avec ses sens. Mais le monde lui résiste, et cette résistance, force lui bien de la percevoir dans son corps, dans acte de la “saisie”. Et dans cet acte, Montaigne sent, bien sûr, d’abord, l’objet, mais en même temps, il perçoit l’effort de sa propre main. La nature n’est pas hors de nous, elle nous habite, elle se donne à sentir dans le plaisir et la douleur” (tradução nossa). STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l’Essai?*, p. 190.

³⁵ Jean-Luc Godard. *Histórias(s) do cinema*, 1998.

³⁶ STAROBINSKI, *Montaigne em movimento*. p. 210.

³⁷ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. p. 36.

Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos [...] em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua idéia, tira todas as consequências da crítica ao sistema.³⁸

O ensaio não partilha da crença na totalidade enquanto imediatamente dada, nem na indiferença entre o conteúdo e sua forma de exposição. Mas ele também contraria outro fundamento da ciência moderna – considerado a “pedra de toque de toda tradição filosófica ocidental”³⁹ –, a identidade entre sujeito e objeto. O procedimento de separação e posterior adequação entre esses dois pólos não é obedecido pela escrita ensaística. Ela desestabiliza as posições de ambos, situando-os em uma zona turva e pouco definida. O objeto ora pode constituir-se do próprio sujeito que escreve, ora lhe ser exterior, mas é sempre capaz de agir sobre ele. A mobilidade e a instabilidade, tomadas normalmente como qualidades do mundo externo, são transportadas para o interior do sujeito, ao mesmo tempo em que a objetivação do sentimento interior o faz deixar de ser realmente interior.⁴⁰ E isso não impede que, simultaneamente, o ensaísta medite sobre essa relação. O ensaísta cria e medita sobre si e sobre sua criação. Descreve-se e permite transformar-se pela descrição. Insere o outro em si e o si no outro, até o ponto em que não se pode mais discernir onde cada um começa ou acaba.

3

Outro aspecto que distancia o ensaio da ciência é que ele confere à experiência “tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias”.⁴¹ A ciência moderna banuiu a experiência, tornando-a incompatível com suas realizações. De fato, “a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da

³⁸ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 24.

³⁹ DUARTE, Rodrigo. *A ensaística de Theodor W. Adorno*. In: *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. p. 77.

⁴⁰ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. p. 36.

⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 26.

ciência moderna”.⁴² Por meio de experimentos deliberados, o conhecimento científico exige que a produção das certezas implique a retirada da esfera da experiência, da dúvida e dos mistérios que as envolve. Mergulhada nas indeterminações da vida cotidiana, a experiência tradicional permaneceu separada do conhecimento. Seu ambiente mais fértil é o terreno da incerteza, do acaso, da ausência de método. Não é de se admirar que, em um mundo constituído por estatísticas, pela busca de leis regulares e universais, pelo controle, não haja espaço para a experiência.

Os ensaios modernos, sem pretenderem realizar um retorno nostálgico à experiência plena, reivindicam outras maneiras de criá-la no mundo atual. Eles não a idealizam nem lamentam sua falta, mas tampouco buscam validar-se por meio de fórmulas gerais ou narrativas preexistentes. Partindo da incompletude de sua condição, uma vez que a experiência mostra-se irrealizável pelo homem contemporâneo, os ensaístas inventam narrativas que se ligam ao seu próprio tempo, atentando para os afetos, pensamentos e desejos que os apanham.

Voltemos ao ensaio *Da educação das crianças*. Nele, Montaigne aconselha que, para escapar da “triste ciência”, puramente livresca, é preciso educar os filhos pelas modulações da vida:

Ora, para exercitar a inteligência, tudo o que se oferece aos nossos olhos serve suficientemente de livro: a malícia de um pajem, a estupidez de um criado, uma conversa à mesa, são, como tantos outros, novos assuntos. Por isso, o comércio de homens é de evidente utilidade, assim como a visita a países estrangeiros; não para nos informar [...] mas para observar os costumes e o espírito dessas nações e para limpar e polir nosso cérebro ao contato dos outros.⁴³

O aprendizado, para Montaigne, não diz respeito à memorização de livros, ao acúmulo de conhecimentos e explicações. A informação também pouco se presta à experiência. No mesmo sentido, Walter Benjamin considera a informação como uma forma de comunicação que se opõe à narrativa. Para ele, a informação foi, inclusive, uma das principais responsáveis pela eliminação da narrativa no mundo atual.⁴⁴ Benjamin afirma que o saber da narrativa refere-se à comunicação que vem de longe, tanto espacialmente, como pelo relato de viagens a países estrangeiros, quanto

⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história* – destruição da experiência e origem da história. p.25.

⁴³ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*, vol. I. p. 219.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

temporalmente, pelas vozes da tradição. Contrariamente à informação, que tem seu fundamento no conhecimento que não pode ser experienciado, a validade do saber é outorgada pela autoridade do narrador. Enquanto a informação deve ser plausível, verificável, explicável, a narrativa evita explicações. O que ela deseja é preservar as penumbras, para reservar ao ouvinte ou leitor uma infinidade de interpretações.

Benjamin observa que os grandes narradores são aqueles que transitam com facilidade por várias camadas da experiência – a sua própria e a dos outros. A experiência, no sentido que ele lhe atribui (e também Montaigne), relaciona-se com uma espécie de provação e compartilhamento do mundo. Não é de se admirar que as conversações e as viagens mostrem-se tão importantes para o ensaísta quanto a leitura de um grande autor. As instruções de Montaigne poderiam aplicar-se também à preparação de um narrador, aquele que, segundo Benjamin, “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer)”.⁴⁵

É por tudo isso que a experiência encontra-se, hoje, tão em baixa. Atualmente, os preceitos científicos e tudo que neles há de inexperienciável ganham créditos, assim como a avalanche de informações que banham a vida cotidiana com incontáveis eventos apressados e não passíveis de serem transformados em experiência. Por fim, a experiência também se esvai porque exige tempo. Tempo para entediar-se. Tempo para observar os outros, para ouvir histórias e esquecer-se de si. Mas é possível que essa seja, nos dias de hoje, a mais cara e mais escassa das mercadorias.

4

O movimento do balanço envolve também a chamada “voz pessoal” do ensaio, que não deve ser confundida com a voz em primeira pessoa. A inflexão ensaística, a maneira como texto nos fala, alterna-se entre “assinatura e contra-assinatura”.⁴⁶ Ela ordena os elementos e se mostra presente, mas, ao mesmo tempo, estimula uma soltura, reconhecida pela fragmentação e pelo descentramento de muitos ensaios. Silvina Rodrigues Lopes a define como “uma voz em que a

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. p. 221.

⁴⁶ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 168.

descentração se torna visível sem nunca se chegar à perda de centro, sem nunca se chegar ao ponto em que as relações de vizinhança das palavras se estabelecem de tal modo que seu ‘ordenador’ desaparece, deixa de ser ele a saber”.⁴⁷ É partindo desse ponto que a autora situa o ensaio como “subjetividade de um não sujeito”⁴⁸.

Voltemos ao exemplo de Montaigne, que concentra tantas características aqui apontadas. Ele define a si mesmo como a matéria dos *Ensaaios*. No entanto, para realizar tal empreitada, quantas vezes não discorre sobre as idéias de seus autores favoritos, narra um fato histórico, uma conversa com os vizinhos ou criados, uma história que lhe foi contada, uma máxima ou conselho? E cada um desses movimentos pode fazer retornar a ele, a “matéria informe” do livro. É o próprio Montaigne quem escreve: “a abertura para o mundo vai de par com a abertura para si mesmo”.⁴⁹ O livro é um só, mas ele media uma diversidade de idéias e relações. Seu descentramento não substitui o princípio ordenador.

Ao nos aproximarmos de temas como a assinatura e a voz pessoal das obras, tocamos em uma questão de merece ser mais bem desenvolvida. A relação do ensaio com os modos de escrita do eu. O que desejamos é mostrar que, mesmo escolhendo o próprio autor como tema, o ensaio se difere da autobiografia e dos textos que afirmam demasiadamente o eu que escreve. Pode soar contraditório dizer isso a respeito de um autor que afirma: “Não somente ousou falar de mim, mas ainda só falar de mim; e quando falo de outras coisas, engano-o [o leitor] e fujo ao assunto”.⁵⁰ Mas é ele mesmo que, em seguida, dá a chave: “Não me estimo a ponto de não poder distinguir-me e considerar-me como a um vizinho ou árvore”. Assim como Montaigne declara que seu livro fala apenas de si, ele não dá a si próprio mais importância do que a uma árvore. Isso faz com que sua escrita não se restrinja à sua pessoa e lhe permite manter um olhar atento sobre as desordens do mundo.

⁴⁷ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*.

⁴⁸ É preciso lembrar, mais uma vez, que não podemos tomar tal característica como uma regra. Em *Os Catadores e a Catadora*, a presença de Varda é tão marcante, que já não podemos falar de uma “subjetividade de um não sujeito”. Apesar de a autora não centrar a narrativa em sua pessoa, seu movimento é mais de encenar a subjetividade do que de fazê-la desaparecer.

⁴⁹ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol. III. p. 124.

⁵⁰ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol. III. p. 257.

Para Starobinski, cada vez que Montaigne se dirige à realidade exterior, ele se volta também para si mesmo, sem, contudo, enclausurar-se em seu eu.⁵¹ Em seus escritos, o que é mais colocado à prova, mesmo quando ele fala de si, é a própria capacidade de observar, de experimentar, de julgar. Em cada ensaio “dirigido à realidade exterior, ou ao seu corpo, Montaigne experimenta suas próprias forças intelectuais, seu vigor e sua insuficiência”.⁵² O ensaio é responsável por criar uma nova instância do indivíduo: aquele que julga a atividade de julgar, que observa sua capacidade de observar. Portanto, é o próprio ensaísta, em último grau, que se ensaia. Esse movimento permite a abertura de um intervalo que se instaura entre aquele que escreve e o que é escrito, entre o autor e o personagem, ou entre “um filme de” e “um filme sobre”.

Antes de prosseguir, será preciso definir, brevemente, a escrita autobiográfica. Na perspectiva dos estudos literários, Phillipe Lejeune afirma que ela é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando coloca o acento sobre sua vida individual, particularmente sobre a história de sua personalidade”.⁵³ O autor alerta que essa definição não pode ser tomada de maneira rigorosa e nem simplificada – a temporalidade pode ser bastante complexa, e a obra deve ser *principalmente* narrativa, *principalmente* retrospectiva e abordar *principalmente* a história de sua personalidade. Segundo ele, os outros gêneros da literatura íntima, como a carta, o diário íntimo, o auto-retrato, as memórias, não preenchem necessariamente todas essas especificações. A única condição fundamental que, para ele, define tanto a autobiografia como seus modos vizinhos é a identidade, e não a semelhança – é preciso salientar – entre o autor, o narrador e o personagem.

Freqüentemente, essa identidade se faz pelo uso da primeira pessoa, mas isso não é uma lei. Mesmo sendo mais raro, há autobiografias que utilizam a 2ª e a 3ª pessoas, inclusive demarcando uma distância entre o narrador e o personagem, que, muitas vezes, passa despercebida no texto em primeira pessoa. Dessa forma, Lejeune considera que é pelo nome próprio, antes da utilização da primeira pessoa, que o discurso autobiográfico se articula:

⁵¹ STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*. p. 191.

⁵² STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*. p. 191.

⁵³ “Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (tradução nossa). LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. p. 14.

É então em relação ao nome próprio que devemos situar os problemas da autobiografia [...] É no nome que se resume toda a existência daquele que denominamos o autor: única marca dentro do texto de um indubitável fora do texto, que reenvia a uma pessoa real, que demanda assim que lhe atribuamos, em última instância, a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito.⁵⁴

Portanto, o que definiria a autobiografia, tanto para quem lê quanto para quem escreve, é o contrato selado pelo nome próprio. Por esse motivo, Lejeune conclui que a vocação autobiográfica e a paixão pelo anonimato sejam incompatíveis, já que “o sujeito profundo da autobiografia é o nome próprio”.⁵⁵ O que o autor denomina de pacto autobiográfico é justamente essa identificação entre as três pessoas do discurso, identificação que pode se dar de duas maneiras: ou ela é implícita, quando o texto deixa claro, de alguma maneira, que o eu do texto é o mesmo eu do autor, ou patente, quando o protagonista tem o mesmo nome do autor.

De acordo com Starobinski, Montaigne não oferece nem um diário íntimo nem uma autobiografia. Nos *Ensaïos*, muitas vezes, é quebrada a identidade entre o eu que se observa e o eu observado, e ambos não cessam de se transformar ao longo dos três volumes publicados. O texto diz mais dessas passagens entre o autor que se retrata e o retrato que ele fabrica – que se difere dele próprio, por que ele se pinta com mais brilho do que realmente tem –, entre a história de sua personalidade e a história do mundo que o cerca. “Ele se pinta olhando-se no espelho, é certo; porém, mais freqüentemente ainda, ele se define indiretamente, como que esquecendo-se – exprimindo sua opinião: ele se pinta por toques dispersos, por circunstância de questões de interesse geral”.⁵⁶ O interesse pelo que há de mais íntimo, os detalhes de corpo, suas doenças e manias, são aliados a uma infinita curiosidade pelo mundo exterior. Margeando sua existência individual, Montaigne preocupa-se também com a vida dos outros, que não se separa da sua. Ele se pinta como se esquecesse de si, e oferece, assim, uma representação indireta de seu eu. Essa cisão entre o autor, o

⁵⁴ “C’est donc par rapport au nom propre que l’on doit situer les problèmes de l’autobiographie [...] C’est dans le nom que se résume toute l’existence de ce qu’on appelle l’auteur: seule marque dans le texte d’un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu’on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l’énonciation de toute le texte écrit” (tradução nossa). LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. p.22-3.

⁵⁵ “Le sujet profond de l’autobiographie, c’est le nom propre” (tradução nossa). LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. p. 33.

⁵⁶ “Il se peint en se regardant au miroir, certes; mais, plus souvent encore, il se définit indirectement, comme en s’oublie – en exprimant son opinion: il se peint par touches dispersées, à l’occasion de questions d’intérêt général” (tradução nossa). STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l’Essai?*. p.191.

narrador e o personagem reaparece, de maneira diferente, nas variações do ensaio no cinema. É o que observamos nos filmes que iremos analisar.

Os três filmes que constituem nosso *corpus* são, majoritariamente, enunciados em primeira pessoa e se utilizam de modos autobiográficos – a carta, o diário, o auto-retrato – e os três fazem desvios na escrita típica dessa modalidade, como veremos adiante. Neles, a inscrição do eu nunca é afirmativa, egocêntrica, e nem sempre as pessoas do discurso são facilmente identificadas. Mas é preciso considerar, aqui, um deles em particular, *Sans Soleil*, que, mesmo exibindo traços de uma autobiografia, rompe com seus princípios essenciais. O primeiro é o da identidade autor-narrador-personagem. Nesse filme, cada um deles é uma figura diferente, havendo um grande emaranhado entre as vozes e as pessoas do discurso.

Sandor Krasna, figura que é apresentada como personagem, e que pode ser visto como um alter-ego de Marker, é um autor implicado do filme, um “segundo eu”, ou seja, uma entidade que se assemelha ao narrador, mas que leva a narrativa a uma instância que não se confunde com a do autor propriamente dito. No entanto, ele não é exatamente o narrador; antes, ele é “o princípio que inventou o narrador, bem como todo o resto da narração”.⁵⁷ Da mesma forma, a mulher que nos fala poderia ser, à primeira vista, uma narradora, já que é sua voz que enuncia o discurso. Mas, ao longo do filme, ela mostra ser apenas uma receptora e leitora das cartas. Ela não comenta o texto de Krasna, simplesmente o transmite. Mas isso é feito por meio de um texto que mescla os discursos direto e indireto, fazendo confluir as vozes e confundir a identificação.

A narrativa tampouco conta a história de uma vida individual ou de uma personalidade. Ao invés disso, ela exhibe pequenas listas de preferências de Sandor Krasna, que muito se assemelham às preferências já conhecidas do autor. O filme problematiza também a questão do nome próprio. Os nomes dos personagens, que não aparecem durante o filme, são invenções de Chris Marker, que é, ele mesmo, uma variação do original Christian François Bouche-Villeneuve. Qual deles escreveu as cartas? O filme não responde a essa pergunta. Sabemos que Marker é o autor do filme porque conhecemos seus outros filmes e livros, lançados com o mesmo heterônimo. Mas não sabemos quem é o verdadeiro autor das cartas citadas, ou se ele algum dia existiu.

⁵⁷ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. p. 16-17.

Nos outros filmes, mesmo se não é dado nome ao personagem (que é também narrador), isso é irrelevante. Os dois autores, Varda e Mekas, aparecem nas imagens, mostrando que aquele que nos fala como narrador ou personagem é também o que assina a autoria do filme. É claro que essa identificação não é tão simples como pode parecer, mas o fato de Marker não aparecer em nenhuma imagem, e nem mesmo os personagens, mostra, mais uma vez, a distância entre eles e também a singularidade dessa ausência.

Portanto, ainda que conectado ao horizonte autobiográfico, é justamente por seu desvio que a forma do ensaio se anuncia. O ensaio representa um fracasso tanto para o ideal do eu quanto para o ideal do retrato.⁵⁸ O eu que narra não está acabado, e descrevê-lo é também recriá-lo. Montaigne admite que: “Fazendo molde de meu próprio rosto, mais de uma vez precisei enfeitar-me, ajustar-me, de modo que o modelo se afirmou e tomou forma sozinho. Pintando-me para outrem, pintei minha alma com cores mais nítidas do que apresentava primitivamente. Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo”.⁵⁹ Em lugar de o sujeito transmitir uma marca pessoal à criação, é ela quem configura a identidade do autor. Montaigne deixa claro que não retrata um sujeito puro e definido, mas sim aquele que se descobre e se transforma no fazer da obra. Ele revela, em inúmeras passagens, que não cessa de “ensaiar-se a si mesmo”,⁶⁰ e que

pensar em outra coisa é, alternada, ou simultaneamente, uma impaciência de abandonar a si mesmo e a própria condição de um retorno a si; aqui é o lugar de nosso aprisionamento e se torna a área de nossa expansão. A distância é ambígua e o imediato não o é menos. Minha tarefa é, a uma só vez, me separar e me reunir. Essa oscilação não termina, e Montaigne não deseja que tenha fim por alguma reconciliação final.⁶¹

Segundo Luiz Costa Lima, se a autobiografia e o ensaio partem do mesmo ressalte do eu, eles se diferenciam por suas tematizações. Enquanto a primeira trata de uma vida que se confessa, o último se reporta à vida sobre a qual se reflete.⁶² Em lugar do testemunho da própria vida, constituído freqüentemente pela descrição de feitos ou ações externas ao sujeito que narra, para o ensaio, só importam os fatos

⁵⁸ LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz* - Montaigne, Schlegel. p. 80.

⁵⁹ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, II, XVIII. p. 356.

⁶⁰ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. p. 215.

⁶¹ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. p. 128.

⁶² LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz* - Montaigne, Schlegel. p. 88.

externos na medida em que expressam uma interioridade. Os retratos pintados por ensaístas não excluem motivos do cotidiano, histórias pessoais ou mesmo o relato de intimidades do autor. No entanto, como em Montaigne, eles “menos se mostram como documentos do que como pontos de apoio para a meditação flutuante, não sistemática, pontual, pessoalizada”.⁶³ Por meio dessa meditação, a pintura do autor-personagem perfura e é perfurada incessantemente pelo que está fora dela. O retrato do ensaísta “não reproduz o que já estava feito, mas sim o que só com ele se faz”.⁶⁴ Ao escrever-se, o autor abandona intenção de recontar algo que se passou antes dele, e se abre para o que está fora de seu próprio comando, para o que não lhe pertence e que ele não pode dominar. Aqui, chegamos a uma outra questão, a relação entre controle e descontrole sobre a obra.

Le fond de l'air est rouge (1977), de Chris Marker, é um documentário composto por imagens de arquivos, utilizadas ou não em outros filmes. Tais imagens são revistas, re-contextualizadas e reinterpretadas pela montagem e pelo comentário de Chris Marker, que faz com que o significado de um momento histórico seja substituído e interrogado por outro. É o próprio Marker quem diz, nos comentários do filme: *On ne sait jamais ce qu'on filme*⁶⁵. Sua fala se refere à cena de Lieutenant Mendonza, um atleta chileno filmado nos Jogos Olímpicos de Helsinque, em 1952, e que, vinte anos depois, se tornaria o General Mendonza, membro da junta de Pinochet. Marker toma o exemplo de uma imagem particular para, a partir dela, revelar algo muito específico do cinema documentário: a consciência de que não é possível controlar o que se filma, que algo do real sempre pode surgir inesperadamente. E que as imagens da realidade adquirem sentidos imprevistos quando são lançadas na espiral do tempo.

Não apenas no filme citado, como em vários outros, inclusive *Sans Soleil*, Marker coloca em evidência que o trabalho do documentário transita entre o que se captura e o que não se deixa capturar, o que se deseja e o que se insere involuntariamente nos filmes. É o que também aponta Agnès Varda, em *Os Catadores* e *a Catadora*. Ela compõe o filme com o acaso, capturando aquilo que “está no real mas lhe escapa”,⁶⁶ o imprevisível que ultrapassa as determinações rígidas do roteiro.

⁶³ LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz* - Montaigne, Schlegel. p. 57.

⁶⁴ LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz* - Montaigne, Schlegel. p. 78.

⁶⁵ Todos os trechos que forem transcrições dos filmes serão citados em itálico.

⁶⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*.

O filme é perpassado por improvisos e, em vários momentos, ela evidencia ou tira proveito do acaso, ainda que, como espectadores, fiquemos sem saber se ele de fato ocorreu. Quando ela esquece de desligar a câmera e grava imagens aleatórias que mostram a tampa da lente da câmera, a “dança da tampa de objetiva” é incorporada ao filme. São inúmeras as passagens em que a autora ressalta o acaso, todo o filme é feito em interação com uma realidade que não se tenta domar.

Filmar a realidade é também se deixar atravessar por ela. É perder o controle, deixar que o sentido sobrevoe o filme, independente do sujeito que o realiza. Como os ventos aos quais Mekas se entrega, e que o levam tanto a realizar o filme quanto a aterrissar no país em que foi exilado: *Eu não sabia que ventos me levavam, nem para onde, mas eu escolhi esse caminho. Esse caminho sem direção. Eu próprio o escolhi. E aqui estou.*⁶⁷ Assim como nos textos escritos, esses filmes podem estar mais ou menos próximos da autobiografia, mas nunca se restringem a ela. Nas obras escolhidas, podemos pensar, como Starobinski, a propósito de Montaigne, que a concentração no sujeito transforma-se gradativamente em uma concentração na escritura.

Mekas faz de seu filme um diário íntimo. Por meio dele, acompanhamos quatorze anos de sua vida cotidiana, durante o exílio involuntário em Nova York. O registro da realidade sobre a qual o autor atua é mesclado à tentativa de formação de uma memória, de uma retenção dos momentos que passam e, ao mesmo tempo, à negação de qualquer possibilidade de seu retorno. Em *Lost, Lost, Lost*,

o autoral torna-se efeito de uma subjetividade inevitavelmente mediada por seu encontro com o mundo. A complexidade total desse encontro só é efetivada pela interação do som e da imagem. A narração intermitente de Mekas re-acesa o material visto de um deslocamento de até 25 anos, instalando uma pungência predominante por meio dessa distância temporal.⁶⁸

Em Varda, o auto-retrato da autora escorrega entre os retratos de inúmeros personagens. Em primeiro plano, há os catadores, suas histórias e seus modos de vida. Sobre isso, ela afirma:

⁶⁷ *I have no idea what winds are driving me and where, but I chose this way. This way without directions. I chose it myself. And here I am* (tradução nossa). *Lost, Lost, Lost*.

⁶⁸ “Authorial style becomes the effect of an inevitably mediating subjectivity in its encounter with the world. The full complexity of this encounter is effected only through the interplay of sound and image; Mekas’s intermittent narration reassesses the viewed material from as much as a quarter century’s remove, installing through this temporal disjunction a prevailing poignancy” (tradução nossa). RENOV, Michael. *The subject of documentary*, p. 112.

Para mim, eu repito, fazer um documentário é se apagar por trás de um tema imposto ou escolhido por mim. Eu me incrusto nele, claro. Coloco minha pequena pata, meu joguinho de palavras, meu pequeno comentário, minha pequena maneira de contar. [...] [mas] é a partir do momento em que eles nos esquecem é que temos talento. Mas eles são o principal, não eu.⁶⁹

O tema ou os personagens estão em primeiro plano. Mas é Varda quem os escolhe, é ela quem monta e comenta o filme. Sua presença é marcante e ela está sempre lá, no momento da filmagem e da montagem, conversando com os personagens e fazendo dialogar as imagens e sons que coletou. Em *Os Catadores e a Catadora*, com a pequena câmera digital, que cabe nas mãos e pode facilmente entrar em sua casa e em sua intimidade, Varda põe-se ainda mais em evidência. Mas, estando ou não seu corpo presente nas imagens que filma, são os assuntos e as pessoas que a afetam – um homem que vive de restos, uma fotografia antiga, um quadro que admira, seus vizinhos –, que compõem seus filmes. Através dela, eles também ganham seu retrato.

Já em *Sans Soleil*, como mostramos, não se pode mais falar em autobiografia. É certo que o autor imprime sua marca no filme, mas o que há de pessoal é distendido a tal ponto que se confunde com uma esfera de impessoalidade. Marker leva ao extremo o jogo entre o autor e suas invenções, as escolhas pessoais e as escolhas políticas, a imagem do criador e a imagem de suas criaturas, os personagens do filme. As cartas que compõem o fio narrativo de *Sans Soleil* são lidas em primeira pessoa e em tom pessoal, mas não se pode ver quem as escreve nem quem as lê. Elas não oferecem testemunhos, mas reflexões sobre condições de vida, maneiras de crer, de representar, de lutar, de inscrever-se histórica e politicamente no mundo. Tais reflexões são elaboradas a partir das impressões de um viajante, um personagem fictício que, não se sabe até que ponto, é inspirado em seu criador, o autor do filme. No fundo, o que Marker põe em dúvida é o princípio mesmo da escrita autobiográfica: de quem é a voz que nos fala tão proximamente? Quem são o autor, o narrador e o protagonista do filme? É possível separá-los? De que tempo ele nos fala?

⁶⁹ “Pour moi, je le répète, faire un documentaire c’est s’effacer derrière le sujet imposé ou choisi par moi. Je m’y incruste, bien sûr. J’y mets ma petite patte, mon petit jeu de mots, mon petit commentaire, ma petite façon de raconter [...] [mas] c’est à partir du moment où ils nous oublient qu’on a du talent. Mais le sujet principal c’est eux. Pas moi” (tradução nossa). MILON, Colette Milon. *La cinécriture d’Agnès Varda: “Je ne filme jamais des gens que je n’aime pas”* [s.p.].

A biografia fictícia de Sandor Krasna permite introduzir a História em uma autobiografia [...] Desse jogo de espelhos desprende-se, na sua multiplicidade, um ser que pratica tanto a simulação quanto a sinceridade mais nua. Este simulador consciente tira da dúvida sua força, porque duvida tão profundamente quanto crê.⁷⁰

Os ensaios operam, assim, em uma zona de indeterminação que desarticula a rigidez das categorias. Eles abrem uma fenda para a observação de aspectos inesperados do objeto, assim como para o estabelecimento de uma nova relação – de alteridade – entre o sujeito e o objeto.

O sujeito, que pretende/almeja à irredutibilidade de seu olhar, prova sua incapacidade de esgotar todas as faces, ou de dominar todos os aspectos de seu objeto. Inexaurível, o ensaio não o é apenas porque seu objeto seria rico demais em determinações, é que em seu desenvolvimento, o ensaio registra a versatilidade do objeto, pela sua duração e sua inscrição no tempo, mas também pelas variações que ele imprime sobre o sujeito.⁷¹

É pelo eu movente, pela variação entre o mundo e a reflexão de mundo permeada pelo olhar de um sujeito, que o ensaio se faz. É preciso notar que, ao explicitarmos a relação entre sujeito e objeto no filme, não desejamos substituir ou priorizar nenhum deles, muito menos procurar uma espécie de síntese reconciliadora. Queremos mostrar que esses pólos, mesmo que em discordância, podem instituir uma relação flexível, de trocas. No caso do documentário, um personagem pode se contrapor ao cineasta e fazê-lo avaliar sua condição, enquanto o próprio cineasta se põe à prova na mesma ocasião. Isso cria uma estrutura dinâmica que gera uma tensão entre a exposição e o exposto, confundindo e alternando seus postos. Entendemos que sujeito e objeto são menos dois pólos opostos que se amoldam do que os responsáveis pelo movimento constante das obras. A oscilação entre eles cria uma relação entre o que haveria de “objetivo ou objetual no objeto, e o que haveria de subjetivo na própria posição de se relacionar a ele, enquanto o sujeito se descobre, de certa maneira, colocado à prova por essa relação à outra coisa que não ele”.⁷²

⁷⁰ GRELIER, Robert. *O Bestiário de Chris Marker*. p. 18.

⁷¹ MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai*. p.123-4.

⁷² “Objectif dans l’objet, ou d’objectal, et ce qu’il y aurait de subjectif dans la position même de s’y rapporter, en tant que le sujet se découvrirait en quelque sorte mis à l’épreuve par ce rapport à autre chose que soi” (tradução nossa). MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai*. p. 98.

5

Como vimos, desde as suas origens, a forma do ensaio mantém um traço de tentativa, de uma escrita exposta ao risco. Ela carrega consigo algo indisciplinado, responsável por evocar grande liberdade tanto na escolha dos temas como entre eles e sua abordagem formal. Silvina Rodrigues Lopes bem o define como uma forma que

integra a fragmentação, a dissonância, e até mesmo a aceitação da incerteza do conhecimento. Chamamos ensaio a textos em que o pensamento põe de parte a oposição entre racional e irracional e se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não as diferenças mas as diferenciações, não o fixo mas o que está em devir.⁷³

No entanto, é preciso reafirmar: o ensaio nunca parte da estaca zero. Ele não dá movimento ao que é puramente inerte. Como acredita Starobinski, sua ação é menos uma transformação inovadora do que uma visão daquilo que já está entregue ao movimento da transformação. Em suas palavras: “Pintar a passagem é ao mesmo tempo aceitá-la e transportá-la para uma obra, e é, ao mesmo tempo, ao representá-la, inevitavelmente a modificar”.⁷⁴ O ensaio é feito da combinação de sua própria criação com o que a antecede, do trabalho da matéria com o pensamento, da expressão de conceitos e afetos.

Esse termo designa igualmente uma aventura do pensamento, uma tentação que o pensamento experimenta para pensar de forma diferente, de outra maneira, até o ponto indiscernível em que o puro possível intelectual confunde-se com o possível do vivido – e sem dúvida é preciso muito pouco para balançar de um ao outro; este é o sentido e o alcance do *ensaísmo*.⁷⁵

Dáí deriva a inquietude dos ensaístas. Ao promover relações imprevistas entre os elementos trabalhados e redefinir normas padronizadas dos discursos, eles aventuram-se por caminhos nunca percorridos, fogem às regras e fundam suas próprias leis, na medida em que se realizam. É uma maneira de se construírem

⁷³ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*. p. 165-6.

⁷⁴ STAROBINSKI, *Montaigne em movimento*. p. 210.

⁷⁵ “Ce terme désigne également une aventure de la pensée, une tentation que la pensée éprouve pour penser différemment, autrement, jusqu’au point indiscernable où le pur possible intellectuel se confond avec le possible du vécu – et il suffit sans doute très peu pour basculer l’une à l’autre; c’est le sens et la portée de l’*essayisme*” (tradução nossa). MENIL, *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d’essai*. p. 109.

“metodicamente sem método”,⁷⁶ uma vez que sua forma é menos um molde que uma modelação.

Não há ensaio que não seja de algum modo a experiência de sua própria aventura, que não seja ao mesmo tempo uma pesquisa, uma investigação ou uma indagação *a propósito* ou *à ocasião* de, invenção de seu próprio método de trabalho e de seu próprio percurso. Não há ensaio que não inclua em si a vagabundagem do pensamento, que não se arrisque com associações perigosas e aproximações desconcertantes, não há ensaio que não seja acompanhado de sua própria incerteza e da possibilidade de uma guinada ou de uma deriva.⁷⁷

Em um de seus textos mais conhecidos, “Da vaidade”, Montaigne confessa que o prazer de viajar é um de seus principais defeitos. Ele o considera um defeito pelo fato de expor sua inquietação e irresolução: “De fato, não conheço coisa que eu deseje capaz de fixar-me. Mudar, variar, é o que me contenta, se é que alguma coisa pode contentar-me. Nas viagens o que me alegra é parar onde queira e partir quando queira”.⁷⁸ Ele revela que sua maneira de viajar coincide com seu processo de escrita: “minhas idéias ligam-se umas às outras, mas às vezes de longe; não se perdem de vista, embora seja por vezes necessário que virem a cabeça para percebê-lo. Passo de um assunto a outro sem regra nem transição; meu estilo e meu espírito vagabundeiam juntos”.⁷⁹ Esse pensamento errante do ensaísta realmente evoca o espírito do viajante. No cinema, ele é traduzido pelo que Guy Gauthier denomina uma composição do tipo “coleta vagabunda”, mais próxima de uma colagem que da montagem cinematográfica tradicional.⁸⁰ Retornaremos a isso mais adiante.

Por ora, o importante é compreender que esse aspecto arriscado e vagabundo remete a um movimento antitotalizador, capaz de fabricar tão-somente verdades provisórias e descobertas parciais. Sua liberdade é poder reconhecer que,

⁷⁶ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 30.

⁷⁷ “Il n’y a pas d’essai qui ne soit en quelque sorte l’expérience de sa propre aventure, qui ne soit en même temps qu’une recherche une investigation ou une enquête *à propos* de ou a *l’occasion*, l’occasion d’une invention de sa propre méthode et de son propre parcours. Il n’y a pas d’essai qui n’inclue en lui le vagabondage de la pensée, qui ne se risque aux associations périlleuses et aux rapprochements déconcertants, il n’y a pas d’essai qui ne soit accompagné de sa propre incertitude et de la possibilité d’une embardée ou d’une dérive” (tradução nossa). MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d’essai*. p. 101.

⁷⁸ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol. III. p. 291.

⁷⁹ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol. III. p. 226.

⁸⁰ GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinema*. p. 208.

se algo ficou para trás, nada o impede de retornar e esboçar um novo caminho. De fato, é comum aos ensaios abandonar as pretensões de totalidade e instaurar a consciência de que “o pensamento não avança em sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete”.⁸¹ Tanto a aspiração pela completude e a continuidade são renunciadas em favor do inacabamento e da descontinuidade, que se tornam elementos primordiais de sua composição. Para Starobinski, um dos traços característicos do ensaio é tomar seu objeto senão como um pretexto, como algo que entra no campo de nossas considerações por acaso, pois importa menos sobre qual objeto nosso pensamento pode parar, do que o movimento que o faz sempre passar a outras coisas.⁸²

Vagabundear é também ter autonomia para escolher como e quando se deve começar ou parar. Segundo Adorno, o ensaio diz “o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”.⁸³ Eles parecem desenrolar-se como se pudessem terminar a qualquer momento. Não se encerram porque seu desenvolvimento conduziu à conclusão, mas porque é chegado o momento de parar – “quem não vê que, enquanto houver papel e tinta, seguirei sem parar o caminho que adotei?”.⁸⁴ Na verdade, muitos ensaios se recusam firmemente a concluir-se, porque “suas transmissões repudiam as deduções conclusivas em favor de conexões transversais entre os elementos, conexões que não têm espaço na lógica discursiva”.⁸⁵

O mesmo acontece no cinema. Mekas, de certa maneira, nunca terminou seu filme. *Lost, Lost, Lost* é apenas um dos diários de toda uma série de filmes e livros em que o autor continua sua narrativa⁸⁶ – a saída do país natal, o exílio, o cotidiano em Nova York. Podemos pensar também nos outros dois filmes escolhidos. Em *Sans Soleil*, as cartas de Sandor Krasna poderiam prosseguir infinitamente. De certa forma, elas têm continuidade em outras obras de Marker, como o filme *Level 5* (1996) e o CD-

⁸¹ ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. p. 30.

⁸² STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*

⁸³ ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. p. 17.

⁸⁴ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. vol. III. p. 258.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. p. 43.

⁸⁶ Entre os filmes: *Walden - Diaries, Notes, and Sketches* (1969) e *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72); e o livro *Je n'avais nulle part où aller* (MEKAS, Jonas. *Je n'avais nulle part où aller*).

Rom *Immemory* (1998), que retomam vários assuntos abordados em *Sans Soleil*: a relação entre a memória, a história e o tempo; a batalha de Okinawa; as imagens sintetizadas e digitais; as emas na Île de France; o Japão; a mulher que conversa com um homem ausente, entre outros. Os *Catadores* e *a Catadora* também transborda seus próprios limites. A busca por catadores e os encontros travados no filme não apenas poderiam continuar como de fato o fazem, em um segundo documentário – *Dois anos depois* (2002) –, quando Varda reencontra alguns personagens e descobre outros que não participaram do primeiro.

Além disso, os filmes não se conformam com nenhuma essência. São obras inquietas, que interrogam, vasculham espaços deixados para trás, experimentam a linguagem do documentário, experimentam o mundo, com o envolvimento e o prazer de quem o faz pela primeira vez. Isso mostra que, nos ensaios, o essencial não é tanto o ponto de onde se parte ou onde se chega, mas o caminho que se traça. Travessia.

6

Afinal, se não há como determinar as leis do ensaio, ou se sua única regra possível é não se submeter a nenhuma regra, como defini-lo? Acreditamos, como Alain Menil, que não haja como circunscrever o território do ensaio senão indicando que "seus limites não são apenas indeterminados como absolutamente indetermináveis".⁸⁷ Ao atrever-se a tomar o novo como seu próprio objeto, o ensaio não pode construir-se a partir de formas pré-existentes.⁸⁸ Ele deve, então, modelar sua matéria expressiva para desenvolver-se, incorporando as variações do mundo às impressões causadas nos autores e às possibilidades técnicas e expressivas que encontram-se à disposição de cada um. As obras de cunho ensaístico carregam uma consciência de sua própria potência, e fazem disso algo que não se restringe a uma meditação ensimesmada, mas que experimenta e potencializa os recursos disponíveis, seja os da literatura ou os do cinema.

Para os ensaístas da escrita, as palavras são como "seres vivos, individualizados, em movimento".⁸⁹ O mesmo se dá no cinema, que adiciona às

⁸⁷ MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai*. p.94.

⁸⁸ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 175.

⁸⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 166.

palavras escritas, as imagens em movimento, a voz e os demais componentes sonoros. As imagens e sons são como seres únicos, que contêm suas próprias durações, suas memórias e até mesmo uma vontade própria. Eles têm peso e inquietações diversas, e se transformam ao interagirem uns com os outros. O ensaio da palavra e da imagem perpassa todos os outros aspectos citados anteriormente. Ele é mais uma instância para que o ensaísta experimente novamente. Para que ele prove o prazer da escrita e da montagem, para que leve o leitor a pensar e a sentir diferentemente.

Jonas Mekas trabalha *Lost, Lost, Lost* como se fosse um caderno de notas feito de imagens e sons. No filme, ele faz questão de manter, inclusive, as rasuras e as marcas de sua fabricação. Há cenas que exibem trechos de seu diário, escrito com palavras riscadas e corrigidas. A gravação caseira da voz preserva os ruídos do microfone, as imagens desfocadas e tremidas são mantidas. Na parte final, cada vez mais, são evidenciados o aparato cinematográfico e os meios de fabricação do filme. Algumas vezes, Mekas parece dizer que não é ele quem filma, mas é o filme quem o faz. Chris Marker, por sua vez, cria um personagem que é, a um só tempo, produtor, espectador e comentador de imagens. Ele reflete sobre a operação de filmar, montar e manipular o material audiovisual. A estrutura de seu filme parte da relação de uma cena inicial, isolada – a “imagem da felicidade” –, com um conjunto de imagens heterogêneas que se coloca diante dela. A separação e o posterior entrelaçamento dessas partes constituem uma das maneiras de se compreender esse ensaio. Finalmente, em Agnès Varda, há também uma forma de experimentar, com forças renovadas, o movimento das imagens. Varda se encanta com as pequenas câmeras digitais e incorpora tal sentimento no filme, não apenas como um mero deslumbramento, mas como a possibilidade de filmar (e pensar) de outra maneira. Seu projeto de “filmar uma mão com a outra mão” só seria possível dessa forma, assim como a intimidade perturbadora de seu corpo com a câmera.

7

O último eixo que gostaríamos de apontar diz respeito aos movimentos de composição dos ensaios. De acordo com Adorno, nos textos ensaísticos, os conceitos não têm valor tal como se apresentam, mas segundo a relação que engendram entre

si.⁹⁰ Percebemos, não apenas nos textos como também nos filmes, uma ordenação por relações de associação, correspondência, contaminação. A composição dos ensaios é efetuada mais pela coordenação de seus elementos do que por sua subordinação. Para Lopes, privilegiar as relações de vizinhança significa voltar a atenção ao outro de uma maneira que nem mesmo a ordem do tempo oferece limites. Por isso, o ensaísta pode percorrer livremente a história, os espaços e as camadas de tempo “sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva”.⁹¹

Essas idéias caberiam muito bem se empregadas a uma leitura de *Sans Soleil*. No filme, o cinegrafista Sandor Krasna vagueia por uma diversidade de países, culturas e acontecimentos históricos. Suas escolhas não se fazem por hierarquia, mas por afetos, intensidades, digressões. O transporte público de Tóquio inspira o devaneio de um sonho coletivo. As imagens da Islândia, um roteiro de ficção científica. Os escritores e cineastas favoritos do autor (Marker) são também envolvidos num circuito que os faz conviverem dentro do filme. Ele cria deslocamentos constantes, não apenas pela montagem, com divagações, desvios e repetições, mas também com a alusão a inúmeros autores e citações de outros contextos que são ressignificados no filme – de Sei Shonagon a Bashô, Racine, T. S. Eliot, Tarkovski, Lévi-Strauss, entre outros.

Um filme ao qual Krasna diz ter assistido dezenove vezes, *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), é transposto para dentro de *Sans Soleil*. Essa é apenas uma das afinidades entre Marker e Krasna. Pouco mais de dez anos depois de lançar *Sans Soleil*, o autor, que já havia também feito referência a esse filme em *La Jetée*, escreve um texto endereçado àqueles que conhecem *Vertigo* de cor – “mas os que não o fazem merecem alguma coisa?”, ele pergunta⁹². Enquanto em uma das cartas, Krasna revela ter feito a peregrinação por todas as locações de Hitchcock:

Ele tinha percorrido de carro todas as colinas de São Francisco onde James Stewart-Scottie segue Kim Novak-Madeleine. Parece ser questão de tessitura, de enigma, de assassinato – mas na verdade é uma questão de poder e liberdade, de melancolia e de ofuscamento, tão cuidadosamente codificados no interior da espiral que alguém pode se confundir e não descobrir imediatamente que essa vertigem do espaço significa, na realidade, a vertigem do Tempo.

⁹⁰ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 28.

⁹¹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*. p. 169.

⁹² “Obviously, this text is addressed to those who know *Vertigo* by heart. But to those who don’t deserve anything at all?” (tradução nossa). MARKER, Chris. *A free replay (notes sur Vertigo)*. p. 129.

Esse que não deixa de ser um dos desvios do filme, é também sua coluna vertebral. Na deriva por São Francisco, pelo filme amado por Krasna, Marker expõe questões essenciais a *Sans Soleil*: a tentativa insana de negar o tempo, a impossibilidade da memória, o reviver de um momento perdido no passado. Como *Stewart-Scottie*, Marker-Krasna o faz sabendo que “ninguém ressuscita os mortos, ninguém volta novamente o olhar para Eurídice”.⁹³ Trazer o passado mais uma vez para a vida é, inevitavelmente, perdê-lo. Para Marker, a segunda vida é trocada por uma tragédia maior, a segunda morte.

A free replay, uma livre reconstrução, re-organização e re-visão do passado. A configuração por vizinhanças cria uma relação ambígua com o passado, uma vez que as citações de outrora são deslocadas para o presente e o passado não é tido como um todo disponível e inerte. Nos textos escritos, as referências são apropriadas e incorporadas à atualidade da escrita, como mostram os empréstimos de Montaigne. Nos filmes, os desvios no tempo trazem as reflexões sobre o passado e o futuro para o presente da projeção. O passado está dentro do presente, em regime de coexistência. Daí, talvez, o verso de Racine que abre *Sans Soleil*: *O afastamento dos países compensa, de certa maneira, a excessiva proximidade dos tempos*.

Starobinski insiste em um ponto capital: o ensaio é a modalidade de escrita mais livre que há. Ele recupera uma frase de Montaigne que diz que “eu sigo inquirindo e ignorando”, para dizer que apenas um homem livre, ou liberto pode questionar e ignorar.⁹⁴ Os regimes totalitários tentam censurar essas atitudes, fazendo reinar um discurso sem falhas e certo de si. Aos seus olhos, diz o autor, a incerteza é um índice de suspeita. Nada está tão distante do ensaio. Sua liberdade é poder assumir uma postura de não-conhecimento, de indagar a si mesmo: “que sei?”. Ao fazê-lo, ele pode colocar o espírito em suspensão e se abrir ao imprevisível, ao caminhar vagabundo, de quem parte sem saber aonde vai chegar.

⁹³ “One does not resurrect the dead, one doesn’t look back at Eurydice” (tradução nossa). MARKER, Chris. *A free replay (notes sur Vertigo)*. p. 129.

⁹⁴ STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l'Essai?*. p. 194.

1.3. O ENSAIO NO CINEMA

Ao se inscrever no domínio do audiovisual, o ensaio acarreta possibilidades e complicações não suspeitadas pela forma literária. O cinema, apropriando-se de um território já demarcado, o recria a partir das forças e dos recursos próprios de sua linguagem. No que diferencia o meio audiovisual do escrito, gostaríamos, neste momento, de ressaltar alguns pontos que se sobressaem. Primeiramente, a importância central da relação entre os componentes da imagem, entre o visual e o sonoro, este último subdividido em falas, ruídos e música.⁹⁵ No cinema moderno, os dois campos são dissociados ou tensionados, sendo seu cruzamento um ponto de partida para a exploração da relação entre a imagem e o som. Deleuze fala de uma imagem autônoma, em que os componentes visuais e sonoros estão separados por uma fenda, um interstício, uma incisão irracional. Para ele, é próprio do cinema moderno a invenção de novas relações entre a palavra e a imagem.

Os filmes modernos inscrevem-se nessa desordem, pela multiplicação das conexões entre o sonoro e o visual. Christa Blümlinger revela que o filme

torna-se objeto de uma leitura oscilante, tensionada entre imagem e linguagem, entre o presente e o passado, entre a dimensão espacial da fotografia e a dimensão temporal de um comentário retrospectivo. [...] O filme-ensaio suscita colisões entre as imagens, mas sobretudo entre a banda de imagem e a banda de som, o que resulta em fraturas que permitem instalar a dúvida, de voltar o olhar, por assim dizer, contra ele mesmo, em vez de entravá-lo no amálgama subreptício das imagens e sons.⁹⁶

No caso do documentário, um bom exemplo é a mudança do estatuto da voz *off*. Desde o início do cinema falado, o comentário em *off* mantinha uma relação de dependência com as imagens, limitando-se a explicá-las ou a duplicar suas informações. A voz era, em geral, autoritária e onisciente. Nos filmes ensaísticos, como em grande parte do cinema moderno, a voz *off*, ao invés de legendar as imagens ou fechar-lhes o sentido, é mais um recurso para as fricções entre o visual e o sonoro.

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema II* – a imagem-tempo. p. 277.

⁹⁶ “Le film devient l’objet d’une lecture oscillante, tendue entre l’image et le langage, entre le présent et le passé, entre la dimension spatiale de la photographie et la dimension temporelle d’un commentaire rétrospectif. [...] Le film essai suscite des collisions entre les images, mais surtout entre la bande-image et la bande-son : il en résulte de fractures qui permettent d’installer le doute, de tourner pour ainsi dire le regard contre lui-même, au lieu de l’entraver par l’amalgame subreptice des images et sons” (tradução nossa). BLÜMLINGER, Christa. *Lire entre les images*. p. 66.

Entretanto, em rivalidade ou em heterogeneidade com as imagens visuais, a voz *off* não tem mais o poder que só as excedia por se definir na relação com os limites dela: ela perdeu a onipotência que a caracterizava no primeiro estágio do cinema falado. Deixou de ver tudo, tornou-se incerta, ambígua [...] A voz *off* perde onipotência, mas ganha autonomia.⁹⁷

Deleuze refere-se, em tal passagem, aos filmes de Alain Robbet-Grillet e Marguerite Duras. Mas podemos pensar também em Jean Rouch e Chris Marker, autores que, segundo Michael Renov, desenvolveram enormemente o potencial do comentário no cinema de realidade. Renov afirma que:

Nas mãos de Jean Rouch e outros, como Marker, Michael Rubbo e Ross McElwee, a voz do diretor passou a implicar não tanto certeza quanto uma presença testemunhal tingida pela insegurança ou pela confusão. Em vez de repetir a imagem ou se certificar da sua autenticidade enquanto fato, este modo de voz *over* do documentário pode tanto questionar o que é mostrado quanto interpretá-lo de maneira autoritária.⁹⁸

Pelo novo uso da voz e pela interação entre os diversos componentes da imagem, não é difícil constatar que a montagem passa a exercer um papel fundamental nos filmes com inflexão ensaística. Possibilitando a conversação entre os elementos, a montagem, freqüentemente, tem como base uma ampla coleção de materiais, temas, espaços e tempos. Há passagens e experimentações entre os meios materiais do cinema e do vídeo, combinadas a fotografias, imagens pictóricas, animações e palavras. Arquivos pessoais se misturam a arquivos públicos e a cenas de cinegrafistas variados, pois o que interessa é a maneira como o ensaísta coordena os elementos, e não tanto sua presença e fidelidade ao momento da filmagem.

Um olhar captado de relance, um encontro, um registro de viagem. Meditações que mesclam a banalidade do cotidiano aos movimentos históricos e à cena política internacional. Os ensaístas são cineastas errantes, que se permitem guiar pelo acaso e pelos objetos que os atraem. Seu desgoverno faz com que as etapas, normalmente fixas, de produção do filme também sejam livremente modificadas e colocadas em movimento. Varda alterna os períodos de filmagem e montagem, e escreve os comentários que os ligam ao longo desse processo. A filmagem de *Lost, Lost, Lost* durou quatorze anos. Mekas relata que, durante esse período, em alguns dias, filmava dez planos, em outros, dez segundos, dez minutos,

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p.297.

⁹⁸ RENOV, Michael. *Investigando o sujeito: uma introdução*. p.252.

ou nada.⁹⁹ Partindo dessa metodologia descompromissada, ele confecciona um trabalho artesanal, baseado na duração variável e constante da poesia do cotidiano.

Não é por acaso que Renov escreve sobre a mudança no estatuto da voz ao passar pelas mãos de Rouch e Marker. O ensaio, como um pensamento por imagens, só pode ser construído realmente por um trabalho manual. Sobre essa relação, no ensaio literário, escreve Starobinski:

Melhor obra resultará da atividade de mãos nuas, que se aplica imediatamente a seu objeto. Pegar, apalpar, segurar, modelar, manusear: aí estão atos ao mesmo tempo mais elementares e mais nobres, cujo fruto não é uma transformação material, considerada vã, mas um enriquecimento da experiência pessoal.¹⁰⁰

Já Godard, no episódio 4A de *Historias(s) do cinema* (1995), declara que:

É hora de o pensamento voltar a ser o que é, perigoso para o pensador, e transformador do real. “Onde eu crio, sou verdadeiro”, dizia Rilke. Uns pensam, outros agem. É o que dizem. Mas a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos. Não vou criticar nossas ferramentas. Só queria que fossem usáveis.

Esses pequenos extratos, especialmente o de Godard, retirado de um filme ensaístico, revelam que pensamento e matéria podem ser trabalhados juntos, frutos de uma fabricação artesanal – *a forma que pensa*. Ao manipular as imagens, fazê-las pensar, os cineastas passam a inserir a ficção no cerne do cinema documentário. O eu no outro, o outro no eu. Plano e contra-plano. De fato, o ensaio exige a ficção, e “distinguir ‘ensaio ficcional’ e ‘ensaio documentário’ é permanecer em um sistema dualista que o ensaio permite justamente saltar. O espaço do ensaio é o espaço da indistinção entre documentário e ficção, o lugar onde é exibido seu co-pertencimento”.¹⁰¹

Consideramos a ficção justamente como o manuseio dos componentes da imagem, “a construção de uma rede de signos e de agenciamento de signos capazes de quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às

⁹⁹ RAMBAUT, Claude. *Jonas Mekas*.

¹⁰⁰ STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em Movimento*. p.217.

¹⁰¹ “Distinguer ‘l’essai de fiction’ et ‘l’essai documentaire’, c’est demeurer dans un système dualiste hors duquel l’essai permet justement de sauter. L’espace de l’essai et l’espace de l’indistinction entre documentaire et fiction, le lieu où est exhibée leur indissoluble coappartenance” (tradução nossa). NEYRAT, Cyril. *L’essai à la limite de la terra et de l’eau*. p. 169.

coisas”.¹⁰² As cartas de Sandor Krasna, em *Sans Soleil*, são o pretexto para uma peregrinação por locações e roteiros escritos a partir do mundo real, mas que misturam cenas da realidade a trechos de filmes de ficção, filmes imaginários, imagens manipuladas. A voz da mulher anônima que as lê e comenta presentifica um novo estágio das imagens audiovisuais, em que, há muito, foi ultrapassada a alternativa entre a realidade e a ficção.

O ensaio é, assim, desenhado de maneira única por cada um dos filmes. Acreditamos também que seja por esta voz que os cineastas se desvencilham de certos padrões e encontram lugar para uma escrita livre, no domínio do documentário. O contexto em que eles estão inscritos, no campo cinematográfico, e a forma como a inflexão ensaística reescreve a tradição documentária é o que abordaremos, com mais detalhes, no capítulo que se segue.

¹⁰² RANCIÈRE, Jacques. *O novo endereço da ficção*. p. 03-4.

2. O DOCUMENTÁRIO – BORDAS E COSTURAS

Neste momento, uma pergunta permanece: por que pensar os documentários pela forma do ensaio? Qual seria a importância do ensaísmo em cada filme? Além de os autores não declararem suas obras por esse viés, eles nos oferecem tantos elementos de análise que poderíamos estudá-los sem sequer entrar nesse mérito. Acreditamos, porém, na relevância da inflexão ensaística em tais filmes, e vislumbramos que sua força maior esteja no fato de que ela ofereça uma possibilidade de renovação do cinema documentário.

Para chegarmos ao ensaísmo no documentário moderno, partiremos do contexto do cinema direto,¹⁰³ que dá origem a uma série de questões que serão retomadas e atualizadas pelos ensaios. A revolução do direto teve grande importância para o documentário e para o cinema como um todo. É preciso lembrar que, nessa época, o termo “direto” recebeu uma conotação subversiva que desapareceu à medida que sua utilização foi sendo generalizada e banalizada. Jean-Louis Comolli chama a atenção para esse fato:

Mais perto, mais verdadeiro, essa palavra de ordem cíclica nas artes de representação retorna nos anos sessenta não como um slogan estilístico (“mais realismo”, “mais natural”), mas como motivo subversivo: tratava-se de reencontrar algo de uma verdade perdida de sujeitos e relações sociais, tirar a máscara das convenções ou, melhor ainda, as representações de papéis que, através de narrativas econômicas ou políticas dominantes, pareciam ter demitido toda a autenticidade das condutas, das práticas, dos corpos, das palavras.¹⁰⁴

¹⁰³ A expressão “cinema direto” refere-se a um movimento que surgiu no início da década de 1960 e se desenvolveu, quase simultaneamente, no Canadá, EUA e França. Tecnicamente, esse movimento foi possibilitado pelo desenvolvimento das câmeras leves e silenciosas, da gravação sincrônica de imagem e som e das películas sensíveis, que dispensavam o equipamento de iluminação. Em termos estéticos, provocou modificações profundas na escritura dos filmes documentários, que passaram a explorar a mobilidade da câmera e a palavra sincrônica e transformaram o papel da montagem. Para Guy Gauthier, a possibilidade de capturar imagens e sons simultaneamente e fora dos estúdios teve, para o documentário, o mesmo impacto que o advento do cinema falado para a ficção. Na França, esse movimento foi inicialmente chamado de “cinema-verdade”, expressão que gerou algumas confusões e ambigüidades, sendo rapidamente descartada e substituída por “cinema direto”. Alguns dos filmes que marcaram essa escola nos países citados foram: *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Canadá, 1963), *Crônicas de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1960), *Le joli mai* (Chris Marker, França, 1962) e *Primary* (Robert Drew, EUA, 1960). Cf. GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinema*.

¹⁰⁴ “Plus près, plus vrai, ce mot d'ordre cyclique des arts de représentation fait retour dans les années soixante non comme slogan stylistique (“plus de réalisme”, “plus de naturel”) mais comme motif subversif : il s'agit de retrouver quelque chose d'une vérité perdue des sujets et des relations sociales, d'ôter le masque des conventions ou, mieux, des jeux de rôle qui, à

A intenção dos cineastas desse período era certamente louvável: romper com as pretensões propagandistas e didáticas, contrapor-se a um cinema que havia se tornado elitista, pesado, distante e artificial. No entanto, com o passar do tempo, a estética do direto influenciou de tal maneira o documentário e as reportagens televisivas que a subversão inicial transformou-se, gradativamente, em uma fórmula amplamente repetida. O direto permanece, ainda hoje, como forma canônica do documentário, chegando, muitas vezes, a com ele se confundir. A televisão, por sua vez, vulgarizou o cinema direto utilizando-o correntemente como uma prova de verdade, convertendo sua prática na “celebração desesperada de uma verdade que se esvai, adoração de uma potência em vias de extinção”.¹⁰⁵ Diante disso, nos perguntamos: qual foi a verdadeira herança do direto? De que maneira os filmes ensaísticos a recebem e, mais ainda, que novas práticas artísticas propõem para que o documentário resista ao padrão televisivo?

Para nós, o ensaio apresenta-se como dispositivo que permite aos realizadores se desprenderem das visões pré-fabricadas do mundo e ultrapassarem figuras que começam a se cristalizar na tradição documentária. É preciso salientar que não o pregamos como um modelo ideal de documentário, nem como a única forma que ultrapassou o efeito generalizado do cinema direto. A inflexão ensaística, como veremos, é um dos eixos que transformam e, concomitantemente, fazem reviver alguns dos valores essenciais do cinema direto e do cinema-verdade. No ensaísmo de Mekas, Marker e Varda, encontramos um ambiente fértil de idéias e procedimentos que trazem um novo olhar para questões primordiais do cinema documentário, como a representação do tempo, a memória, a subjetividade.

Além disso, o que a inflexão ensaística torna possível, em suas diversas formas, é que mesmo autores experientes possam retornar ao frescor da abordagem de um iniciante. Não no sentido de quem não sabe o que quer, mas de quem se permite experimentar e modificar seu olhar. De quem entende que, quando o pensamento se especializa e começa a repetir fórmulas e padrões, é preciso retornar à atitude de um principiante que se abre tanto para a dúvida quanto para a

travers les récits économiques et politiques dominants, paraissent avoir congédié tout authenticité dans les conduits, les pratiques, les corps, les paroles” (tradução nossa). COMOLLI, Jean-Louis. *Lumière éclatant d'un astre morte*. p. 256.

¹⁰⁵ “La célébration désespérée d'une vérité qui s'enfuit, l'adoration d'une puissance en voie d'extinction” (tradução nossa). COMOLLI, Jean-Louis. *Lumière éclatant d'un astre morte*. p. 259.

possibilidade, e que tem a capacidade de ver as coisas de forma nova, em seu brilho original.

Se esse é um aspecto pejorativo, o ensaio, tomado como mero esboço, menos aprofundado, em relação a uma obra final, ele remete também à capacidade de se maravilhar, de tentar pela primeira vez, de esquecer os preceitos dos especialistas ou de quem já sabe o que faz. O pensamento ensaístico se faz por rascunhos, provas, esboços. Mas seu intuito não é se preparar para um trabalho posterior, e sim fazer do próprio esboço uma obra final. A mente aberta do principiante pode remeter tanto ao esvaziamento de conhecimentos prévios, que permite ao ensaísta correr riscos e comover-se diante do que filma, quanto à ousadia de lançar-se no mais amplo, conectar pontos demasiado distantes, sem ater-se à regras preestabelecidas.

É assim que Varda delicia-se com pequenos jogos, em *Os Catadores e a Catadora*. Um deles é a brincadeira com os grandes caminhões das estradas, a que ela retorna em vários momentos do filme. Inicialmente, ultrapassando-os em seu carro, ela brinca de classificá-los, lembrando do fascínio que eles causavam quando ela (e todos nós) éramos criança. Mais à frente, de volta à estrada, Varda brinca de “catar” os caminhões, filmando sua grande mão em primeiro plano a capturar os pequenos veículos ao fundo. Em *off*, ela diz: *Mais uma mão que filma, e a outra que está ali, e ainda esses caminhões. Eu queria alcançá-los. Para deter esse que está passando? Não, para brincar.* Varda parece jogar enquanto filma, e filmar enquanto joga. Para ela, o ato de registrar com a câmera, longe de significar uma captura ou apreensão, transmite a leveza de criar sem o temor do erro ou da insegurança. A brincadeira com a câmera é somente um dos aspectos capazes de evidenciar como são estreitas as regras do “bom documentário”. É também a respeito disso que, procurando a igualdade do olhar daqueles que filma, o narrador de *Sans Soleil* indaga: *Francamente, alguém já inventou algo mais estúpido que dizer às pessoas, como se ensina nas escolas de cinema, para não olharem para a câmera?* Novas regras são assim criadas, por tentativas, enquanto se filma e se monta o filme.

Pensando sobre a escrita, Adorno também se aproxima desse ponto, comparando o procedimento do ensaio ao aprendizado de línguas em um país estrangeiro:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir de regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem

dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizado permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte.¹⁰⁶

Não se submetendo aos conceitos e às leis decretadas de maneira definitiva, o ensaio entrelaça vários momentos da experiência intelectual no processo de sua fabricação, e arrisca-se com escolhas incertas, mas também surpreendentes, pois admite a flexibilidade de modular-se a contextos variados. Quando Mekas inicia o que viria a se tornar *Lost, Lost, Lost*, além de não falar inglês, ele nunca havia usado uma câmera ou realizado qualquer outro trabalho em cinema. Seu filme não deixa de ser um registro de seu aprendizado cinematográfico, por acompanhar o desenvolvimento do estilo e do método de trabalho do autor. A câmera fixa se solta gradualmente e se adapta ao corpo de Mekas. O olhar para a comunidade de exilados passa a ser cada vez mais intensamente o olhar sobre o autor, seu irmão, seus amigos, o mundo à sua volta e a parcela que o cinema ocupa em sua vida. Mas a inscrição do eu não deixa de lado a documentação histórica e o registro de fatos. Entretanto, nesse caso, a História está enlaçada à história e às experiências individuais do cineasta.

Pela inflexão ensaística, tanto Varda quanto Mekas e Marker reinventam a prática do documentário. Os três autores, ao invés de fabricar uma costura conhecida bem acabada, criam pontos inusitados, às vezes tortos, rompidos ou frouxos, para dar conta da polifonia de suas peças. Pelo ensaio, eles encontraram meios para se arriscar no caminho do inusitado. Mesmo que uma vez conectados a certas escolas e movimentos,¹⁰⁷ cada um funda um modo particular de, como propõe Varda,

¹⁰⁶ ADORNO, Theodor W. *O Ensaio como forma*. p. 30.

¹⁰⁷ Os três cineastas estiveram ligados a movimentos cinematográficos da década de 1960. Chris Marker e Agnès Varda pertenciam ao que foi chamado de *rive gauche* da *Nouvelle Vague*, grupo que envolvia, principalmente, estes dois cineastas, Alain Resnais e Armand Gatti. Além do amor mútuo por gatos, eles compartilhavam a cultura artística e literária do *rive gauche* de Paris, o compromisso com a experimentação e a inovação no cinema e no teatro, e o desejo de manter seus trabalhos próximos das realidades sociais e políticas que viviam e filmavam (ver LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the future*). Jonas Mekas foi um dos fundadores do *New American Cinema*, movimento influenciado pela própria *Nouvelle Vague* e pela cena do cinema independente americano, formada por nomes como Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Maya Deren, Ron Rice, John Casavettes, Shirley Clarke, entre outros.

cinescrever os filmes. O ensaio não seria então, para eles, um gênero no qual se encaixariam. Em lugar disso, ele se mostra mais uma vibração que ecoa nas obras e da qual cada um se apropria para fazê-la pulsar. Por isso mesmo, não se deve atrelar o ensaio a uma forma estética específica, como a da montagem comentada de Marker, ou o filme-diário de Mekas. Ao contrário, é pela defesa do múltiplo, pela capacidade de metamorfosear-se, que acreditamos em sua potência.

Será preciso, então, indicar como essa vibração ressoa em cada filme. Mas antes de fazê-lo, daremos um passo atrás para, primeiramente, contextualizar a obra dos três autores, e, em seguida, melhor precisar as reivindicações do cinema direto e de alguns pontos fundamentais que serão revisitados nos filmes. Somente depois disso é que analisaremos como os filmes reescrevem essa tradição.

2.1. BREVE GENEALOGIA

Agnès Varda e Chris Marker começaram a realizar filmes na década de 1950. Suas primeiras obras estavam inseridas no contexto do cinema moderno e já compartilhavam muitas das preocupações que deram forma ao que, posteriormente, foi chamado de cinema direto. Já em seu primeiro filme, *La Pointe Courte* (1954), Varda antecipa métodos de produção e aspectos estéticos e políticos que serão característicos da *Nouvelle Vague*. André Bazin, ao comentar esse filme, relaciona-o com *Viagem à Itália* (Roberto Rossellini, 1953), e escreve sobre a “total liberdade de estilo que nos dá a sensação, tão rara no cinema, de nos encontrarmos face a uma obra que não observa nada mais que a vontade de seu autor, sem nenhuma sujeição exterior. Uma obra de inspiração tão livre como o romance que Agnès Varda poderia ter escrito sobre o mesmo assunto”.¹⁰⁸

Pela necessidade de se libertar dos vínculos do sistema produtivo, Varda e sua equipe trabalham em regime de cooperativa. Esse é um dos principais fatores que possibilitam a ela realizar o filme como se escrevesse um livro ou pintasse um quadro. Outra característica que a conecta com essa tendência do cinema francês é a evidência em *La Pointe Courte*, assim como no restante da obra de Varda, de que não existem soluções definitivas para se produzir documentários e ficções. Ela atravessa continuamente os dois pólos dentro de um único filme, como em *La Pointe Courte*,

¹⁰⁸ BAZIN, André. Le Parisien libéré, 07 de janeiro de 1956. In: *Agnès Varda: os filmes e as fotografias*.

Cleo de 5 às 7 (1961) e *Documenteur* (1981), mas também no percurso de sua filmografia. De um filme a outro, o gênero preponderante é escolhido de acordo com as idéias e necessidades do projeto.

Quando a revolução do direto é iniciada, Chris Marker já havia realizado seis filmes. Entre eles, uma série de documentários “viajantes”, filmados na Finlândia, China, Sibéria, Israel e Cuba, que prenunciavam o vigor do ensaísmo e da montagem comentada. Um dos mais conhecidos é *Lettre de Sibérie* (1958), que contém a célebre seqüência da cidade de Iakoutsk, repetida por quatro vezes no filme. A primeira acontece em silêncio, as outras três recebem três comentários diferentes: inicialmente uma apologia soviética, em seguida uma crítica anticomunista, e por fim um relato objetivo. Esse trecho é a explicitação de que o documentário não revela uma verdade pré-concebida acerca da Sibéria, pois que a verdade é produto de uma construção ideológica. A inteligência expressa pelo comentário e o trançado entre a imagem e a palavra são a base de *Lettre de Sibérie*. Nessa “montagem horizontal”, como a denominou André Bazin, o sentido e as associações surgem menos das vizinhanças entre os planos que do comentário que atravessa as imagens. Essa estrutura, chamada por Bazin de montagem “do ouvido para o olho”,¹⁰⁹ é comentada pelo próprio Marker a propósito de *Le Dépayés*, um livro de fotografias e reflexões sobre o Japão, publicado em 1982. Essa nota, que na verdade é um aviso ao leitor, poderia perfeitamente se destinar ao espectador de *Sans Soleil*:

O texto não comenta as imagens, assim como as imagens não ilustram o texto. Elas são duas seqüências que evidentemente se cruzam e se acenam, mas que seria inutilmente fatigante tentar confrontá-las. Tomemo-las então na desordem, na simplicidade e no desdobramento, como convém tomar todas as coisas no Japão.¹¹⁰

Além dos documentários sobre países distantes, houve um curta-metragem sobre um tempo distante – *La Jetée* (1962), seu único filme de ficção pura, composto unicamente de fotografias fixas e um pequeno instante de movimento. Também em 1962, pouco tempo depois de Rouch e Morin lançarem *Crônicas de um verão* (1960) e o termo *cinéma vérité*, Marker quebra sua reputação de mestre do comentário e

¹⁰⁹ No original: “montage de l'oreille à l'oeil”. LÉVY, Jacques. Chris Marker: *L'audace et l'honnêteté de la subjectivité*.

¹¹⁰ “Le texte ne commente pas plus les images que les images n'illustrent le texte. Ce sont deux séries de séquences à qui il arrive bien évidemment de se croiser et de se faire signe, mais qu'il serait inutilement fatigant d'essayer de confronter. Qu'on veuille donc bien les prendre dans le désordre, la simplicité et le déboulement, comme il convient de prendre toutes choses au Japon” (tradução nossa). MARKER, Chris. *Le Dépayés*.

produz *Le Joli Mai* (1962). Os dois filmes se assemelham em inúmeros aspectos e são considerados fundadores do cinema verdade francês. Ambos lançam mão das câmeras leves e do equipamento de som portátil para abordar parisienses nas ruas, falando de suas vidas e experiências. Mas entre eles há também diferenças cruciais. O primeiro reúne pessoas, mais ou menos próximas de Rouch e Morin, pelo espírito da pesquisa sociológica. Esse grupo é levado a revelar suas verdades pela mediação da câmera e pela relação estabelecida com os autores do filme. *Le Joli Mai* alcança uma diversidade maior de personagens e de condições sociais, políticas e individuais. Salvo algumas intervenções pontuais do entrevistador, a filmagem preserva os mundos e sistemas de valores dos entrevistados, sendo reservada à montagem as comparações críticas e o contraste de pontos de vista e opiniões.¹¹¹ Os títulos que dividem o filme fazem referência a escritores – Jean Giraudoux e Guillaume Apollinaire. A música, os comentários e a câmera são também elementos que revelam a construção de um olhar e que permitem a oscilação entre a subjetividade e a objetividade, o documentário e a ficção, o imaginário e a realidade. Por isso, em lugar de “cinema verdade”, o filme de Marker foi tido como o “cinema minha verdade”.¹¹² *Le Joli Mai* vem justamente mostrar que a verdade e o artifício podem se reforçar mutuamente. Como afirma Marker, em um ensaio sobre Giraudoux: “A verdade é o artifício”. É assumindo seu olhar sobre a objetividade dos fatos que Marker se afirma como cineasta e ensaísta.

Do outro lado do Atlântico, mais de dez anos antes da polêmica do “*cinéma vérité*”, Jonas Mekas inicia as filmagens do que viria a se tornar *Lost, Lost, Lost*. Ele revela que, em sua origem, o projeto tinha como referência o modelo griersoniano de documentário. Apesar de ser o quarto longa-metragem de Mekas, esse filme contém suas imagens mais antigas, incluindo sua primeira experiência com uma câmera, a seqüência inicial de Jonas e Adolfas brincando com a Bolex. A importância desse fato é que *Lost* incorpora um movimento que vai da referência do documentário social de Grierson e da escola inglesa ao que Mekas denomina de “documentário de poesia”, atrelado ao cinema de vanguarda americano e à autobiografia. Mais importante ainda é que esse movimento não se dá em uma linha contínua, como se, partindo de um modelo tradicional, Mekas fosse gradativamente se desviando até a formação de um estilo próprio. O desvio é menos um novo caminho encontrado pelo autor do que um

¹¹¹ LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the future*. p. 82.

¹¹² No original em francês, um jogo de palavras formulado por Roger TAILLEUR entre *cinéma vérité* e *cinéma vérité*. GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. p. 79.

retorno às origens, idéia intrínseca à sua obra. Como propõe Renov, em *Lost, Lost, Lost* “esse retorno é sempre um re-trabalho, um movimento de recuperação e renovação”.¹¹³ Ao falar de seus primeiros trabalhos literários, escritos nos anos de 1940, na Lituânia, Mekas os define como “poesia documentada”, que emprega recursos poéticos para alcançar finalidades largamente descritivas. Ele relata:

Quando comecei a filmar, esse interesse [poesia documentada] não me deixou, mas foi colocado de lado enquanto eu fui tomado pelas tradições do filme documentário. Eu estava lendo Grierson e Rotha, e assistindo a documentários britânicos e americanos dos anos 30 e 40. Hoje eu sinto que eles me desviaram de minha própria inclinação. Depois, tive que sacudir essa influência para retornar à abordagem pela qual havia iniciado.¹¹⁴

Em outro contexto, diferente da cena cinematográfica parisiense, Mekas compartilha a busca por uma escrita mais livre, na qual o trabalho da poesia e da imaginação não esteja excluído do filme de realidade. Ao seu modo, ele também se utiliza da câmera para distanciar-se de um modelo cinematográfico inflado e aproximar-se dos outros, tanto daqueles que filma quanto do público. Nesse sentido, sem filiar-se à escola do cinema direto, Mekas também reflete algumas de suas preocupações, ainda que, como veremos, em seus filmes, as imagens filmadas em direto tenham uma outra conotação, estando sempre carregadas de memórias e abertas para um mundo de reflexões e interioridades.

2.2. DOS LIMITES DO DIRETO

Em poucas palavras, o que o cinema direto pretendia era: “agarrar, em imagens e sons sincrônicos, e graças à mobilidade da câmera, *a vida ‘ao vivo’, no momento presente, no momento em que acontece*, seguindo a expressão já reivindicada (exceto quanto ao som) por Lumière e depois Vertov”.¹¹⁵ O que se buscava era filmar os corpos e movimentos de homens e mulheres falantes e capturar a realidade diretamente, no momento em que acontecia. A câmera portátil e o som sincrônico eram a inovação tecnológica que permitia aproximar o homem e a máquina

¹¹³ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*, p. 74.

¹¹⁴ *Interview with Jonas Mekas*. Scott MacDonald. October, v. 29, summer, 1984. p. 93-4.

¹¹⁵ “...saisir, en image e son synchrones, grâce a la mobilité de la camera, la vie sur le vif, suivant l'expression déjà revendiquée (le son en moins) par Lumière et Vertov” (tradução nossa). NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 39.

– “o homem-de-um-lado-e-de-outro-da-câmera”.¹¹⁶ Os cineastas do direto desejavam, assim, diminuir a distância entre o homem que filma e o homem que é filmado, desorganizar os monopólios de produção, banalizar o gesto cinematográfico e, com tudo isso, desobstruir o acesso ao mundo e à vida ordinária.

Ainda que nossa intenção não seja adentrar no tema, amplamente discutido, do cinema direto, gostaríamos de tratar de uma questão que se mostra pertinente para a discussão do ensaio nos filmes que analisaremos: os limites do direto. Uma pergunta fundamental é colocada por François Niney: o que se esconde sob essa palavra que supõe que nada está escondido?¹¹⁷ De forma quase automática, ela remete ao que está em linha reta, ao que se alcança sem intermediários, o imediato, o espontâneo. Isso nos conduz à idéia de um cinema capaz de desvencilhar-se do peso do aparato técnico, da doutrina do comentário, de tudo que impediria a passagem direta das falas e situações filmadas para a película cinematográfica. Em sua forma mais rigorosa, os cineastas adeptos desse movimento não utilizam estúdios, nem cenários, atores, comentários ou mesmo entrevistas. O papel da montagem é minimizado e as imagens constituem-se, inúmeras vezes, de longos planos-sequência.

Dito isso, Niney se pergunta se poderíamos ainda chamar de direto o cinema em que a filmagem interfere, visivelmente, na realidade filmada. Para ele, responder “não” seria acreditar, ao inverso, na tese ingênua da câmera que objetivamente captura o real em si. Um exemplo disso seria a câmera observante de Richard Leacock. De outro lado, dizer “sim” seria levar o cinema direto a um fluxo que borraria a fronteira entre a objetividade e a subjetividade, o documentário e a ficção. Isso seria colocado em prática pela câmera participante de Jean Rouch.

No entanto, como Niney reconhece, essas duas esferas podem facilmente se inverter. A câmera participante, ao observar os efeitos que produz nos sujeitos filmados, ao incluir-se nas situações filmadas e colocar a relação entre quem filma e quem é filmado no centro do filme, mostra ser também uma câmera objetiva. Ao contrário, ao pretender colocar-se fora do jogo, não interferir nos acontecimentos filmados e fazer-se invisível, a câmera observante pode também tornar-se o instrumento de um *Deus ex-machina*, de um olhar que tenta, ilusoriamente, transcender sua subjetividade. Como sabemos, grandes filmes foram realizados misturando esses dois pólos: “muitos documentaristas constroem seu olhar (e o do

¹¹⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Lumière éclatant d'un astre morte*. p. 257.

¹¹⁷ NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 41.

espectador) passando da câmera observante à câmera participante, do objetivo ao subjetivo, atravessando, de uma maneira ou de outra, a linha de demarcação entre quem filma e quem é filmado”.¹¹⁸

Sendo assim, a idéia do direto como acesso imediato à realidade esbarra em alguns limites a serem considerados. O primeiro deles diz respeito ao fragmento que a câmera extrai da realidade, ou seja, ao plano que se captura entre o momento em que se aciona e se interrompe o disparador.¹¹⁹ Enquanto o disparador está relaxado, ou seja, antes e depois do registro da câmera, o real continua seu curso indeterminado. Niney considera que essa noção de extração de uma fatia de realidade é o que diferencia o cinema documentário e o cinema de ficção. Ele acrescenta que, desse ponto de vista, o cinema direto seria o tipo de documentário mais completo, já que não exige, em princípio, nada além do registro de imagens e sons tal como eles acontecem.

Mas, para que o filme seja feito, esse pedaço de imagem capturado terá sempre de ser ligado a outros pedaços. Dessa forma, ele será sempre tensionado pelo que ele não mostra – o extracampo e o contra-campo. É pelas relações entre essas bordas – dentro do próprio plano, e do plano em relação aos planos vizinhos – que as imagens constituem o filme e produzem um maior ou menor efeito de realidade. Portanto, o que se vê em um filme é uma organização expressiva de imagens que se relacionam com o que está fora e ao lado delas, e o modo como essa relação exprime, direta ou indiretamente, o tempo. O documentário não é feito de fragmentos inertes de uma realidade alheia ao aparato cinematográfico, mas de uma matéria com a qual se põe em relação o que está ou não visível.

Niney explica que:

A câmera, pela magia da mobilidade e do som direto sobre os lugares, realizaria um ideal de verdade feito de instantaneidade (dos acontecimentos), de espontaneidade (dos protagonistas), de autenticidade (das situações). [...] Notemos que por meio do “direto” a noção de verdade encontra-se limitada sobre a de real, o real sobre o imediatamente visível, o imediato fica entendido como evidência, o visível como transparência. Mas o real objetivo é como um horizonte que escapa ao passo em que nos aproximamos, ou, ao contrário, se absorve na percepção do sujeito. Temporalmente, o real é onipresente: mas se queremos parar nele, ele é o instante sempre já

¹¹⁸ NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 42.

¹¹⁹ NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 40.

passado ou ainda por vir. A imagem que visa a fixá-lo é necessariamente mais e menos que o real, pelos elementos que ela isola, as aproximações que ela provoca: uma imagem não se faz imagem senão pela relação de tempos diferenciados (memória, projeção).¹²⁰

Sabemos bem que a realidade não é algo que reveste os seres do mundo, nem mesmo um horizonte absoluto de percepção. A realidade é o que vemos como tal. Por formas de organização e combinação das coisas, nós criamos efeitos de realidade. Para Niney, é mais pertinente indagar se os efeitos de realidade de determinado filme ou reportagem reproduzem o estado das coisas (e as coisas de Estado) ou se eles colocam em questão os clichês estabelecidos e nossa visão pré-fabricada do mundo para produzir novas formas de ver e pensar.¹²¹ Ele cita Robert Kramer, que, na Bienal Européia de Documentário, em 1991, diz: “A definição da realidade é uma construção política. Real, sondagens, consensos e seus instrumentos. O que é a realidade? A maneira de ver daqueles que fazem o filme. O poder é a possibilidade de definir o que é real. [...] O problema não é real/ficção, o problema é ver”.¹²²

O legado do direto, seu bom uso ou sua renovação, se coloca não tanto sob o problema de mais ou menos realidade/verdade, mas sob uma dimensão política e estilística, ou seja, sobre sua “capacidade artística, não de reproduzir o mundo, mas de interrogá-lo”.¹²³ Seria o caso de nos perguntarmos o que os filmes nos dão a ver e de que modo as imagens nos mostram o mundo. Segundo Deleuze, o cinema direto, como todo o cinema moderno, desafia a câmera a indagar e a produzir conhecimento, ao invés de se definir apenas por movimentos e enquadramentos que realiza. Para ele, a câmera se torna

¹²⁰ “La caméra par la magie du portage et du son directs sur les lieux réaliserait un idéal de vérité fait d’instantanéité (des événements), de spontanéité (des protagonistes), d’authenticité (des situations). [...] Notons qu’à travers le ‘direct’ la notion de vrai se trouve rabattue sur celle de réel, le réel sur l’immédiatement visible, l’immédiat étant entendu comme évidence, le visible comme transparence. Mais le réel objectif est comme un horizon qui fuit au fur et à mesure qu’on l’approche, ou au contraire s’absorbe dans l’aperception du sujet. Temporellement, le réel est omniprésent: mais si l’on veut s’y arrêter, il est l’instant toujours déjà passe ou encore à venir. L’image qui vise le fixer est forcément plus et moins que le réel, par les éléments qu’elle isole, les rapprochement qu’elle provoque: une image ne fait image que par la mise en relation de temps différenciés (mémoire, projection)” (tradução nossa). NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 44.

¹²¹ NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 46.

¹²² NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 47.

¹²³ NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 46.

questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas (“ou”, “portanto”, “se”, “pois”, “com efeito”, “embora”...) ou conforme as funções de pensamento de um cinema verdade que, como diz Rouch, na verdade significa verdade do cinema.¹²⁴

A partir desse momento, em lugar de produzir apenas reconhecimento, o documentário fabrica suas próprias verdades, criando, por esse viés, uma nova categoria estética. Segundo Deleuze, o que essa categoria buscou não foi alcançar o real tal e qual, nem medir o efeito da presença da câmera nos sujeitos e eventos filmados. O que ela visava era colocar em crise o ideal de verdade originado no cinema de ficção. Uma concepção que restringia a verdade ao real e o real ao imediatamente visível. O documentário passa então a buscar a opacidade, as dobras do real e as falsificações dos cineastas e de seus personagens.

O modelo verídico, que aspirava à verdade tanto no documentário como na ficção, pretendia adequar as imagens subjetivas (o que a personagem vê) e as imagens objetivas (o que a câmera vê) e manter suas identidades durante o filme. Em contraposição a ele, o novo documentário aderiu a uma irreduzível multiplicidade. As imagens subjetivas e objetivas passavam a se contagiar e a perseguirem-se umas às outras. Os personagens e cineastas estabeleciam uma relação de alteridade entre si e as transformações que ambos sofriam durante o fazer do filme eram inseridas dentro do próprio filme. O documentário direto inventa, assim, uma nova narrativa cinematográfica, que não mais recusa a ficção, mas se opõe ao modelo de verdade que ela orienta.

2.2.1. DAS POTÊNCIAS DO FALSO

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e a outra é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa.

Abbas Kiarostami

É do ponto de vista da veracidade da narrativa que o cinema se ramifica – não pela ruptura entre ficção e realidade, mas pelo modo de narrativa que as afeta.

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 34.

Para Deleuze, a narrativa se refere à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação. Segundo ele, pelas convenções cinematográficas, objetivo

é o que a câmera “vê”, enquanto subjetivo é o que a personagem “vê”. Tal convenção só ocorre no cinema, não no teatro. [...] Pode-se considerar que a narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa que dela pode resultar em antagonismo, mas deve resolver numa identidade do tipo Eu = Eu: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê.¹²⁵

Mesmo no cinema dito clássico, muitos cineastas confundem propositadamente essas relações, falsificando o que a personagem vê, misturando duas personagens que são vistas, embaralhando as imagens objetivas e subjetivas. No entanto, em algum ponto dos filmes, os dois elementos se ajustam e sua identidade é reconhecida. Essa é a condição que garante a veracidade da narrativa, tanto no documentário quanto na ficção. A narrativa verídica se caracteriza pela reverência ao verdadeiro, pelos encadeamentos cronológicos, causais e lógicos, pela distinção entre os fatos do mundo real e o sonho. Esse sistema pressupõe o que Deleuze denomina *narração orgânica*, em que os personagens reagem a situações dentro de um esquema sensório-motor. Em tais filmes, há sempre um obstáculo a ser superado, um tema a ser provado ou um argumento a ser explicado dentro de um esquema de ação e reação e da montagem de partes que remetem ao todo. O tempo é, em princípio, cronológico, as relações são localizáveis e as conexões, legais, causais e lógicas. A narração orgânica não exclui o sonho e o imaginário, mas eles surgem como uma descontinuidade, uma esfera separada da razão e da realidade.

No caso do cinema documentário, Deleuze considera que, pelo modelo verídico, ele se via dividido entre o pólo etnográfico e as reportagens, que ora mostravam objetivamente as situações e os personagens reais, ora transferiam o ponto de vista para a subjetividade das próprias personagens.¹²⁶ Nesse regime havia, de uma só vez, um antagonismo e uma resolução entre o realizador e o personagem, entre quem filma e quem é filmado, o que a câmera vê e o que o personagem olha. E ambos mantinham suas identidades e coerências, conservando seus postos claramente definidos no desenvolver do filme. Assim, mesmo se dirigindo a uma realidade pré-existente, durante muito tempo, o documentário decorria da própria

¹²⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 179-180.

¹²⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 183.

ficção, aplicando o mesmo ideal de verdade e de separação entre sujeito e objeto que a constituía.

Eis que, ao colocar em crise a distinção e a identificação entre o objetivo e o subjetivo, o documentário inaugura uma nova forma de narrativa, que se diferencia da veracidade em que se fundamentava a ficção. Pelo cinema direto, o documentário liberta-se da busca da verdade para tornar-se um criador de suas próprias realidades. Os novos cinemas que emergiam – o cinema do vivido, de Pierre Perrault; o cinema direto, de John Cassavetes e de Shirley Clarke; o cinema verdade, de Jean Rouch – romperam com o modelo de narrativa verídica, fundando o que Deleuze denomina de “narrativa falsificante”.¹²⁷ Essa nova categoria faz ruir o tempo cronológico, a linearidade e a distinção entre as imagens subjetivas e objetivas do filme. Ela promove uma transformação nos papéis do realizador e dos personagens, que passam a se contaminar até se tornarem indistintos. Ocorre, por outro lado, uma diluição das fronteiras entre o real e o imaginário, que passam a coexistir em uma mesma superfície. Não é mais o lugar do verdadeiro e do falso, mas do atual e do virtual, que estão constantemente se intercambiando dentro de um mesmo espaço.

A partir daí, o objetivo e subjetivo tornam-se indiscerníveis, esfumando as fronteiras entre o realizador e os personagens, as ações reais e os sonhos. O filme documentário supera, assim, toda a tentativa de revelação de realidades pré-concebidas para se constituir em um inventor de mundos. A narrativa, tornando-se temporal e falsificante, rasura a própria noção de verdade. Ela não pretende retratar os sujeitos e os fatos tal como são, mas a variação dos fatos e dos sujeitos enquanto se inventam.

Nesse regime, entra em vigor aquela que Deleuze denomina de “narração cristalina”. No momento em que os personagens são impedidos de reagir às situações em que se vêem colocados, eles passam a observar a eles próprios em cena, tornam-se personagens videntes, que não querem ou não podem mais reagir aos esquemas sensório-motores. A narração inteira passa a se modificar continuamente, não segundo variações subjetivas, mas por lugares desconectados, movimentos anormais e tempo descronologizado. Uma “irredutível multiplicidade” apodera-se do filme e as metamorfoses do falso se instauram como potências criadoras.

¹²⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema II* – a imagem-tempo. p. 182.

O desvio do modelo histórico, centrado no ponto de vista do verídico e do eu que se projeta em outros, dá lugar à simulação, ao não-verídico e à potência do falso. Por ele, os personagens estão sempre se tornando outros, indistinguindo os estados de tempo e as camadas da realidade. A questão não é mais apreender uma identidade pela separação entre o objetivo e o subjetivo e sua posterior resolução e identidade. A narrativa falsificante ambiciona apreender o devir da personagem enquanto ela se põe a fabular. Da mesma maneira, é preciso registrar também as transformações sofridas pelo cineasta, pois, ao tomar personagens reais como seus intercessores, ele substitui a verdade por suas fabulações.

2.3. O ENCONTRO DOS TEMPOS E A INCOMPLETUDE DAS IMAGENS

O presente é uma convenção incômoda. Em meio ao tempo, é uma exceção ao tempo. Ele escapa ao cronômetro. [...] O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante. O presente é somente um encontro. O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é.

Jean Epstein

O que o advento do cinema verdade ou direto trouxe não foi nem a possibilidade de acesso a um real bruto, nem o mero questionamento da influência da câmera sobre um personagem ou situação. A novidade foi tornar o documentário um criador de verdades, verdades provocadas pelo e para o filme. Não o “cinema-verdade”, mas a verdade do cinema. Se criar verdades significa incorporar o devir das personagens enquanto elas se põem a fabular, era preciso fazer passar para dentro do filme o tempo de antes e depois do filme, mostrar a passagem de um estado a outro, tanto das personagens como dos cineastas. O direto se referia, enfim, à relação do filme com o tempo – o tempo e suas bifurcações constantes em passado e futuro.

Não basta eliminar a ficção em favor de uma realidade bruta que então nos remeteria, ainda mais, aos presentes que passam. É preciso, ao contrário, tender a um limite, fazer com que entre no filme um limite de antes e depois do filme, apreender na personagem o limite que ela própria transpõe para entrar e sair do filme, para entrar na ficção como num presente que não se separa de seu antes e de seu depois (Rouch e Perrault). Veremos que é precisamente esse o objetivo do cinema-verdade ou do cinema direto: não alcançar um real que existisse independente da imagem, mas um antes e um depois assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da

imagem. Seria este o sentido do cinema direto, na medida em que é um componente de todo o cinema: alcançar a apresentação direta do tempo.¹²⁸

Passar, no filme, o limite entre o antes e o depois do filme é uma maneira de realizar o encontro, no presente, do eu futuro que se irrompe no eu passado. Isso significou, no cinema direto, explicitar a relação entre as personagens e o cineasta, assim como as transformações sofridas por eles em função do filme. Significou também a contaminação entre a realidade e a ficção. Em lugar de retirar fragmentos de uma realidade alheia ao filme, os documentários passam a provocar a realidade. Os diretores participam ativamente dos acontecimentos filmados, as pessoas reais se inventam como personagens. O cinema de ficção também é afetado por esse modelo. Ele rompe com o antigo realismo e deixa-se atravessar pelos sujeitos e cenários reais, que escapam à rigidez dos roteiros das grandes produções clássicas.

Para além da oposição câmera observante/participante, reportagem objetiva/psicodrama improvisado, coloca-se uma nova exigência – pressentida por Rossellini na ficção e por Jean Rouch no documentário – uma interpenetração entre real e ficção: de um lado, subversão da realidade acabada pela irrupção de protagonistas que são de uma só vez pessoas e personagens; de outro, erosão das convenções ficcionais pela fricção do real [...] Como se incluíssemos, além do extra-campo, o extra-tempo do filme, como se não houvesse nem “ação!” nem “corta!”, mas uma sequência e variações da pessoa ao personagem, dos papéis sociais aos papéis filmados.¹²⁹

Ao invés de extrair e depois costurar os pedaços desconectados de realidade de modo que as linhas não sejam vistas, os filmes revelam suas costuras, desconectam os pedaços, porque o que lhes interessa é a modulação que acontece entre eles. Se a escolha definitiva entre real ou fictício já não dá conta dos filmes, é porque as pessoas não são apenas pessoas, mas também personagens. E os personagens são também pessoas, e o diretor é também personagem. O que interessa é representar diretamente o tempo que os liga a um estado e a outro. O filme

¹²⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema II* – a imagem-tempo. p. 52.

¹²⁹ “Au delà de l’opposition caméra observante/participante, reportage objective/psychodrame improvisé, se trouve posée l’exigence nouvelle – subodorée par Rossellini côté fiction et par Jean Rouch coté documentaire – d’une interpénétration entre réel e fiction: d’un côté, subversion de la réalité toute faite par l’irruption de protagonistes à la fois personnes et personnages; de l’autre, érosion des conventions fictionnelles par la friction au réel. [...] Comme si on incluait, outre le hors champ, le hors-temps du film, comme s’il n’y avait plus ‘moteur!’ ni ‘coupez!’, mais suite et variations de la personne au personnage, des rôles sociaux eux rôles filmés” (tradução nossa). NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 57.

deve, então, lidar não apenas com a imagem que ficou de fora do pedaço que se extraiu, mas também com o tempo que escapou ao presente do filme.

Seria preciso pensar em como foram recebidas e ultrapassadas essas conquistas do direto. Se o ensaio é um dos caminhos que encontramos, como ele lida com a questão do tempo, na medida em que o tempo da imagem é cada vez mais atrelado ao imediatamente visível? Como produzir e acreditar nas imagens em um mundo superpovoado por elas, quando a mobilidade dos aparelhos de produção e distribuição de imagens é assustadoramente intensificada? É possível acreditar no documentário quando o retorno à representação direta da realidade não parece passar de uma nova moda? Quando o modelo da câmera leve se radicaliza e invade as ruas (câmeras de vigilância), a vida doméstica (câmeras digitais para *home movies*), os consultórios médicos e *reality shows*? Comum a todos esses exemplos é a obscenidade das imagens que simulam a transparência de tudo mostrar. É preciso duvidar da plenitude de tais imagens.

Mais uma vez, recorremos a Deleuze:

Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm intenção de nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. [...] Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir para encontrar o inteiro.¹³⁰

O pensamento de Deleuze vai ao encontro da operação realizada por Chris Marker, em *Sans Soleil*. Para entender melhor como ele procede, nos deteremos um instante no primeiro trecho do filme, uma seqüência de quarenta segundos, exibida antes do título. Sobre a tela preta, na versão francesa, surge a frase já citada de Racine – *O afastamento dos países compensa, de certa maneira, a excessiva proximidade dos tempos*. Na versão inglesa, outra frase, de T. S. Eliot – *Porque sei que o tempo é sempre o tempo / E que o espaço é sempre o espaço apenas*. Depois que a citação desaparece, ainda sobre o fundo preto, ouvimos: *A primeira imagem de que ele me falou é aquela de três crianças numa estrada, na Islândia, em 1965*. Quando a voz se cala, surge a imagem: três crianças loiras caminhando de mãos

¹³⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema II* – a imagem-tempo. p. 32.

dadas. Outra tela preta substitui a imagem. Sobre ela, a voz: *Ele me dizia que essa imagem era, para ele, a imagem da felicidade, e que havia tentado várias vezes associá-la a outras imagens – mas isso nunca deu certo.* (Uma cena de aviões de bombardeio aparece rapidamente durante a fala). Ainda sobre o preto, a voz: *Ele me escrevia: “... eu terei de colocá-la sozinha no começo de um filme, com uma longa introdução preta. Se alguém não vir a felicidade nessa imagem, pelo menos verá a escuridão”.*

Nesse pequeno trecho, são antecipados alguns dos temas caros ao autor, condensados na seqüência de menos de um minuto e desenvolvidos no decorrer do filme. Pelas citações literárias, tanto a de Racine quanto a de Eliot, são adiantadas as correspondências que se travarão entre espaço e tempo. O viajante que percorre os países inicia também uma viagem pelo tempo. Ele se volta para o passado para entender a função da lembrança, e parte para o futuro para se lembrar de nosso presente (o presente do filme) como se fosse já passado. Todo o filme é, em verdade, uma longa oração ao tempo, o tempo que é reencontrado por meio da exploração do espaço, das imagens e da memória.

Em seguida, há o encadeamento descontínuo de imagens que são isoladas mas também ligadas entre si e com o todo.¹³¹ Esses elementos são constituídos, primeiramente, de luz – a imagem – e escuridão. Eles revelam o jogo entre o que se mostra e o que se encobre. Indicam também que nem tudo poderá ser visto, pois que o cineasta seleciona e organiza as imagens como deseja, e o espectador as percebe como quer. Caso não se veja o que o autor deseja mostrar naquele momento, “a imagem da felicidade”, ver-se-á ao menos a escuridão – ao invés de uma imagem parcialmente encoberta, a cobertura plena, a não-imagem.

O terceiro elemento que cruza a trama é a voz. Ela finaliza o diálogo complexo que se dá entre as imagens, a tela negra e a referência literária. A voz se alterna entre o comentário sobre as cartas e sua citação direta. Ela relata que o autor

¹³¹ É interessante notar que o processo de composição de Marker assemelha-se ao de Eliot. Sobre “Ash Wednesday”, de onde Marker retira a citação, ele diz que: “Sim, da mesma forma que *The Hollow Men*, esse poema originou-se de poemas separados [...] Depois, gradualmente, comecei a vê-los sob a forma de uma seqüência. Essa é uma das maneiras pelas quais a minha mente parece ter operado, do ponto de vista poético, através dos anos: realizando coisas em separado e, depois, aferindo a possibilidade de fundi-las em um conjunto, alterando-as e delas fazendo uma espécie de todo.” (ELIOT, T.S. *Tradition and the individual talent*, In: ELIOT, T.S. *Poesia*. p. 20). No caso de Marker, as imagens coletadas por ele foram misturadas às imagens de outros cinegrafistas, antes de serem conectadas. Algumas delas, como a imagem das três crianças da Islândia, formam um fragmento independente, posteriormente ligado a outros fragmentos que constituíram o filme.

de tais cartas nunca conseguiu associar a imagem das crianças a qualquer outra imagem. Qual o sentido de incluir uma cena deslocada e isolada fisicamente das outras por telas pretas no início do filme? Uma resposta seria mostrar que as imagens, assim como as palavras, são “como seres vivos, individualizados”,¹³² e que o cineasta não as domina, até porque é esse aspecto indomesticável que lhe interessa. Um outro motivo seria evidenciar o clichê. A imagem da felicidade, ao ser religada com a parte que lhe foi extraída para torná-la mais “interessante”, e ao se conectar a outras imagens, converte-se em seu contrário, a imagem do infortúnio. É o que acontece ao final de *Sans Soleil*, quando a três crianças reaparecem, logo depois da descrição do Dondo-yaki, uma cerimônia japonesa que celebra os restos, o abandono, a ruptura.

É com a seqüência do Dondo-yaki que a imagem das crianças, “por vontade própria”, decide associar-se. Nesse ponto, o cinegrafista entende que: *tudo o que eu tinha cortado para “limpar a imagem” contava melhor que todo o resto o que eu via naquele instante, porque eu segurava esse instante com a mão, com o zoom, até seu último 1/25 de segundo...* Depois de exibida a cena completa, sem o corte do início, ela é ligada a uma outra imagem do mesmo local, mas realizada cinco anos depois e enviada a Krasna por um amigo. Um vulcão havia entrado em erupção e aterrado a cidade. *Só me faltou achar um nome apropriado para descobrir que a natureza faz seus próprios Dondo-yaki. O vulcão da ilha tinha despertado. Eu olhei essas imagens, e era como se todo o ano de 1965 tivesse acabado de cobrir-se de cinzas. [...] Bastava, então, esperar, e o planeta punha ele mesmo em cena o trabalho do Tempo.*

Marker evidencia como, às vezes, é preciso dividir para encontrar o inteiro. A cena das crianças é inicialmente isolada. E somente após o percurso de uma hora e meia de filme ela retorna, a imagem inteira, dessa vez colocada em relação com outras cenas e sem a extração sofrida anteriormente. O diálogo entre as imagens e entre a voz e as imagens é que cria a linha entre o antes e o depois. Quando Deleuze afirma que “o que deve ser filmado é a fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta num sentido quanto pela personagem real no outro”,¹³³ ele se refere ao encontro entre os sujeitos de um lado e de outro da câmera. Em *Sans Soleil*, esse encontro e a relação que se estabelece a partir daí é bastante diferente daquela dos documentários do direto. Nesse filme, entre o cineasta e a personagem real, há algumas camadas intermediárias que causam um movimento refrator. A começar pelo

¹³² LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 166.

¹³³ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 187.

fato de que muitas cenas são de arquivos cedidos por outros cinegrafistas que não são autores do filme. Isso quer dizer que, muitas vezes, o corpo do cineasta não se confrontou com os corpos dos sujeitos filmados. Entre eles, há personagens fictícios, cujos corpos não aparecem e cujas vozes nos são ditas por uma única voz, a da leitora anônima.

As fronteiras cruzadas em *Sans Soleil* não são as mesmas às que se refere Deleuze; elas não se situam na relação direta entre o cineasta e a personagem. O que se demarca, para que seja constantemente atravessado, é o limite que separa o cineasta Marker, os personagens fictícios e os personagens reais, sendo que os últimos nunca tomam diretamente a palavra, mas imprimem seus corpos, gestos e olhares nas imagens do filme. Além disso, há a travessia de uma série de outras fronteiras: das fronteiras físicas entre os países, entre tempos que eles abrigam, as divisas entre as crenças, entre o visível e o invisível, entre a escrita, o som e a imagem. Ao contrário do que se pode imaginar, esses limites não são expostos para que seja marcada sua oposição, mas para manifestar sua coexistência e incessante contaminação.

Como essa sequência de *Sans Soleil* demonstra, para sair do clichê, é preciso colocar sempre algo a mais na imagem – a dúvida, a temporalidade, o que escapa. São com esses valores que não apenas Marker, mas também os outros dois autores operam. O que lhes interessa é narrar histórias a partir de pessoas (nem sempre falantes, nem sempre reais), entrelaçar imagens e sons (nem sempre sincrônicos), apreender as ficcionalizações dos personagens (e as do cineasta), interrogar a realidade e a capacidade de crença nas e pelas imagens (que raramente se constituem de planos seqüências).

Varda faz um cinema em atrito com o mundo. Ainda que entre os diálogos com as personagens ela faça desvios e se envolva em reflexões que a distanciam, provisoriamente, do corpo a corpo da filmagem, logo retorna ao motivo do filme: os catadores e recuperadores de restos, suas opiniões, seus questionamentos e invenções. Desses encontros, tanto a cineasta quanto os personagens saem certamente transformados. As mudanças são ainda mais claras no segundo filme, quando Varda reencontra alguns personagens e torna a filmar a si mesma na condição de também personagem do filme. A transformação está antecipadamente materializada pelo efeito do tempo sobre o símbolo dessa obra dupla – a batata em

forma de coração, que Varda apanha no primeiro filme e que reaparece enrugada e com pequenas raízes em *Dois Anos Depois*.

Em *Lost, Lost, Lost*, ainda que não haja interação entre o cineasta e seus personagens, a representação também está longe de criar um mundo disciplinado pelo autor do filme. O filme se constrói pelo olhar do autor. Tudo perpassa seu olhar que de maneira alguma é acabado ou definitivo. Sua maneira de ver e filmar vai se modificando durante o filme, assim como a realidade que ele filma se modifica com o passar dos anos. Ainda que muitas vezes vejamos o corpo do homem com a câmera, fazendo as imagens e acompanhando aqueles que filma, é pela montagem, pela reorganização do tempo vivido e pela experiência, narrando as imagens e inserindo sons e textos, que Mekas nos coloca em contato com seu mundo. A realidade e a História nos são transmitidas pela voz de quem as sofreu.

Como se pode ver, o caráter de construção, de fabricação de olhares pelo filme, é mais assumido e mais evidente nesses ensaios do que no cinema direto seguido com rigor. Mas a revolução do direto, com todas as suas dobras, foi necessária para que se chegasse a esse novo lugar. As fronteiras só fazem sentido se trazem consigo a condição de serem ultrapassadas.

2.4. DEPOIS DO DIRETO

É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.

Robert Bresson

É inegável que o cinema direto transmitiu, nos anos de 1960, valiosas contribuições para todo filme que buscava fugir ao didatismo e aos discursos oficiais. É inegável também que ele não apenas tenha retomado questões cruciais do documentário, como também criado novas perspectivas de mundo e uma nova visão artística que influenciou, inclusive, o cinema de ficção.¹³⁴ No entanto, mesmo englobando um período que vai de 1949 a 2000, nenhum dos filmes que iremos analisar é estritamente fiel às práticas desse movimento. Gostaríamos, então, na

¹³⁴ Niney cita, entre outros, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, François Truffaut, John Cassavetes, Win Wenders, Woody Allen e Spike Lee. NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 45.

última parte deste segundo capítulo, de relacionar alguns aspectos que se mostram pertinentes para os ensaios, segundo sua filiação ou traição à escola do cinema direto.

O primeiro deles é a relação entre o sujeito que filma e os sujeitos filmados. A câmera direta elabora um duplo jogo estético: ela tenta camuflar o cineasta e sua equipe para produzir um maior efeito de transparência, mas também afirma sua implicância na cena, por movimentos do corpo do cinegrafista, tremores, desfocados e imperfeições.¹³⁵ De todo modo, os cineastas que, na grande maioria das vezes, são também operadores – de câmera ou de som –, encontram-se na cena filmada. Seu apagamento ou sua interação com aqueles que filma faz parte da imagem capturada. Nos ensaios, essa relação tanto pode acontecer, como é o caso das entrevistas e diálogos filmados de *Os Catadores e a Catadora*, como pode ser radicalmente modificada, como em *Sans Soleil*. O primeiro já não é realizado puramente a partir da interação entre quem filma e quem é filmado, uma vez que são incluídas imagens filmadas em outras ocasiões, inclusive arquivos, e todas as entrevistas são intercaladas por comentários da autora, que apresenta, questiona ou interpõe-se entre quem vai falar. Já o filme de Marker se distancia tanto do cinema direto que Niney chega a afirmar:

É verdade que nesse filme no futuro do pretérito, todas as imagens são vistas de outro lugar, as frases ditas por outro alguém, em um depois contínuo, nosso presente visto como uma lembrança ou premonição, nós estamos nas antípodas do cinema direto, em uma “zona” ao mesmo tempo documentária e onírica, onde as categorias de ficção e de real encontram-se dissolvidas.¹³⁶

Para esclarecer essa proposição, tomemos como exemplo uma seqüência em que são mostradas imagens das damas dos mercados de Guiné Bissau e Cabo Verde. O narrador procura *a igualdade do olhar, e essa série de figuras tão próximas do ritual como da sedução*. A troca de olhares é uma forma de interação entre o cineasta e a personagem. As imagens mostram várias mulheres, algumas delas olham diretamente para a câmera. O cinegrafista relata, em uma de suas cartas, o breve olhar que lhe lançou uma das moças. Um olhar que durou 1/25 de segundo, o tempo de um fotograma.

¹³⁵ NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 41.

¹³⁶ “Il est vrai que dans ce film au futur antérieur, toutes les images sont vues d'ailleurs, les phrases dites par quelqu'un d'autre, dans un après continuel, notre présent vu comme un souvenir ou une prémonition, nous sommes aux antipodes du cinéma direct, dans une ‘zone’ tout a (acento) la fois documentaire et onirique où les catégories de fiction et de réel se trouve dissoutes” (tradução nossa). NINEY, François. *Aux limites du cinéma direct*. p. 45.

Em primeiro lugar, não se sabe quem filmou realmente essa cena. Quem nos relata é uma voz que cita as palavras de um outro personagem fictício, que também não sabemos se estava presente na cena. A única coisa da qual temos certeza é que a troca de olhares se deu, e que ela foi registrada em película. Mas essa imagem, independente de quem olhava por trás da câmera, é o ponto de partida, não exatamente para uma relação entre dois, mas para uma reflexão sobre o olhar, a câmera entre dois olhares, o olhar que olha de dentro para fora da câmera, e o olhar de quem olha do mundo para o interior da câmera. É também uma reflexão de como o cinema, especialmente o documentário, lida com esse olhar. Frederick Wiseman, por exemplo, um dos praticantes mais sistemáticos do cinema direto, retira, na montagem de seus filmes, todos os olhares que se voltam para a objetiva da câmera.

Um outro aspecto que se mostra relevante é a relação do documentário com a verdade e a ficção. Talvez seja essa, inclusive, uma das razões do interesse renovado pelo documentário nos dias de hoje. Enquanto grande parte do cinema de ficção ainda se esforça para manter o modelo centrado na verdade (salvo raras exceções), os documentários afirmam a ficção não como modelo, mas como potência. Mais uma vez, é preciso retornar a Vertov e Flaherty, dessa vez para lembrar que, décadas antes do cinema direto, o documentário se confrontava com a questão da realidade e da ficção.

No caso de Dziga Vertov, o “Manifesto da vida de improviso”, quando colocado em prática, não significou uma recusa à montagem e à ficção. Vertov não deixou de dirigir e colocar em cena seus não-atores. Em seus filmes, o cálculo e o improviso co-existiam a todo o momento. A declaração inicial de *O Homem da Câmera* (1929), sobre ausência de cenários, atores, teatro e *mise-en-scène*, não é seguida à risca. No momento mesmo da filmagem, antes de as imagens serem re-organizadas pela montagem, quando são manipuladas livremente, muitas seqüências são claramente decupadas. Em diversos momentos, torna-se evidente que os personagens atuam e o diretor os coloca em cena. É o caso da seqüência do cartório, em que a câmera troca de posição e de enquadramento para exhibir os casais que se casam e se separam. É o caso do despertar inicial da moça e também da câmera humanizada, que caminha sozinha com suas pernas compridas e tira o riso do público, ao final do filme. De um lado, o olho humano é mecanizado até seu arrebatamento, de outro, a câmera humanizada encarna o herói cômico:

Aí está o que faz de *O Homem da câmera* um dos filmes menos “realistas” da história do cinema, menos “documentários”, menos “filmado de improviso”. Longe do programa dos “Kinoks”, resumido nas telas de abertura, aqui tudo, ou quase, é mise-en-scène, decupado, combinado, agenciado, preparado. O que não impede em nada que o “real” (aquilo que surpreende, quebra ou transborda toda narrativa, todo cálculo) atravessasse esta cena perfeitamente preparada.¹³⁷

Vertov tem consciência da materialidade da câmera, de sua não-transparência. Ele sabe que filmar é sempre colocar em cena. Filmando a câmera que filma o mundo, e filmando o homem que coloca a câmera entre ele e o mundo, o cineasta russo evidencia que a filmagem é o estabelecimento de uma relação. Uma relação que coloca um terceiro entre dois sujeitos, entre o corpo de quem filma e o corpo de quem é filmado. A câmera materializa esses corpos e simboliza o olhar. É isso que mais o interessa, a fabricação de um olhar, “que quer dizer, antes de tudo, uma relação (o olhar é relação, ir e vir)”.¹³⁸ Colocar em cena é colocar em dúvida, instalar um desvio, uma obliquidade, para, assim, “retirar do olho um olhar, do objeto, uma imagem”.¹³⁹

O embaraço gerado pelo termo “cinema-verdade”¹⁴⁰ traz à tona confusões anteriores ao engano com relação ao nome do jornal russo e aos cine-jornais de Vertov. Mesmo que não intencionalmente, o termo forjado por Rouch e Morin é também uma filiação à relação complexa, fabricada por Vertov, entre o documentário, a realidade e a verdade. Também não é gratuitamente que Rouch reconhece sua

¹³⁷ “Voilà, déjà, qui fait de ‘L’Homme à la camera’ l’un des films moins ‘réalistes’ de l’histoire du cinéma, moins ‘documentaires’, les moins ‘filmés à l’improvisé’. Loin du programme de ‘Kinoks’ résumé dans les cartons de générique, ici tout ou presque est mis en scène, découpé, concerté, agencé, préparé. Ce qui n’empêche en rien ‘le réel’ (ce qui surprend, ébrèche ou déborde tout récit, tout calcul) de traverser cette scène parfaitement mise en place” (tradução nossa). COMOLLI, Jean-Louis. *L’avenir de l’homme? Autour de L’Homme à la camera, Dziga Vertov*. p. 232.

¹³⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *L’avenir de l’homme? Autour de L’Homme à la camera, Dziga Vertov*. p.233.

¹³⁹ COMOLLI, Jean-Louis. *L’avenir de l’homme? Autour de L’Homme à la camera, Dziga Vertov*. p.241.

¹⁴⁰ “A expressão ‘cinema-verdade’ foi entendida por Morin e Rouch como uma referência em forma de homenagem aos Kino-Pravda de Dziga Vertov (então descoberto por Georges Sadoul), e às teorias do grande documentarista soviético. Trata-se todavia, de um mal entendido, sendo os Kino-Pravda, na verdade, jornais cinematográficos filmados, por alusão ao jornal do partido comunista soviético, Pravda (palavra russa que com efeito, significa ‘verdade’). AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*.

dívida com Vertov e Flaherty.¹⁴¹ A necessidade de remeter a eles não era para garantir o estatuto da verdade no documentário, mas para lembrar algo que permanecia mal explorado, décadas depois de tais precursores: o fato de que, em ambos, apesar de toda a sua diferença, o documentário não exclui, de maneira alguma, a *mise-en-scène* e a ficção.

O terceiro aspecto que gostaríamos de mencionar é fruto da potência ficcional e do trabalho do imaginário: a capacidade de incluir a poesia no cinema documentário.

Falar de “poética documentária” pode parecer contraditório. A noção de “documento” supõe seu peso de realidade bruta: fato, dado, relatório, prova, demonstração, lugar comum, representações oficiais... Tudo oposto de “poesia”, conhecida geralmente como ornamento (inutilmente belo, belo porque inútil), suplemento de alma gratuito em um mundo oneroso.¹⁴²

A inseparabilidade entre a realidade e o imaginário foi trabalhada pelos cineastas do direto e é também, de outras maneiras, reforçada pelos ensaios. A assunção do documentário como criação poética, imaginação criadora, e todas as implicações que isso pode acarretar, sempre percorreu uma veia do cinema documentário. Recorrer à sensibilidade e às imagens poéticas é uma maneira de recriar a realidade, ativar novas formas de ver e provar nosso pertencimento ao mundo. No direto, essa tendência se manifesta de forma mais evidente pela intercessão de personagens reais que entram “em flagrante delito de criar lendas”.¹⁴³ A inflexão ensaística a recria livremente, muitas vezes, explorando uma “voz pessoal”, que não é exatamente a voz do autor, mas suas falsificações. Mekas, em especial, persegue continuamente esse objetivo. Como em seus escritos literários, a poesia e a descrição factual se combinam – mesmo desde o título: *Lost, Lost, Lost*. Essa palavra, “perdido”, repetida três vezes, é uma chave para a evocação poética, o ritmo e o estado de alma que invade grande parte do filme.

¹⁴¹ ROUCH, Jean. *La caméra et les hommes*, apud GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinema*. p. 77.

¹⁴² “Parler de ‘poétique documentaire’ peut sembler contradictoire. La notion de ‘document’ suppose son pesant de réalité brute: fait, donnée, rapport, preuve, démonstration, lieu commun, représentations officielles... Tout l’opposé de la ‘poésie’, conçue généralement comme ornement (inutilement beau, beau puisqu’inutile), supplément d’âme gratuit à un monde onéreux. On en trouve l’indépassable formule dans un film de Monsieur Lindt: ‘Quelques grammes de finesse dans un monde de brutes’” (tradução nossa). NINEY, François. *La Poétique documentaire comme forme de connaissance*.

¹⁴³ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 183.

Por fim, tanto pela forma do direto e suas variações, como pela inflexão ensaística, o que se comprova é que documentário e ficção são duas faces de uma mesma moeda. Mesmo que seja sempre possível encontrar maneiras de diferenciá-los, a diferença maior está entre o cinema, como instância que acrescenta a dúvida no mundo e que coloca os sujeitos em crise, e a informação, que apresenta certezas e pretende nada esconder. O cinema mostra que não é da ordem da informação, mas da experiência e da transformação. O que os documentários partilham com os filmes de ficção, assim como com todas as artes da representação, é a colocação do mundo em suspenso, e a instituição novas relações entre pessoas e coisas.

A experiência é o que o cinema (documentário) filma em primeiro lugar. Tal qual ela é inscrita e reunida nos corpos, nos olhares, nos gestos. Beleza do documentário. Na experiência de quem filmamos. [...] De um lado a lógica da informação e da circulação espetacular-mercadológica (os mídia – mas com eles, com sua interatividade, os novos objetos audiovisuais). De outro, as lógicas da transformação (as artes e as ciências). O que os opõe, é exatamente o valor retirado ou confiado ao tempo da experiência, à duração das provas e das crises, à resistência das consciências e dos corpos.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “L’expérience, c’est ce que le cinéma (documentaire) filme en tout premier lieu. Telle qu’elle s’est inscrite et rassemblée dans les corps, les regards, les gestes. Beauté du documentaire. Dans l’expérience de ceux qu’on filme. [...] D’un côté, les logiques de l’information et de la circulation spectaculaire-marchande (les médias – mais avec eux, dans leurs sillages d’interactivité, les nouveaux objets audiovisuels). De l’autre, les logiques de la transformation (les arts, les sciences). Ce qui les oppose, c’est bien la valeur retirée ou confiée au temps de l’expérience, à la durée des épreuves et des crises, à la résistance des consciences et des corps” (tradução nossa). COMOLLI, Jean-Louis. *L’avenir de l’homme? Autour de L’Homme à la camera, Dziga Vertov*. p. 254.

3. ALGUNS GESTOS

Entre as inúmeras possibilidades de análise dos filmes que compõem nosso *corpus*, escolhemos nos concentrar na inscrição da primeira pessoa pelo gesto ensaístico. É isso que, do nosso ponto de vista, une os três documentários. Considerando o ensaio como uma espécie de solo, observamos que os três autores utilizam-no para criar registros do eu em seus filmes, recuperando, também, para tanto, outras formas artísticas, sejam elas audiovisuais ou não, e as transformando pela inflexão ensaística. Dentro dessa perspectiva, não pretendemos analisar as três obras em separado, de maneira independente. No entanto, compreendemos que o ensaio se manifesta pelo particular, e que a escolha dos filmes se fez justamente em função dos desvios e inflexões fabricados por cada um. Nossa intenção é analisar aspectos específicos de cada filme, mas também salientar possíveis aproximações e dissonâncias entre os mesmos.

A análise terá, portanto, uma base comum, que é o gesto ensaístico nos filmes, mas se desenvolverá a partir das variações que cada um deles imprime nesse gesto. Interessa-nos pensar os deslocamentos realizados, pela forma do ensaio no cinema, em especial, aqueles que dizem respeito à narração em primeira pessoa e aos processos de escrita do eu no documentário. Nossa hipótese é que a forma do ensaio, ao permitir a inscrição de um eu, não conduz necessariamente a um aprisionamento ou a uma centralização excessiva na primeira pessoa. Voltar-se para um eu que filma é descobrir a multiplicidade que o compõe. É também, muitas vezes, ser reconduzido para o mundo que o circunda. Assim, o retrato do eu é combinado com o retrato de outras criaturas e coisas. Buscando modos de composição em primeira pessoa – o auto-retrato, o diário íntimo, a carta –, os filmes ensaísticos se apropriam dessas formas e as recriam, recriando também a forma do ensaio.

É preciso dizer que os filmes abordam temas diferentes e estruturam-se de maneira também muito diversa. Esse foi inclusive um dos motivos pelos quais os escolhemos. *Lost, Lost, Lost*, ao registrar as variações do cotidiano de um homem ordinário, mostra-se o diário de uma errância. Tendo o autor se deslocado da Europa para a América, seu filme torna-se um caderno de notas sobre o exílio: a errância continua pelos bairros da cidade de Nova Iorque, enquanto a câmera registra os deslocamentos mínimos de sua vida e o correr do tempo ao longo dela. Depois de perder a estabilidade da casa dos pais e de vagar, durante anos, por campos de desabrigados de guerra na Alemanha, Mekas começa a registrar em seus diários,

tanto escritos como audiovisuais, o limite entre o pertencimento a uma comunidade e a entrega à solidão.

Ao falar sobre a situação paradoxal de quem se vê preso e, ao mesmo tempo, excluído do cotidiano, Peter Pál Pelbart indaga: “Como conquistar a própria perda, retornar à dispersão anônima, indefinida, nunca negligente, num espaço sem lugar, num tempo sem engendramento, próximo ao que ‘escapa à unidade’, numa experiência sem harmonia, sem acordo?”.¹⁴⁵ A pergunta ecoa em *Lost, Lost, Lost*. As marcas do eu de Mekas não remetem a qualquer tipo de conforto, unidade, segurança, solidez. Ao contrário, elas são dispersas, descentradas, fragmentadas. Ele utiliza a câmera como um recurso para escapar ao silêncio e à solidão do exílio. Seus registros são uma forma de “ancoragem na realidade, lugar de confirmação da existência, de abastecimento de forças, sem o qual não haveria testemunho possível, apenas desenraizamento”.¹⁴⁶ Mas os materiais que ele fabrica não exibem apoios sólidos. Suas imagens são gravadas justamente para serem apagadas. No filme, o narrador diz:

*Eu estava lá, e eu filmei. Para os outros, para a História, para aqueles que não conhecem a dor do exílio. [...] Esses fragmentos que estou gravando com minha câmera. Essas imagens, esses fragmentos que eu gravei dos lugares por onde passei. Nesse momento, é minha natureza gravar tudo pelo que estou passando. Ruas, rostos, cidades por onde passei. Ó minha infância, desaparecendo agora, como essas imagens que se apagam.*¹⁴⁷

Sans Soleil, que não deixa de ser também um filme errante, e de ter como protagonista um viajante em deslocamento, está menos interessado em criar raízes do que em intensificar os movimentos de deriva, em aproximar extremidades, desdobrar espaços e tempos. Assim como Mekas, o autor das cartas desse outro filme busca e reflete sobre uma forma de fixar memórias. Ele é, como o próprio Mekas, um homem que percorre lugares diversos, munido de sua máquina de fabricar imagens. Ambos se questionam sobre a representação de mundo que eles produzem e sobre o papel da

¹⁴⁵ PELBART, Peter Pál, *Literatura e loucura*. p. 53.

¹⁴⁶ LOPES, Silvina Rodrigues. *Na margem do desaparecimento*. p. 142.

¹⁴⁷ “*I was there, and I recorded it. For others, for the History, for those who do not know the pain of the exile. [...] These bits I’m recording here with my camera. These images, these bits that I have recorded from the places I have passed through. It’s my nature now to record everything I am passing through. Streets, faces, cities I have passed. O my childhood, fading now, like these images that fade away*” (tradução nossa). *Lost, Lost, Lost*.

memória que ajudam a criar. Em uma das correspondências, o autor das cartas de *Sans Soleil*, escreve:

Eu me pergunto como as pessoas que não filmam conseguem recordar; as que não fotografam, que não gravam... como fazia a humanidade para se lembrar...? Eu sei, ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será sempre uma fita gravada de um Tempo que deverá ser lido sem cessar, para que apenas se saiba que existiu. Esperando o ano de 4001 e sua memória total, eis o que poderiam prometer-nos esses oráculos do ano novo, que retiramos de suas longas caixas hexagonais: um pouco mais de poder sobre essa memória que vai de abrigo em abrigo, como Joana d'Arc, que é projetada sobre Tóquio por um anúncio em ondas curtas da Rádio Hong Kong, recebido do Cabo Verde, e que a lembrança de um aspecto preciso da rua faz repercutir sobre um outro país, sobre outra distância, sobre uma outra música, infinitamente.

O ensaísmo de *Sans Soleil* permite criar essa rede de repercussões e endereçamentos improváveis. Ela se forma por associações que partem das divagações do cinegrafista Sandor Krasna e são organizadas pela montagem, que utiliza recursos similares aos das operações da memória. Por meio delas, um país se liga a outro, um filme se liga a outro filme, a uma viagem, a um roteiro, um sonho. Diferentemente do personagem de Mekas, em *Lost, Lost, Lost*, a busca do cinegrafista Sandor Krasna, que não sabemos se é um sujeito real ou inventado, direciona-se mais para a formação de uma espécie de consciência coletiva e a criação de uma memória imaginária, tanto dos lugares e pessoas que conhece quanto de espaços e tempos desconhecidos. Como entender o sentido de se produzir e armazenar imagens ou como pensar sobre as funções que elas assumem na apreensão do mundo pelo homem são questões que, de alguma maneira, perpassam todo o cinema, mas são diretamente confrontadas em *Sans Soleil*. Esse é, provavelmente, um dos eixos de reflexão mais fortes do filme, apesar de ser quase impossível explicitar seu tema em poucas palavras. É interessante perceber que ele não descreve as modulações do cotidiano do viajante, como também não apresenta uma narrativa com personagens e tramas. Sua intenção é bem outra. Como na apresentação do filme para o público japonês:

Mais que encarnar personagens e mostrar suas relações, reais ou supostas, ele [cineasta] prefere dispor as peças do dossier à maneira de uma composição musical, com temas recorrentes, contrapontos e fugas espelhadas: as cartas, os comentários, as imagens recolhidas, as imagens fabricadas, algumas imagens emprestadas. Assim, dessas memórias justapostas nasce uma memória fictícia, e como líamos outrora na portaria: "o porteiro está dentro do prédio",

gostaríamos aqui de preceder o filme com um cartaz: “a ficção está lá fora”.¹⁴⁸

Já em *Os Catadores e a Catadora*, Varda, uma mulher da câmera (uma das poucas do cinema), empreende um outro tipo de viagem. Cruzando inúmeras cidades da França, ela desenvolve, no filme, o conceito de “catar” e suas variações – catar restos urbanos e rurais, colher imagens, juntar lembranças espalhadas. Para realizar seu propósito, ela associa os diversos materiais colhidos – reminiscências de viagens, gestos, fatos, falas, obras – ao retrato de inúmeros catadores, inclusive o dela própria. Seu auto-retrato, incrustado entre tantos outros, expõe uma maneira discreta de se fazer um cinema em primeira pessoa, mostrando que, como afirma Marker em uma de suas poucas entrevistas: “Eu me expresso com o que tenho. Contrariamente ao que ouvimos com frequência, a primeira pessoa no cinema é um sinal de humildade: ‘tudo que posso lhes oferecer, sou eu’”.¹⁴⁹ Impossível não citar Montaigne, que, no início do primeiro livro dos *Ensaíos*, adverte: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez, razão suficiente para que não empregues teus lazes em assunto tão fútil e de tão mínima importância”.¹⁵⁰

*

Cada um dos filmes mantém um intervalo de aproximadamente vinte anos do anterior, cobrindo um período de cinquenta anos, ao todo. O afastamento das datas de produção explica a distância de algumas questões desenvolvidas por cada um, como no caso das experimentações de linguagem propiciadas pelo material técnico utilizado em cada período. Mekas explora o equipamento amador de super8 e 16mm para esboçar a escritura de seu diário audiovisual. Esse suporte é fundamental para conferir um ar caseiro e artesanal a seus filmes, além de afiná-los com a estética do

¹⁴⁸ “Plutôt que d’incarner ces personnages et de montrer leurs rapports, réels ou supposés, il préfère livrer les pièces du dossier à la façon d’une composition musicale, avec thèmes récurrents, contreponts et fugues on miroir: les lettres, les commentaires, les images recueillies, les images fabriquées, plus quelques images empruntées. Ainsi de ces mémoires juxtaposées naît une mémoire fictive, et de même qu’on pouvait lire autrefois à la porte des loges ‘la concierge est dans l’escalier’, on voudrait ici faire précéder le film d’une pancarte: ‘la fiction est à l’extérieur’” (tradução nossa). SANS SOLEIL. *Texto de apresentação do filme em Tóquio*.

¹⁴⁹ “Je m’exprime avec ce que j’ai. Contrairement à ce qu’on entend souvent, au cinéma la première personne est plutôt un signe d’humilité: ‘tout ce que je peux vous offrir, c’est moi’” (tradução nossa). Interview with Dolores Walfish, in *The Berkeley Lantern*, November 1996.

¹⁵⁰ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaíos*, vol. I. p. 95.

cinema de vanguarda da época. Ele produz um cinema solitário, que dispensa completamente a formação de uma equipe. As pequenas câmeras utilizadas por Mekas são essenciais para o tipo de cinema que ele realiza. Em *Lost, Lost, Lost*, elas passam a fazer parte não apenas de seu dia-a-dia, mas também de seu próprio corpo, como se pode ver nas cenas finais, em que um amigo filma Mekas filmando as flores e as moças da praia. Essas imagens mostram a desenvoltura com que ele acopla a câmera ao seu corpo e se move com ela. O autor testemunha e recria sua realidade por meio desses aparelhos, desses olhos-máquina. Como ele mesmo diz: *Eu era o olho-câmera...*

Sans Soleil, como todos os filmes de Marker, é um testemunho audiovisual sobre um momento de evolução das técnicas de realização cinematográfica.¹⁵¹ Ele retrata desde o 16mm ao advento do vídeo, que inaugurou possibilidades de manipulação de imagens. Sem se deixar levar por um deslumbramento ingênuo, o cinegrafista/viajante/escritor se interroga sobre a capacidade de as novas imagens criarem também novas práticas artísticas e novas formas de escritura. Seu entusiasmo com a edição em vídeo vem do fato de esse suporte possibilitar, para o autor, a inserção de uma memória e de um futuro nas cenas condensadas do presente.¹⁵²

A passagem das imagens para a “Zona”, região que, como em *Stalker* (Andrei Tarkoviski, 1979), coloca em suspenso as leis físicas que regem nosso mundo, seria uma forma de reescrever a realidade e de dar forma às imagens virtuais. Para Hayao Yamaneko, o companheiro de Krasna, a Zona seria uma maneira de libertar as imagens da crença de que elas se constituíam em uma versão *transportável e compacta de uma realidade já inacessível*. Descolando as cenas da realidade que as originou, ele pode lançar um novo olhar sobre elas, e encadeá-las livremente dentro de um novo circuito. Esses fragmentos são por ele classificados também de não-imagens, por serem capazes de representar o que não pode ser capturado pelas imagens tradicionais. No filme, ele utiliza tal recurso para fixar o olhar da mulher de Bissau, para representar povos sem nome, como os Burakumin, no Japão, ou mesmo criar correspondentes virtuais das imagens, desenhando eletronicamente os *contornos do que não é, não é mais ou não é ainda*. Mas há maneiras diferentes de instaurar virtualidade nas imagens. Uma delas é inseri-las na Zona, manipulando-as até que suas cores e traços originais sejam perdidos e elas ganhem um novo desenho, que se

¹⁵¹ GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p. 09.

¹⁵² GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p.153.

afasta do que ela tinha anteriormente. A outra maneira é redesenhar as imagens pela voz. O comentário em *off*, exterior às imagens, também as descola da realidade em que elas foram capturadas e introduz outras dimensões e correspondências dentro de um plano e em sua relação com os outros.

Para Varda, são as pequenas câmeras de vídeo, *essas novas e pequenas câmeras, digitais, fantásticas, que têm efeitos estroboscópicos, efeitos narcisistas, e até hiper-realistas*, que lhe permitem levar a cabo seu projeto de filmar uma mão com a outra mão. A leveza e simplicidade dessas câmeras é explorada magistralmente pela autora. Em lugar de se aproveitar apenas do barateamento de custos trazido pelo equipamento digital, como fazem muitos realizadores contemporâneos, Varda experimenta os efeitos que o aparelho pode trazer para a realização do documentário e reflete também sobre as conseqüências de sua utilização. A câmera é manipulada pela própria autora, o que facilita o deslizamento de seu corpo para dentro do quadro. Ela acompanha a realizadora em lugares onde jamais esteve – em sua casa, dentro do carro que a transporta durante as viagens, perto de seu corpo, seus cabelos e rugas. Além da proximidade, o equipamento digital lhe oferece também maior mobilidade, tanto para filmar uma mão com a outra, como para brincar com os caminhões, colher e comer os figos que apanha, encontrar suas batatas em forma de coração. A câmera na mão, manuseada por Varda, mostra-se como uma possibilidade de incrustação mais intensa da autora em seu objeto, possibilidade de misturar-se de forma mais direta e também mais escorregadia com os personagens que filma.

Apontadas essas diferenças, em meio a tantas outras, entre os três filmes, seria preciso lembrar o ponto comum que nos fez aproximá-los nesta pesquisa, que é a forte inflexão ensaística apresentada por eles. Inflexão esta que, como já afirmamos anteriormente, não pode ser definida por uma tabela de regras aplicáveis às obras. O que os filmes trazem em comum são manifestações particulares de um traço essencial do ensaísmo: a invenção de um pensamento experimental, à deriva, onde se presenciam “eus” variáveis; a construção fílmica, estruturada pelo movimento que associa contrários, que aceita indeterminações e que não se submete a leis sistemáticas. Mas a maneira como cada um produz esse movimento é única. E é exatamente a variação desses traços próprios de cada filme que gostaríamos de analisar neste momento. Eles provocam desvios nas escritas tradicionais do eu, fundando novas relações entre os sujeitos, de um lado e de outro da câmera, mesmo que esses sujeitos sejam uma só pessoa, desdobrada por personagens imaginários ou ficcionalizações de si mesmos. Grosso modo, analisaremos os deslocamentos

gerados no modo epistolar (*Sans Soleil*), no diário íntimo (*Lost, Lost, Lost*), e no retrato (*Os Catadores e a Catadora*). Além disso, apontaremos também os desvios empreendidos no gênero do documentário, seja pelas aproximações com a ficção, com o cinema experimental ou com as figurações do imaginário.

Por fim, é preciso dizer que nosso objetivo não é iluminar os filmes com as perspectivas expostas nos primeiros capítulos. Não utilizaremos a teorização sobre ensaio e o documentário para revelar aquilo que não está nos próprios filmes. Também não pretendemos dar conta de tudo o que lhes é pertinente. Nossa proposta é, a partir de cada obra, analisar suas características ensaísticas, suas particularidades e possíveis aproximações com as outras. Nenhum dos três filmes se fixa ou apresenta um pensamento acabado. Sendo assim, nossa intenção é manter a mobilidade e o inacabamento essencial de cada um. O percurso de cada filme nos ofereceu diferentes questões que procuramos desenvolver, recorrendo, muitas vezes, a autores diversos que contribuíram com reflexões específicas. Cada filme expressa uma certa forma de ver as coisas e de modular um ponto de vista. Foram esses gestos particulares que procuramos salientar. Sobre eles, construímos nossa análise.

3.1. MIRAGENS DA IMAGEM

On change, on n'est jamais le même, il faudrait se tutoyer toute sa vie.

Chris Marker

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo que assisto sou eu.

Fernando Pessoa

Sans Soleil é um filme guiado pela correspondência de um cinegrafista viajante com uma amiga distante. Apesar de não constar nenhuma informação precisa sobre a época em que as cartas foram escritas (ou mesmo sobre sua veracidade), percebemos que elas abrangem um longo período. Uma das únicas datas citadas é a da abertura, quando a leitora fala sobre a primeira imagem descrita por Sandor Krasna: três crianças da Islândia, filmadas em 1965. Sabemos que as correspondências seguem pelo menos até meados da década de 1970, quando é introduzido o sintetizador de imagens operado por Hayao, o amigo de Krasna.¹⁵³ Outro indício de que elas compreendem um período razoável é a utilização do pretérito imperfeito – *ele me escrevia*...

Esse pequeno detalhe, o tempo verbal utilizado pela leitora, é a ponta de um fio que acaba por se mostrar mais comprido do que parece. O imperfeito é mesclado com o passado simples – *Um dia, ele me escreveu: “Descrições de um sonho...”* – e com o presente, já na parte final: *Ele me escreve do Japão, escreve-me da África*, dando a entender que as correspondências ainda prosseguem no momento da montagem. Além disso, na última frase, a voz se remete a um futuro: *Haverá, um dia, uma última carta?* A diversidade de tempos verbais e de formas de discurso combinadas pela voz não é mera coincidência. Não é nosso propósito adentrar no terreno da lingüística ou da teoria do cinema que desdobra a questão dos discursos,

¹⁵³ Devido à complexidade do jogo das figuras de *Sans Soleil*, estabelecemos uma convenção dos termos que utilizaremos na análise. Ao falar do autor ou montador do filme, nos referimos a Chris Marker. Ao falar da leitora das cartas, nos referimos à voz que as lê, em *off*, durante todo o filme. Ao falar do cinegrafista (autor das imagens) e autor das cartas, nos referimos a Sandor Krasna. Quanto aos outros personagens, que assim como Krasna, desconhecemos se são reais, baseados em pessoas reais ou fictícios, os chamaremos pelo nome próprio: Hayao Yamaneko, Michel Krasna, e aqueles que emprestaram imagens, como Haroun Tazieff. Todas essas figuras se escondem e se espelham umas nas outras para trançar as muitas vozes do filme. Por elas, o “eu” que nos fala se distribui e se inscreve.

mas será necessário resgatar alguns aspectos que esses estudos trazem para abordarmos o emaranhado de vozes e tempos que refletem gestos ensaísticos de *Sans Soleil*.

Algumas vezes, a leitora das cartas usa o discurso direto, no pretérito imperfeito e no passado simples. Frequentemente, as citações diretas são tão longas que chegamos a esquecer que o filme é narrado por um outro que não aquele que escreveu o texto que ouvimos. A separação entre a leitora e o autor das cartas só não é mais indistinta porque quem lê o texto é uma mulher, enquanto quem escreve é um homem. Mas a leitora também cita Krasna indiretamente (*Ele dizia que...*). Como se não bastasse tornar as passagens entre as citações diretas e indiretas extremamente sutis, elas são ainda misturadas ao discurso indireto livre, como no trecho abaixo:

Ele imaginava Scottie naufragando na loucura “do amor mesmo”, na impossibilidade de viver com a memória de outro modo que não a falseando, inventando uma réplica de Madeleine em uma outra dimensão do Tempo. Uma Zona que seria só dele e de onde ele poderia decifrar a indecifrável história que tinha começado em Golden Gate, quando ele retirou Madeleine da baía de São Francisco, quando ele a salvara da morte antes de atirá-la novamente para a morte – ou seria o inverso? Em São Francisco, eu fiz a peregrinação de um filme que já tinha visto 19 vezes. Na Islândia, coloquei a primeira peça de um filme imaginário. Naquele verão, eu tinha encontrado três crianças na estrada e um vulcão tinha saído do mar.

O discurso indireto livre nem sempre aparece isolado e facilmente identificável no texto. Ele é, muitas vezes, combinado com os discursos direto e indireto, o que contribui para a confusão das vozes e a oscilação constante entre as figuras do filme. O indireto livre é definido como um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz “dual”.¹⁵⁴ Ele já foi identificado como o espaço das “figuras do pensamento”, dos meios ilógicos e sincréticos da língua, das “formas do imaginário” ou da fabulação.¹⁵⁵ Mais do que representar (o passado, os personagens) ou afirmar uma idéia, argumento ou pessoa, o texto indireto livre joga com as figuras, com os tempos e com os acontecimentos da memória.

É por meio desse viés que vemos importância do uso do imperfeito no discurso indireto. André Parente nos mostra que, enquanto o passado simples,

¹⁵⁴ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*.

¹⁵⁵ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. p.64-5.

definido, orienta nosso olhar para o mundo dos objetos e para os conteúdos que o pensamento já apreendeu, “com o imperfeito, o nosso olhar vai para o interior, para o pensamento em devir. O imperfeito torna o passado e o presente vivos. O imperfeito não é nada além do ato do qual se remonta o acontecimento do interior”.¹⁵⁶ Narrando o filme no imperfeito, a voz, além de imprimir poeticidade ao comentário, não permite que ele seja reduzido a uma simples rememoração, ao resgate de um passado simples, definitivo.

Em *Sans Soleil*, o passado está sempre por ser feito, assim como a História está por ser escrita e a lembrança por ser esquecida. Na primeira parte do filme, há uma seqüência que mostra um vulcão rodeado de nuvens. Depois dele, vemos ondas que se quebram na areia, um cão sentado na praia, uma cena aérea que mostra a terra vista do ar e uma mulher que viaja de barco. A mulher se vira e seu olhar encontra o olho da câmera, mas ela imediatamente se desvia dele. Sobre essas imagens, a voz lê as palavras de Krasna: *Eu teria passado minha vida a me perguntar sobre a função da lembrança, que não é o contrário do esquecimento: é mais o seu inverso. Não nos lembramos; recriamos a memória como reescrevemos a história. Como se lembrar da sede?* As cartas não descrevem a biografia de Krasna, elas reescrevem seus pensamentos e fazem uma reavaliação das imagens que ele um dia filmou.

De acordo com Niney, ao acrescentar o condicional e o imperfeito ao passado reescrito, os comentários de *Sans Soleil* fazem com que o espectador entreveja mundos e filmes paralelos aos mundos e filmes exibidos na tela.¹⁵⁷ As imagens se tornam mais densas pelas diversas camadas que lhes acrescenta a voz. O texto em *off* faz dobraduras de tempos, ele adiciona não apenas um passado, mas também um futuro a imagens de outrora. Para Niney:

A voz *off* de *Sans Soleil* nos chega não apenas de um tempo diferido, depois das tomadas que ela comenta ao presente da projeção, mas mesmo de um futuro para além da projeção! O espectador, e o filme que está assistindo, vêem-se já inscritos no passado do cineasta-comentador. “Ele me escrevia...” Na projeção de um filme de Marker, o espectador experimenta, como raramente, o intenso e fugidio sentimento do futuro, com suas dimensões características de nostalgia, ironia e onirismo misturadas: o presente de sua visão

¹⁵⁶ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. p.70.

¹⁵⁷ NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p. 107.

encontra-se magicamente cristalizado entre o passado do filme e uma voz que lhe fala no pretérito imperfeito.¹⁵⁸

A variação entre as formas do discurso, em *Sans Soleil*, é um recurso utilizado para produzir encontros. Há o encontro entre enunciações (quem enuncia remete ao enunciado de outrem), o encontro entre os tempos (reunião, em uma mesma narração, de presente, passado e futuro), o encontro entre as figuras do filme (o autor Marker e o cinegrafista Krasna, por meio da voz anônima), encontro entre os corpos exibidos nas imagens e as palavras sem corpo, transmitidas pela voz. Essa voz tem um tom pessoal e nos fala com proximidade, mas ela se mostra também uma voz impessoal, porque é esvaziada, não tem nome, não tem corpo, não transmite emoção alguma. Apesar de estar quase sempre presente, a voz não domina o filme, como poderia ser o caso se fosse a voz de uma presença única, segura, que relatasse o texto por si mesma.

Essa voz impede que *Sans Soleil* seja centrado em uma pessoa ou em qualquer outro foco privilegiado de interesse. Muitos interesses, muitos temas, muitas figuras atravessam a voz. Ela media as passagens entre a primeira e a terceira pessoa, entre o “ele” (autor das cartas) que se torna “eu” (Krasna) e o “eu” (Krasna) que se torna “ele” (o cinegrafista). A voz se liberta da função de duplicar as imagens e funda um espaço sonoro que não é o lugar do locutor que explica e comenta as cenas. Nesse espaço, como explica Parente: “nem o ator nem o narrador não são mais apreendidos no ato de falar, ao passo que a fala ouvida pelo espectador parece emanar de uma mediação interior, e evocar o curso de um pensamento. Entretanto, devemos acrescentar que seria um pensamento de fora, pois ele não se encarna”.¹⁵⁹ Esse pensamento de fora é transmitido por uma voz neutra, uma fala que é muitos mas não é ninguém. A mulher que lê as cartas é responsável pela transmissão de um texto literário, que expõe e apaga o relato pessoal de outrem. Por isso, preferimos nem

¹⁵⁸ “La voix off de *Sans Soleil* nous parvient non seulement d’un temps différé, d’après les prises de vues qu’elle commente au présent de la projection, mais même d’un futur au delà de la projection! Le spectateur, et le film qu’il est en train de regarder, se voient déjà inscrits dans le passé du cinéaste-commentateur. ‘Il m’écrivait...’ À la projection d’un film de Marker, le spectateur éprouve, comme rarement, l’intense et fugitif sentiment du devenir, avec ses dimensions caractéristiques de nostalgie, d’ironie et d’onirisme mêlés: le présent de sa vision se trouve magiquement cristallisé entre le passé du film et une voix qui lui parle comme au futur antérieur” (tradução nossa). NINEY, François. *L’éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p. 108.

¹⁵⁹ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. p.70.

mesmo denominar a figura que comenta como uma narradora, mas como uma leitora, que recebe e encaminha as palavras de um outro.

Mesmo assim, a voz é tão importante no filme que precisaremos nos ater mais um pouco a ela. A leitura das cartas confere uma constância ao filme, que não se faz por crises, não tem um clímax. A narração institui a conexão entre o mundo real (imagens de lugares, acontecimentos e pessoas reais), o mundo fictício (personagens e situações fictícias), e os tempos virtuais (imagens da memória, imagens da Zona). É ela que possibilita a deriva do filme, o estabelecimento de coexistências espaço-temporais e a aproximação dos elementos tão distantes que emergem das correspondências de Krasna. No filme, o início do século XI, do período Heian, no Japão, coexiste com os inúmeros fatos históricos, políticos e culturais do século XX – das lutas pela independência de colônias africanas à corrida armamentista da guerra fria e os videogames japoneses – e com a memória total do século XXI. Mesmo dentro de um só país, como o Japão, são sobrepostos inúmeros tempos. O início do século XI, de Sei Shonagon, a dama de honra da princesa Sadako, coexiste com o século XVII de Bashô – o poeta errante e um dos mais reconhecidos mestres do haikai – e o século XX de Hayao e suas imagens eletrônicas. Lembramos que essa sobreposição de tempos é realizada por alguém que atravessa longas distâncias espaciais, de Hokkaido às ilhas Bijagos, da costa de Chiba a Tóquio, de Namidabashi à Ilha do Fogo, de Paris a São Francisco.

Para Niney, ainda que a voz não tenha corpo, ela tem um rosto, que são as próprias imagens do filme: “essas imagens nos olham, o que fazemos não é apenas as ver. Elas nos questionam, como a voz que nós ouvimos as interroga e interpela o olhar que nós colocamos sobre elas”.¹⁶⁰ Colocando-se entre nós e as imagens, como acontece na maior parte dos filmes de atualidades, a voz de *Sans Soleil* muito se diferencia deles. Ela não é onisciente nem se impõe ao espectador. A voz desfaz certezas, insere a dúvida e conduz nosso olhar para um lugar pouco freqüentado, que é o espaço entre as imagens. A leitura das cartas exhibe a fragilidade das imagens, mostrando que elas nunca são plenas, nunca se saturam de evidências. Mas, simultaneamente, ela alerta também para as potências das imagens, já que elas podem ser muito mais que meros fragmentos de presente retirados da realidade. Cada

¹⁶⁰ “Ces images nous regardent, nous ne faisons pas que les voir. Elles nous questionnent, comme la voix que nous entendons les interroge et interpelle le regard que nous posons sur elles” (tradução nossa) NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p. 101.

imagem traz consigo um mundo possível, um encadeamento possível, ou mesmo uma vontade própria.

Não apenas nesse filme como em vários outros, Marker parece sofrer de uma irresistível atração pelas imagens. Essa atração é associada a uma curiosidade que não permite que ele se contente em olhá-las uma só vez. Como autor e montador do filme, ele precisa olhá-las e manuseá-las mais de uma vez. Ao fazê-lo, ele as transforma, perdendo parte da imagem original. O que resta da imagem desfeita, é o que ele aproveita para trabalhar dentro do conjunto das outras imagens.

Há uma grande diferença na relação entre comentários e imagem, em Mekas e Marker, por exemplo. No primeiro, a voz está muito próxima das cenas. O narrador de *Lost, Lost, Lost*, apesar de temporalmente distante, se refere às cenas que vemos, ainda que para dizer que elas não mostram tudo, ou para negar sua capacidade de reter uma realidade. Mas há ainda outro aspecto que os diferencia. A voz de Mekas é usada como um recurso expressivo que inscreve seu eu no filme. A voz é uma marca de seu corpo, ela gagueja, hesita e prolonga, mesmo nos silêncios, a presença estrangeira evidenciada pelo sotaque do leste europeu.

No filme de Marker, a voz não tem variações, ela imprime um tom neutro do início ao fim. Apesar da leitura ser feita por uma atriz, como descobrimos nos créditos finais, ela não interpreta nem comenta o texto que lê. A voz de *Sans Soleil* favorece o desenrolar de uma reflexão que muitas vezes não nasce diretamente das imagens, porque é empreendida pelas operações mentais do cinegrafista. Para esclarecer o que queremos dizer, voltemos ao início do filme, ao momento em que ouvimos, sobre as cenas da balsa que vai de Hokkaido a Tóquio, a voz dizer: *A espera, a imobilidade, o sono fragmentado, tudo isso curiosamente me remete a uma guerra passada ou futura: trens de noite, apitos de alerta, abrigos atômicos... Pequenos fragmentos de guerra inseridos na vida corrente.* Durante essa fala, vemos cenas de pessoas dormindo, esperando, não há nada que remeta especificamente a uma guerra. É simplesmente o tempo morto de uma viagem. O olhar particular do homem que vê os que esperam seu destino é que o associa com um outro tempo, no caso, de uma guerra passada ou futura. Como veremos em *Os Catadores e a Catadora*, Agnès Varda, por sua vez, apresenta ainda uma outra possibilidade de montagem, quando as imagens contêm em si mesmas possíveis elementos que as associam a outros planos e também à voz. Em grande parte de *Sans Soleil*, no entanto, é unicamente a voz que promove as conexões e acrescenta outros tempos, espaços e memórias à imagem.

Um outro componente sonoro que diferencia *Sans Soleil* dos outros dois filmes é a música. Nele, a trilha é linear, ela se aproxima e se distancia sutilmente das imagens, sem altos e baixos, sem acentuar ou marcar ritmicamente as partes. Como a voz, a música é contínua, flutuante. Isso reforça a sensação de um mundo em suspenso. A trilha, às vezes, soa como num filme de ficção científica ou de suspense. Ela é realizada por Michel Krasna, o suposto irmão de Sandor, e é composta por músicas que combinam notas eletrônicas com sons que parecem vir do espaço, do fundo do mar ou de algum outro lugar onde a gravidade e as leis físicas da terra não regem os movimentos – o ano de 4001, por exemplo.

*

Após relacionar a espera ao tempo da guerra, a leitora comenta: *Ele amava a fragilidade desses instantes suspensos, essas lembranças que serviram apenas para deixar, justamente, lembranças*. Isso não diz respeito apenas às preferências do cinegrafista, autor das cartas, mas também a uma questão cara a Chris Marker: a memória, suas operações e figuras, que são a base desse filme. Segundo Niney, a própria Zona seria uma alegoria eletrônica da memória.¹⁶¹ Assim como no comentário da leitora sobre os momentos em suspenso, *Sans Soleil* é constituído por uma série de fragmentos flutuantes, que não remetem a um pedaço específico de realidade, mas a puras lembranças, a momentos que se tornaram apenas imagem. Isso influencia a própria montagem do filme, que não se faz por meio de uma narrativa ou pela fidelidade ao momento da filmagem, mas pelas reverberações entre lembranças (e esquecimentos). Não há um encadeamento linear, não há trama ou esquema de ação e reação. O filme engendra uma rede de conexões que ressoam umas nas outras. Essa “metodologia sem método”, como afirma Adorno sobre o ensaio,¹⁶² possibilita que *Sans Soleil* navegue livremente entre assuntos, tempos e espaços extremos. Mesmo tratando do mundo real, não há lei histórica ou temporal a que ele se submeta.

Acreditamos que esse movimento seja uma das modulações do ensaio no filme. Silvina Rodrigues Lopes explica que esse privilegiar das relações de vizinhança corresponde a uma atenção ao outro que não é limitada pela ordem temporal, mas

¹⁶¹ NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p. 107.

¹⁶² ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. p. 30.

que, pelo contrário, tende mesmo a ignorá-la para percorrer a história sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva.¹⁶³ Em *Sans Soleil*, um acontecimento remoto pode facilmente invadir o presente da montagem e alterar a ordem e o sentido das imagens. Não importa quão distante no tempo e no espaço ele esteja, de uma forma ou de outra, ele chega até nós. Um outro filme realizado no Japão, duas décadas antes, *Le Mystère de Koumiko* (1965), também expõe essa idéia pela fala da protagonista: *Eu estou surpresa a cada manhã, eu me desconcerto, não compreendo nada, não sei comentar nada. Mas cedo eles chegarão, os resultados dos acontecimentos. É como a onda do mar, uma vez que se dá um tremor de terra, ainda que seja um acidente longínquo, a onda avança gradualmente e termina por chegar até mim.*¹⁶⁴

A imagem das ondas reaparece em *Sans Soleil*. Pelo movimento de ir e vir, avançar e recuar, as cenas podem esconder e revelar coisas que não estão à vista em um primeiro momento. Por isso, a cada vez que o assistimos, esse filme é visto sob uma outra luz. Cada imagem pode encobrir outras. Há outros filmes dentro ou ao redor do filme que vemos. *Vertigo* está contido em *La Jetée*, e ambos estão contidos em *Sans Soleil*. Os cães errantes da Ilha do Sal se aproximam das imagens de um janeiro em Tóquio, o panda do zoológico japonês evoca a morte de uma girafa na África, o pequeno bar de Shinjuku, que reaparece em *Tokyo-Ga* (Win Wenders, 1985), faz ressurgir notas da música de *La Jetée*.

Pelas potências da palavra, a imagem, de simples plano, torna-se um campo magnético assombrado pelos fantasmas de outros acontecimentos co-existent; um outro filme, em potencial, eu imagino por abaixo ou ao lado do filme projetado. [...] A comutação em rede substitui a causalidade linear. Repetição e diferença, variações e ressonâncias, revelam uma lógica que não é simplesmente dedutiva, mas tecida através do tempo, uma série de correspondências integrativas e abertas.¹⁶⁵

¹⁶³ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*. p. 168-9.

¹⁶⁴ “Je suis surprise chaque matin, je m’étonne, je ne comprends rien, je ne sais commenter à rien. Mais bientôt ils arriveront, les résultats des événements. C’est comme la vague de la mer, une fois qu’il arrive un tremblement de terre, même si c’est un accident lointain, la vague avance peu à peu et cela finit par arriver jusqu’à moi” (tradução nossa). *Le Mystère de Koumiko* (1965).

¹⁶⁵ “Par les puissances de la parole, l’image, de simples plan, devient champ magnétique hanté par les fantômes d’autres événements coexistants; un autre film, en puissance, s’imagine en dessous ou à côté du film projeté. [...] La commutation en réseaux se substitue à la causalité linéaire. Répétition et différence, variations et résonances relèvent d’une logique qui n’est plus simplement déductive, mais tisse à travers le temps, le temps, une série de

Para dar forma cinematográfica a essa lógica, Marker inventa um mecanismo de montagem, denominado por Barbara Lemaître de *raccord de lembrança*. Esse tipo de *raccord*, como uma estratégia de montagem, permite ligar imagens, tempos, pontos de vista ou eventos, em princípio, distantes ou desconectados. Ele pode ser mais ou menos explícito, induzido por um comentário ou por uma proximidade visual.¹⁶⁶

Recordemos brevemente os dois tipos de *raccord* comuns ao cinema. O *raccord* clássico é aquele que abole a distância entre as cenas e nos faz crer na continuidade pela semelhança do movimento. Enquanto o falso *raccord* é o que rompe com a pretensa continuidade, causando uma estranheza que evidencia a quebra entre dois planos. Ao primeiro, o *raccord* de lembrança criado por Marker opõe o intervalo, o reforço da distância. Ao segundo, ele mostra que não visa a romper com a continuidade, mas criar outro tipo de continuidade, fundada por laços menos explícitos e que coloca em contato zonas normalmente separadas por uma divisória estanque. A originalidade do *raccord* de lembrança é não procurar nem preencher nem acentuar o vazio que separa os planos. Como afirma Lemaître:

Esse *raccord*, e essa é sua originalidade, não procura preencher o intervalo entre estas zonas, e também não o atenua. Ele o torna visível e o exhibe. No entanto, esse *raccord* também não é da mesma ordem do que se costuma designar por falso *raccord*: ele não evidencia tanto a artificialidade e a exigência do contínuo sobre o descontínuo, quanto aproxima, apesar de tudo, ordens ou coisas dissimilares. Ele não é um fator de destruição da continuidade, mas um instrumento criador de uma continuidade outra, mais ou menos secreta, fundada sobre vínculos invisíveis. O *raccord* de lembrança rasga a imagem, e a entreabre para uma dimensão suplementar que não está somente nela, que deve sobretudo à relação que ela institui com quem a olha. Qualquer que seja seu valor poético, ele é, antes de tudo, um gesto transgressivo, que visa conciliar o inconciliável, reparar o afastamento – e não somente entre os tempos: agora e antes, aqui e lá, o outro e eu. O *raccord* de lembrança, fundado sobre o imaginário, é um *raccord* crítico.¹⁶⁷

correspondances intégrative et ouvert” (tradução nossa). NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p.107-8.

¹⁶⁶ LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*. p. 06.

¹⁶⁷ “Ce *raccord*, et c’est là son originalité, ne cherche pas à combler l’écart entre ces zones, et il ne l’atténue pas non plus. Il le rend visible et l’exhibe. Pour autant, ce *raccord* n’est pas plus du même ordre que ce que l’on a coutume de désigner par la mention de faux *raccord* : il ne souligne pas tant la facticité et la contrainte du continu sur le discontinu, qu’il rapproche, malgré tout, des ordres ou des choses dissemblables. Il ne pas un facteur de destruction de la continuité mais un instrument créateur d’une continuité autre, plus ou moins secrète, fondée sur d’invisibles liants. Le *raccord* de souvenir déchire l’image, et l’entrouvre sur une dimension supplémentaire qui n’est pas seulement en elle, qui tient surtout à la relation qu’elle institue avec quelqu’un qui la regarde. Quelle en soit la valeur

Acreditamos que o *raccord* de lembrança, inventado pelas mãos de um montador, seja também um traço particular do ensaio em *Sans Soleil*. Por tal estratégia de associação de imagens e sons, Marker mescla o imaginário com o pensamento e a reflexão sobre a linguagem e o fazer cinema. Trazendo novamente a imagem das ondas, que por um tremor de terra num canto do mundo são levadas ao outro extremo, o filme ensaístico encontra seus próprios instrumentos para registrar uma comunicação entre mundos distantes e oscilar entre eles.

O autor das cartas torna esse procedimento evidente quando escreve: *Meu eterno vai-e-vem não é uma busca de contrastes, é uma viagem aos dois pólos extremos da sobrevivência*. Como as ondas, ele vai e vem. E quando conecta dois extremos, ele não o faz com a finalidade de encontrar um termo médio, como seria o caso, por exemplo, se reduzisse as diferenças entre o Japão e a Guiné Bissau. Mas também não reforça o contraste entre eles. A idéia é mais expor a convivência entre os dois pólos, instituir sua co-existência e fazer comunicar a diferença.

O que haveria de comum entre um metrô que corta o amanhecer de Tóquio, uma ave ciscando a água durante um pôr-do-sol africano e uma ema na região de Paris? Em princípio, nada. Mas essas imagens são colocadas lado a lado, e de alguma maneira passam a fazer sentido juntas, pela organização feita por Marker, a partir da reflexão de Krasna. Enquanto as vemos, ouvimos a voz: *Ele opunha o tempo africano ao tempo europeu, mas também ao tempo asiático. Dizia que, no século XIX, a humanidade tinha acertado suas contas com o espaço e que o desafio do século XX era a co-habitação dos tempos*. Como se percebe por essa citação indireta de uma das cartas, as três cenas compartilham a história de um tempo.

O trecho sobre a oscilação entre os pólos extremos da sobrevivência é seguido de cenas do carnaval de Bissau, que antecede imagens dos foguetes espaciais, sobre a qual trataremos adiante. Essa seqüência nos chama a atenção, mais uma vez, para os muitos tempos que convivem com o presente do filme. Ela ecoa a declaração de Jean Epstein, quando ele diz que “o presente é somente um

poétique, il est, dans son principe, un geste transgressif visant à concilier l'inconciliable, à réparer l'éloignement – et pas seulement entre les temps: maintenant et autrefois, ici et ailleurs, l'autre et moi. Le raccord de souvenir, fondé sur l'imaginaire, est un raccord critique" (tradução nossa). LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*. p.07-08.

encontro”. Por meio do comentário, a dinastia Heian se comunica com o pós-colonialismo e a guerra pelo domínio do espaço:

Eu lhe escrevo tudo isso de um outro mundo, um mundo de aparências. De uma certa maneira, os dois mundos se comunicam. A memória é, para um, o que a História é para outro: uma impossibilidade. As lendas nascem da necessidade de se decifrar o indecifrável. As memórias devem contentar-se com seu delírio, sua deriva. Um instante parado queimaria como a imagem de um filme travado diante da fornalha do projetor. A loucura protege, como a febre. Eu invejo Hayao e sua Zona. Ele joga com os signos da sua memória, ele os alfineta e os decora como insetos que teriam desaparecido do Tempo e que ele poderia contemplar de um ponto situado no exterior do Tempo – a única eternidade que nos resta. Eu olho essas máquinas e penso em um mundo onde cada memória poderia criar sua própria lenda.

Essa passagem traz pontos fundamentais do filme: o vai-e-vem entre os extremos do mundo, o tempo (a confluência dos tempos, o fora do tempo), a memória, a história, o imaginário. No momento em que é dito que *cada memória poderia criar sua própria lenda*, vemos os detalhes de uma mesa sintetizadora de imagens, a mesa operada por Hayao. Os nomes dos efeitos que ela oferece poderiam ser os nomes dos recursos desencadeados pela memória ou o painel de controle de uma nave de um filme de ficção científica: *output, invert, overlay gates, flop, flip, delay, edge, matrix X*. É também em uma mesa como essa que Marker trabalha os materiais recolhidos por Krasna e concebe *Sans Soleil*.

Assim como um filme oculta outro e a voz oculta outras, uma montagem também encobre uma outra... Hayao é mais uma figura que prolonga e reflete o eu de Marker. A passagem que Krasna escreve sobre a linguagem eletrônica de seu amigo japonês poderia se referir também à linguagem sonhada por Marker: *Uma escrita que cada um utilizará para compor sua própria lista das coisas que fazem bater o coração, para oferecê-la ou para apagá-la*. *Sans Soleil* é realizado como se seu autor montasse seu próprio livro de cabeceira.

*

As referências citadas no filme – de escritores, poetas e cineastas –, apesar de inúmeras, não são de maneira alguma gratuitas. Tomemos o livro de Sei Shonagon, por exemplo, uma obra composta por inumeráveis listas, que vão de “coisas que perdem quando são pintadas”, “coisas que não vale a pena fazer”, “coisas

irritantes”, “coisas adoráveis”, “árvores”... a notas sobre ocorrências cotidianas, como “quando fiquei afastada do palácio” ou “no dia em que o Imperador visitou os aposentos de Sua Majestade”. A autora não apenas elabora tais listas, mas também relaciona, comenta e avalia os elementos que as compõem. Suas descrições dizem muito mais da percepção particular de quem as inventa do que estabelecem categorias de compreensão ou de documentação do mundo. Na última seção do livro, Shonagon conta como se deu seu início. Certo dia, um dos Ministros da corte presenteou a Imperatriz com um maço de cadernos. Sem saber o que fazer com eles, a Majestade pede ajuda a Shonagon, que propõe fazer deles suas notas de cabeceira. Ela relata:

Agora eu tinha uma vasta quantidade de papel à minha disposição, comecei a preencher os cadernos com fatos ocasionais, histórias do passado e qualquer tipo de coisa, freqüentemente os materiais mais banais. No todo eu concentrei em coisas e pessoas que achava charmosas e esplêndidas; minhas notas também são cheias de poemas e observações de árvores e plantas, pássaros e insetos.¹⁶⁸

Essa descrição nos dá uma idéia de como Shonagon compôs seus escritos. Em lugar de se preocupar em construir uma forma sistematizada de conhecimento, ela cria, com sua escrita particular, uma maneira única de registrar e refletir sobre a realidade que a entorna. Suas listas são uma coleção de fragmentos, notas tomadas ao fio da existência, sem que nenhuma unidade as articule. Ela são divididas entre o que é “charmoso e esplêndido” e o que é feio ou desagradável. O que a atrai e que lhe interessa gravar no livro são as trivialidades do cotidiano, um ou outro acontecimento que viveu, coisas que a desgostam, coisas que fazem seu coração bater, como um espelho que envelhece, um pássaro que alimenta seus filhotes ou um quarto que guarda o aroma de um incenso queimado. É preciso assinalar que, como revela Octávio Paz, nunca um povo de cultura tão requintada deu tão pouca importância aos problemas intelectuais, morais e religiosos como os nobres da era Heian. Para eles, a vida era “um espetáculo, uma cerimônia, um balé animado e gracioso, que fazia com que os personagens se movessem como se houvessem abolido as leis da

¹⁶⁸ “I now had a vast quantity of paper at my disposal, and I set about filling the notebooks with odd facts, stories from the past, and all sorts of other things, often including the most trivial material. On the whole I concentrated on things and people I found charming and splendid; my notes are also full of poems and observations on trees and plants, birds and insects” (tradução nossa). SHONAGON, Sei. *The pillow book of Sei Shonagon*, p. 264.

gravidade”.¹⁶⁹ Paz acrescenta que, para esse povo, a verdadeira religião era a poesia e a caligrafia. Segundo ele, através da prosa de Sei Shonagon, vemos

um mundo milagrosamente suspenso em si mesmo, próximo e distante a um só tempo, como encerrado em uma esfera de cristal. Os valores estéticos dessa sociedade – por mais seletos e requintados que nos pareçam – eram senão os da moda. Mundo *up to date*, sem passado e sem futuro, com os olhos fixos no presente. Mas o presente é uma aparição, algo que se desfaz apenas se tocado. Este sentimento da fugacidade das coisas – sublinhado pelo budismo, que afirma a irrealidade da existência – tinge de melancolia as páginas do *Livro de Cabeceira* de Sei Shonagon.

Como se nota, suas listas não são de maneira alguma relatos indiferentes de quem as faz. Mas, ao mesmo tempo, elas não afirmam veementemente um eu, nem deixam de testemunhar os valores e a estética de seu mundo. As notas de cabeceira não pretendem ser imparciais, mas tampouco revelam informações autobiográficas da autora, sobre quem até hoje pouco se sabe. Segundo Shonagon, suas notas não foram escritas com a intenção de serem publicadas – assim como, é preciso lembrar, o livro de Montaigne.¹⁷⁰ Mesmo assim, elas vão muito além do registro de uma vida que se escreve, e combinam a poesia com o documento histórico impregnado de sua perspectiva de mundo. O livro de Shonagon fez nascer uma nova forma de escritura, considerada um trabalho maior da literatura japonesa. O gênero criado por ela foi denominado “zuihitsu”, que significa, literalmente “escrito com o pincel”.

Isso nos faz retornar às cartas de *Sans Soleil*. Elas também foram escritas durante os anos em que Krasna se dedicou à contemplação de coisas mínimas do mundo ao seu redor. Assim como Shonagon, ele estabelece critérios muito próprios para enquadrar, capturar e colecionar fragmentos da realidade. A diferença de nove séculos que os distancia não impede que a escrita literária da dama japonesa seja referência para uma forma de fazer filmes: *Shonagon tinha mania de listas [...] um dia,*

¹⁶⁹ PAZ, Octavio. *Tres momentos de la literatura japonesa*. p. 3.

¹⁷⁰ Assim Shonagon termina o *Livro de Cabeceira*: “Está tão escuro que eu mal posso continuar a escrever; e meu pincel está completamente gasto. Ainda assim devo acrescentar algumas coisas antes de encerrar. Eu escrevi essas notas em casa, quando dispunha de muito tempo para mim mesma e pensava que ninguém se dava conta do que eu estava fazendo. Tudo o que vi e senti foi incluído. Como grande parte pode parecer mal intencionada e prejudicial aos outros, tive o cuidado de manter meu livro escondido. Mas agora ele se tornou público, e isso era a última coisa que eu esperava” (tradução nossa). SHONAGON, Sei. *The pillow book of Sei Shonagon*, p. 263. Enquanto Montaigne inicia seus *Ensaaios* dizendo: “Eis aqui, leitor, um livro de boa fé. Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças” MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol I. p. 95.

ela teve a idéia de escrever uma lista de “coisas que fazem o coração bater”. Não é um mau critério; eu percebo isso quando filmo. No filme, a primeira citação da escritora japonesa surge entre imagens do carnaval de Bissau e de uma festa de rua no Japão. As cenas se demoram nas máscaras, nas cores e nos sons do carnaval. Em seguida, enquanto a voz faz referência à dama de companhia japonesa, são exibidas imagens de arquivo que mostram satélites sendo lançados e flutuando em órbita. A leitora cita outro trecho:

Alguma vez sabemos onde a história acontece? Os governantes governavam e lutavam uns contra os outros com estratégias complicadas. O poder verdadeiro estava nas mãos de uma família de regentes hereditários; a corte do imperador nada mais era que um lugar de intrigas e charadas. Mas esse pequeno grupo de ociosos deixou na sensibilidade japonesa uma marca muito mais profunda que todas as maldições da classe política, aprendendo a tirar da contemplação das coisas mais tênues uma espécie de reconforto melancólico...

Como é sabido, os primeiros satélites foram desenvolvidos para fins militares. Eles tiravam fotos do terreno inimigo, firmavam a comunicação entre as tropas aliadas e espionavam as tropas que combatiam. A intensa corrida espacial durante a Guerra Fria, período em que *Sans Soleil* é realizado, foi fundamental para essa evolução tecnológica, assim como para o desenvolvimento dos computadores e, conseqüentemente, das máquinas de produção e manipulação de imagens. *Eu felicito o milagre econômico, mas o que eu quero mostrar são as comemorações de bairro.* A seqüência dos foguetes e satélites é seguida por uma festa de rua no Japão, sem narração, acompanhada apenas por ruídos e música.

Enviar homens para a Lua, criar estratégias sofisticadas para vencer a corrida pelas armas, pelo domínio da Terra e do espaço. Os governantes continuam a guerrear, assim como os nobres da dinastia Heian, enquanto outros movimentos se desenvolvem em camadas inferiores da realidade. É provável que eles não sejam lembrados, pois *a História joga suas garrafas vazias pela janela*. No entanto, Krasna faz questão de gravar esses movimentos, inserindo, entre eles, as relíquias de sua coleção. Entre a política internacional capitalista e as festas de bairro, entre a cidade espetacular de doze milhões de habitantes e os rituais ancestrais, entre a savana e o deserto, a megalópole e seus vilarejos, Krasna, como um alter-ego de Marker, insere imagens de seus animais favoritos, dos autores que ama e das cenas que não pode esquecer. Entre tantos outros, há os gatos, as corujas, os crisântemos, o olhar da mulher do mercado, a espiral de *Vertigo*. Assim como Shonagon, ele também compõe

listas impregnadas de suas preferências e combinações inesperadas, apesar de essas coisas serem relacionadas com menos soltura, menos vazios. A coleção de Marker é amarrada pelo entrelaçamento “lateral”, como escreve Bazin, entre o que é dito e o que é mostrado. Estruturada pela voz contínua, mas não linear, que perpassa o filme.

Segundo Krasna, o grupo de Shonagon aprendeu a *tirar da contemplação das coisas mais tênues uma espécie de reconforto melancólico*. Não é o mesmo que faz o autor da cartas e imagens de *Sans Soleil*? A cena inicial das crianças pode nos ajudar a entender a origem dessa melancolia. No início, eram apenas três crianças caminhando de mãos dadas e conscientes de serem filmadas. Uma imagem curta que não se associava a nenhuma outra. Separado dela por um abismo negro, há um vasto conjunto de imagens heterogêneas. A fração inicial é tida por Krasna como a imagem da felicidade. O conjunto restante, um aglomerado de guerras, perdas e desaparecimentos. Afastada das outras, a primeira cena mantém seu invólucro de felicidade. Mas ao ser lançada na espiral do tempo, essa imagem se modifica. Krasna, que havia filmado as crianças anteriormente, recebe, cinco anos depois, as cenas que um amigo filmou no mesmo lugar. *Eu olhei essas imagens, e era como se todo o ano de 1965 tivesse acabado de cobrir-se de cinzas*. A cena da felicidade ganha um futuro trágico: *A cidade de Heimaey estendia-se sob nós e quando, cinco anos depois, Haroun Tazieff enviou-me o que ele havia acabado de filmar no mesmo local, só me faltou achar um nome apropriado para descobrir que a natureza faz seus próprios Dondo-yaki. O vulcão da ilha tinha despertado*.

Quando a cidade das três crianças é destruída pela erupção do vulcão, a imagem da felicidade inicial adquire a fragilidade de uma imagem que anuncia sua desapareição. Quando ela é re-vista, uma pergunta se mantém: por que inicialmente ele não conseguia associá-la a nenhuma outra? É possível que, naquele momento, ela mantivesse ainda muitos resquícios da realidade precisa em que foi capturada – uma estrada na Islândia, em 1965. A felicidade era a ilusão de uma imagem plena, que fixava um instante no tempo. Mas, como aconteceu com o restante das cenas já inseridas no circuito, foi preciso deixar que o tempo agisse sobre ela, rompendo as amarras com a realidade referente.¹⁷¹ A imagem das crianças se encaixa somente depois do Dondo Yaki, a cerimônia do abandono, do desaparecimento, da destruição.

¹⁷¹ LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil*, le travail de l'imaginaire. p. 09.



Figura 1 - *Sans Soleil*

Quando retorna para se juntar às outras, ela já não é mais a mesma. Seu autor decide retomar o plano integralmente, acrescentando o final levemente desfocado e tremido por causa da força do vento que os golpeava sobre a falésia. O cinegrafista se dá conta de que: *Tudo o que eu tinha cortado para “limpar a imagem” contava melhor que o resto o que eu via naquele instante, porque eu segurava esse instante com a mão, com o zoom, até seu último 1/25 de segundo...* O vento bate forte, a mão do cineasta treme e a imagem ganha um futuro. A cena da felicidade só encontra seu lugar quando mostra que nada existe fora dela. A felicidade torna-se o traço de uma perda na imagem, o que confere ao todo do filme um tom levemente melancólico.¹⁷²

Quando o vulcão destrói a cidade, a mão do montador – porque, nesse momento, o cinegrafista Krasna se confunde com o montador Marker – recua e refaz o corte da imagem. Era preciso mostrar o que havia sido eliminado, o “erro” do cinegrafista desestabilizado pelo vento. A felicidade só encontra seu lugar quando é riscada pelo trabalho imprevisível do Tempo. Ela só existe quando já não é mais a felicidade embalsamada pelas regras do “bom cinema”, que retira a sujeira, a densidade e a transitoriedade das imagens. Ao ser tocada pelo olhar de quem as filmou e pelas mãos de quem a inseriu no vasto conjunto de imagens, ela se desfaz e penetra na espiral. Como nas páginas de Shonagon, o sentimento de fugacidade confere uma nota melancólica ao filme de Marker.

O título também evoca esse tom: sem sol. Sem brilho, luz ou calor, como no fundo do mar ou alto no espaço. Lembremos a origem desse título. Ela remete às melodias do compositor russo do século XIX, Modest Mussorgsky. A música de Mussorgsky foi responsável por lançar o viajante do ano 4001 ao passado, à procura do esquecimento. Foi ouvindo essa melodia que, pela primeira vez, *ele percebeu a presença dessa coisa que ele não compreendia, que tinha a ver com o infortúnio e a memória, que ele precisava, a qualquer preço, tentar entender, e em direção à qual, com um peso de um escafandro, ele pôs-se a caminhar*. Associar lembranças, emocionar-se diante de um retrato, tremer diante de uma música, eram coisas impossíveis em seu mundo. Pois essa impossibilidade foi pressentida pelo viajante e o fez reagir com indignação. A idéia de uma civilização contagiada pelas enfermidades do tempo lhe era insuportável. Mas isso de nada adiantou, porque a infelicidade lhe era inacessível, e sua indignação não alterava nada. Da mesma maneira, o fato de já

¹⁷² LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*. p. 10.

ter agido com indignação, no passado, e de posteriormente ter descoberto que os filmes de guerrilha não mudavam em nada as realidades inacessíveis a ele, faz Krasna compreender que não há imagem saturada de felicidade. As imagens são sempre corroídas pela perda. Por esse motivo, sua contemplação é também tingida, como em Shonagon, de uma espécie de reconforto melancólico. E o mundo que ele contempla parece estar levemente deslocado para cima, ou para baixo, da superfície da terra.

Por fim, é difícil acreditar que seja coincidência o fato de uma música ter gerado o deslocamento do viajante de 4001. Especialmente para um autor como Marker, que afirma que seu filme tem a estrutura de uma composição musical. A música de Mussorgsky tem a importância de uma sonata de Vinteuil para Proust. Ela representa, simultaneamente, a nostalgia de um tempo perdido e recapturado. Sobre a obra de Proust, Octavio Paz afirma que ela é “regida por um ritmo que não é inexato chamar de musical; os personagens desaparecem e reaparecem como temas de frases musicais. A música é uma arte temporal: flui, transcorre”.¹⁷³ Apesar de não ser citado diretamente em *Sans Soleil*, Proust é uma forte referência para seu autor. Uma outra obra que tem a memória como elemento central, o CD-ROM *Immemory* (1997), desenha uma região constituída de sinais, referências e objetos guardados por Marker. No portal de entrada da zona da memória, uma das muitas zonas da obra, duas madeleines se encontram: a de Proust e a de Hitchcock. O que seria exatamente uma Madeleine? A resposta é infinita: um filme, uma maneira de prender os cabelos, um cartão postal, uma música de Mussorgsky... Uma Madeleine é qualquer objeto banal, capaz de conter, em toda sua fragilidade, parte do imenso edifício da memória.

*

Retornemos às cartas de Sandor Krasna. Percebemos que, apesar de serem um relato em primeira pessoa (um “ponto de vista documentado”), elas pouco dizem da intimidade de quem as escreveu, assim como pouco trazem de parcelas de “realidade em direto”. Essa característica vai contra o que o modo epistolar geralmente oferece, que é a ilusão da comunicação intersubjetiva, ilusão de uma introspecção

¹⁷³ “La novela está regida por un ritmo que no es inexacto llamar musical; los personajes desaparecen y reaparecen como temas o frases musicales. La música es un arte temporal: fluye, transcurre” (tradução nossa). PAZ, Octavio. *Tres momentos de la literatura japonesa*. p. 5.

capaz de conferir mais crédito aos relatos, acaba por incitar, segundo Silvina Rodrigues Lopes, um desejo de confissão e uma vontade de devassa.¹⁷⁴ Para essa autora, o interesse pela correspondência é largamente provocado por sua natureza íntima, pela curiosidade de uma vida exposta sem mediações, pela exploração de fatos e observações ordinárias que se apresentam como verdades de uma vida. Segundo ela, as cartas seriam um tipo de “escritas do íntimo”, geradas por uma vontade de verdade (e de realidade) que, no entanto, “frequentemente instauram uma pluralidade de linguagens sabotando do interior as próprias obrigações de dizer tudo e de fixar retratos, que se tornaram proliferantes em *reality shows* e na ‘imprensa do espetáculo’”.¹⁷⁵

É pertinente contrapor a atribuição mais característica da narrativa epistolar à sua utilização em *Sans Soleil*. A leitura das cartas não revela a vida privada do cinegrafista. Desconhecemos sua nacionalidade – que é revelada apenas no encarte do DVD – e pouco sabemos sobre suas relações pessoais ou sobre o trabalho que o faz percorrer o mundo. Não há, em momento algum, a ilusão de uma “vida exposta sem mediações”. Acreditamos que isso aconteça em função de dois fatores, principalmente. O primeiro deles é que seu discurso é fortemente mediado. A começar pelo fato de que as cartas não são lidas por quem as escreveu e as imagens não ilustram fielmente o seu texto. O comentário do filme corre paralelo às imagens, como no caso da citação de Shonagon colocada ao lado dos satélites espaciais. O filme é a construção de um olhar que captura, recorta e enquadra, e também de uma mão que monta, combina e relaciona. Esse trabalho altera e amplia o sentido das palavras lidas.

Em *Sans Soleil*, tanto o caráter de fabricação é evidenciado, como é conferida uma certa independência, certa individualização às imagens, que parecem conversar independentemente da voz que lê e da montagem que organiza. É o caso da seqüência das três crianças da Islândia, dos fragmentos de imagens que aparecem durante seqüências anteriores àquelas a que pertencem, como os *inserts* rápidos de Tóquio, em meio a uma seqüência de um deserto, ou, de outra maneira, o aceno de Amílcar Cabral, seguido do mesmo gesto de seu meio-irmão, Luiz Cabral, registrado quinze anos depois. O diálogo entre as imagens e seu cruzamento com o texto narrado retira do filme qualquer resquício de “parcelas de realidade”, qualquer registro

¹⁷⁴ LOPES, Silvina Rodrigues. *Na margem do desaparecimento*. p. 135.

¹⁷⁵ LOPES, Silvina Rodrigues. *Na margem do desaparecimento*. p. 136.

em direto, que as correspondências poderiam carregar. Para Marker, trabalhar as imagens do passado não é resgatar um arquivo inerte, mas inserir as imagens na linha vertiginosa do tempo, para assim remontá-lo e revisá-lo.¹⁷⁶ Daí que, como a referência a Shonagon, a seqüência sobre *Vertigo* seja também uma chave fundamental para a compreensão do filme, mas que não cabe desenvolver neste momento.

O segundo desvio do modo epistolar é o fato de que o eu que fala não é um só, e ele não fala por si mesmo. A mulher que lê as cartas transmite as palavras de Krasna. Krasna, por sua vez, não se sabe até que ponto, fala pelo próprio Chris Marker. Este último está também refletido em Hayao, por suas habilidades de manipulador de imagens e pela admiração por Tarkovski. Esse jogo de reflexos e espelhos não permite a fixação em um eu. Mais do que nos dois outros filmes, em *Sans Soleil*, a escrita em primeira pessoa mostra-se mais uma forma de apagamento do que de afirmação do autor. Como afirma Lopes sobre o modo epistolar na literatura:

A leitura de uma correspondência pode ser importante por mostrar a construção de uma margem de consciência da fragilidade da relação eu-outro e, sobretudo, do seu apagamento na passagem à escrita literária, na exata medida em que nela, o “autobiográfico” – a escrita de si – pode ser profundamente anti-autobiográfico, entendida a autobiografia como narração e descrição de fatos e relações.¹⁷⁷

A escrita de si como algo profundamente anti-autobiográfico. Se as cartas são fictícias, assim como seu autor, se o realizador do filme não se expõe diretamente e não relaciona os relatos fictícios a uma vida real, o que então em *Sans Soleil* haveria de autobiográfico? O caráter autobiográfico vem das cartas, mas elas são uma autobiografia inventada; além de não descreverem os fatos e relações de uma vida, elas rompem com o pacto que funda a autobiografia. Nesse filme, não há identidade entre o autor, o narrador e o personagem. No momento em que a imagem de cada um está para se formar, a luz que as atravessa se refrata, como nas miragens.

O termo miragem tem sua origem na expressão francesa *se mirer*, que significa mirar-se, ver-se no espelho. Do olhar que voltamos para nós mesmos, no espelho, o termo passou a designar as imagens trêmulas formadas pelo desvio da luz em estradas, desertos ou mares gelados. Ambos os casos tratam da formação de imagens pela luz que chega em nossos olhos. No primeiro, a imagem se forma pela reflexão dos raios que retornam em direção à região de onde se originaram (no caso,

¹⁷⁶ NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p. 10.

¹⁷⁷ LOPES, Silvina Rodrigues. *Na margem do desaparecimento*. p. 137.

o si mesmo que se olha). No segundo, os raios são desviados para um meio diverso daquele que o originou. Reflexão e refração são fenômenos que envolvem o encontro dos olhos com os objetos e as superfícies do mundo. Eles tratam da luz que recebemos e da leitura que nosso cérebro faz dela, dos espelhos, dos desvios e das ilusões geradas pelos movimentos de luz.

Voltando às figuras do filme, entre elas, há um jogo de eus que torna impossível demarcar o ponto em que cada um se identifica ou se diferencia do outro. Certamente, muitas marcas do autor são impressas, mas é pelo seu apagamento que elas mais se pronunciam. Apesar de inventar personagens imaginários, Marker não se priva de puxar fios de sua própria memória e combiná-los livremente com todo o resto. Ele cria terceiros que narram o filme em primeira pessoa, mas que são, não se sabe em que medida, variações dele próprio. Frequentemente, para nos confundir ainda mais, ele chama seus “eus” imaginários, que nunca são completamente imaginários, de “tu”, sendo essa uma maneira de estabelecer um afastamento maior entre cada um deles”.¹⁷⁸ Mas, além de estabelecer uma distância, essa multiplicação de “eus” é uma forma de estilhaçar a unidade do filme, de dizer que o eu não é único, não é individual, determinado, centrado, mas sim uma variedade de camadas perfuráveis, fluidas, que se mesclam, compõem e recompõem. O eu é sempre uma terceira pessoa, ele se “outra”. Como escreve Bernardo Soares, um dos heterônimos de Fernando Pessoa: “Cada um de nós é vários, é muitos, é uma proximidade de si mesmos”.¹⁷⁹

Os personagens de Marker são, muitas vezes, identificados pelos seus comentadores, de maneira simplista, com ele mesmo. Gostaríamos de pensá-los mais como uma descentralização do eu do autor. É por meio dos personagens inventados que Marker, ao mesmo tempo, assina e contra-assina o filme; por eles, o autor se marca e se apaga. Ainda que ele seja o organizador de todo o material, o filme não é feito apenas por um só, mas por uma multiplicidade. Ao invés de conter uma unidade centralizadora, ele é regido por forças que se diferenciam e se potencializam.

Marker usa o imaginário para inventar outros eus e diminuir o controle e o papel centralizador do autor. Ele faz com que seu rosto e o rosto dos personagens sejam confundidos com as imagens do filme, e que seu olhar se misture com o olhar da câmera e os muitos olhos que se voltam para nós, espectadores. A função que ele

¹⁷⁸ GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p. 14.

¹⁷⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, citado por SEDLMAYER, Sabrina. *Pessoa e Borges – Quanto a mim, eu*. p. 75.

atribui a si mesmo, no filme, de ordenador/montador, é mais uma forma concomitante de se apagar e se inscrever. Ele se apaga porque retira o peso que carrega a figura do diretor, colocando, inclusive, os créditos dos personagens imaginários antes de seu próprio nome. Mas também sabemos que, para ele, ser um montador não é pouco, a montagem tem um lugar especial em toda a sua obra. Seu próprio nome, que não passa de um heterônimo, e que esconde um outro por trás daquele que assina o filme, revela a importância que ele dá a essa função: Chris para Christian, Marker para *magic marker*, a caneta com que os montadores marcam os cortes na película cinematográfica.

Claro, *Sans Soleil* poderia ter sido realizado com cartas do próprio Marker, narrando sua experiência como cineasta viajante. A verdade é que ele não deixa de ser feito assim, mas ao invés de afirmar a história individual de um autor, por meio de uma narrativa atual e verificável, ele prefere criar margens de desaparecimento, inventando variações de si. O cineasta Marker e o cineasta Krasna são indiscerníveis, assim como o filme que eles produzem. Se Marker é o diretor do filme a que assistimos, dentro dele, há um outro *Sans Soleil*, o filme que o autor das cartas diz que nunca será realizado, mas que já tem até um título: *Sans Soleil*.

De acordo com Foucault, a questão da escritura “não trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se do espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer”.¹⁸⁰ Para ele, a marca do escritor só poderia estar na singularidade de sua ausência. É por meio desse jogo complexo, dessa linha que separa autor, pessoa e personagem, que Marker multiplica os eus do filme. Ele se faz ausente para poder se escrever livremente. A voz pessoal de *Sans Soleil* é um recurso para compô-lo, para assinalar um eu que imprime seu olhar próprio, mas que, ao mesmo tempo, se afasta para dar lugar a outros. Essa voz, que é um traço ensaístico forte, centraliza, até certo ponto, a composição do filme, mas não deixa de permitir que os fragmentos se soltem e se combinem.

Marker traz à tona o paradoxo de toda correspondência e dos textos autobiográficos em geral, que é a simultânea inscrição das marcas de um sujeito e a impossibilidade de documentá-las. Como escreve Lopes: “sendo possível reconhecer num texto certos traços singularizantes de uma vida, e não significando isso que o texto a documente, podemos concluir que o autobiográfico pode ser da ordem de um

¹⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. p. 268.

tipo paradoxal, o testemunho indocumentável”.¹⁸¹ As impressões de Krasna são enviadas a uma leitora que, ao invés de destinatária das cartas, pode ser vista, como sugere Lemaître, como uma figura intermediária entre os dois homens, Krasna e Marker. Para Lemaître, o filme seria, na verdade, uma resposta de Marker a esse Krasna que lhe escreve dos confins do mundo. A mulher, como a Noro, na tradição japonesa, seria responsável pela transmissão da palavra de um ao outro.

Um outro fator justifica a preferência pela invenção em lugar da simples rememoração ou do resgate da memória voluntária: o prazer das viagens. Viajar no tempo e no espaço, viajar à procura de imagens tão distantes quanto aquelas de sua infância: *É raro poder passear por uma imagem da infância*,¹⁸² ele diz em um curta-metragem sobre Pequim. Viajar pelas imagens da memória. Em *Coréenes*, Marker define sua maneira de viajar, que se resumiria em “aceitar em desordem as rimas, as ondas, os choques, todos os tropeços da memória, seus meteoros e dragas”.¹⁸³ Essa definição poderia ser utilizada também para dizer de um modo de expressar-se artisticamente, de realizar documentários. Aceitar a sorte e suas intuições, nem sempre conscientes, aceitar a desordem e os tropeços da memória. Entregar-se ao trabalho do imaginário e permitir que a memória involuntária conecte outros tempos no tempo presente. Entender que a viagem não inicia quando se chega a um destino, mas desde o momento em que se parte. E que o prazer está no percurso e não apenas na chegada.

Por isso, *Sans Soleil* não traça um itinerário, mas um vai-e-vem.¹⁸⁴ Por isso, as cartas de Krasna não descrevem fatos acontecidos em suas viagens, a não ser que sejam fatos em suspenso, já mergulhados na espiral de reflexões e ficcionalizações que ele encadeia. Quando descreve algum evento específico, é mais para acrescentá-lo em uma de suas listas de intensidades, e nunca para confiná-los em uma seqüência linear e causal. Ele também não oferece descrições informativas ou confessionais. Sabemos, por exemplo, que, durante certa época, o cinegrafista assistia, todos os domingos, à dança dos jovens Takenoko, no parque de Yoyogi. Expor um fato

¹⁸¹ LOPES, Silvina Rodrigues, *Na margem do desaparecimento*. p. 153.

¹⁸² “C’est plutôt rare de pouvoir se promener dans une image d’enfance” (tradução nossa). *Dimanche à Pékin* (1956), citado por GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p. 25.

¹⁸³ “Accepter en désordre les rimes, les ondes, les chocs, tous les bumpers de la mémoire, ses météores et ses dragues” (tradução nossa). citado por GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p. 22.

¹⁸⁴ GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p. 29.

cotidiano como esse não significa para ele fixar um evento, mas inscrevê-lo numa relação que se desloca “para lá da intersubjetividade (da carta e do crédito), para um tipo de encontro que se dá fora da ordem do credível ou do não credível, no campo, não capitalizável, das intensidades”.¹⁸⁵ Seus relatos, que não se sabe até que ponto são impregnados de realidade, ao invés de confissões, coletam gradações, reflexões ocasionais e não sistematizadas.

Os Takenoko, “bebês marcianos” que o atraem aos domingos, são mencionados por mostrarem um universo paralelo de seres que se separam da multidão por uma “parede de aquário invisível”. A carta não se preocupa em descrever a dança que os movimenta, sua origem, seu público, ou mesmo os sentimentos do autor ao assistir ao espetáculo. Ele apenas se atém ao fato de que, entre os costumes desse planeta estrangeiro, seus habitantes *procuram ser notados e não parecem notar que nós os notamos*. Esse é um dos muitos jogos de olhar do filme, questão que retomaremos adiante. Outra atração é a pequena Takenoko que aprende a dançar pela primeira vez. O cinegrafista afirma poder passar tardes inteiras a contemplá-la. É nessa imagem da jovem aprendiz que ele se demora, esta que seria, talvez, uma das imagens de sua coleção. Uma coleção que se faz para nada, para um filme que ele sabe que não será jamais realizado, mas que, no entanto, estamos a assistir.

Como viajante, o autor das cartas poderia também se alongar em informações factuais sobre os países longínquos que visita, ou narrar curiosidades de seu cotidiano, mas ele decreta, logo de início, sua recusa em fazê-lo, dizendo-se interessado apenas pelas banalidades – *Depois de algumas voltas ao mundo, só a banalidade ainda me interessa. Eu a persegui durante essa viagem com a obstinação de um matador de aluguel*. A aparente leveza e casualidade do objetivo de sua busca, as banalidades registradas pelas cartas, escondem a espessura e complexidade do filme, assim como nas listas de Shonagon.

Pelas trivialidades colecionadas por Krasna – os tempos mortos de viagens, um bêbado de Namidabashi, um casal que deixa flores e uma oração para uma gata desaparecida, a luz de um janeiro em Tóquio, a jovem bailarina aprendiz –, por tais insignificâncias, ele deixa transparecer o que está realmente a perseguir: modos de viver, modos de crer, de sentir e morrer. Modos de observar acontecimentos que passam despercebidos pela grande história, de compor uma coleção de prazeres, efemeridades e pequenos mitos.

¹⁸⁵ LOPES, Silvina Rodrigues. *Na margem do desaparecimento*. p. 138.

*

A origem das cartas e sua veracidade é duvidosa. Nada no filme nos indica se elas são de fato reais ou ao menos baseadas em cartas reais. Na verdade, isso pouco interessa. O que se pretende é a construção de um olhar, a oscilação entre mundos, sem que isso incite uma procura pela parcela de realidade e ficção que se utiliza para criá-los. Até porque o que Marker reivindica é justamente o trabalho do imaginário, inclusive onde ele foi por tanto tempo banido, no cinema documentário. Como o autor das cartas escreve sobre os “grafites eletrônicos” do amigo japonês: *No fundo, sua linguagem me toca, porque ela se dirige àquela parte de nós que insiste em desenhar perfis nas paredes das prisões. Um giz para seguir os contornos do que não é, não é mais ou não é ainda.*

Se o documentário trabalha o real, o imaginário não pode estar fora dele. Portanto, o cinema documentário é também o lugar do imaginário. É o que reivindica Marker ao considerá-lo como uma forma de conhecimento do mundo. Em *Le Dépayés*, livro que escreve ao mesmo tempo em que produz *Sans Soleil*, ele afirma que: “inventar um Japão é uma maneira como outra de conhecê-lo”.¹⁸⁶ Para Silvina Rodrigues Lopes, “um escritor é-o até um ponto em que não morre, literalmente, da sua solidão, mas isso condu-lo à despossessão, à experiência de desaparecimento, ao abandonar-se de si mesmo e entrar no espaço da ficção”.¹⁸⁷ Em *Sans Soleil*, esse movimento, essa passagem do “eu” ao “ele”, ou aos “outros eus”, é possibilitado pelo trabalho do imaginário e desenvolvido por meio de uma escrita ensaística. Operação de “des-subjetivação”,¹⁸⁸ desprende o filme do relato de viagem, da recordação e da auto-análise, desfoca a concentração no eu que escreve, retirando todo caráter de documento e de testemunho do filme. A escrita ensaística comporta a indeterminação de um viajante, sem que seu relato se atenha a um registro descritivo de seus dias e de suas viagens. Pelas cartas e pelas vistas sonoras e visuais, é criado, no filme, um labirinto de eus que, partindo do “organizador” Marker, apagam-no para que entrem em cena os outros.

É nessa fresta que se abre entre o sujeito que escreve e o outro que se inventa que se instaura o imaginário. O escritor das cartas percorre mundos que lhe

¹⁸⁶ “Inventer le Japon est un moyen comme un autre de le connaître” (tradução nossa). MARKER, Chris. *Le Dépayés*. p.01.

¹⁸⁷ LOPES, Silvina, *Na margem do desaparecimento*. p.148.

¹⁸⁸ LOPES, Silvina, *Na margem do desaparecimento*. p. 154.

são parcialmente familiares, mesmo que não sejam o seu, e também mundos que lhe são estranhos. Mas esse escritor é também cinegrafista, ele experimenta a alteridade produzindo imagens, e por elas apreende o que se passa ao seu redor. Segundo Lemaître, em *Sans Soleil*, o papel do imaginário é moldar os contornos da experiência da alteridade, e colocar em cena o comércio mental dos sujeitos com o mundo.¹⁸⁹ O eu, o outro, o mundo, são as representações que fabricamos sobre eles e que tomamos como reais. Marker se interessa pela ligação entre as imagens fílmicas e o imaginário do suposto cinegrafista, entre as cenas que ele captura e a forma como ele as trabalha e expõe. Mas ele também expande essa ligação para além do personagem, interrogando sobre a associação entre as imagens perceptíveis e as imagens mentais de uma coletividade. A voz *off* introduz esse tema, ao citar a descrição de um sonho:

Cada vez com mais frequência, meus sonhos têm como cenário essas grandes lojas de Tóquio, as galerias subterrâneas que as prolongam e que dobram a cidade de tamanho. Um rosto aparece, desaparece, um traço ressurgue, perde-se, todo o folclore do sonho está tão em seu lugar que, no dia seguinte, ao acordar, percebo que continuo procurando, no labirinto dos subsolos, a presença furtiva da noite passada. Eu começo a me perguntar se esses sonhos são meus ou se fazem parte de um conjunto, de um grande sonho coletivo de que a cidade inteira seria a projeção. Talvez fosse suficiente atender um dos telefones espalhados por toda parte para ouvir uma voz familiar, um coração que bate, como no fim de Os Visitantes da Noite – o coração de Sei Shonagon por exemplo... Todas as galerias terminam nas estações de trem. As mesmas companhias possuem as lojas e a estrada de ferro que leva seu nome: Keio, Odaku, esses nomes de portos. O trem, cheio de pessoas adormecidas, reúne todos os fragmentos de sonho, na verdade um só filme: o filme absoluto. As passagens do distribuidor automático tornam-se bilhetes de entrada.

Depois de entregarem seus bilhetes, os viajantes embarcam. No interior do trem, muitos dormem. As cenas dos passageiros são alternadas com imagens da televisão japonesa e de jogos eletrônicos. O que é mais real, os homens e mulheres que dormem e que caminham hipnotizados ou as representações que eles fabricam? As imagens que surgem enquanto dormem vieram da caixa mágica da TV ou são as imagens mentais que retornam enquanto seus olhos se fecham? O que sabemos é que um homem acordado e atento fabrica as cenas de outros homens que dormem. O filme medita sobre trabalho do imaginário que atua entre o observador e o observado. Isso nos leva a algo que inquieta seu autor – tanto Krasna quanto Marker –, a única

¹⁸⁹ LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*.

maneira de “assegurar o equilíbrio precário”¹⁹⁰ entre quem está de um lado e de outro da câmera: o olhar.

*

Com toda dificuldade que é definir o tema de *Sans Soleil*, se tivéssemos que reduzi-lo ao limite, talvez ele coubesse em uma palavra: o olhar. O encontro dos olhos atravessa todos os outros temas do filme. O olhar é a matéria primordial do cinema. Ele seduz o cineasta, que olha através da câmera; o personagem, que olha em direção à câmera; e o espectador, que vê o resultado dessa relação. O cinema é um jogo entre quem vê e quem é visto, o que se mostra e o que se esconde. *Sans Soleil* aborda inúmeros aspectos do olhar no cinema, entre eles, o olhar como um exercício de sedução: *Foi nos mercados da Guiné Bissau e do Cabo Verde que eu reencontrei a igualdade do olhar, e essa série de figuras tão próximas do ritual da sedução: eu a vejo – ela me viu – ela sabe que eu a vejo. Ela me oferece seu olhar, mas o faz apenas no ângulo em que ainda é possível fingir que ele não se dirige a mim – e, para terminar, o verdadeiro olhar, direto, que durou 1/25 de segundo: o tempo de uma imagem. A reciprocidade do olhar é condição primordial para se aproximar da alteridade.*¹⁹¹

¹⁹⁰ LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*. p. 11.

¹⁹¹ LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*. p. 11.



Figura 2 - *Sans Soleil*

Toda reflexão sobre a memória é também atravessada pelos movimentos do olhar. Marker, como Orfeu, não pode deixar de olhar para trás, de re-ver as imagens que ama, para assim perdê-las para sempre. “O olhar e a memória caminham lado a lado: afinal, o que é o gesto da memória senão um olhar que se volta para o passado, na tentativa de resgatá-lo? O que resta do sujeito da memória senão imagens, trapos do passado que o olho olha e vê passar em direção ao que há de vir?”.¹⁹² Outro eixo importante é o parentesco do olhar com a morte. Quando filma as crianças que olham o panda morto no zoológico ou os participantes da cerimônia que queimam as bonecas quebradas, o autor pensa na expressão dos mortos e na curiosidade com que os vivos os olham: *O que eu li mais vezes nos olhos dos que estavam para morrer foi a impressão de surpresa. O que leio agora nos olhos das crianças japonesas é a curiosidade. Como se tentassem, para entender a morte de um animal, ver através da barreira.*

Como se pode notar, *Sans Soleil* diz menos sobre o olho em si do que sobre a troca de olhares, as relações que se dão pelos olhares que se cruzam, os jogos de olhar. Não se trata de olhares para o nada, olhares que se voltam para ninguém, mas de relações que se estabelecem pelo olhar, entre quem olha e quem é olhado – o cineasta e os sujeitos que filma, a TV e o espectador, a garça e o salgueiro, os grafites das ruas que olham os transeuntes a olhá-los, a curiosidade de um olhar que atravessa o anteparo entre a vida e a morte, o olhar voltado para dentro, que nos põe em comunicação com o sagrado, e o olhar que nos lança para fora, que não pode evitar o profano. Como é dito no comentário de Krasna: *a função mágica do olho está no centro de todas as coisas*. Nos mercados, nos bares, na TV, na política, nos ritos, ele busca estabelecer suas relações e seu lugar no mundo pelo olhar que ele lança e recebe dos outros.

Como todo montador, Marker é quem torna a ver as imagens, filmadas por ele mesmo ou por outros, para fazer do conjunto um filme. Esse olhar do montador que se volta para as imagens, Marker o projeta das imagens para nós. Nós as olhamos, elas nos olham. Mas só ao ponto de não suspeitarmos que esse olhar é realmente dirigido a nós. O verdadeiro olhar, direto, não acontece nunca, a não ser por meio de terceiros. O olhar direto seria como um instante fixado no correr do tempo presente. Mas como anuncia a narração de *Sans Soleil*, no cinema, o presente é uma impossibilidade, pois *um instante parado queimaria como a imagem de um filme travado diante da fornalha*

¹⁹² CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 15.

do projetor... A única saída para se fixar o presente seria inseri-lo na Zona, uma região perigosa que não aceita a separação dos tempos correntes em nosso mundo.

Marker realiza *Sans Soleil* marcado por algumas imagens que não o abandonam – imagens de outros tempos, que misturam as invenções às lembranças de um tempo vivido. Marker nos mostra que as imagens da História e da memória não se reduzem a arquivos mortos que podemos simplesmente consultar. Consultar uma imagem e selecioná-la em meio a outras é, também, ressuscitá-la e relacioná-la com novos encadeamentos de imagens. Os resgates do passado – e não apenas imagens, mas também referências e empréstimos de outras obras literárias e cinematográficas – Marker os re-trabalha e inclui, de maneira mais ou menos explícita, no filme.

Ao fim, a tapeçaria de vozes de *Sans Soleil* não remete a um todo unificado. Talvez ela remeta a um *entre* – entre um filme e outro, entre uma imagem e outra, entre o documentário e a ficção, entre a História e a memória, o real e o imaginário, a vida e a morte. Na frase ouvida por Krasna, no Japão, alguém dizia: *o anteparo que separa a vida da morte não nos parece tão espesso quanto para um ocidental*. Também em *Sans Soleil*, as fronteiras entre os pólos distintos não parecem tão espessas como nos acostumamos a vê-las. Nesse sentido, o filme não se conforma a um roteiro de viagens e lembranças, mas a um vai-e-vem em forma de composição musical. É esse o caráter do ensaísmo em *Sans Soleil*. Entre as viagens pelos dois pólos extremos da sobrevivência, entre o pensamento oriental e ocidental, entre a colônia e o colonizador, a autobiografia e a anti-autobiografia, a inscrição e o desaparecimento de um autor, a multiplicidade de eus dentro de um mesmo eu criador, “Marker nos escreve de um país distante, ele mesmo”.¹⁹³

¹⁹³ “Marker nous écrit d'un pays lointain: lui-même”. GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. p. 151.

3.2. SOBRE A LEMBRANÇA POR VIR

Ultimamente, elas estão por toda parte ao redor de mim, estas vozes suaves que seduziram Ulisses. Estas vozes do meu passado, elas se insinuam em meu ouvido, flutuam nos ares, me oprimem mais e mais.

Jonas Mekas

Após percorrer a costa japonesa durante um outono, Bashô retorna à sua casa, às margens do rio Sumida. Ali, ele é surpreendido por mais um ano que se inicia, trazendo com ele novamente a vontade de partir. O poeta remenda suas calças já gastas, reforma o chapéu de palha e unta as pernas para fortalecê-las para a longa caminhada rumo ao norte remoto. Ele não consegue ocupar suas horas com nada que não esteja relacionado à viagem. No dia vinte e sete do Terceiro Mês, Bashô adentra os vapores da alvorada para despedir-se do monte Fuji e das cerejeiras em flor de Ueno e Yanaka. Ele então segue seu caminho, acompanhado por alguns amigos e pelo caderno onde anotará seus relatos e poemas. Assim ele tinge a primeira folha: “Os meses e os dias são viajantes da eternidade. O ano que se vai e o que vem também são viajantes. Para aqueles que deixam flutuar suas vidas a bordo dos barcos, ou envelhecem conduzindo cavalos, todos os dias são viagens e sua casa mesma é viagem”¹⁹⁴.

A perambulação de Bashô e seu registro em diários nos inspiram a estabelecer um ponto de aproximação entre *Sans Soleil* e *Lost, Lost, Lost*. Apesar da distância que separa o mestre japonês dos cineastas, tomaremos a liberdade de utilizá-lo como porta de entrada para a compreensão dos filmes. Como indica Octavio Paz, toda a obra de Bashô é permeada pela idéia de viagem, sendo que, em seus escritos, essa noção abrange simultaneamente a exploração de caminhos difíceis e pouco freqüentados de seu país e uma peregrinação espiritual.¹⁹⁵ O próprio título do mais conhecido de seus diários, *Sendas de Oku*, evoca essa dimensão. Oku, que quer dizer “fundo”, “interior”, pode também significar, no caso específico, uma região distante no norte do Japão, tendo sido inclusive traduzido como “norte remoto”, “povos distantes”.¹⁹⁶ Segundo Paz, o poeta combina a excursão aos confins de seu país com o percurso religioso e o exercício poético.

¹⁹⁴ BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. p. 49.

¹⁹⁵ PAZ, Octavio. *A poesia de Matsuo Bashô*. p. 42.

¹⁹⁶ PAZ, Octavio. *A tradição do Haiku*. p. 08.

Além da idéia de viagem, um outro aspecto que relaciona o escritor e os cineastas, e aqui precisamos lembrar também de Varda, é o “sentimento de universal simpatia para com tudo que existe, essa fraternidade na impermanência com homens, animais e plantas, que é o que de melhor nos tem dado o budismo”.¹⁹⁷ Esse sentimento não ganha, nos filmes, a conotação religiosa e filosófica presente nos escritos de Bashô, apesar de Mekas remeter à uma dimensão do sagrado, no final de *Lost, Lost, Lost*, e também de, como Marker, manifestar certo fascínio pela sensibilidade japonesa.¹⁹⁸ Mas, nos três filmes, a atenção voltada para os homens não exclui um olhar afetuoso para com outras criaturas e objetos. Os cineastas se mostram claramente atraídos pelo movimento tanto dos homens como dos animais, plantas e coisas que abrigam as regiões em que transitam. Seja visitando lugares longínquos ou percorrendo as dobras do cotidiano, eles encontram maneiras de apanhar e expor as inconstâncias do mundo.

Além disso, como alega Paz, a maior aventura de Bashô, depois de ter visitado as localidades mais célebres do Japão, é a aventura do cotidiano. A aventura de se perder no cotidiano para ali encontrar o maravilhoso. Seus versos retratam a realidade de todos os dias. Viagem imóvel, onde nada de especial acontece. “Nada, exceto o sol, a chuva, as nuvens, algumas cortesãs, uma menina, outros peregrinos. Não acontece nada, salvo a vida e a morte”.¹⁹⁹ Mais uma vez, o interesse pelas insignificâncias, pelas coisas que não se explicam, que não instruem e que não servem para nada.

Em *Sans Soleil*, Bashô é citado diretamente, em uma carta em que são lembrados os versos: *O salgueiro contempla ao contrário/a imagem da garça*. Na referida passagem, o autor das cartas conta que havia passado o dia em frente à TV. Ele diz que estava em Nara, onde tirou uma foto de uma garça antes de conhecer os versos de Bashô. O filme mostra uma garça numa lagoa e a mesma imagem invertida.

¹⁹⁷ PAZ, Octavio. *A tradição do Haiku*. p. 12.

¹⁹⁸ Paz estabelece dois momentos de forte afeição do Ocidente pelo Oriente, que inserem a atração dos cineastas em um contexto mais amplo. O primeiro acontece na França e vai até o século XIX, tendo sido principalmente estético e influenciado tanto a pintura (o impressionismo) quanto a linguagem (Pound, Yeats, Claudel, Eluard). O segundo inicia-se depois da segunda guerra mundial nos EUA e segue até o final do século XX. Esse momento, no qual se inclui claramente Jonas Mekas, foi mais espiritual e moral do que estético, sendo a influência principal a vertente religiosa, filosófica e intelectual do budismo. PAZ, Octavio. *A tradição do Haiku*. p. 08-09. Varda, que não manifesta encantamento especial pelo oriente, curiosamente evoca o Japão quando faz uma ligação entre a memória e as reminiscências de viagem.

¹⁹⁹ PAZ, Octavio. *A poesia de Matsuo Bashô*. p. 42.

Como a garça que é vista ao contrário pelo salgueiro, ocidentais e orientais têm modos diferentes de olhar para uma mesma coisa. A realidade são muitas. É preciso relembrar a citação de Robert Kramer, que diz que realidade é a maneira de ver daqueles que fazem os filmes (ou versos). A grande questão está no ver. Marker relaciona, nesse trecho do filme, a televisão, a fotografia e os versos de haikai. As três instâncias são produtoras de imagem e, portanto, de modos de ver. O pensamento oriental desafia a lógica ocidental de organizar a realidade. Já *Lost, Lost, Lost*, mesmo sem citá-lo, se relaciona com Bashô pela composição de um diário que se compromete menos em reter algo dos dias do que em apreender instantes de iluminação poética. O escritor japonês escreveu cinco diários de viagem. Paz explica que, neles, o texto em prosa, composto de esboços, impressões e apontamentos, é rodeado por grupos de haikus, de maneira que “os poemas e as passagens em prosa se completam e reciprocamente se iluminam”.²⁰⁰

Portanto, não são apenas as viagens, e a noção do artista como um peregrino que cria a partir da observação do mundo ao seu redor, que liga a obra de Bashô aos dois filmes. É também a invenção de uma escrita que une a poesia à reflexão, à contemplação e à autobiografia. É necessário notar que, ao buscar Bashô para compreender aspectos da obra de Marker e Mekas, não pretendemos fazer uma aproximação estrutural entre o diário do poeta e os dois filmes, assim como não visamos a diluir as diferenças entre os filmes. Retomar Bashô é um gesto que permite lançar um certo olhar sobre as obras que analisamos, mas procuraremos não perder de vista as particularidades de cada uma.

Sem querer nos alongar nesse terreno, devemos ao menos indicar uma das disparidades entre Bashô e os cineastas, algo que diz respeito a uma outra face do pensamento zen budista, no qual estão mergulhados os escritos do mestre japonês. O zen preconiza a união dos contrários pela experiência da “percepção simultânea da identidade da pluralidade e de sua final vacuidade”.²⁰¹ De acordo com essa doutrina, o eu é ilusório, e se constitui de operações mentais que precisam ser destruídas para que se alcance o estado de iluminação, o satori. Entre as ilusões engendradas pelo eu, está a perspectiva dualista do mundo, a separação entre dentro e fora, superior e inferior, bom e ruim, sujeito e objeto. Em todas as correntes do budismo, o papel da meditação é justamente destruir o eu e as ilusões que ele engendra. Bashô, discípulo

²⁰⁰ PAZ, Octavio. *A poesia de Matsuo Bashô*. p. 43.

²⁰¹ PAZ, Octavio. *A tradição do Haiku*. p. 12.

do monge Buccho, comunica em seus versos instantes privilegiados que exprimem o estado da iluminação, “o instante que é todos os instantes, momento em que o universo inteiro e sua temporalidade desmoronam”.²⁰² O auge desse estado é um instante paradoxal: “um não ser no que, de alguma maneira, se dá o pleno ser. Plenitude do vazio”.²⁰³ E o paradoxo, o contra-senso, é justamente o recurso utilizado pelos mestres para fazer ruir a lógica e a perspectiva normal das coisas para provocar a descoberta de um novo sentido, incomunicável por palavras e propício à iluminação.

Ainda que os cineastas se mostrem atraídos pelo oriente e até mesmo pelo pensamento zen, não há neles qualquer resolução ou suspensão das oposições. Como mostramos anteriormente, a respeito da forma do ensaio, nos filmes, os extremos são reunidos sem que haja fusão entre eles. Daí advém o caráter de incompletude por eles compartilhado. Os contrários são marcados mas continuam presentes na obra, sem que se encontre um lugar intermediário entre eles. Uma outra diferença é que os filmes são predominantemente discursivos, especialmente *Sans Soleil*. *Lost, Lost, Lost*, apesar de começar mais discursivo, vai gradualmente reservando mais espaço para as pausas, os silêncios, as abstrações.

Renov atenta para um fascínio comum a *Lost, Lost, Lost* e *Sans Soleil*: a química cinematográfica que combina ausência e presença no cinema.²⁰⁴ Ambos exploram um terreno similar, pelo mapeamento da temporalidade e da experiência, vagando entre a obsessão de preservação e o seu oposto, a necessidade de libertar o passado ou negar a possibilidade de seu retorno ao presente. Tanto num como noutro, as tentativas de recaptura do vivido são frustradas. Em *Sans Soleil*, como mostra Renov, Marker aniquila os fragmentos do passado que insistem em retornar ao presente pelo ritual de destruição que memoriza a perda, que é assim transformada em uma celebração. Em *Lost, Lost, Lost*, a perda não é nem mesmo celebrada. Sua experiência é uma quebra que não pode mais ser reparada ou preenchida.

*

²⁰² PAZ, Octavio. *A poesia de Matsuo Bashô*. p. 33.

²⁰³ PAZ, Octavio. *A poesia de Matsuo Bashô*. p. 39.

²⁰⁴ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*, nota 23. p. 252.

Faz bem abandonar-se às vezes ao vazio, seja o seu próprio, o de uma outra pessoa ou de um outro terreno baldio...
 Abençoadas sejam as horas de vacuidade.
 A minha vida vacila permanentemente entre os dois, a vacuidade e...
 e... o seu contrário, seja qual for o termo que o designa.
 Em todo caso este termo não é "plenitude"...²⁰⁵

A oscilação constante de Mekas entre os dois pólos e o sentido de não resolução que isso confere à obra, afasta seus escritos e imagens do estado de despertar zen. O trabalho da memória, que engendra variações entre diferentes tempos, apenas fortalece essa ruptura. O gesto de Mekas de voltar-se para o passado não demonstra um controle sobre suas lembranças nem uma unidade do eu. *Il faudrait se tutoyer toute sa vie...* como em Marker, é preciso afastar-se de si mesmo e tratar-se como tu, pois o eu que fabrica o filme não é mais o eu que viveu. Diferentes eus, que habitam camadas de tempo diversas, são inscritos no filme. O sujeito encontra-se entre elas, cindido. Ele se (re)presenta sem qualquer ideal de unidade ou plenitude. O trabalho da memória se revela então, como descreve Lúcia Castello Branco, “uma operação transformadora, tradutora, criadora, em que o original, já reduzido em apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção uma outra estória”.²⁰⁶

As viagens, o interesse pelas coisas desimportantes do cotidiano, as dobras da memória, a oscilação entre contrários, todos são pontos gerais que aproximam *Sans Soleil* e *Lost, Lost, Lost*. Entretanto, vários outros traços os distanciam, a começar pelo modo como cada um pratica o gênero autobiográfico. Até por ser um diário de um personagem real, que é o próprio autor do filme, *Lost, Lost, Lost* possui um traço autobiográfico acentuado. Ao contrário de Marker, Mekas não dissipa as marcas de seu eu na obra, nem dispersa a autoria criando duplos e apagando a presença de quem a escreve. No filme, pelo menos nas primeiras partes, é explícita a identidade entre narrador, protagonista e autor, formando o pacto que Lejeune aponta como definidor da autobiografia. Ao final, esse contrato vai perdendo sua força, e a identificação torna-se mais fraca, como no caso dos haicais, que dizem apenas: “A

²⁰⁵ “Cela fait parfois du bien de s’abandonner au vide, qu’il agisse du sien propre, de celui d’une autre personne ou d’un autre terrain vague... Bénies soient les heures de vacuité. Ma vie vacille en permanence entre les deux, la vacuité et... et... son contraire, quel soit le terme qu’il désigne. En tout case ce terme n’est pas “plénitude”...” (tradução nossa). MEKAS, Jonas. *Je n’avais nulle part où aller*. p. 137.

²⁰⁶ BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. p. 39.

infância, a infância, a infância... a neve, a neve, a neve”, acompanhados de imagens que, muitas vezes, não se ligam diretamente às palavras.

Dos três filmes estudados nesta dissertação, *Lost, Lost, Lost* é o que mais exprime o pacto autobiográfico. Nele, o nome de Mekas identifica-se com a figura do autor, do narrador e do personagem. Sua voz narra o filme, quase sempre em primeira pessoa e no tempo passado. Salvo alguns trechos capturados por seu irmão ou amigos, todas as imagens e sons foram coletados por ele, entre 1949 e 1963. Ele aparece, inúmeras vezes, dentro do quadro, filmando a si mesmo e sendo filmado por outros. No fim ou no início de cada rolo, seu nome acompanha o título do filme. A narração também deixa claro que o eu do texto é o mesmo eu do autor, ainda que a identidade civil deste seja, de certo modo, recriada e inventada por esse eu que se inscreve no texto.

Entretanto, essa identificação sofre deslocamentos, assim como a temporalidade retrospectiva e o foco na vida individual e, principalmente, na personalidade do autor. Tais deslocamentos são gerados fundamentalmente pela voz ensaística do filme, ainda que o caráter autobiográfico permaneça pronunciado e que Mekas, inclusive, retome o diário escrito para reforçá-lo nas imagens.²⁰⁷ O autor afirma que foram os diários escritos que conferiram uma dimensão pessoal às imagens, que sem eles teriam um caráter mais “documental” e menos autobiográfico. Na verdade, é justamente da mistura dos diários escritos com as imagens e o som – composto de música, ruído, narração e silêncio – que nasce o filme.

*

²⁰⁷ Ao ser perguntado sobre as páginas filmadas do diário escrito que aparecem em *Lost, Lost, Lost*, Mekas diz que: “I filmed the pages during the editing. When I felt that some aspect of that period was missing from the images, I would go through the audio tapes and the written diaries. They often contained what my footage did not. Also, as it developed into its final form, *Lost, Lost, Lost* became autobiographical: I became the center. The immigrant community is there, but it's shown through my eyes. Not unconsciously, but consciously, formally. When I originally filmed that footage, I did not make myself the center. I tried to film in a way that would make the community central. I thought myself only as a recording eye. [...] By the time of the editing, in 1975, however, I was preoccupied by the autobiographical. The written diaries allow me to add a personal dimension to an otherwise routine, documentary recording” (October, *Interview with JM*, p. 88). É preciso salientar que o papel da comunidade de exilados, mesmo minimizado com relação ao projeto inicial, ocupa ainda um lugar importante na primeira parte do filme. Mekas evidencia, na narração, a dolorosa decisão de romper essa ligação com a comunidade. Guardando os silêncios entre as palavras, ele diz: *This was our last time together. I felt I was falling to one thousand pieces. Next day I left Brooklyn and moved to Manhattan.*

A matéria primeira de *Lost, Lost, Lost* é a odisséia desse homem ordinário, um, entre tantos que saíram de suas casas e foram lançados ao mundo durante a II Guerra Mundial. A peregrinação de Jonas inicia-se bem antes do filme, no ano de 1944, quando ele e seu irmão Adolfas fogem da Lituânia em direção a Viena, procurando escapar dos alemães, que controlavam seu país nesse período. A investida é frustrada quando soldados alemães confiscam o trem em que eles viajavam e os enviam para um campo de prisioneiros, onde ambos passam o último ano da guerra. Findo o conflito, sem poder retornar ao país natal, eles permanecem mais quatro anos em campos de refugiados políticos, na Alemanha. A polícia soviética, que dominava a Lituânia então, os espera na volta para casa. Eles não voltam. Ao invés disso, são enviados para os Estados Unidos, quando as Nações Unidas desativam os campos. Aqui começa o filme, uma semana após a chegada dos irmãos a Nova Iorque, quando eles fazem um empréstimo e compram sua primeira câmera de cinema. A vida de Jonas, que já vinha sendo registrada por diários escritos, passa a ser também filmada.

Seu diário íntimo já não era um texto que pretendia simplesmente registrar os fatos de sua vida. Ele não é feito apenas de notas datadas com descrições das situações que viveu e das pessoas que conheceu, uma vez que o autor já mostrava consciência da impossibilidade de se conhecer e de acessar a integridade de um passado pela escrita. Desde o título, *I had nowhere to go*,²⁰⁸ ele denuncia essa noção. Sem ter para onde ir, pois não podia voltar para a Lituânia e não queria migrar para os EUA, para onde partiam a maioria dos refugiados, ele escolhe seguir pelo caminho da escrita. Seu texto não denota intenção de a tudo preservar e menos ainda de compensar a nulidade da vida por sua narração. Como afirma Blanchot, em casos como esses, “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos a salvação à escrita, que altera o dia”.²⁰⁹ Mekas tem necessidade de escrita, e ele confia a seu texto exatamente a capacidade de transformar seus dias.

Mas ao realizar o diário filmado, o autor se depara com recursos específicos desse novo meio e passa a trabalhá-lo de forma diferente do anterior. Apesar disso, e o próprio Mekas atenta para esse fato, não há uma ilusão de que a película seja capaz de embalsamar os eventos passados, ou que a imagem cinematográfica seja mais fiel à realidade do que as palavras do livro.

²⁰⁸ MEKAS, Jonas. *Je n'avais nulle part où aller*. Paris: POL, 2004.

²⁰⁹ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 196.

Inicialmente eu pensei que havia uma diferença básica entre o diário escrito que alguém escreve à noite, e que é um processo reflexivo, e o diário filmado. Em meu filme diário, pensei, eu estava fazendo algo diferente: eu estava capturando a vida, pedaços de vida, enquanto ela acontecia. Mas percebi rapidamente que não era de maneira alguma diferente. Quando filmo também estou refletindo. [...] Então, filmar “em direto” torna-se também uma reflexão. Da mesma maneira, percebi que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, como vem para você no momento da escrita, é medido, separado, aceito, recusado e reavaliado pelo que você é e como você está no momento em que escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o que se escreve é mais verdadeiro para quem escreve quando o escreve do que os acontecimentos e emoções do dia que se foi.²¹⁰

Consideramos, então, que assim como o diário escrito, o diário filmado é um processo diferido. Se a escrita reflete sobre os acontecimentos do dia após a sua ocorrência, o filme é também fruto de uma temporalidade. Ele primeiramente enquadra e seleciona o que filma para, em uma segunda etapa, avaliar e dar forma ao material por meio da montagem e da escrita da narração. Há, assim, um intervalo entre o momento em que se vive e o momento em que se inscreve o vivido em qualquer suporte. Percebendo a impossibilidade de resgatar inteiramente o que já se foi, tanto pelo livro quanto pelo filme, Mekas faz do momento da escrita ou da montagem, um momento mais de criação que de resgate. Ele recria seu passado a partir do esquecimento, das traições de sua memória.

I had nowhere to go é um belo livro que merece ser estudado separadamente. Nesta pesquisa, entretanto, pretendemos retomá-lo apenas com o intuito de iluminar a análise do filme-diário. Parte do período compreendido pelo livro coincide com a filmagem de *Lost, Lost, Lost*. Ele começa a ser escrito cinco anos antes do início das filmagens, em 1949, e termina nove anos antes dela, em 1954. Muitos são os cruzamentos entre eles, sendo que o próprio autor, como vimos, os relaciona ao falar sobre a escrita diarística.

Nota-se que o livro termina com uma carta destinada a Penélope:

²¹⁰ “At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes on the evening, and which is a reflexive process, and the filmed diary. In my film diary, I thought, I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens. But I realized very soon that it wasn’t different at all. When I’m filming I am also reflecting. [...] So that this “direct” filming becomes also a mode of reflection. Same way, I came to realize, that writing a diary is not merely reflecting, looking back. Your day, as it comes back to you in the moment of writing, is measured, sorted out, accepted, refused, and reevaluated by what and how one is at the moment one writes down. It’s all happening again, and what one writes down is more true to what one is when one writes than to the events and emotions of the day that are past and gone” (tradução nossa). MEKAS, Jonas. *The diary film*, p. 191-192. citado por RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 86.

Cara Penélope, eu não sei há quanto tempo estou nessa cidade, mas sinto que doravante ela faz parte de mim, com suas ruas, seus parques, suas noites. Desejo não mais deixá-la. Nunca mais. Me sinto novamente em casa. Esta cidade, eu adoraria nunca ter deixado. Ou melhor, eu faço todo o possível para não partir... Tento desesperadamente formar uma nova reserva de lembranças, com ajuda das quais poderei lutar contra as suaves vozes que me chamam em meu lar – lar para o qual sei que todos os caminhos foram riscados do mapa.²¹¹

Enquanto o filme começa evocando as viagens de Ulisses:

*Ó cante, Ulisses, cante suas viagens. Conte onde você esteve. Conte o que você viu. E conte a história de um homem que nunca quis deixar a sua casa. Que era feliz e vivia entre as pessoas que ele conhecia e que falavam sua língua. Cante, como então ele foi lançado ao mundo.*²¹²

Os dois trechos oferecem uma boa oportunidade para entender os movimentos de Mekas. Do presente, ele busca, por meio da arte, reconstruir o passado (o reservatório de lembranças, a narração de suas aventuras), para assegurar-lhe um futuro (seu canto, sua arma). Ele confessa a Penélope que gasta seu tempo apanhando as lembranças que irão ajudá-lo, um dia, a combater as vozes do passado. E chama Ulisses – ele mesmo? – para contar, na obra, no futuro, a história do homem que foi atirado ao mundo. Mekas narra, então, a dor de ter sido arrancado de seu país, de ter saído brutalmente da adolescência e da pacata vida rural lituana para cair dentro da civilização. Dor de ter perdido todos os laços que o ligavam ao mundo e de ver-se num país desconhecido onde não queria ter desembarcado. Como Penélope, ele tece sua dor “com os fios que lhe escapam das mãos, num empreendimento laborioso para apressar o futuro, para adormecer o que dentro urge”.²¹³

²¹¹ “Chère Pénélope, je ne sais depuis combien de temps je suis dans cette ville, mais j’ai le sentiment qu’elle fait désormais partie de moi, avec ses rues, ses parcs, ses nuits. J’ai envie de ne plus la quitter. Jamais. Je me sens à nouveau chez moi. Cette ville, j’aimerais ne jamais devoir la quitter. Ou plutôt je fais tout mon possible pour ne pas en partir... J’essaie désespérément de constituer une toute nouvelle réserve de souvenirs, à l’aide desquels je pourrais lutter contre les douces voix qui m’appellent dans mon foyer – foyer dont je sais que toutes les routes qui y menaient ont été rayées de la carte” (tradução nossa). MEKAS, Jonas. *Je n’avais nulle part où aller*. p. 410.

²¹² *Oh sing, Ulysses, sing your travels. Tell where you have been. Tell what you have seen. And tell the story of a man who never wanted to leave his home. Who was happy and lived among the people he knew and spoke their language. Sing how then he was thrown out into the world.* (tradução nossa).

²¹³ GUIMARÃES, César e SEDLMAYER, Sabrina. Penelopéias – apresentação de *A traição de Penélope*. p. 07.

Buscando o tempo passado, ele se dá conta do fosso temporal que se instaura entre o tempo vivido e o tempo revivido pelas palavras e imagens. A memória de Mekas torna-se um reservatório fragmentado, que “nada mais guarda do passado puro, a não ser alguns resíduos, alguns trapos, algum traço que restou”.²¹⁴ Esses trapos do passado escapam de suas mãos, ainda que em dado momento ele procure obsessivamente contê-los. Seu ensaio vacila entre uma tentativa de retenção do vivido e a constatação de que o passado está para sempre perdido.

Re-presentada, a imagem é sempre um “era”, é sempre um passado que ressurgir e, no entanto, só é resgatado na instância do presente. Mas, se o presente é esse inapreensível, isso que escapa, como capturá-lo, a não ser onde ele já não está, a não ser onde ele já é passado? Melhor seria, portanto, pensar a memória como esse movimento, como esse gesto alucinado de recuperar o desde sempre perdido que se constitui neste ponto (impossível) de confluência: aquilo que só se encontra como perdido e só é perdido como reencontrado. Ali, onde o passado se quer presente e o presente é sempre passado, onde o futuro se introduz como uma determinante, como uma lei do que será lembrado (é só no vivido que o vivido se deixa vislumbrar) - ali, nesse absurdo lugar de um tempo sempre presente que se esvai.²¹⁵

Dada a inacessibilidade do passado, tudo o que o texto ou o filme podem fazer é reinventá-lo de acordo com o presente da escrita, da filmagem ou da montagem. Eles não evocam o passado para recompô-lo como um tesouro reencontrado. Essa concepção se diferencia bastante das teorias que vinculam a memória exclusivamente ao passado, como as escritas memorialistas que buscam extrair pedaços inteiros do passado para trazê-los de forma quase intacta ao presente da narrativa. Para acreditar na possibilidade de conservação integral do vivido, como alerta Lúcia Castello Branco, é preciso “forçosamente desconsiderar as relações entre memória e esquecimento e memória e imortalidade”.²¹⁶

Nesses textos, da chamada memória oficial, o sujeito se apresenta como uma aparente integridade. Ele utiliza a memória como um instrumento capaz de resgatar integralmente o que já passou, e faz do tempo um correr contínuo e linear. Nas obras autobiográficas que compõem essa categoria, têm-se um discurso mais próximo do discurso histórico, do relato que se passa por verdadeiro, como se fosse uma reprodução fiel da realidade vivida. Mas a narrativa memorialista, como a ficcional,

²¹⁴ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 34.

²¹⁵ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 34-35.

²¹⁶ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 26-27.

deve, de alguma maneira, tornar-se atraente, o que normalmente é feito pela singularidade dos fatos da vida narrada ou pelo interesse suscitado pelo nome que assina a obra. O importante é que, nesses casos, o sujeito “estrategicamente se esconde atrás das peripécias romanescas que lhe roubam a cena, ou mesmo atrás do relato das experiências fundamentais que compõem um texto didático e exemplar”.²¹⁷

Uma outra concepção possível pode ser observada nos textos que consideraram não apenas o papel do esquecimento e da descontinuidade do tempo na constituição da memória, como também a ligação da memória com o futuro. Esses são os escritos que Castello Branco denomina de “desmemória”. Neles, o processo da memória pode ser tomado não como a recomposição do passado mas como “enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem”. Segundo a autora:

Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências, é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser.²¹⁸

Nesse caso, a narrativa apresenta sempre um sujeito estilhaçado, verdades parciais, e uma dimensão temporal que expõe sua natureza fragmentada, feita de saltos e rupturas. Ao invés de aproximar-se do discurso histórico, esses textos estão mais perto do literário. Da mesma maneira, os filmes, mesmo os denominados documentários, distanciam-se da função informativa e da descrição de fatos para avizinhar-se do caráter inventivo e imaginário da ficção. O espaço reservado para o relato dos fatos e das peripécias romanescas é diminuído. Os acontecimentos narrados passam a ser sempre “menores, sempre desimportantes, sempre banais. Por isso o trabalho desses textos reside mais propriamente na escrita que no escrito, mais na enunciação que no enunciado”.²¹⁹ E assim voltamos a Mekas, para confirmar como “o que se escreve é mais verdadeiro para quem escreve quando o escreve do que os acontecimentos e emoções do dia que se foi”.

Ele recolhe lembranças para que, quando elas se tornarem passado e forem esquecidas por ele, transformem-se na semente que garantirá seu futuro. Mekas parte

²¹⁷ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 140.

²¹⁸ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 26.

²¹⁹ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 141.

do presente para acessar o passado mirando já um futuro, que é a invenção, a própria obra. O processo da memória em *Lost, Lost, Lost*, não recorre aos tempos passado, presente e futuro enquanto categorias isoladas, passíveis de serem separadas e guardadas em recipientes distintos. Ao buscar o passado, Mekas percebe que só encontra o que já não é mais, ou o que já é outra coisa. Como o filme é construído pelas lacunas e ausências, são mantidos inúmeros traços de lembranças incompletas, revelando pontos nunca reatados. O narrador diz não se lembrar do nome da terceira Graça, a que conheceu num domingo na casa de Lape. Muitas páginas do diário escrito são exibidas com palavras rasuradas. Há trechos de um filme inacabado, que Mekas inclui dentro de *Lost, Lost, Lost* com a ressalva de não ter encontrado tudo que filmou. Todas as passagens sem resposta e sem término trazem uma idéia da ineficácia de fazer retornar o passado, ou mesmo da vontade de explicar, fechar o sentido. Por isso mesmo Mekas tantas vezes se cala. Não é possível preencher as lacunas da memória, não é possível compreender-se, não é possível agarrar de frente o que escapa.

No filme-diário, realizado com uma distância maior entre a captura das imagens e a reflexão sobre elas – no caso do livro a reflexão e a escrita foram temporalmente próximas – o cineasta que revê, escolhe, separa e combina o material filmado, teve mais tempo para distanciar-se e esquecer-se dele. Esse processo de esquecimento é fundamental para entender a escrita retrospectiva de *Lost, Lost, Lost*. Ao contrário daqueles que têm boa memória, e que não se lembram de nada, porque não se esquecem de nada,²²⁰ Mekas tem uma memória ruim. Por isso, tal como mostra Samuel Beckett a propósito de Proust, ele pode utilizá-la como um instrumento de descobertas, ao invés de tomá-la como objeto de referência.²²¹ Seus tropeços, suas falhas e sobreposições, são o próprio caminho trilhado pelo filme. Talvez seja por isso mesmo que Mekas tenha demorado tanto para conseguir montá-lo. Foi realmente preciso esperar que aquelas imagens entrassem em uma zona profunda de esquecimento para que só depois fossem reencontradas, mas já não como foram um dia.

Nesse sentido, podemos dizer que *Lost, Lost, Lost* não é um filme de rememoração apenas. É a voz desse que conscientemente reescreve um passado vivido, e não uma voz de alguém que tenta se lembrar do que viveu, que o constitui. O

²²⁰ BECKETT, Samuel. *Proust*. p. 29.

²²¹ BECKETT, Samuel. *Proust*. p. 29.

que ele descreve, como escreve Walter Benjamin a respeito de Proust, não é “uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”.²²² Para Benjamin, tal comentário não indica uma obra de reminiscências, mas um trabalho elaborado pelo esquecimento – “pois o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, por que é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”.²²³ São as diferenciações entre o vivido e o lembrado, as reminiscências e o esquecimento que enriquecem a narrativa e a voz ensaística de *Lost, Lost, Lost*.

Mekas não faz consultas voluntárias a um passado disponível, nem recompõe o vivido pela ação consciente da inteligência, como faria a memória a que Proust denomina de voluntária. Essa memória, segundo Beckett, é a que “insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo”.²²⁴ Não, Mekas escreve sua história pelos vazios ou pelas sobreposição de camadas que reforçam a inacessibilidade do passado pela representação e a vontade consciente. Ele reserva assim um lugar para o surgimento de uma outra instância, a da chamada memória involuntária. Essa é a memória explosiva, que não se submete ao domínio da inteligência e não permite escolha de tempo ou lugar para o seu aparecimento, para que seja operado o milagre.²²⁵ A memória involuntária depende da ação do esquecimento: “estritamente falando, só podemos nos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenamento naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave”.²²⁶ Somente depois de os acontecimentos registrados terem sido jogados no fundo desse abismo é que podem retornar ao presente como cristais que jamais foram buscados. Em *Lost, Lost, Lost*, esse milagre não acontece muitas vezes. Mas sua irrupção é sempre em forma de instantes em que tempos diferentes se identificam pela mediação de um objeto ou situação qualquer. Um muro, uma reunião de poetas ou uma praia bastam para criar o ambiente propício.

²²² BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. p. 37.

²²³ BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. p. 37.

²²⁴ BECKETT, Samuel. *Proust*. p. 32.

²²⁵ BECKETT, Samuel. *Proust*. p. 33.

²²⁶ BECKETT, Samuel. *Proust*. p. 30-31.

*

Como vimos, o fato de Mekas reencontrar o passado depois de já muito distante dele reflete, no filme, em uma montagem mais solta e livre da ordem do calendário. A relevância desse desprendimento é a capacidade de deturpar um tipo de escrita diarística na qual o autor coloca-se sob a proteção dos dias comuns, refugiando-se do perigo da escrita pela submissão do texto à regularidade dos dias. Maurice Blanchot define dois tipos de diário íntimo. O primeiro é aquele que se sujeita ao calendário, que mantém os pensamentos mais remotos e mais aberrantes na esfera da vida cotidiana, sem nunca comprometer sua verdade. Para esse diarista, a sinceridade é uma necessidade absoluta, não lhe sendo permitido “lançar sombra sobre a existência limitada de cada dia”.²²⁷

O diário íntimo, aparentemente tão desprendido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira, está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. Esse o pacto que o diário assina. O calendário é seu demônio, inspirador, compositor, provocador e guarda. Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob esta proteção, e é também protegermo-nos da escrita submetendo-a a essa regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar.²²⁸

Blanchot diferencia a narrativa da escrita diarística pelo fato de que nela, os acontecimentos narrados não são passíveis de verificação, confirmação ou justificação, enquanto no diário os relatos são verificáveis e procuram conservar as certezas do mundo comum.²²⁹ Além disso, subentendida nesses textos, há uma convicção de que podemos observarmo-nos e conhecermos a nós mesmos. As verdades de uma vida são descritas por meio da observação, verificação e confissão das situações pelas quais o autor passou, e ele as relata como se fosse capaz de ressuscitar o vivido e preservá-lo pelo diário. Para Blanchot, esse seria um prejuízo duplo: não se vive nem se escreve, mas tem-se a ilusão de escrever e também a ilusão de viver que decorre dessa escrita. Os autores desses diários tentam, assim, fixar aquilo que se desvia, colocando-se “à procura deles próprios neste falso diálogo,

²²⁷ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 193.

²²⁸ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 193.

²²⁹ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 194.

tentando dar forma e linguagem ao que nele não pode falar”.²³⁰ No fundo, as imagens, ou palavras, seriam uma forma de defesa tanto do esquecimento quanto da falta de ter o que dizer. O diário funcionaria, portanto, como um “parapeito da escrita”, ou seja, “uma maneira cômoda de escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo na palavra”.²³¹

No segundo tipo de diário íntimo exposto por Blanchot, cujo exemplo é o diário de Kafka, os escritores partem da constatação de que não podem conhecer-se completamente. Eles são atraídos para fora deles mesmos, para uma região obscura para qual o acesso lhes é restrito. Seus escritos retornam dela fragmentados, inacabados, e muitas vezes parecem desligar-se da existência da qual saíram, libertar-se dos acontecimentos dos dias vividos pelo escritor. Consciente que não pode iluminar completamente sua existência ou transcrevê-la sem também mascará-la, resta ao escritor fazer do diário uma experiência de criação. Vejamos como *Lost, Lost, Lost* se relaciona a essa segunda categoria.

Em primeiro lugar, “a temível cláusula do calendário” não é respeitada pelo filme. Aparentemente, ele é montado pela ordem cronológica. Há, porém, uma complexa temporalidade escondida sob essa falsa cronologia. O tempo do narrador não é o tempo do protagonista. Apesar de serem a mesma pessoa, como já dissemos, a voz (Jonas Mekas que narra), tem uma distância de até vinte e cinco anos do personagem (Jonas Mekas que aparece nas imagens, que as filma e que escreve os diários escritos que são exibidos). O cotidiano não é mais visto pela perspectiva limitada dos dias em que se escreve. A lei do calendário é violada pelo ensaio de Mekas, assim como o princípio da sinceridade. Ele atesta uma impotência de manter a escrita no círculo fechado dos dias e de fixar do objeto do filme. O diário é reinventado sob a ótica do ensaísta, que cruza temporalidades diversas e insere a dúvida na regularidade do cotidiano. *Você nunca saberá o que um exilado pensa à noite e em Nova Iorque*²³².

O livro é rodeado de pequenas histórias não datadas, “contos”, “lembranças”, ou “histórias curtas”, como ele as denomina. Esses pequenos núcleos desligam-se do relato cotidiano, aprisionado à passagem dos dias. São pequenos cristais cuja constituição não se sabe até que ponto são lembranças puras e até que ponto são

²³⁰ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 196.

²³¹ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 195.

²³² *You will never know what a displaced person thinks in the evening and in New York* (tradução nossa).

puras invenções. Não são notas inacabadas, mas fragmentos autônomos, que não se ligam uns com os outros nem se relacionam abertamente com a anotação do dia. Em certo momento, ele chega a dizer:

Eu os convido a ler tudo isso como os fragmentos da vida de um homem. Ou como a carta de um exilado que sente nostalgia de seu país. Ou então como um romance, uma ficção pura. Sim, eu os convido a vê-lo como uma ficção. O tema, a intriga que liga esses fragmentos, é minha vida, minha saída brutal da adolescência. O vilão? O vilão é o século XX.²³³

Também no filme Mekas expõe sua escritura ao risco e rompe com o primeiro modelo mostrando que a única possibilidade do diário é “se tornar imaginário e mergulhar, como aquele que o escreve, na irreabilidade da ficção”²³⁴. Ele não se confessa, não se derrama nem tenta dar forma ao que não se pode dizer. Os vazios e as zonas de penumbra que compõe seu eu são mantidos. Seu passado nunca é representado como uma coleção de tesouros emoldurados. Ao contrário do relato verificável, o filme transforma-se numa experiência criadora. Reconhecendo que o vivido está para sempre perdido, o filme testemunha que ninguém pode “conhecer-se, mas apenas transformar-se e destruir-se”²³⁵. Seu diário está aberto às manobras do imaginário, ele se torna uma escritura que “não compensa, não captura, não salva nada”²³⁶. Mekas tateia os limites e abismos da linguagem. Não há, no filme, nenhuma atração pelas origens, ou intenção de apreender o que foge das mãos. Os silêncios que povoam o filme indicam de alguma maneira esses vazios. Mekas, ainda que três vezes perdido, não tenta agarrar o inexplicável, o que se desvia. Ao contrário disso, ele insere o indizível na obra.

Ainda que pareça contraditório, esse movimento, assim como revela uma estética da pessoalidade do cinema experimental, aproxima-se também da impessoalidade da abstração, como na série final de haicais, que analisaremos mais adiante. Enquanto os eventos registrados perdem importância diante do sujeito, a

²³³ “Je vous invite à lire tout cela comme des fragments de la vie d’un homme. Ou comme la lettre d’un exilé qui se languit de son pays. Ou alors comme un roman, une pure fiction. Oui, je vous invite à y voir une fiction. Le sujet, l’intrigue qui relie ces fragments, c’est ma vie, ma sortie brutale de l’adolescence. Le méchant? Le méchant, c’est le xxe siècle” (tradução nossa). MEKAS, Jonas. *Je n’avais nulle part où aller*. p. 139.

²³⁴ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 197.

²³⁵ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 197.

²³⁶ COUY, Venus e GUIMARÃES, César. *Incidentes barthesianos: um nômade no deserto*. p. 04.

enunciação é priorizada em relação ao enunciado. As anotações datadas sobre si próprio vão sendo substituídas por “considerações tanto mais gerais quanto mais íntimas”²³⁷.

Lost, Lost, Lost, é construído tendo como base uma dupla frustração. De um lado, Mekas tem consciência de que não se pode recuperar integralmente o que se encontra perdido, até porque, somente assim ele pode se deparar com a lembrança, pois “aquele que quer lembrar-se deve confiar-se ao esquecimento, a esse risco que é o esquecimento absoluto e a esse belo acaso que se torna então a lembrança”²³⁸. De outro lado, há também a consciência de que não se pode conhecer-se, sendo a escrita do eu também a criação de um eu. O filme é realizado a partir dessas duas falhas. É certo que Mekas procura reter algo de seus dias pelo armazenamento do vivido em forma de palavras e imagens. Mas essa função de preservação, esse impulso de reter obsessivamente tudo e todos em suas imagens – *Eu estava lá e eu filmei. Para outros, para a História*²³⁹ – é combinado a um trabalho minucioso com as palavras, as imagens e sons, trabalho que transforma a realidade vivida.

*

MacDonald sugere que os seis rolos em que *Lost, Lost, Lost* está dividido podem ser agrupados em três pares, sendo que, em cada um deles, o primeiro tende a voltar-se para a vida pessoal e familiar, e o segundo para o contexto político no qual essa vida está inserida²⁴⁰. De acordo com essa divisão, grosso modo, o primeiro par está centrado na comunidade lituana do Brooklyn, o segundo se volta para a formação de uma nova vida em Manhattan e na comunidade em torno da revista *Film Culture* e o último gira sobre a formação de uma estética cinematográfica da espontaneidade e da personalidade dos filmes experimentais. Cada uma das partes tem aproximadamente uma hora de duração e as três iniciam-se com os dois irmãos posando para a câmera.

Ao longo de todo o filme, o autor mostra laços fortes com as pessoas e situações que registra. Na primeira parte, são os imigrantes, seus encontros,

²³⁷ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. nota 01, p. 198.

²³⁸ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 196.

²³⁹ “I was there, and I recorded it. For others, for the History” (tradução nossa).

²⁴⁰ MACDONALD, Scott. *Interview with Jonas Mekas*. p. 92.

atividades e manifestações que principalmente o atraem. Ele faz vários retratos de pessoas que olham, sorriem e acenam para a câmera, demonstrando familiaridade com aquele que filma. Nesta parte, são registrados casamentos, batismos, jogos de futebol do time lituano, reuniões para a independência de seu país e cenas domésticas dos imigrantes. Há também longos trechos de observação de anônimos e vistas da cidade, como se Mekas fizesse um mapeamento do terreno juntamente com a descoberta da máquina de filmar. A segunda parte inclui os esforços coletivos para a publicação da revista *Film Culture*, a produção de *Guns of the Trees* (1961), seu primeiro filme, e de outros filmes realizados por seus amigos e as inúmeras manifestações públicas contra a guerra. Percebemos que Mekas, que antes seguia “de fábrica a fábrica” a procura de todo tipo de emprego, passa agora a engajar-se ao trabalho de crítica e realização cinematográfica.

A terceira e última parte é a que mais se desliga do diário tradicional, o primeiro descrito por Blanchot. Logo no início são inseridos os *Rabbit Shit Haikus*. Uma anedota contada pelo narrador em dois momentos explica esse nome: um homem não podia mais viver sem saber o que havia no fim da estrada. De tempos em tempos ele parava o trabalho para olhar para o horizonte. As pessoas perguntavam: por que você olha tanto para longe? Ele dizia: Quero saber o que há no final daquela estrada. Após anos de viagem ele chega no final da estrada e descobre que não havia nada. Nada, a não ser um amontoado de cocô de coelho. Quando ele voltou, as pessoas perguntaram para onde a estrada levava. Ele responde: A lugar nenhum, e ao final não há nada senão um amontoado de cocô de coelho. Assim ele disse, mas ninguém acreditou.

O rompimento profundo com o diário se dá depois de Mekas romper também com a lógica ou a procura de sentido para aquelas imagens, ou para sua vida. Não há sentido oculto, não há revelação no fim do caminho, e portanto, são os acontecimentos banais, capturados enquanto se irrompem, que o interessam nessa última parte. Entre eles, P. Adams caminhando na chuva, um homem cantando e tocando violão, a visita a um asilo, os inúmeros haikus com cenas de um único plano mostrando a neve, as nuvens, uma janela, alguns amigos.

O que queremos com tudo isso é indicar que, mesmo oferecendo “um dos exemplos mais completos de auto-exame da história do cinema”²⁴¹, como sugere

²⁴¹ “One of the most exhaustive instances of self-examination of the history of the cinema” (tradução nossa). RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 72.

Michael Renov, *Lost, Lost, Lost* não é uma autobiografia que afirma veementemente um eu. Todos os temas e pessoas que rodeiam Mekas o fazem olhar para fora de si. Para Renov, esse movimento tem a ver com a inflexão ensaística do filme, uma vez que ela oferece uma prática autobiográfica que “combina o auto-exame com um olhar exterior profundamente engajado, unindo, nas palavras do ensaísta fundador Michel de Montaigne, ‘a medida do ponto-de-vista’ e a ‘medida das coisas’”²⁴². A leitura de Renov apresenta questões cruciais para a análise desse filme. No entanto, trazendo Montaigne para falar desse duplo trabalho do ensaio, ele reforça uma visão de subjetividade que limita a perspectiva do filme.

Para Renov a subjetividade está relacionada à expressão individual de aspectos íntimos de um sujeito. Ele afirma que o ensaio concilia a subjetividade e o mundo, e argumenta que Mekas combina “a medida do ponto-de-vista” com a “medida das coisas”. É como se houvesse duas dimensões separadas que o cineasta, como bom ensaísta, tivesse a habilidade de fundir. Em um pólo haveria a realidade do mundo, em outro a interioridade do eu: “como foi demonstrado, o ensaísmo é marcado por sua engrenagem de dois registros da interrogação – da subjetividade e do mundo”²⁴³. O mérito do filme seria, portanto, combinar essas duas dimensões.

Acreditamos, por outro lado, que a riqueza do filme, como de muitos ensaios, seja exatamente mostrar que esses campos são inseparáveis. *Lost, Lost, Lost* comprova essa inseparabilidade, seguindo em direção contrária ao modelo que limita a subjetividade à individualidade. Ele consegue esse feito dando um passo a favor de um desvio da noção de subjetividade, como reivindica Peter Pál Pelbart:

Talvez o deslocamento progressivo da idéia de subjetividade da consagrada noção de sujeito, na qual tem origem e da qual ela deriva, seja uma maneira de incluir uma certa dimensão de exterioridade, de pluralidade e de diferenciação que a idéia de sujeito, na sua simplicidade tautológica, interiorizada e auto-centrada, sobretudo a partir de Descartes, mas talvez já muito antes dele, dificilmente comportava.²⁴⁴

²⁴² “Combines self-examination with a deeply engaged outward gaze, coupling, in founding essayist Michel de Montaigne’s words, “the measure of sight” with the “measure of things” (tradução nossa). RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 69.

²⁴³ “As has been established, the essayistic is notable for its enmeshing of two registers of interrogation – of subjectivity and of the world” (tradução nossa). RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 72-3.

²⁴⁴ PELBART, Peter Pál . *A vertigem por um fio*. p. 14.

O ensaio de Mekas já revela uma subjetividade mais polifônica, mais heterogênea e menos atrelada à noção de sujeito, da qual ela deriva. Em lugar de pensar em dualismos podemos pensar em multiplicidades, em linhas intensivas que mesclam vestígios do sujeito, da história, da cultura, das realidades sociais, políticas e econômicas. Por isso, mais do que definir os limites em que se enquadra o filme, nos interessa salientar os traços do eu, da memória, do ensaio, da autobiografia.

Se em algum momento Mekas teve a intenção de fazer um filme que registrasse um mundo sem a sua presença, esse filme nunca foi realizado. Se ele acreditou que, ao fazer um diário, poderia fechar-se em seu mundo interior (haveria um mundo sem exterior?), esse filme também nunca existiu. A questão não é fundir o seu olhar e o mundo, mas mostrar que seu olhar se constrói em conjunto com o mundo à sua volta. O próprio cineasta exemplifica esse procedimento pela anedota de um monge Zen que, no meio da *Times Square*, é perguntado sobre o barulho e o trânsito de Nova Iorque. O monge responde: “Que barulho? Que trânsito?”²⁴⁵. Cada um cria sua própria realidade, mas ela é tanto composta de elementos “internos” quanto de elementos “externos”. Enquanto reage e reflete sobre o mundo em que vive, Mekas grava no filme a exteriorização de sua interioridade frente a tal realidade, e ao mesmo tempo interioriza a realidade frente a qual reage.

Sob o título “*From an unfinished film*”, são exibidas cenas de um dos filmes não terminados que foram incluídos em *Lost, Lost, Lost*. Nele, uma mulher tem um devaneio (ou seria uma lembrança?) de um acidente de carro. Ela é acordada de seu sonho diurno por um acidente real. Sem conseguir seguir para o trabalho, ela vai ao encontro do parque. *Ela teve que exteriorizar, exteriorizar. No parque. Ela caminhou. Ela caminhou. Ela olhou para as árvores. Elas a fizeram sentir-se melhor, as árvores*²⁴⁶. Ao mesmo tempo em que a mulher externava sua tristeza, a calma e a vida das árvores são interiorizadas por ela. O sentimento da mulher e o parque são igualmente registrados: a mulher vê as árvores e as árvores vêem a mulher. Mekas e suas caminhadas poderiam ser tomados como uma duplicação dessa situação. Pouco depois, no filme, é ele próprio quem vai para o parque: *ele se sentiu muito próximo do parque, das árvores, da cidade*²⁴⁷.

²⁴⁵ MACDONALD, Scott. *Interview with Jonas Mekas*. p. 108.

²⁴⁶ “She had to walk it out, to walk it out. In the park. She walked. She walked. She looked at the trees. It made her feel better, the trees” (tradução nossa).

²⁴⁷ “He felt he was very close to the park, to the streets, to the city” (tradução nossa).

Além da inseparabilidade entre a visão pessoal e a realidade, outros aspectos do filme indicam os desvios da autobiografia centrada na afirmação de um indivíduo, ou à diminuição desse indivíduo diante dos fatos que ele descreve. O eu retratado não se fixa, ele resiste a si próprio, se faz e refaz durante o filme. Se a vida e a obra de Mekas estão profundamente imbricadas, se para ele, encontrar uma maneira de estar no mundo se condiciona à descoberta de uma forma de fazer cinema e de registrar suas memórias pela imagens que filma, esse processo, no entanto, não se desenvolve de forma simples nem contínua. Há, entre a vida e a obra, uma ruptura irreparável. Há tensões entre o Mekas protagonista representado nas imagens do passado, o Mekas narrador, que fala do presente, e o Mekas cineasta, que também não se confunde completamente com os outros dois. Lembremos um trecho de Roland Barthes, que aproxima-se da passagem já citada do diário escrito de Mekas:

Embora feito, aparentemente, de uma seqüência de idéias, esse livro não é o livro de suas idéias, é o livro do eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias idéias; é um livro recessivo (que recua, mas também, talvez, que toma distância). [...] O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete, entretanto, a uma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser quase um romance: um romance sem nomes próprios.²⁴⁸

Ao criar seu (quase) romance, Mekas considera o trabalho da escritura mais verdadeiro do que os próprios escritos, ou seja, que os eventos perdidos e apenas parcialmente reencontrados. Ele transfigura a realidade que lhe fugiu, recriando suas memórias e estabelecendo seu lugar no mundo por meio da arte: “sempre no exílio, ele busca saber onde ele se encontra nesta procura do outro, dele mesmo, de seu lugar. Para reencontrar o sentido perdido? Seu trabalho de cineasta, mais que outra coisa, lhe dará as respostas e lhe permitirá em grande parte reconstruir-se: ‘sou uma pessoa deslocada à procura de lembranças’”²⁴⁹. Na medida em que Mekas encontra suas lembranças e a cidade vai se tornando um lar, ele percebe que não está mais

²⁴⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. p. 128.

²⁴⁹ “*Toujours en exilé, il cherche a savoir où il se trouve dans cette quête de l'autre, de lui même, de sa place. Pour retrouver le sens perdu? Son travail de cinéaste, plus qu'autre chose, lui donnera des réponses et lui permettra en grande partie de se reconstruire: 'Je suis une personne déplacée à la recherche de souvenirs'*”. RAMBAUT, Claude. *Jonas Mekas*. p. 51.

perdido e chega a dizer que “o paraíso foi recuperado por meio do cinema”²⁵⁰. Assim diz a última voz do filme, que não é de Mekas, mas de uma mulher que canta: *You are my paradise lost...* Pelo cinema, ele reencontra seu paraíso perdido, mas a condição de seu reencontro é que ele retorne como já perdido.

Fabricar um filme sobre si é tanto inventar-se quanto deixar-se alterar pelo personagem que se cria. Se Montaigne afirma que “fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz”,²⁵¹ admitindo que ao pintar seu retrato para outrem, o fez com cores mais nítidas do que o modelo original, Mekas dá um passo além. Para ele, não apenas seu retrato toma forma única no filme, mas também sua maneira de filmar influencia profundamente sua forma de viver, sendo que ambas se modificam durante o processo de realização da obra. Entre “lufadas de imaginário simples e de acessos críticos” (Barthes), entre o haicai e o documento histórico, o registro e a invenção, a memória e a desmemória, está o filme.

Assim procedendo, Mekas não esgota nem controla seus objetos. Talvez seja nessa nova relação entre sujeito e objeto, como acredita Adorno²⁵², que o ensaio se mostre realmente inovador. Concordando com a perspectiva adorniana, Alain Menil afirma que, se o ensaio tem um valor estético,

não é tanto que [o ensaio] tenha sabido se elevar a uma forma; é que esta forma se apresenta como uma reconfiguração da relação do sujeito e do objeto, como uma redefinição da relação entre o pólo objetivo (o que chamamos de ensaio “sobre”) e o pólo subjetivo (ensaio “de”), não em vista de uma síntese reconciliadora, mas em vista de uma discordância e de seu aprofundamento.²⁵³

Entre um filme de Mekas e um filme sobre Mekas, algo resiste à identificação simples. Uma fenda abre espaço para a invenção, pois é na distância entre o eu que escreve e o eu que é retratado que inscreve-se a matéria do romance. É preciso dizer que essa nova relação entre o sujeito e o objeto não se restringe à constatação de um

²⁵⁰ “Paradise has been regained through cinema”. MACDONALD, Scott. *Interview with Jonas Mekas*. p. 96.

²⁵¹ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*, vol II, p. 356.

²⁵² ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*.

²⁵³ *Ce n'est pas seulement en tant qu'il a su s'élever a une forme; c'est en tant que cette forme se présente comme une reconfiguration du rapport de l'objet et du sujet, comme une redéfinition de la relation entre le pôle objectif (ce que nous avons appelé essai “sur”) et le pôle subjectif (essai “de”), non en vue d'une synthèse réconciliatrice, mais en vue d'une discordance et d'un approfondissement de celle-ci* (tradução nossa). MENIL, Alain. *Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai*. p. 123.

aspecto imprevisível ou inalcançável do objeto do filme. Para o ensaio, esse objeto – o cotidiano de um exilado, a vida de Jonas – é inatingível não apenas por ser rico demais e escapar à representação, mas também porque o que interessa são as mudanças desse objeto, e da relação sujeito/objeto, no tempo. O filme se constrói justamente com o que a ele escapa: as variações que o objeto (um filme sobre Jonas Mekas), provoca em quem o faz (um filme de Jonas Mekas), enquanto o faz.

Há assim uma falta de controle do sujeito sobre o objeto. Mekas demonstra, em algumas passagens, sua incerteza e ausência de domínio sobre a obra que está a produzir. Ele o faz não apenas pela narração, mas utilizando-se de todos os componentes que tem à sua disposição. Tomemos uma seqüência de um minuto no início do filme para exemplificar essa operação. Cenas de uma pista de patinação no gelo bastante cheia são exibidas com uma música instrumental alegre, como pedem as pistas de patinação de filmes de natal, por exemplo. A música é cortada bruscamente e a imagem dá lugar ao *lettering*: “*Was there a war?*”. Em seguida, vemos imagens de uma família. Várias crianças à mesa, a mãe costura, o pai lê jornal, um menino escreve as primeiras letras. Ouvimos Mekas dizer: *A vida continua. O pai trabalha em uma fábrica. À noite a família se reúne em volta da mesa. Tudo é normal. Tudo é muito normal. A única coisa é que você nunca saberá o que eles pensam. Você nunca saberá o que um exilado pensa à noite e em Nova Iorque*²⁵⁴. Durante essa fala, um soldado armado caminha em direção à câmera. A palavra “*Never*” é inserida rapidamente. Mais uma cena do soldado, que agora percebemos ser Adolfas²⁵⁵. Ele caminha como se estivesse encenando um filme cômico. Silêncio. Sem seguida, trechos do diário escrito de Mekas. Não é possível ler as frases completas, somente palavras soltas: *criss-crossing ... Manhattan ... Brooklyn ... deep into ... factory into factory*. Ao final, um homem atravessa sozinho uma calçada vazia.

²⁵⁴ *Life goes on. Father works in a factory. In the evening the family gathers together around the table. Everything is normal. Everything is very normal. The only thing is, you will never know what they think. You will never know what a displaced person thinks in the evening and in New York* (tradução nossa).

²⁵⁵ Em entrevista, Mekas revela que essas cenas foram realizadas para um embrião do filme, o projeto de *Lost, Lost, Lost*, um documentário sobre migrantes das repúblicas Bálticas nos EUA. Esse projeto, abandonado quando Adolfas foi convocado para o exército norte-americano, é mais um filme não realizado que foi incorporado à versão final. MACDONALD, Scott. *Interview with Jonas Mekas*. p. 84-5.



Figura 3 - *Lost, Lost, Lost*

Como vemos, a seqüência é feita de uma variedade de elementos que se chocam e se cruzam. Aqui, como em todo o filme, eles não assumem uma direção única para produzir determinado sentido, assim como nos filmes em que a narração descreve um fato, a imagem o ilustra e a trilha sonora reforça o sentimento trazido por ambas. Na referida passagem, enquanto uma imagem exhibe a tranquilidade da pista de patinação, as palavras introduzem uma dúvida: “houve uma guerra?”. É como se elas também dissessem, ironicamente: “Estão todos tão felizes. Não, não houve guerra alguma. Quem a sofreu? Que marcas ela deixou?”. E enquanto as cenas da família manifestam a pretensa normalidade da vida dos imigrantes inseridos naquele contexto, a voz insiste em desfazer as certezas: você nunca saberá o que eles pensam. Durante a fala, há ainda o soldado, que mais uma vez ironiza o confronto entre a aparente normalidade americana e a guerra que se passa alhures. Por fim, as palavras datilografadas do diário do autor. Ele próprio é um imigrante que se insere naquele espaço. O que ele pensa, à noite, entre uma e outra fábrica? O que ele pensa quando reescreve seus dias? O Mekas que monta e narra o filme algum dia compreendeu o Mekas que capturou aquelas imagens?

Se nunca saberemos o que se passa pela cabeça de um exilado, de fato nunca saberemos o que pensa e o que pretende o próprio Jonas – e talvez nem ele mesmo o saiba, como é exposto mais adiante. A essa ausência de certezas alia-se uma indeterminação do autor, que desconhece as origens e o destino do filme. Sobre uma seqüência de imagens de manifestações públicas contra a guerra e os testes de ataques aéreos, Jonas diz: *Aqui estou nesse ponto, nesse lugar. Os ventos me trouxeram até aqui, e eu te vejo, e eu te filmo. Eu não sei se alguma vez te compreendi. Se alguma vez realmente compreendi o que você pretendia, o que você buscava. Mas eu estava lá, eu era apenas um transeunte, que vinha de outro lugar, de muito longe, vendo tudo com minha câmera. E eu filmei. Eu filmei tudo. E eu não sei porquê*²⁵⁶. Nesse trecho ele demarca uma distância com relação àqueles que filma – ele está ali, mas é apenas um viajante filmando aquelas pessoas, aqueles acontecimentos. Ele vem de um outro lugar, não pode compreendê-los e nem mesmo dizer por que os filma. Mekas verbaliza sua indeterminação, dizendo-se apenas um transeunte trazido pelos ventos. O que ele faz ali? Por que está filmando? Ele não

²⁵⁶ “Here I came to this point, to this place, the winds have brought me here, and I see you, and I record you. I don’t know if I ever understood you. If I ever really understood what you stood for, what you went to. But I was there, I was just a passer by, from somewhere else, from completely somewhere else, Seeing it all with my camera. And I recorded it. I recorded it all. And I don’t know why”. (tradução nossa).

sabe responder. Mesmo assim continua o filme, entregando-se aos ventos que o conduzem. Pouco antes dessa seqüência são exibidas cenas do *making of* de *The Sin of Jesus* (Robert Frank, 1961). Outra vez, sua voz: *Retornando aquele dia para Nova Iorque com Baellamy, eu olhava a paisagem. Eu sabia que estava na América. “O que eu fazia ali?”, perguntei para a paisagem. Não houve resposta. A paisagem não me respondeu. Não houve resposta*²⁵⁷.

Essa irresolução é um outro aspecto que marca a voz ensaística de *Lost, Lost, Lost*, e é esse o sentido que Renov atribui à indeterminação do filme. Para ele, essa indeterminação é provocada pela pluralidade de vozes presentes na obra: “Neither locus of meaning – neither subject nor historical object – anchors discourse so much as it problematizes or interrogates it”²⁵⁸. Renov relaciona a irresolução ao caráter incerto do ensaio, a uma impossibilidade de fixar o discurso, já que tudo está em perpétuo movimento. Como dissemos anteriormente, o pensamento ensaístico se faz por rascunhos, esboços, que não são um ensaio para uma obra posterior, mas já o trabalho final. O nome que Mekas dá ao projeto como um todo, que inclui outros filmes, e que freqüentemente é utilizado para designar toda sua obra, revela essa intenção: *Diaries, Notes and Sketches*. Dessa maneira, nenhum conceito, pensamento ou sensação é estável. Em *Lost, Lost, Lost*, esse movimento começa pela indefinição do próprio autor sobre o filme que realiza. Entre as imagens documentais dos exilados, a produção do filme de um amigo e os protestos de rua, o homem que a tudo registra, o olho-câmera, a testemunha, de repente se pergunta: qual o sentido desse filme? O que faço nesse lugar? Ele não sabe. Renov lembra também o papel dos componentes sonoros, especialmente nas primeiras seqüências, em que o som vai muitas vezes em direção contrária ou a um ângulo oblíquo em relação às imagens²⁵⁹. Ele faz referência

²⁵⁷ *In the driving back to New York that day with Baellamy. I was looking at the landscape. I knew I was in America. ‘What am I doing here?’ I asked at the landscape. There was no answer. The landscape didn’t answer me. There was no answer* (tradução nossa).

²⁵⁸ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 70.

²⁵⁹ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist*. p. 76. Seria possível fazer um estudo apenas sobre as funções que a música assume nesse filme, uma vez que ela nunca é usada como pano de fundo para a fala, como elemento decorativo ou mero reforçador de um ritmo ou tema. A música tem força própria, e gera dissonâncias e ressonâncias quando cruzada com as imagens e a narração. Sua força expressiva está não apenas na melodia, mas na história que carrega, como no caso do Kol Nidre, e também em sua letra, como na seqüência em que Mekas rompe com os imigrantes lituanos e que ouvimos uma das poucas canções inseridas integralmente no filme – Georgia Gibbs cantando *Kiss of Fire: Just like a torch you set the soul within me burning/I must go on along the road of no returning/And though it burns me and it turns me into ashes... My whole world crashes, without your kiss of fire [...] If I’m a slave, then it’s a slave, I want to be/Don’t pity me, don’t pity me*.

ao Kol Nidre, o canto judeu entoado no Dia do Perdão (Yom Kippur), que acompanha cenas de Jonas caminhando sozinho pelas ruas de Nova Iorque.

Na medida em que sujeito e objeto não se firmam, e que o interesse do filme é, antes de tudo, capturar essa deriva, ele não pode almejar um fim. *Lost, Lost, Lost* não busca uma essência ou determinação final. Ele não pretende defender nenhuma hipótese nem relatar eventos verificáveis. O diário íntimo de Mekas nem mesmo conta a história de uma vida. Após uma hora de filme, já no rolo 3, entra um *lettering*: *Film Culture is rolling on Lafayette St.* A revista está sendo impressa e ele não explica, nem antes ou depois, qual a sua relação exata com aquilo. Que função ele tem na produção da revista? Como esse projeto foi viabilizado? Pouco antes disso, ele também relata: *Naquela primavera meu irmão voltou do exército*²⁶⁰. Ele nunca disse que seu irmão havia partido para o exército. Não sabemos quanto tempo ele ficou lá, nem como foi a vida de Jonas sem a companhia do irmão. Na verdade, ele não se preocupa em nos manter informados desses fatos. Seu interesse maior é observar processos, capturar impermanências, mas não descrever seu dia-a-dia. Nesse sentido, podemos dizer que o filme narra uma não-história, ou melhor, uma história sem fim, que continua sendo contada em todos os seus outros filmes, com a diferença de que, nos trabalhos mais recentes, cada vez menos coisas acontecem. Em seus últimos filmes, como já aponta a parte final de *Lost, Lost, Lost*, o mais importante é quase nada.

A parte final (rolos cinco e seis) se distingue consideravelmente do início (rolos um e dois). Ainda que em todo o filme a composição seja descontínua e os vários fragmentos só se liguem precariamente uns aos outros, no início as cenas oferecem um quadro mais geral que retrata os ambientes em que transitam o autor, seu irmão e a comunidade de exilados. Entre esse retratos vão sendo inseridos os comentários, as palavras grafadas, os sons e ausências de som. Aos poucos, a incerteza de Mekas vai surgindo mais pronunciada. No quarto rolo ele declara: *Eu não fazia idéia que ventos me levavam, nem para onde. Avante, avante, estou empurrando*²⁶¹. A palavra deriva, literalmente, significa o desgoverno de uma embarcação pelo vento²⁶². A deriva de Mekas vai se intensificando a partir do

²⁶⁰ “That spring my brother came back from the army”. (tradução nossa).

²⁶¹ “I had no idea what winds are driving me and where. Ahead, ahead, I’m pushing” (tradução nossa).

²⁶² Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx>. Último acesso em 01/05/06.

momento em que ele se desliga da comunidade dos lituanos. Ao chegar na parte final, não há mais nenhuma contextualização, nenhum fato histórico relevante, apenas partículas de episódios banais e impressões esparsas do autor. A câmera se move incessantemente, os planos curtíssimos estilhaçam tudo que registram, mostrando apenas parcialmente as pessoas e coisas filmadas.

A peregrinação de Mekas segue por errâncias e vazios que se abrem dentro do cotidiano documentado. Nesse acontecer, o eu que narra e que relê as imagens do passado e da memória, se molda pelo poder que tem de afetar e de ser afetado, meditando sobre a realidade e sobre si mesmo pela cascata de linguagem, memória e imaginação²⁶³. O vagar interminável de quem se deixa levar pelo vendaval da cidade – entre a periferia e o centro, o vivido e o lembrado, o documento e o experimento, a quietude e o desassossego, a eterna partida e a vontade de retorno – também confere um caráter ensaístico ao filme. Não por acaso, ele não termina com a palavra “fim”, mas com “fim do rolo 6”, demonstrando mais uma vez sua recusa à conclusão. Ele poderia prosseguir indefinidamente, mas em algum momento é preciso parar.

O vagar de Mekas, suas incertezas e irresoluções, são complexificadores dos movimentos do filme. Renov chama atenção para o fato de que a crítica quase unanimemente aborda o aspecto progressivo dessa obra, sustentando a emergência da voz autoral que parte de uma observação mais próxima dos documentários dos anos 30 e 40 até alcançar o estilo pessoal que atende à ética e estética do cinema experimental²⁶⁴. Não descartando de todo esse argumento, Renov ressalta, porém, a importância do aspecto reversível associado à progressividade do filme. Segundo ele, a irreversibilidade da evolução é desfeita pela voz. Um exemplo é a passagem que mostra pessoas em frente a uma igreja após a missa de domingo – *Paulius, Paulius, eu te vejo. Lembra aquele dia, aquela noite, aquela noite todos nós dançamos em volta do jovem vidoeiro do lado de fora do alojamento. Nós pensávamos que tudo era tão temporário. Brevemente todos estaríamos em casa. E depois cada um de nós tomou uma direção*²⁶⁵.

A voz é o principal elemento que permite a variação através da memória e do tempo. O comentário de Jonas toma partido dos exilados e de sua luta – *Ó, deixe que*

²⁶³ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 71.

²⁶⁴ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. nota 17. p. 252.

²⁶⁵ “Paulius, Paulius, I see you. Remember that day, that evening, that evening we all danced around a young birch tree outside of the barracks. We thought it would all be so temporary. We would all be home soon. And then we all went to different directions” (tradução nossa).

*minha câmera grave o desespero dos pequenos países. Ó, como eu vos odeio, as grandes nações, seus grandes rios, suas grandes montanhas, suas grandes histórias, seus grandes exércitos e suas grandes guerras. Vocês sempre se reúnem como nas Nações Unidas e se proclamam Os Grandes Três, ou Os Grandes Quatro, e vocês sempre pensam que são os únicos. Os outros, os outros não importam, eles devem ser parte de vocês ou falar as suas línguas. Ó venha, venha a Ditadura dos Pequenos Países [...] Ó cante Ulisses, cante o desespero do exílio, cante o desespero dos pequenos países*²⁶⁶. Mas ao mesmo tempo, ele também desfaz toda a segurança que a poeira do tempo poderia ter conferido a estas imagens: *Quando olho para eles, como nesse encontro, conversando, brincando, havia uma sensação ao redor, havia a sensação de longas férias, como se eles estivessem em longas férias. Não havia ainda desespero em suas faces. Tudo isso veio depois. Aqui eles ainda sentiam que voltar para casa era logo na esquina. Breve, breve, muito breve. Isso é apenas temporário, apenas temporário*²⁶⁷.

O aparecimento de um “estilo autoral” em Mekas significa menos a chegada a um destino do que um retorno às origens. Mas um retorno que é ele mesmo “re-trabalho, um movimento de recuperação e renovação”²⁶⁸. *Lost, Lost, Lost* reúne uma série de travessias circulares, que culminam na volta do autor ao lugar de onde ele partiu. O fim da viagem, ao mesmo tempo em que é um retorno ao ponto de partida, já não é mais o mesmo lugar. Retorno do passado em direção ao futuro. Após uma primeira tentativa de produzir um documentário roteirizado e impessoal, Jonas arquiva o projeto durante anos, sem conseguir abandoná-lo e tão pouco dar forma ao material. Enquanto isso, ele continua coletando imagens sobre a vida de imigrantes,

²⁶⁶ “Oh let my camera record the desperation of the small countries. Oh, how I hate you, the big nations, and your big rivers and your big mountains and your big histories and your big armies and your big wars. And you always get together like at the United Nations and you proclaim yourself The Big Three or The Big Four, and you always think that you are the only ones. The others, the others do not matter, they should only be part of you or speak your language. Oh come, come, the Dictatorship of the Small Countries [...] Oh sing, Ulysses, sing the desperation of the exile, sing the desperation of the small countries” (tradução nossa).

²⁶⁷ “When I look at them, like this gathered, talking, joking, there was a feeling around them; there was a feeling of a long vacation, like they were in a long vacation. There was no desperation yet in the faces. All that came in later. Here they still felt going home was just around the corner. Soon, soon, very soon. This is only temporary, only temporary” (tradução nossa).

²⁶⁸ “A reworking, a movement of recuperation and renewal” (tradução nossa). RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 74.

especialmente dos lituanos, mesmo sem uma idéia clara do que iria fazer com elas.²⁶⁹ Ele revela que só quando foi capaz de se livrar de uma idéia enrijecida e tradicional de documentário é que pôde continuar o filme, que significou, portanto, um retorno ao início de sua prática artística, à “poesia documentada”²⁷⁰ que ele buscava em seu trabalho literário. Ao invés de um progresso, uma linearidade, partindo de uma abordagem tradicional para uma forma mais livre e inovadora de se fazer documentário, esse desenvolvimento significou simultaneamente uma evolução e um recuo.

Outras passagens revelam também viagens circulares. Uma das mais belas é a das mulheres na praia de *Stony Brook*. A primeira seqüência nesse lugar acontece na segunda parte do filme (rolo 2). Intercalado-se à música e às cenas de amigos reunidos em um fim-de-semana na casa de Lape, Jonas narra: *Eventualmente fugíamos para Stony Brook. Eu imagino uma casa, talvez em Paris, talvez nos arredores de Paris, onde no início dos anos vinte os imigrantes russos costumavam se reunir para trocar suas memórias. E depois, com o passar dos anos, lentamente morria. Essa casa para mim era a casa de Lape. Nós todos nos reuníamos lá, todos vivíamos de memórias. Poetas, políticos, e aqueles que não pertenciam a lugar nenhum. Éramos todos recebidos na casa de Lape. Este era um dos domingos, um dos finais-de-semana em que todos vieram e todos estavam envolvidos*²⁷¹. Aqui, as imagens ilustram a fala: amigos se encontram, se abraçam, jogam, dançam e gastam indiscriminadamente o dia de domingo. A música, que só entra quando não há fala, se interrompe subitamente. *Vocês dançaram. Depois nós formamos um pequeno grupo, com uma nova amiga. Eu não me lembro seu nome. Mas nós todos corremos para o bosque e para a praia. E depois brincamos*²⁷².

²⁶⁹ MACDONALD, Scott. *Interview with Jonas Mekas*. p. 85.

²⁷⁰ MACDONALD, Scott. *Interview with Jonas Mekas*. p. 93.

²⁷¹ “Occasionally we used to escape to Stony Brook. I can imagine a house, maybe in Paris, or maybe near Paris, where in the early twenties the Russian immigrants used to gather and exchange their memories. And then, as years went by, slowly die. Such a house for me was the house of Lape. We all gathered there, we all lived on memories there. Poets, politicians, and those who didn’t belong anywhere. We were all accepted in the house of Lape. This was one of the Sundays, one of the weekends when everybody came and everybody was embraced” (tradução nossa).

²⁷² “You danced. Then we all ground on a little group, with a new friend. I don’t remember her name now. But we all ran to the woods and to the beach. And then we played” (tradução nossa).

No final dessa fala surgem as três mulheres da praia. Elas brincam sentadas na areia e depois em pé em frente ao mar, deixando-se filmar em um momento de felicidade. São as três Graças de Jonas, que trazem as flores de uma lembrança nostálgica do autor. Depois dessa cena inicia-se uma série de atividades e celebrações da comunidade de exilados, um batizado, danças típicas, reuniões do comitê para a independência da Lituânia, um jantar em família, um piquenique sob o sol.

No sexto rolo, já na parte final, Jonas retorna à Stony Brook com alguns amigos. Dez anos se passaram da cena anterior. A seqüência se divide em duas versões, uma filmada por Ken, um amigo que viajava com o grupo, a outra por Jonas. Ambas mostram a viagem à praia, o carro, um mirante, o encontro com um cavalo branco, um bebê, as pedras e as duas amigas, Barbara e Debby, que propuseram a viagem, insistindo em nadar num dia de outono. As duas moças entram no mar vestidas e dançam sob a areia.

*Sim, era um daqueles dias de outono. Era uma daquelas muitas viagens. Muito alegre. Todos os problemas foram lavados pelas águas. O que não foi lavado pelas águas foi lavado pelas cores do outono. Nós nos permitíamos pequenos desvios. Nós parávamos aqui e ali, nos divertíamos²⁷³. Quando não há fala, as cenas são regidas por um jazz. Tanto a versão de Ken como a de Jonas são em película colorida. A felicidade ingênua e nostálgica das três Graças anteriores se transforma no banho catártico das duas moças. Durante essa seqüência, Jonas vê a introdução de uma imagem do passado. Ele diz: *Ele se lembrou de um outro dia, há dez anos atrás. Ele sentou-se nessa praia, há dez anos. Com outros amigos. A memória. A memória. A memória. Novamente eu tenho uma memória. Tenho uma memória desse lugar. Eu já estive aqui antes. Eu já vi essa água antes. Sim, eu já andei sobre essa areia, essas pedras*²⁷⁴.*

²⁷³ "Oh Yes, it was one of those autumn days. It was one of those many trips. Very happy. All the troubles were washed away by the waters. Whatever wasn't washed away by the waters was washed by the colors of autumn. We permitted ourselves little detours. We stopped here and there. We had a good time." (tradução nossa).

²⁷⁴ "He remembered another day, ten years ago. He sat on this beach, ten years ago. With other friends. The memories. The memories. The memories. Again, I have memories. I have a memory of this place. I have been here before. I have really been here before. I have seen this water, before. Yes, I have walked upon this beach. These pebbles." (tradução nossa).



Figura 4 - *Lost, Lost, Lost*

Aqui o filme acaba, justamente quando ele volta ao ponto onde a viagem começou. O fim só acontece depois que, tendo se desligado da comunidade de exilados, vencido aos poucos todos os perigos de se lançar ao desconhecido, à procura de uma vida independente de seu país e de seus conterrâneos, ele finalmente pode voltar ao ponto de onde partiu, a *Stony Brook*. Pisando de novo naquela areia e repetindo com outras moças a cena já vivida, ele se dá conta do tempo que passou e compreende que ele agora já é outro. Um outro que é ele mesmo, mas de quem ele se distancia... “Ele lembrou-se de um outro dia [...] eu já estive aqui antes”. Jonas de agora é menos melancólico e mais ligado às suas origens de poeta e criador. Ele parece finalmente sentir-se em casa, vivendo novamente ao redor de pessoas que conhece e que falam sua língua.²⁷⁵

Ainda durante essa seqüência, o narrador revela que muitas vezes o protagonista não sabia onde estava, e que os tempos passado e presente se sobrepunham – *Algumas vezes ele não sabia onde estava. O presente e o passado se misturavam, se sobrepunham. E então, como nenhum lugar era mesmo um lar, ele tinha o hábito de se prender a qualquer lugar*²⁷⁶. A superposição de tempos gera uma co-existência entre passado e o presente. Não é uma simples volta ao passado, como ele faria se utilizasse a memória voluntária, mas um aparecimento do passado no presente. Em *off*, Mekas diz que Barbara e Debby é que os convidaram para o passeio – *Era insensato, mas era assim que elas faziam as coisas*. Ele aceitou, não para correr atrás de suas memórias, mas para realizar um dos muitos “desvios” que freqüentemente fazia com os amigos na época. Ao pisar nas mesmas pedras e ver novamente as mulheres de mãos dadas, ele percebe que o passado permeava o presente, e perde sua localização no tempo. A partir daí, ele perde também a necessidade de se apegar a um lugar, e se entrega a esse instante a que ele inclusive confere um sentido sagrado – *Foi bom. Foi bom. Foi como estar numa igreja*. Procurando entender esse momento, Mekas poderia chegar à mesma conclusão a que

²⁷⁵ Durante a narração já citada da abertura – *...E conte a história de um homem que nunca quis deixar a sua casa. Que era feliz e vivia entre as pessoas que ele conhecia e que falavam sua língua* – vemos Jonas e Adolfas, em preto e branco, encenando e fazendo truques mágicos em frente à câmera. Ao final, ele novamente se permite brincar como um tolo diante da câmera. Mas as imagens são coloridas, o movimento da câmera é frenético e já não há mais o deslumbramento com o aparelho que acaba de ser comprado. Ou melhor, o deslumbramento é agora de outra ordem, Mekas demonstra intimidade com a câmera e se delicia fazendo experimentações com o enquadramento e a fotografia.

²⁷⁶ “Sometimes he didn’t know where he was. The present and the past intermingled, superimposed. And then, since no place was really home, he had this habit of attaching himself to any place” (tradução nossa).

chegara o narrador proustiano ao buscar a causa da felicidade que lhe proporcionavam um ruído de colher em um prato, a desigualdade das pedras ou o sabor da Madeleine:

Essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito [...] fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo²⁷⁷.

O prazer desses encontros levou Mekas a subverter a cronologia do filme e, conseqüentemente, a lei do diário. Uma imagem do presente é afetada por outra, que vem de um outro tempo e que desloca a regularidade dos dias.

*

A voz de Mekas, mesmo que não tenha uma função de comentar ou descrever as imagens, está diretamente ligada a elas. Sua narração, em lugar de instaurar um labirinto onde todas as coisas se relacionam e se escondem umas das outras, como na partitura de Marker, ou se disseminarem por alternância e propagação, como na coleção de Varda, é dividida em pequenas parcelas. Elas assinalam incidentes da vida e do estado de alma do autor, assim como das pessoas e paisagens que o circundam. O filme é composto de muitos grupos de imagens, como ilhas, rodeadas por intertítulos e elementos sonoros. São formações que poderiam ser chamadas de “biografemas”, que Barthes define como “alguns detalhes, algumas preferências, algumas inflexões”²⁷⁸, a ação que levaria o sujeito a “reencontrar, sem o ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuidade da lembrança”²⁷⁹. Couy e Guimarães explicam que eles são “pequenas unidades biográficas que não exprimem uma verdade objetiva, uma biografia destino, onde tudo se liga, se encaixa, faz sentido. No biografema, o que se tem é uma biografia descontínua, o detalhe insignificante, o

²⁷⁷ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. p. 152.

²⁷⁸ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. p. 09.

²⁷⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. p. 118.

pormenor inútil, fosco, isento de sentido”²⁸⁰. Em *Lost, Lost, Lost*, essas unidades tomam forma de seqüências soltas, sem ligação com as imagens que as precedem e antecedem, mas que captam incidentes precisos, mesmo que insignificantes.

Esses biografemas se diferem da biografia por não aspirarem uma totalidade. De outro lado eles também não são simples fragmentos, pois em sua dispersão há uma unidade, algo muito preciso que não permite a pulverização completa do texto. Acreditamos que eles estejam mais próximos do haikai, como já indica Barthes. Da apreensão de puros acontecimentos. São vistas, impressões nunca descritivas, e que apenas despretensiosamente se ligam umas às outras. Radicalizando a idéia do biografema, Mekas produz sua série de *Rabbit Shit Haikus*. A maioria deles é composto de uma mesma palavra repetida três vezes. Tomemos um trecho, ao acaso:

6
a infância
a infância
a infância

7
(haikai feito apenas de ruídos)

8
a janela
a janela
a janela

9
a geada

10
o rio
o rio
o rio

Essas palavras não são escritas, mas faladas em *off* enquanto as imagens, quase sempre de um plano apenas, aparecem na tela. Nota-se aqui, mais do que em qualquer outro lugar, a dispersão e independência dos elementos do filme. É também digno de nota a importância da repetição e da relação entre a fala e as imagens. Não é apenas pelo conteúdo das falas que o filme explora essa relação, mas também pelos aspectos sonoros e formais:

Rica em valores performáticos, a voz de Mekas funciona como um instrumento de grande poder lírico – medido, musical em suas

²⁸⁰ COUY, Venus e GUIMARÃES, César. *Incidentes barthesianos: um nômade no deserto*. p. 04.

variações, hesitações e repetições. O tom encantatório reforça a qualidade trovadora de *Lost*, inaugurada pela invocação épica que é a primeira enunciação do cineasta: “O sing, Ulysses, sing your travels” [...] Como na figura poética da anáfora, frequentemente evocada nos trios de *Rabbit Shit Haikus* e em outros lugares (*the memories, the memories, the memories*), a repetição prova-se não uma simples duplicação, mas um jogo de revisão e apagamento.²⁸¹

O sotaque e as inflexões da voz de Mekas inscrevem a narração como instância forte de impressão do sujeito no filme. A fala que funciona como um hieróglifo, ou um pictograma, que “inscreve, sulca e rasura o corpo do sujeito falante”²⁸². Como a música, também as modulações da voz, e não apenas seu conteúdo, são definidoras do sentido do filme. A voz, o grão da voz, como diz Barthes, nesse caso chama atenção mais para as articulações do corpo do que para o sentido ou a linguagem²⁸³.

Esse trabalho com o som é um dos instrumentos mais expressivos do filme. Enquanto na maior parte dos documentários o som, a narração e a música reforçam mais do que questionam o status da imagem, em *Lost, Lost, Lost*, há uma dissociação e rarefação dos elementos sonoros. Eles permanecem autônomos, individualizados, e nunca são mixados formando um todo acabado. Os sons ganham volume, densidade. Lembremos mais uma passagem de Silvina Rodrigues Lopes, quando ela fala que os ensaístas, como os poetas, tratam as palavras como “seres vivos, individualizados, em movimento”. Mekas, meio ensaísta, meio poeta, também o faz, com a diferença de que sua relação não é com palavras apenas, mas com imagens, vozes, palavras escritas, ruídos e música.

*

²⁸¹ “Rich in performance values, Mekas’s voice functions as an instrument of great lyric power – measured, musical in its variations, hesitation, and repetition. This incantatory tone reinforces *Lost*’s bardic quality, inaugurated by the epic invocation that is the filmmaker’s first utterance: “O sing, Ulysses, sing your travels”. [...] As with the poetic figure of anaphora, so frequently invoked in the triplets of the *Rabbit Shit Haikus* and elsewhere (*the memories, the memories, the memories*), repetition proves to be not simple duplication, but a play of revision and erasure” (tradução nossa). RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist*. p. 83.

²⁸² NICOLAIDIS. *A representação: ensaio psicanalítico*. Cf. CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. p. 59.

²⁸³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*.

Para finalizar, perguntamos: que tipo de saber nos traz o ensaísta Mekas? A voz dos filmes nos permite esboçar uma resposta. Marker, pelo comentário de *Sans Soleil*, discorre sobre temas como os meios técnicos de armazenamento das imagens, a história, o tempo, a memória, a política, as crenças dos homens. Utilizando como pretexto as cartas e os personagens fictícios, ele parte das imagens para desenvolver um discurso intelectual sobre tais questões. O texto do filme pode ser compreendido mesmo se lido separadamente das imagens, tendo sido inclusive publicado em uma revista²⁸⁴. A narração de *Lost, Lost, Lost* é tão descontínua, tão fraturada por silêncios, palavras filmadas, música, ruídos, que só pode fazer sentido dentro dessa composição. O comentário do filme não argumenta, não analisa, não desenvolve um discurso retórico. As passagens são desconectadas e não buscam nenhum tipo de ligação ou unidade. O que o narrador nos dá a ver são apenas lampejos, iluminações.

O saber de Mekas parte de sua experiência, mas ele não o transmite com uma conotação moral, como nos narradores de Benjamin. Sua vivência nos chega como intensa experiência poética. Os momentos vividos por Mekas e a solidão, a amizade, o vazio, a perda, as contemplações, nos retornam como uma escritura que não informa, não instrui nem salva. Mesmo a realidade sócio-histórica, que Marker, por exemplo, discute e analisa, em Mekas ela só nos chega depois de entrar na esfera da experiência. Além disso, ele se liga a uma tradição que privilegia a espontaneidade sobre o pensamento²⁸⁵. A voz do filme é construída pelo que ele prova, pelo que sofre, e só depois disso retorna como fragmentos articulados entre os fatos vividos e a obra.

Mekas se interessa pelo que é sentido em seu corpo. Enquanto vivia nos campos de refugiados na Alemanha, ele anota em seu diário: “o único momento em que ressentimos profundamente a alegria, a tristeza, a beleza, são aqueles em que nós não pensamos. *Denkakt kann nicht(s) geniessen*. (O pensamento não pode provar nada)”²⁸⁶. Voltemos à relação dos cineastas com as viagens. Ela tem um caráter diverso nos filmes, e ajudará a esclarecer o tipo de saber extraído por cada um. Em *Lost, Lost, Lost*, a peregrinação por Nova Iorque e os passeios fora da cidade, a *Stony Brook*, *Vermont*, *Los Angeles*, ao *Flaherty Seminar*, entre outros, são viagens

²⁸⁴ MARKER, Chris. *Sans Soleil*.

²⁸⁵ RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. p. 88.

²⁸⁶ “Les seules moments où nous ressentons profondément la joie, la tristesse, la beauté, sont ceux où nous pensons pas. *Denkakt kann nicht(s) geniessen*. (La pensée ne peut (rien) éprouver/goûter)” (tradução nossa). MEKAS, Jonas. *Je n’avais nulle part où aller*. p. 143.

realizadas pelo cineasta Mekas, mas não necessariamente para serem incluídas no filme. Ao visitar amigos, passar um fim-de-semana fora da cidade, produzir um filme longe de casa, ele está sempre filmando. Posteriormente, observando seu acervo, é que ele decide sobre a utilização do material. Vale lembrar que essa metodologia é também diversa da que realiza Varda. Em seus filmes, ela primeiramente define um objeto ou tema, no caso de *Os Catadores e a Catadora*, os catadores da França e o verbo catar, e só depois disso é que mobiliza sua equipe e parte para as filmagens – e viagens.

Em *Sans Soleil*, as viagens do personagem fictício e as imagens dessas viagens, que obviamente não foram capturadas por ele, revelam um contexto bastante diferente. Elas se entremeiam a uma voz que as usa mas se desprende delas. A voz toma as cenas muitas vezes para dizer algo que elas não mostram – um pensamento, uma história fictícia, um argumento que vem de fora delas. O vai-e-vem pelos extremos do mundo gera um discurso não linear, não explicativo, mas que avalia, interpreta e argumenta.

Mekas, independentemente de qualquer projeto ou argumento, filma enquanto viaja, e viaja enquanto filma. Todos os registros, e também os desvios poéticos do filme, como os haicais, compostos durante uma estada em Vermont, estão atrelados a viagens reais àqueles lugares. Como nos diários de Bashô, esses relatos são permeados de incidentes desconectados e instantes poéticos que muitas vezes não dão a ver nada, exceto uma geada, a infância, o rio. Mekas, no entanto, não compartilha com Bashô o desejo constante de partida. Sua busca avança com o intuito de voltar para trás, para regressar ao ponto de onde saiu. Mas o caminho do retorno foi riscado do mapa. Ao persegui-lo, todo um mundo se abre pela frente. Sempre que recua, ele avança um pouco mais. Na experiência de descobrir sua língua, Mekas se assemelha a um outro poeta que, em um livro derradeiro, confessa: “tudo, para mim, é viagem de volta”.²⁸⁷

²⁸⁷ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*.

3.3. DAS INCRUSTAÇÕES DE UMA COLECIONADORA

Para o colecionador – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse [é] a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.

Walter Benjamin

No início de *Os Catadores e a Catadora* há personagens que falam sobre o recolhimento de restos como se fosse uma atividade extinta. *Catar é o espírito de antigamente*, diz uma senhora camponesa, em frente à casa onde nasceu. De maneira quase imperceptível, Agnes Varda nos transfere para o mundo atual, mostrando que o filme trata também do momento presente. Apesar de os antigos catadores reaparecerem muitas vezes, o documentário não se restringe às lembranças de uma época passada, de um tempo, como no pós-guerra, em que famílias inteiras catavam por não ter o que comer. A autora está interessada em como o verbo catar é conjugado em *noossa sociedade, que come até se fartar*, como ela comenta em *off*. Na banda sonora, após Varda dizer que o gesto de catar permanece inalterado, é introduzido um *rap* que dá ritmo a cenas de catadores de restos urbanos. A música avisa que o filme está mesmo engajado com o mundo atual, ainda que seja feito por alguém que já quase completou oito décadas de vida.

No entanto, a observação de que o ato de catar seja algo de outra época não deixa de ter importância, pois é só quando essa atividade está quase (ou supostamente) extinta é que Varda se interessa em mostrá-la. Não seria exatamente esse um dos princípios de um autêntico colecionador, ou seja, encontrar na poeira de um objeto antigo e abandonado por outros donos o atrativo para fazê-lo renascer em sua coleção? A oscilação entre o novo e o velho não é a única presente no filme. É também pela tensão entre o perdido e o achado, a ordem e a desordem, a consciência e a não-consciência que Varda o estrutura. Sua coleção expõe uma variedade de materiais e caminhos pelos quais ela nos convida a seguir: “Entre, então, em meu livro, em meus filmes, eles estão abertos, há luz, ao menos aquela das paisagens com as figuras que filmei”.²⁸⁸ Varda abre sua coleção, mostrando-se receptiva a todos aqueles que quiserem se aproximar e acompanhar suas perambulações. Adentremos,

²⁸⁸ “Entrez donc dans mon livre, dans mes films, c’est ouvert, il y a de la lumière, du moins celle des paysages avec figures que j’ai filmés” (tradução nossa). VARDÁ, Agnès. *Varda par Agnès*. p. 6.

porém, com cautela, pois suas paisagens podem tornar-se menos transparentes se as olharmos com atenção.

*

Uma outra oscilação que perpassa o filme, além do balanço entre o passado e o presente, é entre o retrato da autora e o retrato dos outros que ela filma. Varda não demora a esclarecer que não faz um documentário sobre os outros apenas. Segurando uma câmera em frente à câmera que a filma, ela revela que a catadora que se une aos catadores do título é ela mesma. Retornemos a alguns planos: antes de pegar a pequena câmera com uma das mãos, ela exhibe uma cena de *A Catadora*, de Jules Breton. Em seguida, ela se coloca ao lado desse quadro segurando espigas de trigo, exatamente como a figura pintada no quadro. Essa imagem de Varda nos remete a um outro auto-retrato, que se encontra nas primeiras páginas de seu livro, *Varda par Agnès*. Nele, ela se coloca também diante de uma pintura, imitando a pose dos homens de Gentile Bellini. Lá está ela, de perfil, como eles, uma mulher entre muitos homens. Ao mesmo tempo em que se introduz no quadro, Varda chama atenção também para sua própria figura, em um gesto que reflete algo muito próprio de toda a sua obra. Em um mesmo retrato ou plano, ela incorpora algo dos outros e insere algo dela mesma. Veremos, mais à frente, como isso é feito também em *Os Catadores e a Catadora*.

O auto-retrato guarda ainda um outro traço que reaparece no filme. O que é sério, sem deixar de sê-lo, torna-se também uma brincadeira. Varda promove a união de duas ações, brincar e representar, evocadas no francês por uma mesma palavra: *jouer*. Ela representa, se representa e, simultaneamente, faz disso uma brincadeira. Como ela diz a respeito da mão que segura os caminhões no filme, poderíamos nos perguntar: por que Varda se retrata entre esses homens? Para fixar sua imagem? Para dizer de sua condição no meio cinematográfico? Para registrar seu amor à pintura? Não, para brincar.



Figura 5 - *Os catadores e a catadora*

No livro que contém o retrato citado, ela reúne impressões e lembranças de sua vida, misturando-as a reflexões sobre o cinema e a fotografia, referências artísticas e uma filmografia imaginária. Seu auto-retrato mostra, já no início, o humor dessa única moça entre os muitos moços que fizeram a *Nouvelle Vague*. Mostra também a maneira como ela se inscreve e se projeta em meio aos outros. Na página seguinte, sob o título “Sinônimo de introdução”, ela escreve: “Seria preciso fazer um prefácio? Texto breve que prepara os leitores? Meu auto-título propõe uma autobiografia. Deixemo-los descobrir que o que eu posso dizer e fazer, são os outros”.²⁸⁹ Anos depois, em *Os Catadores e a Catadora*, ela repete, em outro contexto, a mesma proposição. É em meio aos outros, e a partir dos outros, que ela se expressa e se retrata. Varda declara que seu papel no filme é ser mais uma catadora entre as outras. Estamos muito distantes de um cinema em que o documentarista parte de seu mundo para estudar ou desvendar o mundo do outro. Em *Os Catadores e a Catadora*, está claro que, ao construir um olhar sobre o outro, a autora necessariamente produz um olhar sobre ela própria e sobre seu mundo. Entre os antigos catadores das pinturas e os catadores atuais, ela encontra um lugar para si mesma - a apanhadora de imagens e tempos. Entre eles, ela se incrusta: entrega um pouco de si e recolhe um pouco de quem filma. Principalmente como narradora, mas também como diretora de cena e montadora, ela estabelece as conexões entre os personagens e objetos do filme. Como personagem, seu papel é de uma colecionadora de encontros. Com ambas as mãos, ela produz o retrato de si mesma infiltrada em meio aos outros – auto-retrato de uma incrustadora.

Um dos personagens do filme, o psicanalista Jean Laplanche expõe brevemente o que ele denomina ser a “*anti-filosofia do sujeito*”. *Em suas palavras, esta é uma teoria psicanalítica que busca “colocar na constituição do homem o “outro” em prioridade em relação ao sujeito, [...] uma filosofia que mostra como o homem acha sua origem primeiramente no outro*”. A teoria é colocada em prática pelo método de Varda, ainda que ela não tenha nenhuma filiação com essa vertente da psicanálise e que, posteriormente, confesse inclusive desconhecer o trabalho de Laplanche. Mesmo assim, no filme, a autora deixa claro que é a partir dos outros que ela fala de si. É preciso esclarecer que abordar os outros não é um meio para chegar a si mesma,

²⁸⁹ “Faut-il un avant-propos ? text bref qui prépare les lecteurs? Mon auto-titre leur propose une auto-biographie. Laissons-les découvrir que ce que je peux en dire et en faire, c’est les autres” (tradução nossa). VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. p. 6.

como se seu interesse final fosse ela. Varda demonstra verdadeiro prazer em retratá-los.

Eu escuto como eles falam, os observo, e coloco em sua boca as palavras que eles mesmos poderiam pronunciar nas mesmas circunstâncias. Isso é que dá ao filme uma espécie de verdade que parece emanar do que eles são. É por isso, aliás, que eu nunca filmo as pessoas que não gosto. No cinema, eu tento transmitir meu amor pelas pessoas e a maneira como cada um existe. Eu experimento um verdadeiro interesse de me aproximar deles.²⁹⁰

Ela se aproxima tanto que, mesmo desejando apagar-se, acaba também deslizando para dentro do quadro. Em outros filmes, mesmo quando ela não se insere como uma personagem, sua presença é intensa. Como ela própria afirma, seus documentários são subjetivos, construções de um olhar particular sobre determinados temas ou pessoas. No caso de *Os Catadores*, no entanto, sua presença é mais evidenciada do que em qualquer outro filme. Mesmo assim, ao retratar-se, ela mostra que seu eu não se constitui individualmente, mas a partir do outro, ou melhor, dos muitos outros que fazem parte dela e com quem ela constantemente interage. É preciso ressaltar que, no filme, tal interação não ocorre exclusivamente entre os sujeitos filmados, mas também entre inúmeros outros seres e coisas. Varda prova que cada criatura deixa de ser um sujeito para se tornar um conjunto de acontecimentos “que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida”.²⁹¹ Ou seja, a autora se interessa igualmente por um sujeito, uma plantação de couve, o caminhar de um gato ou uma tempestade que balança a tela.

Acreditamos que seja importante evocar também, para a análise de *Os Catadores e a Catadora*, sua continuação, *Dois Anos Depois* (2002). Nesse segundo filme, Varda reencontra muitos dos catadores originais e descobre outros novos, a maior parte dos quais ela conhece por meio das correspondências enviadas em função da exibição do primeiro. Em dado momento desse segundo filme, a autora conversa com um artista que cata e coleciona botões. Ela revela haver perdido um botão naquele dia, e ele escolhe um dos seus para que ela substitua o que foi perdido.

²⁹⁰ “J’écoute comment ils parlent, je les observe, et je mets dans leur bouche les mots qu’ils pourraient prononcer, eux-mêmes, dans les mêmes circonstances. Ce qui leur donne dans le film une sorte de vérité qui semble bien émaner de ce qu’il sont. C’est pour cela, d’ailleurs, que je ne filme jamais des gens que je n’aime pas. Au cinéma, j’essaye de faire passer mon amour pour les gens et la façon dont chacun existe. J’éprouve un véritable intérêt à m’approcher d’eux...” (tradução nossa). MILON, Colette. *La cinécriture d’Agnès Varda: “Je ne filme jamais des gens que je n’aime pas”*. [s.n.].

²⁹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. p. 49-50.

Ela diz: *No fundo, o botão faz falta a alguém que o perdeu*. E ele: *Então, teremos sempre um vínculo com quem essa pessoa*.²⁹² Quando apanhamos algo abandonado ou perdido por alguém, criamos uma ligação com essa pessoa e parte dela permanece conosco. Da mesma maneira, os personagens filmados por Varda parecem carregar algo dela. Ou seriam eles é que entregariam algo de si para ela? O fato é que, no momento do encontro, entre eles é atado um laço que perdura para além da filmagem.

Também em *Dois Anos Depois*, Varda se lembra de Emilie e Martin, a mãe e o filho que protagonizam *Documenteur* (1980). Martin é, na verdade, Matieu Demy, o filho de Varda, enquanto Emilie é, fora da tela, Sabine Mamou, a montadora desse e de outros filmes da autora. O trecho de *Documenteur* inserido em *Dois Anos Depois* é uma cena em que os dois catam uma mesa e um sofá deixados na rua. *Documenteur* é uma ficção parcialmente documentária e parcialmente autobiográfica. Realizado em Los Angeles, durante uma temporada em que a autora viveu nos Estados Unidos, ele trata da ausência e do exílio. Segundo Varda, este é um filme que se relaciona com aquilo que não se pode ver e que não se pode dizer.²⁹³ A autora usa uma narrativa ficcional para filmar pessoas e vivências reais, fazendo da obra uma mistura indiscernível de verdades e mentiras, que borra as fronteiras entre o real e o imaginário, o documentário e a ficção. Pois *Documenteur* é retomado por ela, não dois, mas vinte anos depois, no momento em que ela recolhe fatos, gestos e imagens de sua memória. Assim como Varda vive em cada um de seus personagens, as obras que realiza deixam uma parte de si nas outras. Michel Jeannes, o colecionador de botões, conta que, ao brincar com a caixa de botões de sua mãe, percebeu que aquele lugar guardava histórias ligadas à figura materna e que um aspecto emocional associava a caixa à memória. Um filme que encontra um pedaço de outro, permanece para sempre ligado a ele... As associações de Varda não se limitam a conectar personagens e histórias de um único filme. Como em *Marker*, porém sem a complexidade de seu labirinto, Varda relaciona outras obras e outros tempos ao filme a que assistimos.

A relação dos outros com o eu que se retrata pode ainda tomar uma outra forma: a do si mesmo que se vê como um outro. Certo momento, Varda filma sua mão em detalhe e não a reconhece, ela vê sua própria mão como um animal. Novamente

²⁹² *Au fond, quelqu'un qui a perdu un bouton, ça lui manque [...] Donc, on est toujours en lien avec celui qui l'a perdu* (tradução nossa). *Deux ans après* (Agnès Varda, 2002).

²⁹³ VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. p. 150.

presenciamos a incapacidade do filme de fixar-se a um objeto ou pessoa. Ela se auto-retrata em pleno movimento, por infusões e aderências. O filme grava as passagens, o que não se fixa. O eu nunca se mostra definitivo ou estável, ele está em processo. Por isso, é sempre retratado em meio aos outros, ao lado dos outros, a partir dos outros ou tornando-se um outro.

Essa cena da mão de Varda é intercalada a um auto-retrato de Rembrandt. A cena começa com a autora chegando em casa após uma viagem. Ela diz que, por não ter boa memória, suas viagens se resumem ao que ela cata e leva para casa. No caso, ela havia chegado do Japão. Ao entrar, Varda observa os gatos, as cartas que se acumularam embaixo da porta, as plantas que sobreviveram à sua ausência, as infiltrações das paredes. *E então eu observo os vazamentos do teto, as infiltrações, o mofo. Já estou acostumada. Eu adoro isso. Diríamos, uma paisagem, ou uma pintura abstrata, um Tàpies, um Guo Qiang, um Borderie. Há gotas caindo, abro minha mala.* Ao dizê-lo, ela brinca de relacionar os desenhos feitos pela água na parede a pinturas abstratas. As infiltrações e mofos são recortados e emoldurados, transformando-se em uma pequena coleção de quadros. Mais uma vez, ela cria uma brincadeira para falar de algo que muito a toca: a passagem e as marcas do tempo. Ela coleciona as impressões deixadas pelo tempo, não apenas nessa seqüência, com água que escorreu pela parede, mas também em sua mão, na raiz de seus cabelos, no murchar das batatas. O tempo colecionado pela autora não é aquele medido pelo ponteiro do relógio, mas o tempo que dura, o tempo que se apalpa. Octavio Paz bem o define como o tempo que “já não é a mera sucessão quantitativa, o passar dos minutos, mas o instante que não transcorre. Não é o tempo cronométrico, mas a consciência da duração”.²⁹⁴ Nessa seqüência, Varda também refaz o movimento recorrente de retirar e inserir. Os mofos não foram forjados, eles estavam lá quando ela chegou. Vendo-os, ela os retira de seu lugar original, sem alterá-los, e os transporta para outro espaço, inventado pelo olhar que ela lança sobre eles.

Em seguida, Varda desfaz sua mala e nos mostra as lembranças que catou. Ela fala de uma exposição de *Rembrandt* em uma grande loja de Tóquio, e mostra as reproduções dos quadros em cartão postal. Ela põe e tira sua mão sobre uma reprodução do auto-retrato do artista. Uma mão e a outra. Rembrandt e ela. Varda mostra Rembrandt para falar de si, e exhibe sua mão para dizer de um animal que ela

²⁹⁴ “Este tiempo ya no es la mera sucesión cuantitativa, el pasar de los minutos, sino el instante que no transcurre. No es el tiempo cronométrico sino la conciencia de la duración” (tradução nossa). PAZ, Octavio. Tres momentos de la literatura japonesa. p. 5.

desconhece. Da mesma maneira, ela cria ficções para falar de pessoas reais e busca pessoas reais para criar ficções. Seus filmes são um trançado de comentários, murmúrios e mentiras. O trocadilho *Documenteur* faz referência a isso: o documentário mentiroso. Ele expressa uma vertente do cinema na qual, especialmente a partir da *Nouvelle Vague*, a forma da verdade é substituída por potências de vida ou potências cinematográficas. Por essa nova prática, conforme escreve Deleuze, “a descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração, de remeter a uma forma do verdadeiro”.²⁹⁵ Em seu livro, Varda cita uma passagem de Ovídio : “Grande parte de minhas obras são mentirosas e minhas ficções mais livres que seu autor”. Em seguida, ela acrescenta:

O que eu imagino é feito de observações do real, histórias verdadeiras recontadas e a ficção da qual não se sabe precisar quantas injeções de detalhes verdadeiros estão imbricadas à proposições imaginárias. Quanto ao real que inspira os documentários, eu o vejo muitas vezes entregue a um devaneio, projetado por variações imaginárias.²⁹⁶

O que poderia ser tomado como algo definido – a autobiografia, o cinema de ficção, o cinema do real, o verdadeiro, o falso – passa a se metamorfosear em um circuito indiscernível. A Varda não interessa alcançar uma forma verdadeira ou pressupor uma realidade independente do filme. O real que ela retrata está a avariar, constantemente projetado pelas inconstâncias do imaginário. Em *Os Catadores e a Catadora*, ela busca menos alcançar uma forma do verdadeiro do que criar uma organização particular de sua coleção.

*

Pessoas que colecionam as coisas mais diversas são abordadas por Varda, que se apresenta também como uma autêntica colecionadora. Em vários aspectos ela se aproxima da caracterização feita por Walter Benjamin sobre tais “tipos humanos”. No ensaio intitulado *Desempacotando minha biblioteca*, apesar de tratar do

²⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 165.

²⁹⁶ “En grand partie, mes ouvres son menteuses et mes fictions plus livres que leurs auteur. [...] Ce que s’imagine en moi est fait d’observations du réel, d’histoires vrais racontées et la fiction ne se précise qu’à coups d’injections de vrais détails s’imbriquant avec les propositions imaginatives. Quant au réel qui inspire les documentaires, je le vois souvent en rêvassant, en y projetant des variations imaginaires” (tradução nossa). VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. p. 158.

coleccionador de livros, Benjamin aborda a arte de colecionar também em um sentido mais amplo. Entre os muitos pontos que poderíamos trazer desse texto, nos limitaremos a alguns que se relacionam com mais evidência com o filme em questão. São eles: o encontro do colecionador com seus pertences e o desenrolar dessa relação, a ligação entre a coleção e a memória e a forma particular de posse instituída pelo ato de colecionar.

Começemos pelo último. Para Benjamin, o colecionador tem uma relação misteriosa com a propriedade. Em primeiro lugar, pelo fato de que o eu de quem coleciona se dissolve nas peças de sua coleção. Parte da existência de um colecionador é entregue aos objetos que ele coleciona. Como anunciado pela epígrafe deste capítulo, a posse se mostra como uma relação de intimidade, já que o colecionador vive dentro das coisas que lhe pertencem. Mas fazem-se necessárias mais algumas palavras sobre o assunto. O ato de colecionar não se relaciona tanto com as leis, o dever, a virtude. Essa atividade envolve questões outras, como explica Deleuze sobre um sistema que difere do julgamento em nome de valores superiores:

Não se trata de julgar a vida em nome de uma instância superior, que seria o bem, a verdade; trata-se, ao contrário, de avaliar qualquer ser, qualquer ação e paixão, até qualquer valor, em relação à vida que eles implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente: “gosto ou deteste” em vez de “julgo”.²⁹⁷

Benjamin relembra também que o colecionador coloca em segundo plano o valor utilitário ou funcional das coisas. O mais importante, para ele, não é a funcionalidade ou o valor comercial, mas o investimento afetivo depositado em cada peça, além do fascínio gerado por tudo aquilo que a envolve.

Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador, todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto.²⁹⁸

No caso do filme de Varda, em que não há relação mercantil nenhuma entre os catadores e as coisas que eles colecionam, a relação de propriedade é ainda mais particular. Como explica Mestre Espié, umas das advogadas do filme, assim que apanha algo na rua, o catador torna-se proprietário do que antes não pertencia a

²⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. p. 172.

²⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*. p. 228.

ninguém - *As pessoas que passarão e pegarão esses objetos serão seus proprietários legais. Eles adquirem essa propriedade de maneira original, pois não a adquirem de ninguém. Eles vêm, pegam, esses objetos lhes pertencem de maneira irrevogável.* Tais objetos não se constituem em mercadorias, pois estas são produtos fabricados para serem colocados à venda, visando o comércio. Cada mercadoria, além de ter seu preço fixado por um valor de troca, tem também suas qualidades anuladas em favor da quantidade abstrata de dinheiro que ela representa. As características e o valor de uma mercadoria são ditados pelas exigências do mercado. No filme, um produtor rural diz: *Em uma estação são rejeitadas em torno de 25 toneladas de batatas. Jogamos fora todas as que estão fora do padrão, as verdes, as pedras, as que foram cortadas pela máquina, as machucadas, porque são impróprias para o consumo. Para o comércio, vendemos batatas com um diâmetro de 45 a 75mm. Todas as outras, as que estão abaixo disso, são jogadas fora.* Pois são essas batatas impróprias para o comércio que ganham valor para os catadores. Um catador que é também colecionador, diferencia-se do personagem de Benjamin por jamais se tornar proprietário de suas peças por meio de uma troca comercial.

Benjamin define a posse, nesse domínio, como “uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode parecer como se fosse ordem”.²⁹⁹ O hábito confere uma ordem aparente ao caos de uma coleção. O colecionador é aquele que vive, segundo Benjamin, numa tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. Uma coleção reúne um conjunto de coisas (ou criaturas) heterogêneas. Não faz sentido colecionar o que é idêntico. Mas essas coisas devem estar dispostas em uma ordem, ainda que aparente. Vejamos a coleção de Varda, por exemplo. Ela não é linear, mas também não é gratuita. A autora não se põe a registrar arbitrariamente qualquer um que cata, ou qualquer objeto que aparece para ela. A seleção e a ordenação dos sujeitos e das coisas do filme são guiadas por algumas regras, que nem sempre são claras, pois foram tingidas pela subjetividade e pelo afeto. É preciso dizer que ela não coleciona sujeitos apenas. Cada personagem recolhido por ela apresenta suas próprias histórias, suas falas e gestos. Mesmo quando a voz que narra os introduz, são eles que enunciam diretamente seu modo particular de conceber o mundo.

Isso nos leva ao segundo ponto, o encontro do colecionador com seus objetos. Em se tratando da organização de uma coleção, o momento do encontro já

²⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*. p. 228.

traz uma indicação do lugar destinado a cada elemento. O colecionador deve aceitar o que lhe diz o objeto, respeitar o que ele lhe oferta. Varda não se impõe ao que cata, muito menos procura algo já previamente pensado. Todo catador deve contar com o inesperado. Nunca se sabe o que se encontrará no canto de uma calçada ou no fundo de um saco de lixo. Depois de se deparar com um objeto, a escolha e o uso que se faz dele dependerá de inúmeros fatores.

O relógio sem ponteiros, rejeitado por François e recolhido por Varda, mostra bem esse gesto. Cada um recebe à sua maneira o que lhe é ofertado. François não quis o relógio porque ele não tinha ponteiros, ao passo que Varda, ao contrário, achou que aquele objeto era feito para ela. Partindo de algo que o relógio lhe ofereceu – a ausência de ponteiros – é que ela se ligou a ele e decidiu seu lugar no filme. O relógio, inserido na coleção de Varda, perde seu valor utilitário e ganha novas funções. Na estante, em frente ao espelho e atrás de dois gatos, ele serve para suspender o tempo, para que ela mostre, por um instante do filme, que não é o tempo que passa por ela, mas é ela que atravessa o tempo. Como veremos adiante, o filme apresenta formas diferentes de aproximação da autora com os objetos e personagens, sendo o acaso apenas uma delas. Mas o que há de comum a todas as formas é que a autora não cata para forçar a ligação dos elementos, nem para dar a ver algo que não está nos objetos. As próprias peças colecionadas já indicam seu destino dentro do círculo mágico da coleção.

O encontro acontece na rua, no fim das contas. É o objeto que me chama, porque ele tem seu lugar aqui, diz VR 99, um dos catadores que também é artista e colecionador. Na cena seguinte, Varda encontra, “por puro acaso”, ela ressalta, um quadro que combina os gestos das Catadoras de Millet e com caminhada da Catadora de Breton - *Era um objeto-quadro que nos chamou porque ele tinha seu lugar no filme*. Da mesma maneira, Louis Pons, um pintor para quem os elementos catados são a matéria bruta de seu trabalho, considera tais objetos como os traços que se transformam em seus quadros. Para ele, *o auge da arte é ordenar, ao mesmo tempo, a sua cabeça e o que está em volta*. Os objetos contêm sugestões para o artista, que cria a partir da mistura desses sinais com suas idéias, sensações, referências.

Varda incorpora essa atitude do catador ao encontrar os personagens e objetos que compõem o filme. Algo lhe é ofertado ou disponibilizado para que ela venha e colha. Ela não confronta, não agarra nem toma para si o que não lhe é entregue. Ao invés disso, ela repete, em seu trabalho de cineasta, o mesmo “gesto

modesto de catar”. Os catadores se abaixam e procuram, com atenção, o que a terra e o chão lhes oferecem. Eles vão, discretamente, ao encontro dos objetos que lhes chamam. É o mesmo movimento feito por Varda para filmar seus personagens, suas batatas, seus quadros e até mesmo as paredes infiltradas de sua casa.

Uma personagem explica a diferença entre catar e pegar: *pegamos o que pende, as frutas que pendem, e catamos tudo o que sobe*. No filme, ambos são mostrados, o que vem de baixo e o que vem de cima. Outra aproximação se efetua entre o que vem de dentro e o que vem de fora, o trazer para si e o entregar ao outro. O catador sai de sua casa à procura do que foi abandonado por outrem. Nesse outro lugar, ele recolhe o que se encontra disponível e acolhe o objeto encontrado entre os outros de sua coleção. Dessa maneira, dois movimentos são efetuados: há alguém ou algo que busca, há algo ou alguém que se entrega. Tanto o catador quanto o catado são deslocados de seu lugar original, e seu encontro funda uma troca que une o atender e o chamar, o apanhar e o receber, o colher e o acolher.

O último ponto que gostaríamos de relacionar com a atividade do colecionador é a memória. Esse tema merece ser separado dos outros porque se abre para algo que perpassa toda esta pesquisa, que é a escrita do eu.

*

O ato de colecionar envolve sempre uma maré de recordações, quaisquer que sejam os objetos colecionados e a maneira como eles são adquiridos. “Toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças”,³⁰⁰ escreve Benjamin. Em *Os Catadores e a Catadora*, ainda que Varda não centre a narrativa em suas lembranças, elas inevitavelmente emergem, pois as imagens que a autora captura contém uma memória, mesmo que seja uma memória inexplicável, de algo que nem ela mesma tem consciência, como veremos adiante.

Sobre os textos memorialistas, Costa Lima tem uma definição que se aproxima daquela primeira caracterização do diário descrita por Blanchot: tradicionalmente, ele se constitui do relato de uma vida, um relato que não deixa de assemelhar-se a uma ficção, porque deve ter em si qualquer coisa de atraente ou romanesco para gerar interesse nos leitores. Essa ficção, porém, é entendida como

³⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*. p. 227.

um relato verídico, que expressa a verdade de um eu e que não deve ser questionada.³⁰¹ A diferença entre os escritos oficiais da memória e o discurso ficcional é que o último nem sempre pode ser verificado. No entanto, o autor afirma que nem todas as memórias são o documento e a expressão de uma persona.³⁰² Para ele, há uma outra forma que se instaura entre a memória e o discurso ficcional:

Esta outra forma, alcançada por um traçado em ziguezague entre as duas vias oblíquas e não se confundindo nem com uma, nem com outra, parece-me ser o ensaio. [...] Uma memória não tem automaticamente a inscrição discursiva oposta à do ensaio. Melhor dito, uma memória pode assumir a inflexão do ensaio. Assim sucede quando, em vez de privilegiar sua janela, o memorialista recua e se distancia de si próprio, para que se veja nesse intervalo. Pois também o ensaio supõe um deslocamento do lugar próprio à persona. Afastamento doloroso e nem sempre possível de ser alcançado; semelhante ao ato de quem arrancasse a própria pele. Ora, essa operação não é apenas dolorosa quando já há outra pele, i.e., só parece praticável quando um hiato se depõe entre o memorialista e o tempo rememorado.³⁰³

Esse hiato entre o memorialista e o memorizado, nós já o vimos também, e de forma mais intensa, em *Lost, Lost, Lost*. Em *Os Catadores e a Catadora*, apesar de o intervalo temporal não ser tão grande, há uma fenda entre a autora (Varda cineasta), sua identidade civil e o papel que ela assume no filme. Ela cria um distanciamento de si mesma para se incluir na obra. Não se trata de algo como “a autora por ela mesma”. Na verdade, mesmo quando ela o faz, como em *Varda par Agnès*, ela não aprisiona a escritura em seu eu. De um lado, isso acontece porque há um espaço aberto entre Varda e Agnès, onde se inscrevem os outros - como ela própria diz, tudo que pode dizer e fazer “são os outros”. Escrever-se é afastar-se de si mesma. A lacuna entre Varda autora e Varda personagem é que possibilita a expressão de seu eu. Assim como Mekas e Marker, ela não se confessa e nem converte seu filme em um veículo para a tagarelice de um eu que se derrama e consola, como diz Blanchot sobre o diário de Virgínia Woolf.³⁰⁴ Varda não abre as portas de sua vida privada, não descreve uma biografia e não define rigidamente o papel que desempenha no filme.

³⁰¹ LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. p. 53.

³⁰² Para Costa Lima, a persona é uma armadura simbólica por meio da qual os sujeitos estabelecem suas relações sociais. Ela é atualizada por uma diversidade de papéis, que não são pré-determinados e podem, inclusive, assumir os desenhos contraditórios de uma mesma pessoa. LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. p. 43.

³⁰³ LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. p. 55.

³⁰⁴ BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. p. 195.

Eu não creio de modo algum que meus filmes falem principalmente de mim. Não sou suficientemente interessada por mim mesma (e de forma alguma pela minha infância, por exemplo). Eu sou uma cineasta que existe nos meus filmes, freqüentemente porque escrevo e narro eu mesma meus comentários. Mas é o que acontece fora de mim que verdadeiramente me interessa.³⁰⁵

Em *Os Catadores e a Catadora*, a existência da autora no filme não se limita à narração, já que seu próprio corpo adentra inúmeras cenas. O mais interessante, nesse filme, talvez seja que a membrana que separa Varda e os outros, além de fina, se mostre extremamente permeável. Estão simultaneamente presentes o corpo de Varda e o corpo dos outros, o comentário da autora sobre si e o comentário da autora sobre os outros, a fala de Varda sobre ela mesma e a fala dos outros sobre Varda. Os cortes secos e precisos dão a ver esse imbricamento na imagem, sendo a narração também um instrumento importante para tornar essa separação muitas vezes imperceptível. Tomemos um exemplo do próprio filme para ilustrar essa operação realizada pela voz *off*. Ao exibir a imagem de seu rosto que, refletido em um espelho, atravessa um relógio sem ponteiros, Varda medita sobre seu mergulho na espiral do tempo. Em seguida, ela diz:

Gosto de filmar a decomposição dos restos, os cacos, o mofo e os dejetos. Mas eu não esqueço de forma alguma que, depois dos mercados, há quem faça suas compras no lixo. Passaram-se duas horas, eu acabei de fazer minhas compras, eu as arrasto e espero o fim da feira. Eu noto um homem com um grande saco que come ali mesmo. De vez em quando eu o vejo outra vez, sempre com seu saco, sempre comendo. O dia em que ele comeu salsão, eu me aproximei.

Notemos como é tênue a linha que separa ela própria, como a autora que grava sua imagem passando pelo espelho, e Alain, o último e mais marcante personagem do filme. Em meio a eles há o tempo em suspenso, os gatos que decoram a estante do relógio, a rua da feira, os objetos que se decompõem no lixo. Por cada uma dessas coisas, que ela tanto gosta, Varda se dispersa e se inscreve. Em alguns momentos, ela reforça a marca de seu eu, trocando de lugar em relação à câmera. Mas ela nunca o enclausura em uma unicidade.

Sutilmente, ela se aproxima do comedor de salsão, revelando tê-lo filmado várias vezes nas semanas seguintes. Pela narração, ela diz que conhecer esse personagem foi o que mais impressionou ao longo das filmagens, sentimento

³⁰⁵ RETROSPECTIVA Agnès Varda. In: *Forumdoc.bh.2004*. p.118-19.

comparado apenas ao acontecimento da cena final. Nela, Varda consegue retirar do Museu de Villefranche sous Saône um quadro de Hédouin que retrata um grupo de catadores tentando escapar de uma tempestade iminente. Quando as funcionárias do museu o retiram do subsolo do museu, um vento de uma tempestade real se agita sobre a tela. Como vemos, há, certamente, traços singulares do eu da autora no filme, mas eles de forma alguma se apresentam como um documento ou uma reunião de fatos verificáveis. Além disso, sua coleção não é feita meramente para se contemplar e expor, ela é o canal para uma transferência entre coisas perdidas. Vestígios que as pessoas e coisas espalham pelo mundo. Por isso seu filme não constrói uma moldura rígida para sua pessoa.

As marcas do eu de Varda espalham-se em unidades diversas e de forma não linear ao longo do documentário. Analisemos como se dá, pela filmagem e montagem das imagens, esse movimento de dispersão e inscrição (ou inscrição por dispersão). Ao filmar, a autora já trabalha a associação de objetos, pessoas, idéias. Como no auto-retrato em Veneza, dentro de um mesmo plano, ela brinca com os componentes da frente e do fundo. Pela montagem, ela também combina e cruza os temas e as matérias que filma - várias cidades e ambientes, vários personagens, várias formas de catar, vários traços de si.

Para esclarecer o que queremos dizer, tomaremos o trecho inicial do filme, composto pela abertura e por suas primeiras cenas. Nessa pequena porção de tempo, são lançadas unidades diversas: gato, computador, créditos do filme, dicionário, palavras, museu, quadro, público. Em uma primeira vista, o que torna a associação desses elementos tão sutil e rápida parece ser apenas o comentário da autora e a trilha sonora. Esses dois elementos – música e voz - têm realmente uma função importante no filme. A trilha liga e combina, pela mixagem, a voz, as imagens e as sensações buscadas pela autora. Sua utilização é muito diversa daquela de *Sans Soleil* e *Lost, Lost, Lost*. O volume da trilha sobe e desce de forma suave, e ela nunca é cortada subitamente, como no filme de Mekas. Sua função parece ser mais conferir unidade às idéias e materiais diversos e reforçar certos sentimentos do que expressar algo autônomo. Algumas músicas tema compõem essa trilha, retornando várias vezes durante o filme. São elas: o *rap* dos catadores e duas ou três músicas instrumentais. É uma utilização mais convencional da trilha sonora, em que ela marca algumas passagens e cria uma identificação dessas partes com o todo.



Figura 6 - Os catadores e a catadora

A voz, por sua vez, está presente em quase todas as seqüências, atravessando os elementos do filme de forma viva e ágil. A voz é o fio com que Varda costura o filme. É pelo comentário que ela conecta as cenas, pessoas e lugares diversos por onde passa. A narração conduz o filme, chegando a intrometer-se entre os depoimentos dos personagens, porém nunca bruscamente. Ela desliza entre os temas e diálogos de forma a amarrar o filme, sendo também um dos elementos que possibilitam a impressão da marca da autora. A voz é mais um dos traços de si que ela entrega ao filme: "Quando a montagem termina, após um longo tempo de trabalho e intimidade com o filme, sabemos que em breve será necessário separar-se dele. Deixando minha voz, tenho a impressão de que é um pouco de mim que fica no filme. O carnal".³⁰⁶

Retornemos à seqüência inicial: primeiramente há apenas o gato. A segunda cena mostra o mesmo gato, muito à vontade, sobre um monitor de computador com os dizeres "Cine Tamaris apresenta". Esse monitor evoca duplamente o local em que o filme foi feito, pelo próprio computador, que é a máquina de edição de imagens e sons, e pelo espaço físico onde ele se encontra, que é o Cine Tamaris inscrito na tela. A cena seguinte mostra o nome de Varda sobre a encadernação do dicionário, que ainda não apareceu. Varda, a autora do filme, é também proprietária da produtora e famosa por seu amor pelos gatos – que aliás, ela compartilha com Marker. Em seguida, vemos imagens de um dicionário, um colecionador de palavras. O nome do filme está contido nele – *C, como em catar. Catar é juntar depois da colheita*. O gato da cena anterior se roça na capa do dicionário. (o roçar com a cabeça é, na linguagem dos gatos, uma forma de mostrar propriedade sobre um ser ou objeto). O dicionário reproduz, em preto e branco, o quadro dos catadores de Millet e da catadora de Breton. Na cena seguinte, vemos o interior do *Musée d'Orsay*. Como todo museu, ele é também um espaço para armazenar coleções, compostas, porém, de obras de arte e não de vocábulos. Próxima cena: a pintura original de Millet, que havia sido mostrada dentro do dicionário, agora vista pelo público do museu.

³⁰⁶ "Quand le montage est fini, après un long temps de travail et d'intimité avec le film, on sait qu'il faudra sous peu s'en séparer. En laissant ma voix, j'ai l'impression que c'est un peu de moi qui reste dans le film. Du charnel" (tradução nossa). LISIÈRES. *Entretien avec Agnès Varda*. p. 25-26.

As primeiras cenas, do gato aos créditos do filme, são acompanhadas apenas pela música. Quando aparece o dicionário, a música sai em *fade* e entra a voz de Varda. Ela narra as próximas imagens até que, ao final, sobre a imagem do público do museu, a mesma música retorna. Vemos que a voz não faz associações gratuitas, pois elas são dadas também pelas próprias imagens, que já indicam múltiplas formas de encaixe. Mas foram mesmo as imagens que sugeriram as associações estabelecidas pela narração, ou foram as associações pensadas previamente por Varda que orientaram a captura das imagens? Talvez um pouco de cada coisa. Varda se aproveita do acaso ou do que o objeto propõe, mas as associações mentais que elas provocam na autora fazem com que cada imagem filmada conduza a outras. Cada imagem acima descrita está contida, e contém, uma anterior ou seguinte. Vejamos um outro breve exemplo de uma seqüência posterior.

Um catador diz como seleciona suas batatas e quais os tipos que ele encontra: *Há algumas estragadas, então não pegamos, algumas muito pequenas, bem... já que há batatas grandes, vamos pegar as grandes. Veja, há algumas que são até deformadas, em forma de coração*. Varda imediatamente lhe pede esta última. Nota-se que ela não saiu a procura desta batata, que se tornou um símbolo do filme. Ela simplesmente aproveitou algo que estava ali, nas mãos de um catador. Ela então filma a batata em forma de coração e leva um saco cheio delas para casa, com a intenção de novamente filmá-las. Em casa, olhando as batatas catadas, ela tem uma idéia: promover uma excursão com os restaurantes beneficentes chamados Restaurantes do Coração até os montes de batatas abandonadas. Na cena seguinte, de volta ao campo, os voluntários colhem mais batatas e conversam com Varda. A operação da montagem realizada pela autora ora incrusta uma imagem na outra, ora atende ao chamado de cada imagem.

*

Os Catadores e a Catadora é um filme sobre restos, sobras, coisas abandonadas ou perdidas. Seu tema principal é também umas de suas maiores afinidades com os outros filmes aqui analisados. *Sans Soleil* se refere a muitos restos – os que foram deixados pela história (Okinawa, Guiné-Bissau), os restos da memória de um viajante, os lugares perdidos do mundo (a Ilha do Sal, a Islândia), os ritos em

vias de desaparecimento. Já *Lost, Lost, Lost* narra a história de um exilado que é ele próprio uma sobra dos acordos políticos do pós-guerra. Diante disso, é preciso observar como cada um deles trabalha o que foi deixado para trás.

Marker lida com a perda de duas maneiras. Por um lado, ele a celebra com rituais como o Dondo-yaki, que conferem imortalidade ao que foi perdido. Durante as imagens dessa cerimônia, ele diz: *É necessário que o abandono seja uma festa, que a ruptura seja uma festa, que o adeus a tudo o que perdemos, quebramos, usamos, seja enobrecido com uma cerimônia*. Por outro, a imortalidade é também alcançada por um segundo olhar (*reprise de vue*) sobre a imagem. No entanto, é também por esse gesto de tornar a ver que a imagem original se dissipa. Quando ele se volta novamente para as imagens capturadas, elas são deslocadas de uma região em que estavam muito próximas da realidade a que correspondiam e passam a ser, a partir daí, transformadas pelo autor. Segundo Niney, “o olhar de Marker funciona como o retorno reiterado de Orfeu em direção a Eurídice: ele perde seu objeto de amor retornando-se para ele, para não perdê-lo de vista. Mas seu olhar não poderia se dar de outra forma, caso contrário ele perderia todo o sentido que é re-vê-lo (*re-garder*) por duas vezes”.³⁰⁷ Cada imagem revista perde seu sentido original e ganha outros, dependendo do momento em que ela é retomada e de acordo com as imagens que a circundam no novo encadeamento formado.

Jonas Mekas, por sua vez, reforça a quebra irreparável provocada pelas lacunas de sua memória. Para ele, a perda significa uma impossibilidade, uma vez que o que se perdeu nunca pode ser reencontrado, ou melhor, só pode ser encontrado como já perdido. *Lost, Lost, Lost* é realizado a partir de um desamparo completo. Isso acontece, primeiramente, pela impossibilidade do retorno de Mekas ao seu país natal. Seu estado inicial no filme é de alguém que não tem lugar no mundo. Ele passa então a registrar sua nova vida pelos diários escritos e filmados, possivelmente como uma forma de reter o que passa, formar uma nova memória. Logo, porém, e esse é um segundo abandono, ele constata a ineficiência de as imagens embalsamarem o passado. Dessa ruína, Mekas descobre que seu paraíso encontra-se mais na invenção do que numa recuperação impossível.

A trilha de Varda é diversa de ambos. Os restos que ela coleta são, por ela e pelos outros catadores, recuperados, reutilizados, renovados. Uma rede de

³⁰⁷ NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p. 7.

associações se forma por meio das coisas perdidas e constantemente reencontradas. Os *Catadores* é o mais otimista e menos melancólico ou doloroso dos três filmes, apesar de falar também de coisas largadas e esquecidas. Talvez isso se dê porque o filme seja composto mais de reencontros do que de perdas. Na verdade, a perda se mostra como um primeiro passo para o encontro. VR 99 diz que catar é sair à procura de objetos que são entulho para quem os joga fora. Para ele: *O que é bom dos objetos achados na rua é que eles já têm uma existência, eles já viveram, eles ainda estão bem vivos, basta dar-lhes uma segunda chance. [...] Eu sempre gostei do mundo das coisas jogadas fora, o mundo dos catadores, tudo que é um pouco a recusa da sociedade.* O gesto se repete no filme, catar como uma maneira de dar nova vida ao que foi rejeitado por alguém. Louis Pons diz algo parecido: *Para as pessoas é uma pilha, elas dizem: “é uma pilha de porcaria”. Para mim, é uma maravilha, é uma pilha de possíveis.*

Nesse sentido, catar se assemelha mais uma vez ao ato de colecionar. “A aquisição de um livro velho representa seu renascimento. Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo. [...] Colecionar é um processo de renovação”.³⁰⁸ A diferença é que os catadores citados não se dariam por satisfeitos em simplesmente adquirir o objeto colecionado e inclui-lo em sua coleção. A coleção dos catadores deve ser formada por coisas inúteis, que foram descartadas e que mostram sinais de uso ou corrosão. Quanto mais inútil for considerado o objeto encontrado, mais atraente ele se apresenta. Porque não é exatamente o objeto que lhes interessa, mas os sinais de velhice e abandono que ele exhibe, tanto quanto o potencial de transformação que ele oferece. Macha Makëieff, a “colecionadora de coisas inconsoláveis” de *Dois Anos Depois*, explica melhor:

*Eu não sou uma colecionadora, não sou alguém que olha um objeto por ele mesmo. Há uma grande transferência de coisas perdidas. Há coisas perdidas, ajuntadas. Há um grande tráfico em todo o mundo. Ligações como essas, de coisas que circulam. É um traço magnífico, um traço de... Eu imagino... eu imagino a relação que cada um teve com esses objetos. É uma maneira bastante desviada e pudica de encontrar essas pessoas. Depois, é como se eles me houvessem feito sinais...*³⁰⁹

³⁰⁸ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. p. 228.

³⁰⁹ “Je ne suis pas une collectionneuse, je ne suis pas quelqu’un qui regarde l’objet pour lui-même. Il y a un grand transfert des choses perdues. Il y a des choses perdues, ramassées. Il y a un grand trafic dans tout le monde. Des liens comme ça, des choses qui circulent. C’est une trace magnifique, c’est une trace de... Je m’imagine... Je m’imagine le rapport

Essa maneira de catar – e de colecionar – é também uma forma de comunicação. As marcas do tempo e os sinais deixados por cada um nos objetos que circulam estabelecem relações indiretas entre as pessoas e as coisas. Todos sabemos que há formas de comunicação que não passam pela palavra. O poeta Manoel de Barros escreve, em *Um novo Jó*:

Ser como as coisas que não têm boca!
Comunicando-me apenas por infusão
por aderências
por incrustações... Ser bicho, crianças,
folhas secas!³¹⁰

A membrana do eu, composta por um conjunto de dimensões variáveis, não pára de se contaminar por elementos diversos que não estão necessariamente ligadas a um sujeito. Um eu não é uma unidade centrada, mas uma multiplicidade que “reúne em seu devir animais, vegetais, microorganismos, partículas loucas, toda uma galáxia”.³¹¹ Os catadores como Macha descobrem maneiras próprias de se relacionar com as multiplicidades do mundo exterior e interior. As pessoas deixam vestígios nas coisas que manuseiam ou que as rodeiam. Essas coisas vão sendo transferidas para outras pessoas que, de alguma forma, se ligam às primeiras e impregnam também os objetos encontrados. Tudo o que é ou já foi nosso nos contém. Essas parcelas de nós relacionam-se com os outros por contaminações, experimentações e entregas.

*

Dissemos que Varda incorpora o que lhe é alheio e insere o que lhe é próprio. Seria preciso, então, pensar nas maneiras como a autora se relaciona com os personagens e as coisas que coleta. Em um primeiro momento, há uma procura geral pelos catadores. Mas ela não escolhe aleatoriamente seus personagens, nem encerra o contato nessa aproximação. Ao se deparar com um catador, ela pode ou não se engajar com algo desse outro. Como esses vínculos são estabelecidos?

que chacun a eu avec ces objets. C'est une façon assez détournée et pudique de les rencontrer ces gens-là. Après tout, c'est comme s'ils m'avaient fait un signe..." (*Dois Anos Depois*).

³¹⁰ BARROS, Manoel de. *Um novo Jó*.

³¹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. p. 34.

Primeiramente, há uma curiosidade e um interesse por aquele que cata. Depois disso, é firmada entre eles uma relação de afinidade.

Separamos dois grandes grupos, que mostram algumas maneiras de aproximação e de aprofundamento da relação entre a autora e os seres e objetos catados. Um deles é o acaso. Ele é evidenciado quando, por exemplo, Varda e sua equipe aguardam a chegada de alguém no monte de batatas abandonadas no campo. Uma das pessoas a quem essas batatas a apresentam é Claude. Claude leva ao acampamento de ciganos e viajantes, onde Varda conhece sua companheira Gislaine e a vida daqueles que vivem sem casa fixa, sem trabalho e com o alimento que o lixo lhes traz. Há também o acaso completo, quando, no meio de uma estrada, Varda vê a placa *Trouvailles* e se sente atraída por esse estabelecimento. Dentro dele, ela encontra o quadro já citado, que reaparece, posteriormente, na parede de sua cozinha, quando ela dá o depoimento final em *Dois Anos Depois*. A batata em forma de coração, que também volta no segundo filme, faz parte dessa categoria de objetos trazidos pelo acaso, assim como Alain, personagem que ela encontrou na feira onde fazia suas compras.

Há um outro grupo de catadores e objetos aos quais Varda chega por um interesse prévio. Por exemplo, a senhora do início do filme, que conta sobre o catar coletivo de um tempo remoto. Havia, evidentemente, o interesse por um depoimento que falasse sobre o catar em família, como na pintura de Millet. A figura dessa senhora é associada a um outro tempo por imagens de arquivo que são inseridas durante sua fala. Há também Laplanche, o personagem que assume o duplo papel de dono de vinhedo e psicanalista. Entre os viticultores da Borgonha, que proíbem a cata das frutas, ele se destaca por achar belo o ato de respigar e também por lamentar a extinção dessa atividade na região. Com os produtores que proíbem a cata, Varda não se demora na filmagem. Ela capta um depoimento curto e a encerra. Com Laplanche, ao contrário, após a primeira fala, Varda entra em sua casa, conhece sua esposa, conta um pouco de sua história, sobre como ele herdou a propriedade, como faz vinhos, como leva a vida de psicanalista e viticultor. Podemos citar ainda outros, como o tataraneto de Marey, que é o único proprietário que se preocupa com os catadores, ou os jovens catadores que confrontaram a justiça. Quanto a esses jovens, ela vai a Prades especificamente para encontrá-los e deixa claro seu interesse: *Eu queria saber mais sobre esses jovens sem teto diante da lei*. Por fim, nesse grupo de interesse prévio há também o quadro final de Hédoin, que foi visto anteriormente em um catálogo e, a pedido de Varda, retirado do depósito do museu.

*

O que importa é que cada uma dessas pessoas e coisas despertou uma atração diferente na autora, e cada um trouxe sua história e seu próprio brilho à coleção. Todos os personagens estão relacionados com os catadores, mas a maneira e os motivos para que cada um se aproxime dos restos e de quem cata, e também a atração que eles causam em Varda, é sempre diferente. Mas a coleção não poderia se formar de outra maneira, pois não faz sentido colecionar o que é idêntico. Varda coleciona variações. Há mendigos e artistas renomados, empregados e patrões. Há pessoas que catam por necessidade, por uma preocupação ética ou mesmo por prazer. Cada um usa os restos a seu modo. Varda conversa e escuta atentamente a todos. O filme não se aprofunda em um ou outro personagem, porque seu interesse é dar voz à diferença: “Eu tenho o desejo muito vivo de dar a ver, de fazer escutar as vozes diversas, de propor pistas de sonhos, caminhos de travessia, pensamentos a compartilhar. É um projeto de reconciliação”.³¹²

No mundo de Varda, os sujeitos estão longe de viver em harmonia completa, mas estão constantemente interagindo e se ocupando uns dos outros. Em *Os Catadores*, dois casais contam como se conheceram; Salomon e Charlie dão a ver uma amizade incomum e uma relação generosa com a vizinhança (*sempre achamos alguém a quem doar...*); os *Restaurantes do Coração* e seus voluntários se ajudam mutuamente; nos dois filmes, são exibidas as manifestações públicas do primeiro de maio; há François L., o homem das botas, que vive 100% de lixo e se preocupa com os pássaros do mundo; e Alain, o biólogo que se alimenta e se veste com o que encontra nas ruas, vende jornais para sobreviver e trabalha voluntariamente à noite alfabetizando seus vizinhos imigrantes.

A atenção de Varda é igualmente voltada todas as coisas: seres humanos, animais e objetos. Essa atitude é compartilhada por Marker, que em *Le Dépay* conta: “Esta noite, outros talvez bebam à morte do império. Nós, em Shinjuku, bebemos à morte dos gatos e corujas. O que seria mais natural? A quinze minutos a pé e sem sair de Shinjuku, encontraremos o templo de Ji Cho In, a Nishi Ochiai, onde se reza para os gatos do mundo inteiro.”³¹³ O “sentimento de universal simpatia para com tudo que

³¹² “J’ai le désir très vif de donner à voir, de faire entendre des voix diverses, de proposer des pistes de rêverie, des chemins de traverse, des pensées à partager. C’est un projet de réconciliation” (tradução nossa). LISIÈRES. *Entretien avec Agnès Varda*. p. 25-6.

³¹³ “D’autres ce soir boivent peut-être à la mort des empires. Nous, à Shinjuku, buvons à la mort des chats et des chouettes. Quoi de plus naturel? A un quart d’heure de marche, et

existe”, descrito por Octavio Paz, está presente de várias maneiras em todo o filme. Ele se mostra principalmente pelas relações que não envolvem o comércio e o dinheiro. Elas são fundadas pelas afinidades. O catador não captura, não rouba. Assim também é a relação de Varda com seus personagens. Ela não invade, não toma do outro, mas apanha o que está disponível e o que lhe é oferecido.

*

Para introduzir a última questão que gostaríamos de trabalhar sobre esse filme, citaremos uma passagem de João Cabral de Melo Neto sobre Miró – e que também diz sobre sua própria experiência poética.

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.³¹⁴

Que é preciso desaprender para inventar, eis o que nos mostra João Cabral. Suas idéias nos fazem lembrar um dos aspectos do ensaio. Cada obra é um aprendizado. Não há fórmulas, não há verdades prévias. Até mesmo dentro de um único filme, a inflexão ensaística insiste em dizer que não há pensamento acabado.

Não tenho dificuldade alguma de admitir que podemos ser o si mesmo e seu duplo, si mesmo e seu contrário. Temos um pensamento e ele é combatido por outro tão válido quanto o primeiro. Vocês notaram que nenhum de meus filmes deixa supor que tenho

sans sortir de Shinjuku, nous trouverons le temple de Ji Cho In, à Nishi Ochiai, où l'on prie pour les chats du monde entier” (tradução nossa). *Le Dépays*. p. 1.

³¹⁴ MELO NETO, João Cabral de. *Serial*.

uma mensagem a dar. O filme propõe pensamentos, e faz pensar, o filme diz, mas não afirma verdades primeiras ou últimas...³¹⁵

A obra é um pensamento que se experimenta, uma matéria moldada com os recursos à disposição do artista, cineasta, escritor. O trabalho destes é esculpir – as palavras, as imagens, o tempo – sem habilidade, como se tivessem reaprendendo a cada vez.

Em *Os Catadores e a Catadora*, Varda aprende a usar o equipamento leve e portátil, a câmera que cabe na mão. Esta câmera possibilita a composição de sua própria lista de “coisas que fazem o coração bater”, como na referência de Marker a Sei Shonagon. Com o novo aparelho, ela poderia continuar fazendo o cinema que sempre fez, mas não se satisfaz com tão pouco. A pequena câmera e o novo equipamento de edição são instrumentos para que ela exercite seu não aprendizado e, portanto, seu potencial de invenção. Nos filmes anteriores, ela raramente assina a fotografia e, mais raramente ainda, a montagem. Em *Os Catadores* e nos trabalhos posteriores a ele, *Dois Anos Depois* e *Ydessa, les Ours, etc...*, ela assume tais funções. Menos conhecedora frente a tais máquinas de filmar e montar, Varda pode praticar seu lado de inventora. Ela inventa de brincar com os caminhões da estrada, de filmar as raízes brancas de seus cabelos, de colher batatas enquanto as filma, de incorporar ainda mais o acaso na obra. O desconhecimento proporcionado pelo equipamento é a possibilidade de criação de uma nova prática, que reforça a atitude de vigilância e lucidez contrária ao “saber fazer”, tão comum em cineastas e artistas maduros.

Esse estado de não-saber é explicitado pelo reencontro com Laplanche no segundo filme. Retornando a casa desse personagem, Varda admite que desconhecia, na filmagem anterior, o fato de ele ser um psicanalista renomado, e se desculpa dizendo que é preciso aceitar o fato de que *fazemos documentário espontaneamente*. Laplanche diz que o mesmo acontece com relação à psicanálise. Para ele, o psicanalista, mesmo achando-se um conhecedor, deve abandonar seus conhecimentos para estar receptivo ao novo. Portanto, o doutor que se crê sábio precisa abrir mão do que sabe para acolher o que não pode prever. Ele acrescenta

³¹⁵ “Je n’ai aucune difficulté à admettre qu’on peut être soi et son double, soi et son contraire. On a une pensée et elle est combattue par une autre qui est aussi valable. Vous avez remarqué qu’aucun de mes films ne laisse supposer que j’ai un quelconque message à délivrer. Le film propose des pensées, et propose de penser, le film dit aussi mais il n’affirme pas des vérités premières ou dernières...” (tradução nossa). LISIÈRES. *Entretien avec Agnès Varda*. p.25-6.

que a psicanálise é também uma maneira de catar, pois o analista apanha o que cai do discurso, o que não recebe atenção. Além disso, é a partir de uma falta, de uma condição de pobreza, que ele deve trabalhar, pois ele nunca pode estar pleno, nunca pode saber de antemão o que irá catar.

É também uma falta que move o catador. Mestre Dassaud, o advogado rural do filme, cita um decreto que autoriza os pobres e os miseráveis a catar as sobras de uma colheita terminada. Varda o pergunta sobre aqueles que catam por prazer. Ele responde: *É como se eles precisassem de algo para comer. Se eles catam por prazer, é porque precisam de algo para sua diversão. Então, se os princípios e os horários são respeitados, eles podem catar como os pobres de antigamente.* O que é compartilhado pelos pobres e os que catam por prazer é que ambos partem de uma falta e vão de encontro a algo que lhes é ofertado. Mas essa falta pode não ser uma necessidade, enquanto a oferta não é oferta de compra, mas uma disponibilidade da sobra, de algo que ninguém quis.

Após o encontro com Laplanche em *Dois Anos Depois*, vemos a imagem de um gato que cheira a batata em forma de coração já murcha em cima de uma mesa. Depois dela, vemos retornar a seqüência dos cabelos de Varda e de sua mão feita no primeiro filme. Em seguida, a autora exhibe uma foto de jornal em que ela está na cozinha de sua casa. No mesmo lugar da foto, ela aparece para dar seu depoimento final. Diante da câmera, Varda fala olhando para nós, espectadores. Ela está rodeada pelos objetos que coleciona. Em cima da mesa há a batata em forma de coração murcha e o gato. Dependurado na parede ao fundo, há o quadro de catadores que ela encontrou na loja da estrada. Ela mais uma vez abre um pedaço de sua morada para nos falar sobre algo que a impressionou. Algo que ela fez sem pensar no primeiro filme, e que só depois de o haver terminado é que se deu conta, através de uma outra pessoa, do que havia feito. Ela conta que Philippe Piazzo, o entrevistador do referido jornal, lhe disse que as cenas de suas mãos e seus cabelos em *Os Catadores* e *a Catadora* o fizeram lembrar das imagens que ela havia feito da mão de Jacques Demy em *Jacquot de Nantes* (1991). Só então ela percebe que repetiu, com suas próprias mãos e involuntariamente, a imagem de um filme anterior.

Eu me dei conta de algo extraordinário. Pois absolutamente sem pensar nisso, pois era um outro contexto, comigo era em relação à velhice, em relação ao fato de que eu queria ser tão honesta quanto os catadores que falavam deles, eu nunca fiz essa relação. Quando ele disse isso, eu compreendi que havia um... uma espécie de fio... uma ligação entre os dois filmes, entre as mãos de Jacques e sua

*pele danificada pela doença e a minha danificada pela velhice; seus cabelos brancos e meus cabelos brancos.*³¹⁶

Essa é a única cena, dos dois filmes, em que Varda fala em on, diretamente ao espectador. Seu depoimento reforça pelo menos dois eixos que procuramos desenvolver sobre o filme. O primeiro é o das incrustações, dos vínculos criados entre as pessoas e entre as imagens. Três filmes se cruzam nessa fala: Dois Anos Depois, Os Catadores e a Catadora e Jacquot de Nantes. Pelas cenas dos dois últimos, o entrevistador indica a Varda um fio que liga a Demy. Ela se surpreende ao perceber que teceu esse fio de forma inconsciente. Ela o fez saber que fazia, e se põe diante da câmera para dividir com o espectador esse estado de não-saber. Para dizer que o filme captura aquilo que escapa das mãos, o imprevisível, que ultrapassa as determinações rígidas do roteiro. Esse estado de não-consciência mostra que o documentário não pode ser planejado, que nem tudo é pensado, roteirizado, pois que o filme é fabricado em interação com uma realidade que não se tenta domar.

Em Dois Anos Depois, quando ela é convidada a testemunhar o retorno da pintura restaurada de Hédouin à parede do museu, Varda une os pontos de seu trançado. Ela se declara feliz por participar da história daquele quadro, já que foi em função de Os Catadores que ele saiu da escuridão do subsolo. Esta cena e a região que a circunda no filme nos ajudarão a encerrar esta análise. Ela é um outro ponto de encontro entre os dois filmes de catadores, pois esse quadro foi também a última cena do filme anterior. Mas as aproximações que ele promove não terminam aí. A cena anterior ao museu mostra ilustrações de catadores correndo da chuva, como no quadro. Estas ilustrações se referem a uma partitura chamada Os pequenos catadores. Ela foi lembrada por meio de uma cena de Documenteur, na qual a heroína do filme lava um sofá catado na rua, enquanto três crianças passam correndo ao fundo. Assistindo na ordem correta, as ligações funcionam assim: Varda de despede de Charlie, personagem que vive dentro de uma van. Ela vê objetos deixados na rua - uma máquina de lavar, duas poltronas, um sofá. Esses objetos a fazem recuperar a cena de Documenteur, em que a mãe e o filho catam móveis na rua. As três crianças correndo ao fundo da cena de Documenteur são associadas às três crianças da

³¹⁶ "Je me rendais compte d'une chose extraordinaire, c'est que absolument sans jamais y penser, mais comme c'était un tout autre contexte, comme moi, c'était par rapport au vieillissement, par rapport au fait que je voulais être aussi honnête que les glaneurs qui parlaient d'eux, je n'ai jamais fait le rapport. Or, pour lui, quand il a dit ça, j'ai compris qu'il y avait un... une sorte de fil... un lien comme ça entre les deux films, entre les mains de Jacques et sa peau abîmée par la maladie et les miennes abîmées par la vieillesse; et ses cheveux blancs et les miens blancs" (tradução nossa). *Dois Anos Depois*.

partitura. Essas últimas, por sua vez, por estarem fugindo de uma tempestade, conduzem ao quadro do museu.

Eis então que Varda conta, ao lado da conservadora do museu e do público, como aconteceu a última cena no filme anterior. Ela diz que foi ao museu filmar o quadro e que, para tanto, era preciso retirá-lo do depósito e levá-lo à luz do dia. Quando chegam com a tela no pequeno pátio, um vento levanta os cabelos e as saias das senhoras. Ele anuncia a chegada de uma tempestade. Para Varda, ele anuncia também o milagre do cinema. Contando com o apoio de todos para filmar o quadro que desejava, a chegada da tempestade, que unia a pintura e a vida real em um mesmo plano, atravessa a imagem para mostrar que o cineasta não controla o que faz. É com o sopro do vento, que escapa de suas mãos, que ele deve aprender a criar.

CONCLUSÃO

Após delinear os contornos do ensaio na literatura e no cinema, percebemos que essa forma pode ser, muitas vezes, quase um romance, quase uma autobiografia, quase um documentário, quase uma ficção. O ensaio avizinha-se de várias outras modalidades, mas sempre que ele o faz, acaba por deslocá-las de seu lugar original. A forma do ensaio manifesta a fragilidade dos gêneros e demonstra que nem tudo pode ser categorizado, enquadrado, domado. Por isso, nesta pesquisa, nos interessou mais indicar alguns gestos ensaísticos do que sistematizar o ensaio no cinema, delimitando suas características e fundamentos. Nosso intuito foi mostrar que o mais importante são os traços que o ensaio desenha nas obras, e também sua capacidade de instituir um espaço múltiplo que entrelaça o pensamento e a poesia, o histórico e o ficcional, o coletivo e o pessoal.

Em uma de suas conversações, Deleuze afirma que: “um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível”³¹⁷. Como bons criadores, os ensaístas experimentam o prazer de inventar impossibilidades e também de criar novos mundos possíveis dentro do mundo em que vivem. Os três filmes aqui estudados constroem uma realidade rugosa, que mantém seus enigmas, suas verdades e falsificações. Eles produzem atritos e imaginam metas inalcançáveis para criar, a partir delas, as linhas de fuga que são os próprios filmes. Marker quer decifrar o indecifrável: a história e a memória, duas impossibilidades para ele e para os povos visitados por Krasna. Mekas, por sua vez, deseja reaver um passado que foge. Ao tentar recuperá-lo, o autor encontra o que não esperava - as lacunas de sua memória, os contornos do que ainda está por vir. Ambos são causadores da rarefação poética de *Lost, Lost, Lost*. Finalmente, a incapacidade maior de Varda é fixar-se, ou determinar a fronteira que a separa das criaturas e objetos que a cercam. Impossibilidade de inscrever-se sem incrustar-se em outros.

Por esses conjuntos de impossibilidades cada autor produz seu filme. É pertinente esboçarmos os movimentos traçados por cada um deles. *Sans Soleil* origina um movimento de condensação. O vai-e-vem entre continentes e temporalidades extremas, as sobreposições e ressonâncias da memória e sua relação com a realidade histórica, política, geográfica e cultural, institui um saber e uma reflexão que se faz por meio de cruzamentos complexos entre a voz, as imagens e as figuras do filme. *Lost, Lost, Lost*, por outro lado, se dedica menos ao saber do ensaio do que à própria experiência escritural. Seu movimento é mais de descosturar, de rarefazer os

³¹⁷ Deleuze, Gilles. *Os intercessores*, p.167.

elementos do filme. Mekas intensifica a veia poética do ensaio no cinema. Sua viagem de retorno é empreendida por entre as lacunas, as quebras e rasuras que suas mãos esculpem nas imagens e sons do filme. Já em *Os Catadores e a Catadora* prevalece uma dimensão mais narrativa. A experiência de Varda e dos outros personagens faz nascer uma coleção de pequenos mundos que são trançados pela voz da narração e pela montagem. São esses recursos que promovem a associação entre os personagens e os outros materiais do filme, como as cenas de arquivo, as pinturas, as exposições dos museus e os outros filmes que o habitam.

Ao analisar estas obras, percebemos que um recurso comum que marca sua inflexão ensaística é a voz, ainda que ela assuma funções diferentes em cada uma. De qualquer maneira, é preciso ressaltar que nos três filmes a narração se diferencia bastante da voz *off* impessoal de muitas reportagens televisivas e documentários. Inúmeros filmes também criticaram ou ironizaram o uso da narração onisciente que impõe verdades ao espectador, como é o caso de *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933) e de vários filmes de Jorge Furtado, para citar alguns exemplos. Nos filmes analisados nessa pesquisa, a voz *off* não é criticada nem parodiada, mas ela assume uma feição diversa da voz das reportagens tradicionais. Seu papel é fundamental para a modulação do ensaio de cada um, mas sua utilização se dá por formas diversas, assim como a relação dessa voz com as imagens.

Em *Lost, Lost, Lost* a voz é um instrumento que revela a descontinuidade da memória, sua relação com o esquecimento e sua capacidade de cruzar os tempos. A narração é feita pelo próprio autor, sendo um dos fortes elementos para a inscrição de seu eu no filme. A voz de Mekas mostra-se mais um vestígio de seu corpo do que uma instância transmissora de conhecimento. Suas palavras são frequentemente pronunciadas com esforço ou hesitação. Algumas vezes a voz se cala, outras, ela repete os sons que pronuncia, criando os ecos poéticos do filme. A primeira diferença entre *Lost, Lost, Lost* e *Sans Soleil* é que, no último, a voz que narra não é do autor, mas de uma mulher. O que ela lê muitas vezes não está aparente nas cenas exibidas. Como afirma Niney, em *Sans Soleil*, a voz e a montagem podem conferir diferentes sentidos às imagens: “esperança, ilusão, perda, traição, remissão, revisão... a mesma imagem pode figurar cada um desses aspectos de acordo com o ponto do tempo de onde a olhamos, de acordo com o encadeamento que retorna a ela e a revira”³¹⁸.

³¹⁸ « Espoir, illusion, perde, trahison, rémission, révision...la même image peut figurer chacun de ces aspects suivant le point du temps d'où on la regarde, suivant l'enchaînement qui y retourne et la retourne » (tradução nossa). NINEY, François. *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*. p.109.

Já em Varda, a voz assume ainda uma outra função. É certo que ela também inscreve o eu da autora no filme. Mas além disso, é a narração que interliga as imagens, as falas dos personagens e as derivas da autora. A voz costura o emaranhado de depoimentos, comentários, entrevistas, diálogos, reflexões, referências e arquivos coletados. Sempre em primeira pessoa, a voz da autora, algumas vezes, narra o que é ilustrado na imagem, outras vezes dialoga, ou se antecipa a ela. A narração de Varda torna sutil a passagem entre as situações vividas, as pinturas expostas, as estradas percorridas, os objetos que ela apanha e os sujeitos que encontra. A narração adianta o que está por vir, apresenta os personagens, comenta algumas falas e se deixa surpreender com o que é mostrado nas imagens.

Como se nota, é muitas vezes pela voz que, direta ou indiretamente, funda-se a relação entre as figuras dos filmes. Em Varda, o comentário é o recurso utilizado para que o filme deslize entre ela, como autora e catadora, e os outros personagens. Em Mekas, é o grão de sua voz que transmite grande parte do encantamento, da musicalidade, da dor e da alegria do filme. Pela narração ele dá a ver uma subjetividade atravessada pelo encontro com os conterrâneos, os norte-americanos, as ruas, as janelas, os telhados e a neve que cai sobre a cidade inicialmente desconhecida. Por outro lado, em Marker, a voz salienta um espaço fundamental que se abre entre o eu e o outro - o autor do filme, o autor das cartas e os personagens reais e fictícios. Esse lugar, por onde Krasna encontra os sujeitos que filma e apreende as realidades estrangeiras, é o espaço do imaginário. Ao invés de interagir diretamente com o outro, Krasna entra em contato com a alteridade pela via do imaginário. E é a voz da mulher que lê as cartas que institui esse espaço no filme.

A última questão que devemos retomar trata das formas de escrita do eu por meio do ensaio. Nos três filmes, são abandonados os limites estritos de um eu unitário, definido e individual. O ensaio, ainda que inscreva um eu que se identifica com o autor, desloca a autobiografia que relata os fatos de uma vida e a personalidade de um indivíduo determinado. Os filmes analisados, mesmo que narrados em primeira pessoa e próximos da vida de quem os realiza, muito se afastam de uma escrita do eu feita de exposições e exibicionismos, do culto à personalidade ou das reduções biografistas.

Em oposição a esse modelo, os três filmes deslocam a concentração no sujeito para a “subjetivação ou a subjetividade sem sujeito”³¹⁹. A idéia de um sujeito interiorizado e autocentrado é transportada para a idéia de subjetivação, que inclui

³¹⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. *A Literatura como experiência* Silvina, p.39.

uma dimensão de exterioridade, pluralidade, diferenciação. Nos filmes isso é gerado por dois eixos principais. O primeiro é a fenda que se abre entre o autor e o personagem ou narrador do filme. Mesmo que sejam uma mesma pessoa, essas figuras se afastam e se vêem à distância. Esse espaço entre elas possibilita a criação de uma resistência entre o criador e suas criações e faz com que a escrita do eu seja livremente perpassada por lufadas de imaginário. É por isso que, como afirma Barthes, o ensaio marca a necessidade de remodelar os gêneros: ele é um romance sem nomes próprios, ou então um livro recessivo do eu.³²⁰ Em *Sans Soleil*, filme que vai mais longe nesse sentido, o eu do autor não cansa de outrar-se, inaugurando uma coletividade de eus que se espalham ao longo do filme.

O distanciamento entre as figuras do discurso é também parte da inflexão do ensaio nos três filmes. É ele que faz com que o eu se inscreva sem derramar-se e sem afirmar-se com muita determinação. É também essa abertura que rompe com a função informativa do documentário, retirando-o do domínio da verdade e da objetividade e entregando-o ao espaço da ficcionalização. Nesse sentido é que Starobinski afirma que “o ensaio pode comportar o arriscado, o insubordinado, o imprevisível, o perigosamente pessoal”³²¹. Em lugar de uma proteção, a escrita do eu torna-se um risco.

Outro fator que não permite a afirmação excessiva da primeira pessoa é a atração e a curiosidade despertada pela alteridade. Os três autores voltam um olhar atento para todas as coisas do mundo, mesmo as situações mais banais e os objetos mais ordinários. A reciprocidade maior possível entre quem filma e quem é filmado são as condições para aproximar-se da alteridade. Relembremos a busca de Krasna pela “igualdade do olhar”. Ela é o primeiro contrato entre quem está de um lado e de outro da câmera. Além disso, há no filme uma lista inumerável de mitos e lendas de homens e animais. Entre outras, a história de Sr. Akao, presidente do Partido patriota japonês, da gata Tora Tora Tora, do cão Hachiko que se tornou uma estátua, de um panda morto, de um homem que se matou ao ouvir a palavra primavera... Ao contar cada uma dessas histórias, Krasna mostra que não é a si mesmo que observa, mas as desordens do mundo.

Apontemos breves exemplos também dos outros filmes. Em *Lost, Lost, Lost*, Mekas se volta constantemente para os sujeitos, os acontecimentos e as paisagens por onde transita. O olhar para a comunidade de imigrantes lituanos e sua luta se

³²⁰ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*. p. 128.

³²¹ “L’essai peut comporter de risqué, de insubordonné, d’imprévisible, de dangereusement personnel” (tradução nossa). STAROBINSKI, Jean. *Peut-on définir l’Essai?*. p. 194.

movimenta em direção às reivindicações dos próprios americanos, a seus amigos e aos lugares que ele visita e revisita. Mas não são apenas os mais próximos que o atraem. Vale lembrar a compaixão expressada pelas “leaflet women”, as mulheres desconhecidas que, nos dias mais frios do ano, permanecem nas ruas distribuindo panfletos pacifistas. Em *Os Catadores e a Catadora*, Varda demonstra uma escuta atenta e um verdadeiro interesse por todos os personagens e o mundo que os rodeia. Em seu livro parcialmente autobiográfico, ela revela que: “nada me excita mais que encontrar na vida real os modelos e personagens para filmar... ou não. Gosto de vê-los colocarem-se em cena eles mesmos, escutá-los falar, observar seus gestos, seus cenários e os objetos que os cerca. Podemos dizer que o real faz seu próprio cinema.”³²²

Por fim, gostaríamos de dizer que os três filmes têm como matéria o que o grande cinema, o cinema da indústria e do mercado, desconsiderou. Jean Laplanche, um dos personagens de Varda, evoca os versos de Du Bellay: *Como se vê o catador caminhando passo a passo, recolher as relíquias do que vai tombando após o ceifeiro...* É uma bela imagem que poderia se referir também à atividade dos três cineastas. O mais precioso, para eles, é o que foi abandonado pelos outros: as dobras do cotidiano, as banalidades, a proximidade do realizador com o tema e os sujeitos filmados, o aspecto artesanal da linguagem, o trabalho de invenção. Em lugar da busca pelo sucesso comercial e a unanimidade, eles buscam a variação, a diferença.

Acima de tudo, o que esses ensaios não nos deixam esquecer é isso: a importância da experimentação, a necessidade de criar e de não se conformar às regras impostas por outrem. O esquema inicial é simples, quase idêntico: um homem ou uma mulher com uma câmera diante do mundo. Esse esquema gera variações infinitas. Nos três filmes aqui estudados, o que pode parecer insignificante ou inútil para tantos, significa o começo de um caminho entre impossibilidades e a conseqüente criação de um possível. Onde eles querem chegar? Nem eles mesmos podem saber. Suas obras combinam o controle e o descontrole, a consciência e a não consciência, a lucidez e o devaneio. Pouco importa o lugar onde se quer chegar, pois o destino é sempre uma surpresa. Fazer um filme é como atravessar um rio a nado. A outra margem nunca está onde primeiro se pensou.

³²² Ce n'est pas pour dire du mal des acteurs, de les capacité d'inventer une réalité différent, ni minimiser le travail de ceux qui tournent en studio, mais rien ne m'excite autant que trouver dans la via réelle des modèles et des personnages pour les filmer... ou pas. J'aime les regarder se mettre en scène aux mêmes, écouter comme ils parle, observer leurs gestes, leurs décors et les objets dont ils s'entourent. On pourrait dire que le réel fait son propre cinéma (tradução nossa). Varda, Agnès. *Agnès par Varda*. p.142.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGNÈS VARDA: Os filmes e as fotografias. Catálogo realizado por ocasião do ciclo cinematográfico e da exposição: Agnès Varda: Os filmes e as fotografias. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARROS, Manoel. Um novo Jó. In: *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, [s.d.].

BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naifty, 2003.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust; Experiência e pobreza; O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas 1*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. p.36-49; p.114-119; p.197-221.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 227-235.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D' Água, 1984. p. 193-198.

BLÜMLINGER, Christa. Lire entre les images. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Org.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004. p. 49-66.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Forumdoc.bh.2001*. Publicação do 5º Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.

COMOLLI, Jean-Louis. L'avenir de l'homme? Autour de L'Homme à la camera, Dziga Vertov; Lumière éclatant d'un astre morte. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir –*

l'innocence perdue, cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Verdier, 2004. p. 229-255; p. 256-262.

COUY, Venus e GUIMARÃES, César. *Incidentes barthesianos*: um nômade no deserto. Suplemento Literário n. 1122, 20 de maio de 1989.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 151-168.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: 1977.

DUARTE, Rodrigo. A ensaística de Theodor W. Adorno. In: DUARTE, Rodrigo. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 65-83.

LISIÈRES. *Entretien avec Agnès Varda*. Paris, n. 13, 13 de fevereiro de 2001. p. 25-26.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – v. III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris: l'Harmattan, 2001.

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinema*. Paris: Nathan, 1995.

GUIMARÃES, César e SEDLMAYER, Sabrina. Penelopéias. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. p. 07-12.

LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil*, le travail de l'imaginaire. In: DUBOIS, Philippe (Org.). *Théorème* n. 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 60-73.

LÉVY, Jacques. Chris Marker: L'audace et l'honnêteté de la subjectivité. In: *Le documentaire français, CinémAction*, n. 41, 1987.

LOPES, Silvina Rodrigues. A Literatura como experiência; Na margem do desaparecimento; Do ensaio como pensamento experimental. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p. 11-58; p. 135-164; p. 165-178.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz – Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

- LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion, 2004.
- MACIEL, Maria Ester. Poesia à flor da tela. In: MACIEL, Maria Ester. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 71-84.
- MACDONALD, Scott. Interview with Jonas Mekas. *October*, v. 29, summer, 1984. p. 82-116.
- MARKER, Chris. A free replay (notes sur *Vertigo*). *Positif*. 400. Junho, 1994, p. 79-84.
- MARKER, Chris. *Le dépayés*. Paris: Editions Herscher, 1982. Disponível na Internet: <www.ailesdudesir.com/bac/sanssoleil/depays.pdf>. Último acesso em: 15/06/2006.
- MARKER, Chris. *Sans Soleil*. in: *Trafic*, n. 06, 1993.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MEKAS, Jonas. *Je n'avais nulle part où aller*. Paris: POL, 2004.
- MENIL, Alain. Entre utopie et hérésie quelques remarques à propos de la notion d'essai. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Org.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004. p. 87-126.
- MILON, Colette. La cinécriture d'Agnès Varda: "Je ne filme jamais des gens que je n'aime pas". In: Le documentaire français, *CinémAction* n. 41, 1987.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaíos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- MOURE, José. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Org.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.
- MUSIL, Robert. De l'essai; Quelques essais. In: MUSIL, Robert. *Essais*. Paris: Éd. du Seuil, 1984. p. 334-338; p. 417-425.
- NEYRAT, Cyril. *L'essai à la limite de la terra et de l'eau*. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Org.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004. p.157-170.
- NINEY, François. Aux limites du cinéma direct. In: *Images documentaires*. n. 21, 2. trimestre. Paris, 1995. p. 39-60.
- NINEY, François. L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans. In: DUBOIS, Philippe (Org.). *Théorème* n. 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 100-110.
- NINEY, François. *La Poétique documentaire comme forme de connaissance*. Disponível pela Internet: <http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4>. Acesso em: 19/06/2006.

O BESTIÁRIO de Chris Marker. Publicação do Festival Internacional de Cinema de Tróia, coleção "Horizonte de Cinema 14". Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Editora Papirus, 2000.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashô; A tradição do Haiku. In: BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986. p. 07-24; p. 29-44.

PAZ, Octavio. Tres momentos de la literatura japonesa. In: *Las peras del olmo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957. Edição digital de Patricio Eufaccio Solano. Disponível pela Internet: <www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz5.htm>. Último acesso em 15/06/2006.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 2003.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Editora Globo, 1994.

RAMBAUT, Claude. *Jonas Mekas*. In: *Rétrospective Jonas Mekas*. Publicação do 11º Côté court – Festival du Film Court en Seine-Saint-Denis. Seine-Saint-Denis, 05-14 de abril de 2002.

RANCIÈRE, Jacques. O novo endereço da ficção. *Folha de S.Paulo*, 13 de dezembro de 1998, Suplemento Mais!

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 234-257.

RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. In: RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 69-89.

RETROSPECTIVA Agnès Varda. In: *Forumdoc.bh.2004*. Publicação do 8º Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 14 a 23/12/2004.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SANS SOLEIL. Texto de apresentação do filme em Tóquio. Encarte que acompanha o DVD, sem autoria.

SEDLMAYER, Sabrina. *Pessoa e Borges – Quanto a mim, eu*. Lisboa: Vendaval, 2004.

SHONAGON, Sei. *The pillow book of Sei Shonagon*. Londres: Penguin UK, 1971.

STAROBINSKI, Jean. Peut-on définir l'Essai? In: BONNET, Jacques (Org.). *Jean Starobinski*. Collection Cahiers pour un temps. Paris: Centre Pompidou, 1985. p. 185-196.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VARDA, Agnès. *Agnès par Varda*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma e Ciné-Tamaris, 1994.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

Documenteur (Agnès Varda, 1980, 16mm, cor, França, 65min)

Dois anos depois (Agnès Varda, 2002, França, cor, 82min)

História(s) do Cinema (Jean-Luc Godard, 1986-1998, França, cor, série composta por oito vídeos)

La Jetée (Chris Marker, 1962, França, p/b, 35mm, 29min)

Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1949-63/1976, EUA, cor e p/b, 16mm, 180min)

Os Catadores e a Catadora (Agnès Varda, 2000, França, cor, 35mm, 82 min)

Sans Soleil (Chris Marker, 1982, França, cor, 35mm, 110min)

Vertigo [Um Corpo que cai] (Alfred Hitchcock, 1958, EUA, cor, 120 min)

JUNHO 2006