

Tatiana Hora Alves de Lima

A narração da experiência em *News from home* e *Lost book found*

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

2013

Tatiana Hora Alves de Lima

A narração da experiência em *News from home* e *Lost book found*

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 para obtenção do título de mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

Co-orientador: César Geraldo Guimarães.

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

2013

Para o pequeno Benjamin

Agradecimentos

Mamãe: sem ela este trabalho não teria sido possível. Ela que, com muito sacrifício, me sustentou nos meses em que não tive bolsa. E que me deu um apoio incondicional em longas ligações de telefone enquanto estive em BH, e também nas noites em claro cuidando juntas de Benjamin em Aracaju.

Benjamin: nascido no meio do processo de escrita, ele me fez descobrir uma força que eu não conhecia – e me mostrou que a redenção é possível.

Agradeço ainda aos amigos queridos da pós-graduação: Clayton Nobre, Siomara Faria, Fernanda Salvo, Cris Lima e Felipe Mendes. Pelas confidências, pelos botecos, pelo apoio e pelo companheirismo.

Ieda Tourinho: por traduzir meu resumo para o inglês, e por ser uma amiga e tanto.

Carla Maia: por ser gentil, e por me indicar e emprestar vários textos sobre Chantal Akerman.

Cláudia Mesquita: por me apresentar os filmes do *corpus*, pelas análises sagazes e cuidadosas, pela paciência, e também por ser, além de orientadora, cúmplice.

César Guimarães: por ter contribuído muito para o amadurecimento do projeto e da pesquisa, sempre com o olho clínico diante do texto.

André Brasil: pelos comentários valiosos e bastante precisos feitos na banca de qualificação, que muito me ajudaram nas redefinições do texto pós-banca.

Sabrina Sedlemeyer: pelas indicações bibliográficas da obra de Benjamin apresentadas na qualificação.

Consuelo Lins: por aceitar participar da banca da minha defesa.

À Capes, pela bolsa de estudos, especialmente pela licença-maternidade, que me propiciou poder acompanhar com mais calma os primeiros meses do meu filho.

Resumo

Ainda é possível narrar? Essa era uma preocupação de Walter Benjamin, que atestava o declínio da narrativa tradicional na modernidade, tendo em vista a decadência da experiência contínua, compartilhada pelo narrador junto aos seus ouvintes nas comunidades onde predominam a transmissão sustentada pela oralidade. Benjamin acreditava que a experiência descontínua e fragmentária do choque, típica das metrópoles, se impunha como princípio formal na estética do cinema. O que propomos investigar no presente estudo é de que modo os ensaios cinematográficos *News from home* (1977), de Chantal Akerman, e *Lost book found* (1996), de Jem Cohen, que apresentam autorretratos de estrangeiros que migraram para Nova Iorque, trazem à tona a possibilidade de ainda narrar, por meio da imagem técnica - através, segundo nossa hipótese, do recurso à subjetiva indireta livre, de maneira a aderir ao olhar de um personagem em termos estilísticos. A nosso ver, esses ensaístas criam narradores multifacetados, pois incorporam a subjetiva indireta livre indo além do olhar do personagem: *News from home* e *Lost book found* dão forma à experiência coletiva urbana, promovendo uma abertura do ensaio para muitas outras narrativas possíveis. Esses ensaios reconfiguram, assim, o isolamento dos indivíduos na metrópole, fator que contribuiria para a decadência da experiência, e encenam a experiência anônima em meio à multidão que perambula pela grande cidade.

Palavras-chave: narrador; experiência; ensaio; subjetiva indireta livre.

Abstract

Is it possible to tell stories? This was a Walter Benjamin's concern, who used to notice the decline of traditional narration in modernity era, specially that related to continuous experience shared by narrator among the listeners in oral communities. Benjamin believed that the discontinuous and fragmented experience of shocking, a typical feature of big cities, had been imposing as a formal principle in the aesthetics of cinema. This dissertation is aimed at investigating how cinematographic essays *News from home* (1977), by Chantal Akerman, and *Lost book found* (1996), by Jem Cohen, still bring out the possibility of narration through technical image. Besides this, our hypothesis is that they unveiled new ways of narratives from the resource to free indirect subjective of such a way that sticks out the view of a characters in stylistic aspects. We consider that these essayists develop multifaceted narrators because they joined to the concept of free indirect subjective beyond character's view: *News from home* and *Lost book found* shape the urban collective experience. This allows an openness of essay towards other narratives. These essays reinvent, though, the isolation in that town, which could contribute to a decline in experience. Moreover, they enact an anonymous experience amidst a crowd wandering the metropolis.

Keywords: narrator; experience; essay; free indirect subjective.

Sumário

Introdução.....	p.8
Ainda narrar.....	p.15
O narrador ensaísta.....	p.26
Pensar com as mãos, escrever com imagens.....	p.29
O narrador e as imagens.....	p.35
Cinema de ensaio e subjetiva indireta livre.....	p.38
Ensaizando a si mesmo.....	p.43
Eu é outro.....	p.47
Ensaio e experiência: indicações de método.....	p.55
<i>Lost book found</i>	p.67
<i>News from home</i>	p.86
Conclusão.....	p.104
Referências bibliográficas.....	p.110

1- Introdução

(...) Humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de algo maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também... (*Da mesa dos sermões*) (NASSAR, 1999 p.78)

Estas palavras, proferidas pelo patriarca de *Lavoura arcaica*, livro de Raduan Nassar, cuja família entra em colapso após o afastamento do filho, André, que teria se apaixonado pela própria irmã, nos revelam alguns traços do narrador tradicional de que falava Walter Benjamin. O patriarca se enquadra em uma das figuras do narrador das comunidades orais, “o camponês sedentário”, e realiza a transmissão de máximas que conteriam ensinamentos definitivos, amparado na autoridade da narrativa, empreendendo finalmente uma legitimação da vida social onde há princípios e valores comuns. Entretanto, o narrador da obra em questão, em primeira pessoa, é André, o filho desgarrado, a ovelha negra da família.

Benjamin constatava, em certos momentos com aparente nostalgia, o declínio da narrativa tradicional na modernidade, tendo em vista que a vida atribulada nas grandes cidades, bem como os novos meios de difusão da informação, teriam contribuído para que os sujeitos abandonassem a arte da narrativa desenvolvida nos contextos da comunicação face a face e transmitida por gerações. No entanto, o autor se recusava a encarar esse fenômeno com pesar:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma “característica moderna”. Na realidade, esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1987 p.201).

Na perspectiva do autor, portanto, há uma relação intrínseca entre o desenvolvimento técnico que encontra seu auge na modernidade e a decadência das antigas formas de narração. O surgimento do romance, tornado possível graças à invenção da imprensa, estaria fundado numa separação entre romancista e leitor. Mas Benjamin (1987) não acreditava que o nascimento do romance corresponderia ao fim da narração da experiência. Ao contrário, o

filósofo defendia que escritores como Charles Baudelaire, Franz Kafka e Marcel Proust incorporavam a experiência descontínua e fragmentária na própria forma de suas obras.

No presente estudo, não é a literatura, mas o cinema, misto de arte e técnica, mais especificamente são ensaios cinematográficos que nos instigam a reflexão. Investigamos como os ensaios *News from home* (1977), de Chantal Akerman, e *Lost book found* (1996), de Jem Cohen, desenvolvem a narração da experiência na metrópole, Nova Iorque, a partir da imagem técnica. Esses ensaios têm em comum com as obras de autores como Proust, Kafka e Baudelaire o fato de fazerem da chamada “crise da experiência” uma forma renovada de experiência, além de elaborarem uma intersecção entre experiência individual e coletiva. Se a técnica se impõe contra a experiência contínua (por exemplo, no *modus operandi* da indústria), *News from home* utiliza a reprodução técnica a favor de uma experiência descontínua; e se o narrador-personagem de *Lost book found*, ao ir trabalhar entre as quatro paredes de um escritório, aos poucos vai se afastando de Nova Iorque, é narrando a experiência de quando era vendedor ambulante através de imagens fugidias que ele retorna à cidade.

Em *News from home*, estamos muito longe de uma experiência plena, com sentidos unívocos. Neste ensaio, Chantal Akerman faz da reprodução técnica o cerne de seu estilo, pois, como afirma Youssef Ishaghour, “ela não tem memória, nenhuma outra experiência do mundo além da cinematográfica, ela está em pleno acordo com a reprodução técnica” (2010, p.27). Construído a partir de uma deriva pela cidade de Nova Iorque, *News from home* é um filme-epístola em que ouvimos a voz *over* da própria diretora, Chantal Akerman, lendo cartas que teriam sido enviadas da Bélgica por sua mãe, quando ela passou uma temporada na metrópole americana. O filme acontece na travessia pelas ruas da cidade com planos fixos ao centro da rua, ou *travellings* e panorâmicas a partir de carros e metrô. Os sons dos veículos, entre outros ruídos da cidade, invadem a banda sonora e por vezes se sobrepõem à leitura das cartas. Em *News from home* os caminhos às vezes se repetem, e parece que estamos acompanhando, de algum modo, a rotina repetitiva da leitora das cartas, que trabalha num restaurante. A cidade mais parece um lugar de passagem, um trajeto em direção a algum lugar, que poderia ser aquele restaurante, que surge com as luzes já apagadas, as portas fechadas, como no fim de um dia de labuta, numa cena do filme.

Assim como em outros filmes de Chantal Akerman, a exemplo de *Là-bas* (2006), *De l'autre côté* (2003) e *D'est* (1993), em *News from home* faz-se presente uma diáspora, a busca por um lugar de origem que põe a cineasta em permanente peregrinação. Segundo Anita

Leandro (2010), essa procura certamente tem a ver com a história de vida da diretora, que é filha de pais judeus poloneses, sobreviventes de Auschwitz, que migraram para a Bélgica. Sua mãe dizia, sobre essa experiência, que não havia nada a dizer nem a remoer. Assim como os soldados de que fala Benjamin (1987), que voltavam da guerra incapazes de narrar a experiência, também os pais de Chantal nada tinham a contar. No entanto, é sobre o silêncio que a diretora trabalha na elaboração de seus filmes. Como em *News from home*, com seus personagens opacos, que surgem no decorrer do filme sem pronunciar uma palavra sequer, mas tanto comunicam através do olhar que dirigem para a câmera, ou mesmo na recusa de encará-la, ou no olhar perdido fitando lugar algum.

E se a experiência, que é construída para além da vida imediata, depende do trabalho de memória, em *Lost book found* o que vemos é uma memória que convive com o esquecimento, e uma narrativa feita de imagens fragmentárias, desgarradas, sem lastro. Acompanhamos as memórias das andanças de um ex-vendedor ambulante pela cidade de Nova Iorque. Sabemos que o próprio Jem Cohen, nascido no Afeganistão, mas residente nos Estados Unidos, também trabalhou como ambulante na metrópole norte-americana, vendendo amendoins e refrigerantes, quando migrou para Nova Iorque vindo de Washington D.C.. Jamais vemos o corpo do personagem-narrador de *Lost book found*, e ele se faz presente apenas através da voz *over*. O narrador nos conta que, durante algum tempo, esteve em suas mãos um livro que emprestou de um “pescador” de objetos na vala do metrô. Logo teve que devolvê-lo, e, ao narrar, vem-lhe à mente lembranças do livro, imagens da cidade ali listadas.

Por vezes a cidade-livro se constitui enquanto voz no filme, e o personagem-narrador dá lugar ao que poderíamos chamar de “voz do livro”, que pronuncia nomes de ruas, objetos, de maneira aparentemente aleatória em relação às imagens. Nesse sentido, como afirma Cláudia Mesquita (2006), o filme se elabora a partir de uma dissonância entre som e imagem, além de uma inconstância do foco narrativo, que desestabiliza a adesão a uma instância narradora unívoca.

Partimos da premissa de que esses ensaios narram a experiência através da adesão à subjetiva indireta livre, noção formulada pelo cineasta e teórico italiano Pier Paolo Pasolini em *Empirismo herege*. Incrustar a alma do personagem na forma do filme, dar a ver o mundo a partir de sua percepção: este seria o efeito da subjetiva indireta livre. Em vez da clara separação entre imagens objetivas, “produzidas pela câmera”, e imagens subjetivas, vinculadas a um personagem (como se essas também não fossem elaboradas com a mediação do aparelho), o recurso à subjetiva indireta livre rompe com a dicotomia entre objetividade e

subjetividade no cinema: para Pasolini, a reprodução mecânica possibilitava a produção de imagens que expressavam, a um só tempo, signos do mundo e da subjetividade.

Vejam: em *News from home*, a rigidez da moldura promove uma ambiguidade nas imagens, que estão entre a impessoalidade de planos objetivos e a sugestão de uma relação subjetiva com a arquitetura da cidade; a temporalidade dilatada dos planos faz conviverem dialeticamente o recuo da subjetividade (para filmar o transcorrer do mundo), e, por outro lado, uma experiência subjetiva da banalidade cotidiana na metrópole; por fim, personagens que perambulam por Nova Iorque fitam a câmera, mas a leitora das cartas não oferece indícios seguros da sua presença: esses anônimos olham para a *câmera* ou para a *personagem*?

Já em *Lost book found*, assistimos aos planos documentais capturados na metrópole como se fossem imagens lembradas pelo personagem-narrador, e outras se sucedem sem um foco narrativo determinado; o tempo é construído por meio da articulação de circuitos que levam de uma lembrança a outra, ou a um vazio, a um interstício de imagens, através de uma montagem que dá a ver memória e esquecimento, recobrando as imagens do real com aspectos subjetivos; não basta confundir os limites entre o objetivo e o subjetivo, *Lost book found* cria, em alguns momentos, em torno de eventos banais flagrados nas ruas uma atmosfera onírica.

Entretanto, ao aderir à subjetiva indireta livre, esses ensaios cinematográficos vão além da expressão estética da sensibilidade de uma personagem, de modo a ultrapassar as fronteiras entre objetivo e subjetivo: apresentam narradores multifacetados, em constante metamorfose. Em *Lost book found*, o narrador-personagem se desloca do ponto de vista do alto de um arranha-céu ao chão, relata ter se tornado aos poucos invisível aos olhos dos passantes, e, em certos momentos, a voz-eu recua para dar vez à voz do livro, que tem uma afinidade com as lembranças do narrador-personagem, mas assume independência em relação a ele na montagem. Já em *News from home*, passamos de planos frontais tomados do centro da rua, que parecem indicar uma câmera impessoal, para a presença da voz *over* lendo cartas que não foram escritas pela narradora, mas sim para ela, fazendo ressoar outra voz no filme; no início, os planos são fixos em sua maioria, mas, no final, há uma predominância de *travellings* que remetem à partida da personagem, sem que o ensaio jamais nos ofereça indícios seguros se estamos diante de imagens objetivas ou subjetivas. Como veremos a seguir, em *News from home* e *Lost book found* os elementos como a montagem, o enquadramento e a voz *over*, vão além dos contornos da percepção de um personagem particular e apresentam uma articulação entre personagem e a coletividade na forma do filme. Lembremos daqueles retratos de

anônimos ao final de *Lost book found*, e também dos personagens nas ruas de Nova Iorque, nas plataformas e nos metrô, que encaram a câmera em *News from home*.

No decorrer do nosso percurso, o primeiro capítulo aborda a relação entre declínio da narrativa oral e crise da experiência. Partimos das reflexões que Benjamin faz em torno das experiências instáveis, inacabadas e fragmentárias narradas na literatura moderna, tal como em Kafka, Proust e Baudelaire, como também às potências políticas da imagem técnica no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, para defender o ensaio cinematográfico como uma possibilidade de narrar a experiência com os recursos da imagem técnica. O próprio Benjamin ressaltava que era necessário aos escritores “aprender a fotografar”, e tecia uma aproximação entre escrita e imagem nos seus escritos em nome da sobrevivência da experiência em tempos de reino da publicidade. E não seria isso o que os ensaístas realizam em seus ensaios cinematográficos, escrever com imagens? Em *Lost book found* e *News from home*, apresentam-se dissonâncias entre as palavras e as imagens, que tornam as palavras visíveis e as imagens legíveis no atrito entre o dito e o visto.

O segundo capítulo discute o modo como, na modernidade, a “morte” do narrador tradicional não implica o fim da narração da experiência, mas o surgimento de outras formas de narrativa, como aquela empreendida pelo narrador ensaísta.

O terceiro capítulo defende o que há de artesanal no cinema ensaístico, cinema de autor que se contrapõe ao cinema de indústria. Abordamos o ensaio e sua relação intrínseca com a experiência, com o “pensar com as mãos”, processo de conhecimento afetivo. Também apresentamos a relação entre escrita e imagem no cinema ensaístico e a potência desse gesto para a sobrevivência da experiência.

O quarto capítulo discorre sobre a relação entre a voz e as imagens na narração oral e na narração cinematográfica. Trata de algumas particularidades da voz ensaística, que se contrapõe a perspectivas totalizantes acerca do mundo.

Já o quinto capítulo apresenta o conceito de subjetiva indireta livre a partir das formulações de Pasolini (1982). Discute as relações entre objetivo e subjetivo no ensaio, dado o seu interesse pela fricção entre sujeito e mundo, como também no cinema, devido à capacidade das imagens cinematográficas, os im-signos, apresentarem uma comunicação com o mundo e com nós mesmos. A adesão à subjetiva indireta livre no ensaio leva às últimas consequências esse atrito entre objetividade e subjetividade, não estabelecendo soluções definitivas para distinguir imagens subjetivas ou objetivas.

Tendo em vista que *News from home* e *Lost book found* apresentam elementos autobiográficos, o sexto capítulo apresenta o conceito de autobiografia, mas contrapõe a essa noção o conceito de autorretrato como mais adequado para caracterizar as inflexões ensaísticas.

O sétimo capítulo aborda as definições de Deleuze (2005), amparado em Pasolini, acerca das distinções entre o discurso indireto da câmera, que supõe uma descrição objetiva do real, e o discurso direto do personagem, que apresenta a sua visão em contraste com a realidade, e, por fim, a subjetiva indireta livre, que assimilaria o olhar do personagem no estilo e também na presença da câmera (negando a transparência). Deleuze vai além e propõe que obras como *Pour la suite du monde* (1963), de Perrault, *Moi, un noir* (1958), de Jean Rouch, *Faces* (1968), de John Cassavetes, *Masculin, féminin* (1966), de Jean-Luc Godard, entre outras, desestabilizam a dicotomia entre imagens objetivas e subjetivas a partir da potência de transformação dos seus personagens. Esse debate contribui para abordarmos o modo como *News from home* e *Lost book found* apresentam narradores ensaístas multifacetados que se transformam ao se agenciar com o outro, em constante mudança.

No oitavo capítulo, discorreremos sobre as relações entre a imagem cinematográfica e a narração da experiência, apresentando os operadores conceituais de espaço e tempo. Tratamos da relação entre a construção do espaço fílmico e a representação do espaço urbano, tendo como norte as reflexões de Michel de Certeau (1998), e também abordamos a forma como o cinema dá a ver a temporalidade a partir das discussões de Deleuze em *A imagem-tempo* e *A imagem-movimento*. Além disso, refletimos sobre a relação entre a voz *over* e as imagens. Toda essa discussão compõe um pano de fundo para nossa análise dos filmes. Tendo em vista os operadores conceituais de espaço e tempo, formulamos os seguintes operadores analíticos: o enquadramento e a cidade, a voz e a figura do narrador, e montagem e experiência. As análises foram separadas em três partes, e cada parte é norteada pela investigação do filme a partir de determinado operador analítico.

Após as análises dos filmes, a nossa conclusão argumenta que esses ensaios, que narram a experiência a partir da subjetiva indireta livre, não se limitam a elaborar procedimentos estilísticos em diálogo com a percepção de um personagem, mas apresentam agenciamentos coletivos¹ incrustados nas formas fílmicas. O enquadramento não supõe um sujeito centrado do olhar, a voz não é a expressão do eu, a montagem não articula um monólogo interior nem uma trajetória de vida. Na travessia pela grande cidade, como veremos

¹ A noção será apresentada mais detidamente no capítulo *Eu é outro*, conforme a formulação de Deleuze e Guattari (1977).

a seguir, nesses ensaios a multidão está sempre presente: seja a partir de inúmeras histórias não contadas, das quais temos apenas rastros em bilhetes, cartazes e frestas nas calçadas, como no ensaio de Cohen, ou através de diversos personagens que entram e saem de quadro sem modificar o ambiente, apenas como se o quadro fosse uma passagem, em *News from home*. Tal como Benjamin (2000), a partir das poesias de Baudelaire, concebe a multidão, nesses ensaios “não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas” (BENJAMIN, 2000 p.113).

2- Ainda narrar

No famoso ensaio *O narrador*, lançado no ano de 1936, Walter Benjamin apresenta um tom melancólico diante da modernidade e constata o desaparecimento da figura do narrador tradicional. Indivíduo que apresenta uma enorme sabedoria que transmite para seus ouvintes, o narrador é identificado pelo autor em dois grupos: trata-se ou do camponês sedentário, que, por viver há muitos anos no mesmo lugar e cultivar a terra, conhece muito das tradições do país onde vive; ou do marinheiro comerciante, pois “‘quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1987 p.198).

O narrador seria uma figura diretamente vinculada à conformação de uma tradição e de uma vida social baseada em valores e princípios comuns que se perpetuam de geração a geração. A *autoridade da narrativa* consiste no conhecimento do narrador acumulado através da sua experiência. O ensaio *Experiência e pobreza*, de 1933, se inicia contando a parábola de um velho que, prestes a morrer, pede para que seus filhos escavem a terra, pois haveria um tesouro escondido nos seus vinhedos. Os filhos do ancião cavam o solo procurando ansiosamente por tal tesouro, mas não o encontram. Não obstante, o outono chega e as vinhas daquelas terras são as que mais dão frutos em toda a região. Assim, a parábola ensina que “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN, 1987 p.114).

Segundo Benjamin (1987), o momento em que o narrador encontrava maior legitimidade para suas máximas se dava no seu leito de morte. O moribundo, acreditava-se, carregava consigo a sabedoria de quem, às vésperas de partir, via transcorrerem as imagens da sua vida, e expressava nos seus gestos e olhares a autoridade da narrativa. Na Idade Média, as pessoas se dirigiam ao leito onde padecia o moribundo como se fosse um trono. Mas na modernidade a morte foi afastada dos olhos dos homens, por meio da constituição de instituições como os hospitais e os sanatórios, no decorrer do século XIX. Não obstante, na perspectiva benjaminiana, é a própria narrativa que padece no leito de morte nas sociedades modernas.

Os soldados que combateram na Primeira Guerra Mundial foram para lugares distantes, certamente viveram muitos eventos extraordinários no *front*, e, no entanto, voltaram silenciosos, incapazes de narrar suas experiências. Mas, para Walter Benjamin, essa inaptidão seria um fenômeno que não se restringiria àqueles que vivenciaram o trauma da guerra.

Conforme o autor, perdemos a faculdade de intercambiar experiências, e esta inépcia estaria diretamente vinculada ao próprio declínio da experiência.

Segundo Benjamin (1987), a narrativa é uma forma *artesanal* de comunicação que teria entrado em decadência com o desenvolvimento da organização *industrial* do trabalho, típica do sistema capitalista. Enquanto o artesão é capaz de apreender a experiência em sua completude, pois acompanha as diferentes fases da elaboração do produto até a sua finalização, o operário de fábrica é expropriado da experiência, na medida em que seu trabalho consiste numa repetição de movimentos que o fazem se assemelhar a uma máquina, e ele atua numa fase da produção separada das outras, numa organização que o torna incapaz de empreender uma experiência no sentido de uma acumulação contínua. Escreve Benjamin em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939, ano do início da Segunda Guerra Mundial:

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente, da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária (BENJAMIN, 2000 p.125).

Além do trabalho mecanizado no capitalismo, outro fator que, segundo Benjamin (2000), contribuiria para o empobrecimento da experiência seria a multiplicação das informações difundidas pelos meios de comunicação de massa. Enquanto o narrador narra a experiência incorporada à sua subjetividade e à sua história de vida, apresentando em sua narrativa uma intersecção com a experiência daqueles que o ouvem, a imprensa apresentaria uma gama de informações transmitidas segundo princípios que tendem a apagar as marcas do jornalista e até mesmo afastar o que está sendo narrado do raio da experiência do leitor. Segundo Benjamin, “os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico” (2000, p.107). E enquanto a narrativa tradicional se conserva no transcorrer do tempo, a informação é regida pelo princípio da atualidade, deve ser sempre nova; como diz a famosa máxima jornalística, “no dia seguinte o jornal serve apenas para embalar o peixe na feira”.

Não somente o jornalismo, mas também o nascimento do romance teria relação com a morte da narração tradicional. Para Benjamin, enquanto o narrador das comunidades orais narra a experiência face aos seus interlocutores, o romance se funda sobre o indivíduo ilhado em sua escrita e o leitor também isolado em sua leitura. Segundo o autor, “o romancista

segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1987 p.201).

Destarte, Benjamin (2000) constata na modernidade o declínio da *experiência* (*Erfahrung*), como conhecimento conquistado por meio de um processo contínuo e que está diretamente vinculada à memória e à capacidade de narração, e a predominância da *vivência* (*Erlebnis*), que corresponde à vida imediata do indivíduo no cotidiano atribulado na grande cidade, onde prevalece uma intensa vida ocupacional, excesso de informações e muitos deslocamentos. Segundo Leandro Konder,

“*Erfahrung*” é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. “*Erlebnis*” é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (KONDER, 1999 p.83).

Os eventos da vida imediata só se tornam experiência a partir do momento em que o sujeito os concatena em episódios revividos pela memória e compartilhados a partir da narrativa; do contrário, eles permanecem restritos à vivência. Benjamin, então, define o modo de percepção característico das metrópoles a partir da noção de *choque*. Inspirado no conceito freudiano, segundo o qual o córtex cerebral desfere choques como modo de proteger o consciente do bombardeio de estímulos, amortecendo, assim, efeitos traumáticos sobre o cérebro e fornecendo um treinamento para as vigorosas sensações, Walter Benjamin afirma:

Quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (BENJAMIN, 2000 p.111).

Se a técnica modifica o modo de percepção do homem moderno, o cinema corresponderia a uma nova concepção de arte e, por consequência, a um novo modo de recepção. O cinema, arte e técnica, traz impregnado em sua forma as marcas da percepção característica da vida moderna.

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme (BENJAMIN, 2000 p.125).

A percepção sob a forma do choque está ligada de modo intrínseco ao fenômeno da destruição da aura. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, Walter Benjamin (1987) reflete acerca do estatuto da arte nos tempos em que as próprias obras artísticas são produzidas segundo um modelo de produção industrial. A arte aurática tinha uma existência *única* num determinado espaço e tempo (a exemplo da *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, guardada num museu), enquanto a reprodução técnica abala a autenticidade, pois um filme pode ser exibido em várias salas de projeção simultaneamente. No decorrer da história, as obras de arte auráticas foram *ritualizadas*, primeiro segundo rituais mágicos, depois religiosos, e, na Renascença, segundo os valores seculares do culto ao Belo. Segundo Benjamin (1987), com a reprodutibilidade técnica, a arte abandona o ritual para se fundar na política, fruto de uma relação entre os meios de produção e a criação artística, pois a difusão do filme para as massas é essencial para a possibilidade de sua criação, que depende de financiamento.

A arte aurática estava relacionada a um modo de recepção caracterizado pelo *distanciamento*; já a destruição da aura está vinculada à reprodução técnica das obras, típica de uma arte como o cinema, que privilegia o seu *valor de exposição* em detrimento do *valor de culto*, rompe as fronteiras espaços-temporais da arte tradicional e alcança as multidões, e oferece obras marcadas por uma recepção que almeja se apoderar da obra de arte através da *aproximação*. Assim se funda a percepção da obra de arte na forma de choque em lugar da recepção da arte aurática.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatores através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, 1987 p.170).

Muitas vezes o pensamento de Walter Benjamin foi confundido com um elogio à técnica e às novas formas de arte sob o capitalismo. No entanto, é preciso atentar para a perspectiva dialética das reflexões benjaminianas: o filósofo tece uma crítica árdua à estetização da política empreendida pelo fascismo; lembremos do vínculo inexorável entre cinema e guerra num governo totalitário como o do nazista Adolf Hitler, com seu ministro da Propaganda, Joseph Goebbels, e recordemos ainda do impressionante documentário realizado a pedido do Partido Nacional Socialista, *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. Como resposta à estetização da política realizada pelo totalitarismo, Benjamin (1987)

afirmava a necessidade da politização da arte a favor da resistência. A politização da arte estava ligada à destruição da aura; o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* começa com uma afirmação de Karl Marx segundo a qual a história do capitalismo era a história da exploração crescente do proletariado, mas o sistema capitalista desenvolvia as condições para o seu próprio fim. A coletivização das condições de produção e de recepção da obra de arte teriam um potencial político a ser desenvolvido.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite vir a reprodução ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura (BENJAMIN, 1987 p.168-169).

Tentemos, então, imaginar a possibilidade de *ainda narrar*, mas através da imagem técnica, e questionar qual seria o potencial político dessas novas formas de narração. Encontramos amparo para as nossas reflexões no próprio pensamento benjaminiano, que, ao contrário de apenas lamentar o declínio da narração tradicional e a crise da experiência, apresenta ferramentas para uma crítica ao conservadorismo da autoridade de antigas narrativas e até mesmo aponta para a possibilidade de outras formas de narração.

A tradição cultural sob a faceta da autoridade da narrativa dos mais velhos já era questionada pelo próprio Benjamin de modo mais explícito num antigo texto seu, escrito no ano de 1913, o ensaio *Experiência*. Nele, Benjamin (2002) diferencia dois tipos de pedagogos: os bem-intencionados e esclarecidos, que seriam os adultos que olham para os mais jovens como ingênuos que agem como eles agiram um dia, pois faz parte da juventude a tolice, mas eles agora sabem da verdade após acumular a experiência no decorrer dos anos; e os sisudos e cruéis, que anulam qualquer valor dos anos da juventude, compreendendo apenas que a sabedoria está em concluir sobre a falta de sentido da vida. Benjamin contesta essa falta de espírito do filisteu e a experiência que se baseia nas lições que o passado provê, para tecer um elogio à experiência que sempre se renova, vivida por aqueles que conseguem se manter jovens.

Mais uma vez: conhecemos uma outra experiência. Ela pode ser hostil ao espírito e aniquilar muitos sonhos fluorescentes. No entanto, é o que existe de mais belo, de mais intocável e inefável, pois ela jamais estará privada de espírito se nós permanecermos jovens. Sempre se vivencia apenas a si mesmo, diz Zaratustra ao término de sua caminhada. O filisteu realiza a sua “experiência”, eternamente a mesma expressão da ausência de espírito. O jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe for a conquista de coisas grandiosas, tanto mais encontrará o espírito por toda parte em sua caminhada e em todos os homens. – O jovem será generoso quando homem adulto. O filisteu é intolerante (BENJAMIN, 2002 p.24-25).

O questionamento da tradição e a defesa de uma nova forma de narração da experiência se fazem presentes de maneira exemplar na literatura de Kafka. Segundo Benjamin (1987), a figura paterna em Kafka é representada sob o viés da punição, e as parábolas kafkianas se afastam da construção de imagens moralizantes. Kafka comenta que as suas experiências teriam um caráter oscilante, transitório e até mesmo contraditório, chegando a descrever a experiência como uma náusea que ele sente em terra firme.

Poderíamos arriscar um paradoxo e dizer que a obra de Kafka, o maior “narrador” moderno, segundo Benjamin, representa uma “experiência” única: a da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial. Kafka conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com dose de jovialidade (“Heiterkeit”), que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo - esperança e possibilidade de novas significações (GAGNEBIN, 1987 p.18).

Em Proust, Benjamin (2000) encontra uma nova figura do narrador, porém sob outra forma narrativa, tendo em vista a impossibilidade da experiência típica das comunidades tradicionais no contexto em que escreve o romancista. Proust realiza a narração da experiência a partir da distinção entre vida ativa e vida contemplativa, ou entre a memória voluntária, que organiza racionalmente as recordações, e a memória involuntária, que escapa ao controle do sujeito.

A *memória involuntária*, segundo Benjamin (2000), é um conceito criado sob a influência do contexto do declínio da experiência (*Erfahrung*) e do indivíduo isolado que em sua vivência (*Erlebnis*) está em contato com intensas sensações. O autor enfatiza em Proust a capacidade de tecer uma intersecção entre o individual e o coletivo em sua obra, pois “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 2000 p.107); no entanto, este narrador traria as marcas do cotidiano das grandes cidades sob a égide do

capitalismo e da industrialização. Segundo César Guimarães (1997, p.40), “a escrita proustiana, na verdade, reage com uma obstinada resistência à gradativa artificialização (no sentido de produção técnica) do olhar e da memória”.

A narrativa de Proust, ao contrário de partir da autoridade do narrador tradicional, se elabora segundo a lei do esquecimento impregnada na obra. Em seu ensaio *A imagem de Proust*, de 1929, ao tratar do exercício da memória na literatura do escritor francês, Benjamin chega a questionar se, por acaso, em vez de comentar sobre o trabalho de Penélope da rememoração, não seria mais adequado refletir acerca do trabalho de Penélope do esquecimento. E essa experiência de tempo em Proust, sob a conjuntura da modernidade, é compartilhada pela obra de Charles Baudelaire.

Não existe nenhuma afinidade possível com Baudelaire que a experiência baudelaireana de Proust não abranja. “O tempo – escreve Proust – se desagregou em Baudelaire de uma forma surpreendente; apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos. Isso nos faz compreender porque ele se utiliza com frequência de locuções do tipo ‘uma noite, quando’ e outras análogas” (BENJAMIN, 2000 p.131).

O material da poesia de Baudelaire é a “crise de experiência” incrustada na sua forma poética. Segundo Benjamin (2000), enquanto um autor como Engels tinha aversão à multidão que atravessa a grande cidade (por representar, para ele, um ajuntamento de indivíduos centrados em seus interesses privados e indiferentes uns aos outros), em Baudelaire a experiência de choque, também proporcionada pelo contato com as multidões, teria se cristalizado na forma de sua poesia. Na obra do poeta, segundo o autor, “a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nela a sua descrição” (BENJAMIN, 2000 p.115).

Apesar de encontrarmos na obra benjaminiana uma crítica ao declínio da experiência na modernidade, também podemos ler em Benjamin (2006) uma defesa do caráter mutante da vivência em oposição ao conservadorismo da experiência. Segundo o autor, a ideia do eterno retorno em Nietzsche propõe a serialização dos acontecimentos históricos, identificados como repetitivos ao longo do tempo. No entanto, Benjamin acredita na possibilidade de converter crises em modificações que rompem com a história que se move em círculos, e a ruptura com o paradigma de uma experiência estável é essencial para essas mudanças. Declara Benjamin (2006, p.386): “Nietzsche diz: ‘Amo os hábitos breves’, e Baudelaire foi incapaz, a vida inteira, de criar hábitos estáveis. *Os hábitos são as armaduras da experiência, enquanto as vivências os desagregam*” (grifo nosso).

Tal como Baudelaire fez do chamado declínio da experiência o mote para a criação de sua poesia, acreditamos que também os ensaios fílmicos *News from home* e *Lost book found* revelam um potencial político na busca por narrar a experiência quando não parece mais ser possível fazê-lo. Nesses ensaios, a matéria de narração não é uma experiência contínua, que organiza os eventos segundo a coerência do relato. Em *News from home*, as imagens se sucedem sob o imediatismo do presente, sem ações que promovam uma passagem de tempo narrativo: o que vemos em seus longos planos é o tempo sensível (o tempo narrativo se faz presente apenas nas cartas escritas pela mãe). Já *Lost book found*, com planos curtos intercalados por tela escura, parece nos remeter à dificuldade de elaborar uma memória que estabeleça uma consistência lógica acerca dos eventos vivenciados.

Podemos considerar o próprio Walter Benjamin como um ensaísta que é também um narrador moderno. Num texto como *Infância em Berlim por volta de 1900*, dedicado a seu filho, o pequeno Stefan, o autor narra a experiência de sua infância apresentando intersecções entre seus relatos autobiográficos e a história coletiva. Benjamin desenvolve quadros urbanos² berlinenses em que empreende uma experimentação do trabalho de memória em torno da cidade onde viveu; segundo Wille Bolle (1994, p.317-318), “apoderar-se da imagem de sua cidade significa, para ele, flagrar sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro”. Os ensaios *News from home* e *Lost book found*, também apresentam uma intersecção entre experiência pessoal e experiência coletiva: o ex-ambulante em *Lost book found* se envolve numa busca pelas múltiplas narrativas de autores desconhecidos escondidas nas ruas da cidade, tendo como inspiração um misterioso livro. Em *News from home*, a montagem justapõe eventos autobiográficos da narradora, que se tornam presentes pela leitura das cartas, associada a imagens da multidão que percorre Nova Iorque. Tanto a leitora das cartas quanto o ex-ambulante desenvolvem um eu que só conhecemos através da cidade, um *eu* que não está por trás das imagens, mas sim presente nelas, entre o interior e o exterior, entre sujeito e mundo.

Segundo Sabrina Sedlmayer, Benjamin prefere evitar o pronome “eu” nos seus escritos, com exceção dos textos epistolares. Ainda de acordo com a autora, Benjamin afirma, numa carta escrita em 1933, que o melhor retrato de si mesmo elaborado por ele está no fragmento *Varandas*, tradução para o termo italiano, *Loggias*, utilizado no original em

² De acordo com Bolle (1994), os *tableaux* eram um gênero da literatura moderna sobre a grande cidade iniciado no século XVIII. Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, segundo Wille Bolle (1994, 331), “no campo de tensão dos gêneros, autobiografia e historiografia, são produzidos quadros da cultura da classe burguesa. (...) O *tableau* permite, em pouco espaço, pôr em cena usos e costumes, caracteres sociais e conflitos”.

alemão, e que “refere-se a galerias sustentadas por colunas, espaço de transição, compartimento aberto, nem totalmente exterior, nem totalmente interior” (SEDLMAYER, 2011 p.47). Assim, a cidade seria o espaço da coletividade e da história que o seu “eu” habitaria como se morasse numa varanda. Os ruídos da cidade invadem a casa, como diz o autor numa passagem de *Loggias*: “o ritmo dos bondes urbanos e do bater dos tapetes embalavam-me o sono. Era a fôrma onde se criavam meus sonhos” (BENJAMIN, 1987 p.132).

Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin (1987) narra eventos que permanecem presentes com vivacidade poética na memória, a exemplo da sua paixão quando pequeno pelo *kaiserpanorama* (ou “panorama imperial”), espécie de dispositivo que expunha séries de fotografias sob um efeito tridimensional, as quais ele contemplava admirado, porém incomodado pelas campainhas que tocavam nos lapsos entre uma imagem e outra. Em um dos fragmentos, *O despertar do sexo*, Benjamin relata o episódio em que deixou de ir buscar um parente distante para ir junto com ele à sinagoga celebrar o Ano Novo judaico, e foi render-se à inebriante atração das ruas.

Em meio à minha confusão, invadiu-me de súbito uma cálida onda de medo – “já é tarde demais, adeus à sinagoga” – e, antes que tivesse baixado, ou seja, simultaneamente, uma segunda onda da mais completa falta de escrúpulo – “Aconteça o que acontecer, nada tenho a ver com isso”. E ambas as ondas se fustigaram impetuosamente naquela primeira grande sensação de desejo, em que se misturavam a violação do dia santo e a obscenidade da rua, o que me fez entrever, pela primeira vez, os serviços que prestava aos instintos recém-despertados (BENJAMIN, 1987 p.88-89).

Apesar do tom intimista dos excertos autobiográficos de *Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin (1987) traz reflexões acerca do contexto histórico em que viveu a sua infância. No fragmento “Rua Steglitz esquina com Genthin”, o autor relembra as visitas que fazia com sua mãe às casas das tias, recordando em especial da tia Lehmann, que costumava lhe mostrar um brinquedo, a partir do qual Benjamin identifica aspectos do trabalho e das relações de classe do seu tempo.

Mas eu acabava de entrar, ela já cuidava que trouxessem e colocassem à minha frente o grande cubo de cristal com a mina, onde se moviam precisos, ao ritmo de um mecanismo de relógio, mineiros, operários, capatazes em miniatura, transportando pequenos vagõezinhos, picaretas e lanternas. Esse brinquedo – se é que posso chamá-lo assim – provinha de uma época que ainda concedia aos filhos dos ricos burgueses as visões dos locais de trabalho e das máquinas (BENJAMIN, 1987 p.86).

Ao narrar as experiências de sua infância numa ponte entre o eu e a cidade, Benjamin apresenta uma “montagem descontínua de imagens” (BOLLE, 1994 p.331). *Infância em Berlim por volta de 1900* é um texto escrito através de imagens de pensamento (*Denkbilder*); trata-se de uma escrita da cidade que mistura a prosa literária e a teoria social e historiográfica, a crítica cultural e as formas instantâneas e fragmentárias dos panfletos e cartazes. Segundo Wille Bolle (2007), o gênero *imagens de pensamento* tem como principal característica a associação entre a imagem (*pictura*) e a escrita (*scriptura*). Como resposta ao domínio da publicidade nas grandes cidades, Benjamin teria recorrido a uma mistura entre elementos da linguagem publicitária e o conhecimento crítico que consideraria a metrópole um *medium*-de-reflexão.

A imagem de pensamento enquanto fragmento urbano registra a experiência da metrópole, o aparelho gigantesco da vida social, a escrita da cidade. Ela é antagonista do escritor, questionando sua formação e seus projetos, ameaçando sua organização da experiência e da memória (BOLLE, 1994 p.296).

De forma distinta daquela empenhada pelo ensaísta Benjamin, e também de modos bem diferentes entre si, os ensaios *News from home* e *Lost book found* apresentam uma articulação entre escrita e imagem na narração da experiência. Eles trazem referências à linguagem escrita, como a carta em *News from home*, e o livro em *Lost book found*. No primeiro, os planos parecem verdadeiras epístolas escritas por Chantal em resposta aos pedidos por imagens de Nova Iorque, feitos nas cartas enviadas pela mãe. No segundo, os títulos da voz do livro se relacionam de maneira alegórica com as imagens fragmentárias de vitrines de joalherias, lojas de bebidas, etc. Em *O autor como produtor*, Benjamin (1987) defendia a fotografia surrealista por fazer associações entre as legendas e as imagens que tornariam possível a sobrevivência da experiência nas imagens. Associações que estariam mais para dissociações, desmontando o esquema da representação: *C'est n'est pas une pipe*, ou Isto não é um cachimbo, legenda inscrita sobre a pintura de um cachimbo, no famoso quadro do pintor surrealista René Magritte. Nas relações que propõem entre escrita e imagem, os ensaios *News from home* e *Lost book found* vão de encontro aos clichês em que as imagens ilustram as palavras, ou as palavras impõem um sentido unívoco sobre as imagens.

Segundo nossa hipótese, *News from home* e *Lost book found* apresentam novas formas de narrar no cinema, compartilhando a experiência na metrópole entre interior e exterior, entre o sujeito e a cidade. Nesses ensaios, elementos como a montagem, o enquadramento e a voz expressam subjetividades relacionais, que existem na troca entre sujeito e cidade, entre quem filma e quem é filmado, de modo que a forma apresenta uma abertura para outras histórias

possíveis (como em *Lost book found*), ou a subjetividade se esquia do centro para olhar para o mundo e o outro (como em *News from home*).

Vejamos:

- a) Os ensaios *News from home* e *Lost book found* apresentam traços autobiográficos e convocam a subjetividade na enunciação cinematográfica. Benjamin (1987) afirmava que o narrador incorporava a sua experiência à narrativa que compartilhava com seus ouvintes. No entanto, esses filmes não empreendem um subjetivismo psicologizante, de uma suposta interioridade desvelada pelas imagens. Ao contrário, problematizam o narrador ou mesmo apresentam relativo “apagamento” da instância narrativa.
- b) Benjamin declara que “se imprime na narrativa as marcas do narrador, como as mãos do oleiro na argila do vaso” (1987, p.205). Acreditamos que essas marcas do narrador na narração da experiência são cristalizadas em *News from home* e *Lost book found* através do recurso da *subjetiva indireta livre*, procedimento do *cinema de poesia* descrito por Pasolini (1982).
- c) Ao contrário do sentido defintivo legado pelas narrativas tradicionais através de conselhos e máximas, *News from home* e *Lost book found* se aproximam muito mais da oscilação da experiência que carece da plenitude de sentido na obra de Kafka, ou mesmo das significações transitórias que seriam típicas de um poeta como Baudelaire.

Mais adiante, nós retomaremos essas questões relacionadas às novas formas de narrar a experiência nos ensaios *Lost book found* e *News from home*.

3- O narrador ensaísta

Como vimos, se Walter Benjamin constatava o declínio da capacidade de intercambiar experiências e o desaparecimento da figura do narrador tradicional (este que, por meio da narrativa oral, transmitia histórias que encontravam uma intersecção entre a sua subjetividade e a coletividade, conformando uma tradição que se estabelecia por meio de ensinamentos legados aos seus ouvintes), a modernidade impõe um novo contexto para a prática narrativa que irá modificá-la profundamente. A cultura de massas, com sua multiplicação das narrativas numa avalanche de notícias, e o trabalho mecanizado no capitalismo, que configura uma experiência descontínua e fragmentária em oposição à continuidade do processo que se estabelece na atividade artesanal, trazem mudanças profundas para a prática da narração. Mas podemos imaginar que, na modernidade, a morte do narrador tradicional dá lugar a outras formas de narrar, entre elas o ensaísmo, que resiste e torna possível *ainda* narrar, reinventando os modos de narrativa e questionando a sua autoridade.

Em meados dos anos 1950, ao escrever *O ensaio como forma*, Theodor Adorno talvez estivesse tentando delimitar justamente os domínios dessa personagem de quem Benjamin sentia falta (que, aliás, ele mesmo o era): alguém que fosse capaz de falar a língua destas experiências incomunicáveis, e de produzir algum tipo de reflexão sobre os conturbados acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX. Alguém entre o narrador e o cronista: alguém que não fosse capaz de observar os acontecimentos, mas também de se deixar atravessar por eles e produzir o seu relato a partir dessa mistura; alguém que não esperava as histórias lhe chegarem, mas ia coletando-as à medida que elas o iam encontrando. Alguém que, ao contrário dos narradores, não tinha a paciência de ostra que forma uma pérola pela repetição incansável da sedimentação, nem a resignação das uvas para se transformar em vinho. A noção de perfeição do ensaísta está relacionada à tensão do processo, ao caráter de incompletude e inacabamento que para ele se traduz na própria vida acontecendo, a uma montagem frenética que faz e se desfaz, sem compromisso de continuidades (REBELLO, 2012 p.101).

O narrador ensaísta, no contexto da modernidade, surge com a narração de uma experiência descontínua, tal como aquela vivenciada nas grandes cidades modernas, onde os excessos de atividades da vida atribulada, os deslocamentos constantes e a infinidade de informações bombardeiam a percepção dos seus habitantes. Da montagem como método³: mosaico de imagens, ausência de um sentido último.

³ A ensaística benjaminiana traz na sua forma rastros da experiência descontínua transmitida pelos meios de comunicação de massa. Ele é influenciado pelo conceito jornalístico de montagem, pelo seu formato não-linear e espacial, e, segundo Willi Bolle (1994), elogiava no poeta Mallarmé a incorporação na sua poesia das tensões

Em *News from home*, o investimento em uma montagem que articula planos avulsos e repetitivos, com imagens de duração dilatada, e expressiva profundidade de campo, promove uma abertura do filme à ambiguidade - tal como acreditava André Bazin (1991), para quem a profundidade de campo atribuía uma liberdade ao olhar do espectador, que perambulava pelos contornos da imagem com relativa autonomia e participação na *mise-en-scène*. Apesar de *Lost book found* apresentar uma montagem que preza por uma infinidade de planos curtos, os fragmentos formam ruínas de significados, sucedem-se sem solução de continuidade, e, no confronto entre imagem e voz *over*, tecem alegorias⁴.

Narrar a experiência por meio de uma montagem descontínua de imagens: “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (ADORNO, 2003 p.34). O ensaio é uma forma de escritura que renuncia à antítese entre sujeito e objeto, e apresenta uma linguagem marcada pela dimensão sensível, buscando não se limitar ao cognoscível, propondo ir além da separação entre arte e conhecimento, literatura e ciência, e trazendo uma escrita fragmentária que não almeja fixar o mundo em categorias universais; o ensaio, na síntese de Adorno, “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003 p.27). O método do ensaio é caracterizado por ser “profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a outra coisa” (Idem).

Um exemplo de ensaísta, segundo Adorno (2003), é Marcel Proust, que teria feito análises profundas das relações humanas partindo não de conhecimentos generalizantes e objetivos, mas da própria experiência individual. O ensaísmo é caracterizado, assim, como aberto à experiência e sob o risco da subjetividade, contrário à sistematização positivista. A experiência apresenta-se, no ensaio, como contraponto às totalizações conceituais, afastando-se de construções fechadas, sejam elas de caráter dedutivo ou indutivo. Acerca de Proust, Adorno afirma:

O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração (...). Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um

gráficas da publicidade no jornal (criticando, no entanto, a falta de conexão entre uma notícia e outra). Além disso, Benjamin encontrava na montagem cinematográfica fonte de inspiração, tendo em vista que as imagens não valiam por si mesmas e só adquiriam sentido em sua relação com outras imagens.

⁴ A noção de alegoria será retomada adiante, na análise de *Lost book found*.

homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não se deixam facilmente generalizar pela ciência (ADORNO, 2003 p.23).

Poderíamos imaginar o ensaio como um modo de sobrevivência da narração da experiência que questiona a autoridade do saber - mas, neste caso, não aquela do conhecimento propagado pelo narrador das comunidades tradicionais, mas a autoridade do conhecimento científico. O ensaio afasta-se da reificação do mundo praticada pela epistemologia clássica, pois o outro e o mundo não são apenas objetos aos olhos do ensaísta, mas o afetam, e o ensaio incorpora a experiência como forma de saber possível.

Segundo Giorgio Agamben (2008), a ciência moderna se funda sobre o afastamento da experiência em seu sentido tradicional, qualitativo e subjetivo, baseando-se nos experimentos submetidos a dimensões quantitativas e objetivas. Ela se desenvolveria a partir da negação da experiência, quando, por exemplo, o pensamento cartesiano desconfia dos sentidos questionando se, por acaso, eles poderiam enganar o sujeito; e quando se baseia, por fim, na racionalidade de um sujeito dono do saber e afastado da sensibilidade. Em Agamben, a destruição da experiência tem como uma das causas o desenvolvimento dos princípios da ciência moderna, pois “não se pode formular uma máxima nem contar uma história lá onde vigora uma lei científica” (AGAMBEN, 2008 p.26).

Na modernidade, parece não haver lugar para a narração da experiência elaborada por aquele narrador das comunidades tradicionais de que falava Walter Benjamin. O narrador ensaísta encenaria a possibilidade de ainda narrar, sob outras formas de narrativa, respondendo a um novo contexto, arriscando-se em torno da experiência sensível e do próprio questionamento da fabricação e representação do real.

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 a 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 (ROCHA, 2006 p.27).

4- Pensar com as mãos, escrever com imagens

O conceito de ensaio no cinema é emprestado da literatura, e tem como matriz a obra *Ensaíos*, de Montaigne, lançada no século XVI. Para Starobinski (2011), o ensaio é o gênero literário mais livre que existe, partindo de uma liberdade de linguagens e métodos, e da aliança entre ciência e poesia. Em vez de experimentos científicos para obtenção de resultados feitos em laboratório, poderíamos propor uma figura do ensaio a partir da imagem do artesão moldando com as mãos a argila no transcorrer do tempo.

O campo da experiência, para Montaigne, é, em primeiro lugar, o mundo a que ele resiste: são os objetos que o mundo oferece à sua apreensão, é a fortuna que zomba dele. Tal é a matéria experimentada, a substância submetida à sua pesagem, a uma pesagem que nele, a despeito do emblema da balança, é menos o ato instrumental que praticará literalmente Galileu, que uma ponderação a mãos nuas, uma moldagem, um manejo. “Pensar com as mãos”, nisso se aplicava Montaigne, ele cujas mãos estavam sempre em movimento, mesmo que tenha se declarado inapto para qualquer trabalho manual; é preciso ao mesmo tempo *meditar* e *manejar* a vida (STAROBINSKI, 2011 p.5).

O ensaísta de cinema é o artesão das imagens: ele se nega a utilizar a câmera para reduzir a realidade à condição de objeto do olhar de um sujeito onisciente; o ensaísta está à margem do cinema industrial, que diminui a força da criação ao atribuir ao cineasta uma função técnica como qualquer outra, e que reduz a sua implicação nas imagens; o ensaísta trabalha com o filme como o artesão trabalha com sua obra, moldando-a e realizando a experiência da criação. O narrador ensaísta “pensa com as mãos”⁵, pois para ele o pensamento é a experiência do pensamento, afetiva e intelectual.

Como faz Chantal Akerman, que alcança uma relação afetiva com os rostos dos personagens nas imagens em *News from home*, assim como o faz em *D’est*. “Preferia tocar os rostos que desejo filmar”⁶ (AKERMAN *apud* VALENCIA, 1996 p.39), confessa a cineasta, ao procurar na imagem algo de tátil, sentimental, corporal. Já Jem Cohen desenvolve um cinema artesanal, implicado em todas as etapas de elaboração de seu filme, utilizando-se de uma filmadora super 8 como à maneira de uma “câmera-olho”.

Na análise de Alain Ménil (2004) em torno de *O homem sem qualidades*, obra monumental de Robert Musil, o autor apresenta o ensaísmo de Musil a partir de uma relação

⁵ Cyril Neyrat (2004) relata que, numa entrevista, Godard disse que, caso que tivesse de escolher, preferia manter as mãos em vez dos olhos, porque na sua concepção fazer cinema é montar os planos, no sentido de manipulá-los mais do que vê-los, pensar com as mãos.

⁶ No original: “Preferiría tocar los rostos que deseo filmar”.

inexorável entre a dimensão intelectual e o âmbito do vivido; o ensaio é então definido não como sentimental, no sentido de ser puramente emotivo, mas como senti-mental, ou uma forma de pensamento impregnada de afetos.

O que retém Musil são as singularidades em lugar das *regularidades*, os fatos marcados pela raridade ou pela abertura que os formam, em lugar da constância e da uniformidade repetitiva dos grandes conceitos. Nesse sentido, os conteúdos dos quais se ocupa o ensaio são comparáveis a *instantâneos* – como um corte operado sobre um continuum; esses conteúdos não almejam a validade universal das leis físicas, ou a regularidade dos fatos sociais, nem a licitude interna à Natureza, eles tem a ver com a *invenção* e a *abertura* que a vida traz na sua própria norma. E a experiência é suscetível de conservar sua plena e inteira significação de ensaio, de travessia, que tem a condição de uma abertura, que é menos uma isenção do que uma exceção à regra geral de que não há outras dimensões além daquelas propostas pela constância de uma lei geral ou de uma média estatística⁷ (MÉNIL, 2004 p.107-108).

E a invenção e a abertura são características essenciais da forma do ensaio, o que suscita questionamentos sobre se é possível ou não analisá-lo como um gênero. Enquanto Starobinski (2011), abordando ensaios literários, define o ensaio como gênero em termos de liberdade formal, José Moure (2004), investigando ensaios cinematográficos, afirma que o ensaio não é um gênero, pois foge a qualquer classificação e ao estabelecimento de regras. Segundo o autor, o ensaio seria definido pelo que não é: além de não ser um gênero, também não seria um estilo e não poderia ser redutível a uma prática; o termo ensaio seria aplicado a obras abertas e inclassificáveis. Moure aponta ainda que existem poucos filmes que se apresentam como ensaios e que são muito raras as obras cinematográficas que trazem a palavra ensaio no seu título. O ensaio não é nem ficção, nem documentário, nem cinema experimental, e o filme-ensaio se caracteriza por se situar numa zona de indeterminação entre a não-ficção e a ficção.

(...) A noção de ensaio tem ao menos uma vantagem em termos de cinema: ela permite se libertar dos discursos intermináveis sobre o documentário e a ficção. Distinguir o “ensaio ficcional” e o “ensaio documental” é permanecer num sistema dualista, do qual o ensaio permite justamente saltar. O espaço

⁷ No original: "Ce qui retient Musil, ce sont tout au contraire des singularités et non des *regularités*, des faits remarquables par leur rareté ou par l'écart qu'ils sont, au regard de la Constance et de l'uniformité répétitive des grands nombres. En ce sens, les contenus dont à s'occuper l'essai sont comparables à des *instantanés* – comme une coupe opérée sur le continuum; ces contenus ne prétendent pas à la validité universelle des lois physiques, ou à la régularité des faits sociaux, ni à la légalité interne de la Nature, ils ont à voir avec *l'invention* et *l'écart* qu'est la vie par rapport à sa propre norme. Et l'expérience n'est susceptible de conserver sa pleine et entière signification d'épreuve, de traversée, qu'à la condition d'un écart, qui est moins celui d'une exemption que celui d'une exception à la règle générale qui veut qu'il n'y ait d'autres dimensions de sens que celles proposées par la Constance d'une loi générale et de la moyenne statistique. Or de celles-ci, Musil ne cesse de dire qu'elles sont précises mais inexactes, car inappropriées au cas singulier qu'elles prétendent rendre intelligible."

do ensaio é o espaço da indistinção entre documentário e ficção, o lugar onde é exibido o seu indissolúvel co-pertencimento⁸ (NEYRAT, 2004 p.169).

A liberdade de espírito do ensaísta ao testar as fronteiras dos gêneros conduz às inovações formais. Segundo Guy Fihman (2004), se os ensaios científicos são textos caracterizados pela originalidade e que avançam numa determinada problemática sem chegar a conclusões definitivas sobre ela, sendo assim “inexaustivos”, os ensaios filmicos fazem a experimentação da linguagem cinematográfica.

Experimentar a linguagem é também problematizar o que é o cinema. No presente estudo, partimos da definição de ensaio cinematográfico proposta por Fabienne Costa (2004), segundo a qual o ensaio não é um gênero, mas um determinado tipo de imagem que coloca o cinema à prova, imagens que ensaiam o cinema.

(...)Todo grande filme toca o ensaio, a partir do momento em que interroga a forma cinematográfica, posto que a especificidade do cinema é assinalada, tornada sensível e colocada a eterna e estimulante questão: “o que é o cinema?” – eco filmico do famoso “quem sou eu?”, de Montaigne. A expressão baziniana é reformulada cada vez que um filme, de modo mais ou menos latente, através das figuras, dos motivos que dispõe em cena, coloca essa questão, e reconduz sem suspense. A resposta é o perpétuo adiamento, a iminência da balança do ensaio⁹ (COSTA, 2004 p.183).

Ainda segundo Fabienne Costa (2004), falar em ensaio no cinema talvez seja um abuso de linguagem fruto de uma busca de certos filmes ou teóricos por uma herança literária e filosófica. Eisenstein teve o projeto de filmar uma versão cinematográfica para *O capital*, de Karl Marx, que não chegou a ser realizado. Alexandre Astruc afirma, no ensaio *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*, lançado em 1948, que René Descartes elaboraria no seu tempo *O discurso do método* a partir de imagens cinematográficas. Para Astruc, o cinema seria capaz de apresentar obras tão complexas como as de Albert Camus ou Sartre, e consistiria numa linguagem apta a formular pensamentos através de imagens.

Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É

⁸ No original: "La notion d'essai a au moins un avantage en matière de cinéma : ele permet de se débarrasser des discours interminables sur le documentaire et la fiction. 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 est l'espace d'indistinction entre documentaire et fiction, le lieu où est exhibée leur indissoluble coappartenance."

⁹ No original: "Tout grand film touche à l'essai dès lors que la spécificité du cinéma est pointée, rendue sensible en posant l'éternelle et stimulante question « qu'est-ce que le cinéma ? » - écho « filmique » du célèbre « que sais-je ? » de Montaigne. L'expression bazinienne est reformulée chaque fois qu'un film, de façon plus ou moins latente, à travers les figures, les motifs qu'il met en scène, pose cette question, et reconduit son suspens. Dans la réponse en perpétuel sursis, se profile la balance de l'essai."

por isso que eu chamo a essa nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso, ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita (ASTRUC, 2012).

O conceito de câmera-caneta se refere a um cinema de autor vinculado à modernidade cinematográfica, e cifra a ideia de que “o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 2012). Não por acaso essa pretensão de realizar um cinema que fosse uma forma de pensamento tão abstrata quanto a linguagem do romance ou da filosofia exerceu influência sobre a própria concepção dos ensaios cinematográficos, muitas vezes amparados na narração em voz *over* para trazer associações e dissociações entre a linguagem verbal e as imagens, como também tecendo relações entre escritura e imagens a partir de referências à carta ou ao livro. Ensaios como *Saudações aos cubanos* (1963), de Agnès Varda, *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker, *Carta a Freddy Buache* (1981), de Godard, e o próprio *News from home*, que integra o nosso corpus de pesquisa, são obras que se constituem como verdadeiros filmes-epístolas, com imagens acompanhadas por leituras de cartas. Já *Lost book found*, apresenta o diálogo entre as imagens capturadas nas ruas e a lembrança do livro sobre a cidade empreendida pelo narrador, personagem que por vezes cede lugar a uma misteriosa “voz do livro”.

A propósito dessa afinidade entre a escrita e a imagem no cinema de ensaio, Philippe Dubois (2004), abordando filmes-ensaio em vídeo de Godard, afirma que partem da linguagem escrita para fundar uma relação direta com o espectador. O objetivo é convocar e provocar o espectador, estabelecendo uma interlocução dialógica, própria do ensaio.

(...) enfim, o uso da tela como página ou como quadro: um lugar para se escrever “em direto”, para se inscrever mensagens que o espectador pode não só ler, mas também ver, vê-las se fazendo e se desfazendo ao ritmo do bater das teclas, se transformando, se repetindo, se curto-circuitando, em tempo real, como um correio eletrônico (“um filme entre o ativo e o passivo, entre o ator e o espectador”, diz uma das inscrições de *Ici et ailleurs*) (DUBOIS, 2004 p.293).

Philippe Dubois (2004) defende que ensaios como *Ici et ailleurs* e *Comment ça va*, através das dissonâncias entre as palavras e as imagens, trazem uma escrita imagética produzida “em direto”, por meio de narradores que operam como se estivessem falando diretamente com o espectador. No entanto, *Lost book found* alterna entre a voz-eu do narrador-personagem, que conta eventos da sua vida e produz uma interação com o espectador, e a voz do livro, que desestabiliza a interação ao apresentar um timbre impessoal,

e pronuncia títulos relacionados a imagens que não narram uma história. E *News from home* apresenta uma narradora que, apesar de afirmar a presença da ensaísta nas imagens por meio da voz que lê as cartas direcionadas a Chantal, mesmo nome da autora do filme, por outro lado, a leitura monocórdia das cartas, as pausas e os silêncios promovem um distanciamento na relação com o espectador. *Lost book found* e *News from home* se afastam do *feedback* imediato entre autor-narrador e espectador: não há relação dialógica entre essas instâncias assim como não há “autor-narrador” estável.

No ensaio *Ler entre as imagens*, Christa Blümlinger (2004) argumenta que os filmes ensaísticos se afastam da continuidade do discurso e das correspondências entre texto literário e texto icônico, elementos que produziriam associações inconscientes entre imagens e sons. No cinema de ensaio, as ideias não se encadeiam de modo a elaborar um discurso totalizante, nem as imagens estão submetidas ao que é dito. Blümlinger recorre à noção de “montagem da orelha ao olho”, elaborada por Bazin em sua análise do filme *Cartas da Sibéria*, para abordar as relações entre texto linguístico e as imagens no cinema de ensaio. A “montagem da orelha ao olho” seria aquela em que o principal não é a sucessão de imagens, mas o confronto entre o que é dito e o que é visto, pois a articulação dos planos não completa a enunciação, mas confunde-a devido aos excessos de significações; por fim, as confrontações entre a banda de imagem e a banda sonora denunciam a complementação e colocam em questão a reciprocidade entre imagens e palavras.

Para Benjamin, seria necessário transcender as fronteiras entre a produção simbólica e a material, e entre a linguagem e a realidade, para tornar a produção artística verdadeiramente ativa; segundo o autor, referindo-se ao teatro épico de Brecht, o escritor desenvolve em sua produção um aparelho, e “esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (BENJAMIN, 1987 p.132). Benjamin (1987) mencionava os dadaístas, que colocavam à prova a arte representativa ao afirmarem que a impressão digital ensanguentada de um assassino sobre uma página era capaz de dizer mais do que o texto. Seria preciso, como indicava Benjamin, superar a “barreira entre a escrita e a imagem”.

(...) Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de

competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual -, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. (...) (BENJAMIN, 1987 p.129).

A escrita fragmentária e imagética poderia falar mais do que o encadeamento do discurso que subjugava a imagem à representação do que é dito. As imagens falam, os discursos promovem imagens. Não é o que realiza o ensaísmo? O que o ensaio cinematográfico dá a ver é a ruptura entre a voz e as imagens que sugere, através da não correspondência entre o que é dito e o que é visto, que as palavras também são imagens, e que as imagens são uma linguagem. Em *News from home* e *Lost book found* as dissonâncias entre as palavras e as imagens se somam a formas que dão a ver agenciamentos coletivos de enunciação: os narradores convivem com múltiplas vozes na composição do filme, de modo a desestabilizar a interlocução “em direto” entre “eu” (narrador-autor) e “tu” (espectador). A leitora das cartas em *News from home* confunde os papéis de emissor e receptor ao se apresentar como “destinatária”, e nos enquadramentos áridos permanece numa ambiguidade entre o objetivo e o subjetivo, de modo a implicar a multidão que surge nas imagens na própria forma do filme. O ex-ambulante em *Lost book found* fala “diretamente” com o espectador, mas cede a vez a imagens com instância narrativa indeterminada, com múltiplas vozes independentes do narrador-personagem; para além das barreiras entre a escrita e a imagem, a cidade é um texto a ser interpretado, e o livro perdido é encontrado na cidade.

5- O narrador e as imagens

Ao falar da possibilidade de ainda narrar com os recursos expressivos oferecidos pela imagem técnica, não poderíamos ignorar uma dimensão fundamental dessa peculiar forma de narração. Afinal, como afirma André Gaudreault e François Jost (2008), enquanto a narração oral ocorre *in presentia*, ou seja, por meio da interação face a face entre o narrador e o narratário, a narrativa fílmica acontece *in absentia*, ou seja, existe um lapso entre a câmera que filma e o espectador. A ausência do corpo diferencia fundamentalmente as antigas formas de narração dos novos modos de narrar que surgem possibilitados pela reprodução técnica, tais como o romance e o cinema. Outro aspecto caro à enunciação cinematográfica é a possibilidade de mobilizar, segundo Gaudreault e Jost (2008), duas instâncias que narram, sendo uma delas a voz *over* e a outra “o grande imagista”, ou seja, a narração em termos imagéticos, o arranjo de imagens e sons.

Tanto em *News from home* quanto em *Lost book found* os narradores-personagens permanecem sem corpo (há apenas uma aparição furtiva de Chantal Akerman no reflexo no espelho de uma janela do metrô, mas ainda assim não há identidade entre a cineasta e a personagem-narradora). Em ambos, a narração empreendida pela voz *over* não oferece uma plena adesão às imagens. Há vários exemplos em *Lost book found*: vemos a imagem de um prédio com diversas palavras, entre elas “fabrics”, a única que podemos ver com clareza, já que os galhos de uma árvore nos impedem a visão, enquanto a voz do livro diz “tabela periódica”; sobre o plano da frente de uma loja de roupas a mesma voz profere “lei de Mendel”, diante da janela de uma cafeteria pronuncia “farol”, e quando vemos pneus empilhados na frente do que parece ser uma oficina mecânica, a voz do livro fala “relógio de areia”. Nesta sequência, aparentemente não há qualquer correspondência entre a voz e as imagens, e, deste modo, a voz do livro tensiona a narrativa empreendida pelo personagem-narrador. Já em *News from home*, enquanto a leitura das cartas pela personagem-narradora nos indica fatos autobiográficos ligados a uma estrangeira que foi morar em Nova Iorque, as imagens da metrópole nos mostram o cotidiano sem se deter sobre uma vida em particular.

Sem desconsiderar as especificidades próprias ao cinema, podemos afirmar que os antigos modos de narração também evocavam imagens. Segundo Michel Chion (1999), desde sempre as vozes evocaram imagens, e o primeiro exemplo disso é a voz materna ou paterna, que estimula a produção de um universo de imagens na mente da criança. Assim sendo, a arte

cinematográfica apresenta uma narração que em certa medida se assemelha ao nosso “cinema interior”, e “o cinema pode relembrar essa forte e próxima presença da voz parental, mas talvez, por outro lado, nos faz perder ocasiões para a vida, a proximidade e a comunicação de mão dupla” (CHION, 1999 p.50)¹⁰.

Desde as mais antigas formas de narração, inclusive nas comunidades orais onde atua a figura do narrador tradicional descrito por Benjamin (1987), a narração conviveu intimamente com a convocação de imagens. O narrador ensaísta traz o rastro dessa forma de narrar a experiência, articulando e desarticulando a voz e as imagens e até mesmo tentando estabelecer uma comunicação mais próxima com seu interlocutor, o espectador; ou problematizando essa comunicação, como em *News from home* e *Lost book found*.

Antonio Weinrichter (2008) se baseia na definição de Ursula Le Guinn para discorrer sobre o ensaio como uma terceira língua, uma alternativa às línguas materna e paterna. A língua paterna seria aquela do discurso oficial, histórico, científico, que tem pretensões de objetividade; já a língua materna seria a que conta histórias para a criança antes de dormir, que narra a experiência, voz encarnada em um corpo vulnerável. O ensaio seria uma língua entre a materna e a paterna, pois “uniria o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem se reduzir ao âmbito do doméstico. Esta 'voz íntima, mas clara' seria própria do ensaísta” (WEINRICHTER, 2008 p.233).

Em *News from home*, Chantal Akerman vai além do autobiográfico e da experiência privada: “Tanto *D'est* como *News from home* partem do autobiográfico rumo ao que permanece externo ao si – ‘esse desconhecido de mim’ que só pode se revelar através de um movimento em direção ao mundo, ao outro” (MAIA, 2008 p.13). Segundo Jem Cohen (*apud* GRAHAM, 2000), em entrevista à revista *Senses of cinema*, em *Lost book found* ele buscava abordar o capitalismo de modo não-acadêmico: vemos imagens de perambulações que, muito além de uma narrativa autobiográfica ou uma contemplação apaixonada pela metrópole, expõem as contradições do capitalismo em situações prosaicas, como um mendigo dormindo na rua, joias cintilantes nas vitrines, ou um ambulante empurrando com dificuldade seu carrinho em contraste com um enorme arranha-céu.

A voz *over* do cinema de ensaio apresenta uma forma peculiar de narração. Segundo Mary Ann Doane (1983), o documentário clássico é regido por uma voz *over* descorporalizada, numa alteridade radical em relação à imagem que funda o seu poder, pois

10 No original: "The cinema might recall this strong and close presence of parental voice, but perhaps on the other hand it causes us to lose opportunities for life, closeness, and the possibility of the two-way communication."

“precisamente por não ser localizável, por não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela” (DOANE, 1983 p.467). Mas, enquanto no documentário expositivo¹¹ o mundo toma a forma de objeto reduzido a uma totalidade visível, o ensaio se afasta dessas pretensões e traz uma voz errante que não se sobrepõe às imagens, mas navega com elas.

O que caracterizaria a voz ensaística seria um caminho de ida e volta do documentário em torno do comentário verbal até encontrar um novo tom. Esse caminho – que vai de banir a narração a recuperá-la em outros termos – passa pelo estabelecimento do paradigma performativo, que designa a nova participação aberta do documentarista tanto quanto a do sujeito. É a inscrição verbal do sujeito que nos interessa; abandona-se essa voz incorpórea, desencarnada, plena de suprema autoridade epistemológica da voz de Deus, e se apresenta sob uma perspectiva de tentativa, incompleta, incerta e fragmentada: uma atitude muito parecida com a do ensaísta¹² (WEINRICHTER, 2008 p.233).

Usualmente essa voz de Deus utilizada no documentário expositivo é uma voz masculina, e atrela o saber a um poder dos homens, historicamente dominantes na vida pública, na política, na ciência. No ensaio *News from home*, a voz *over* é feminina e lê cartas, algo da esfera do íntimo, do privado, mas sobre imagens da cidade, do espaço público; apesar de não vermos o seu corpo, a voz não é incorpórea, tendo em vista que convive com os ruídos da cidade. Já em *Lost book found* a voz do narrador-personagem assume constantemente que seu ponto de vista é incerto e fragmentado, pois afirma que não conhece certas partes da cidade, nem lembra ao certo de algumas passagens do livro perdido.

11 Segundo Bill Nichols, o documentário expositivo, com estilo guiado pela narração de autoridade fora de campo conhecida como ‘voz de Deus’, teria sido a primeira forma de documentário da história do cinema. Não obstante, após a Segunda Guerra Mundial o documentário expositivo entrou em declínio, “exceto na televisão, onde continuou sendo usado em noticiários, programas de jogos e *talk shows*, em praticamente todos os anúncios e na maioria dos documentários especiais” (NICHOLS, 2005 p.48).

12 No original: "Lo que caracterizaría a la voz ensayística sería un camino de ida y vuelta del documental en torno al comentario verbal hasta encontrar un nuevo tono. Ese camino – que va de proscribir la narración a recuperarla en otros términos – pasa por el establecimiento del paradigma performativo, que designa la nueva participación abierta del documentalista tanto como la del sujeto. Es la inscripción verbal del primero la que nos interesa; ahora abandona esa voz incorpórea, desencarnada, llena de suprema autoridad epistemológica de la voice of God, y se presenta con una perspectiva tentativa, incompleta, incierta fragmentada: una actitud muy parecida a la del ensayista."

6- Cinema de ensaio e subjetiva indireta livre

*Assim se imprime na narrativa as marcas do narrador;
como a mão do oleiro na argila do vaso.*
(BENJAMIN, 1987 p. 205)

Em sua reflexão acerca da linguagem cinematográfica, o cineasta e teórico do cinema Pier Paolo Pasolini funda uma síntese entre objetividade e subjetividade, que deságua numa concepção peculiar a respeito do cinema moderno em contraposição ao cinema clássico, e também conduz a uma defesa do engajamento político do cineasta.

A relação entre objetividade e subjetividade presente na linguagem cinematográfica se relaciona com o tipo peculiar de signos do cinema, os im-signos. Segundo Pasolini (1982), ao mesmo tempo em que a linguagem da realidade se dá a ver através do ser físico dos objetos, do tempo e do espaço (pois os im-signos apresentariam marcas da linguagem da realidade e revelariam uma abertura e uma comunicação com o mundo), por outro lado esses signos particulares seriam como as imagens da memória e dos sonhos, o que resultaria numa capacidade lírico-subjetiva do cinema, que proporcionaria uma “comunicação com nós mesmos”. A definição dessa capacidade lírico-subjetiva pasoliniana dialoga com a concepção de cinema de poesia formulada pelo cineasta surrealista Luis Buñuel (1983), já que Pasolini via algo de irracional e pré-linguístico (ou mesmo pré-humano) na linguagem das imagens cinematográficas.

Crítico das teorias da linguagem, mas ainda sob sua influência, Pasolini (1982) elabora uma reflexão sobre o cinema como “língua escrita da realidade” e formula uma gramática cinematográfica. Divergindo de Metz, o autor afirma que a unidade mínima do cinema não é o plano, mas os objetos, as formas e os atos da realidade, a que ele chama pelo neologismo “cinema”. Mas “diferentemente dos fonemas, todavia, que são poucos, os cinemas são infinitos, ou pelo menos inumeráveis” (PASOLINI, 1982 p.165). Discordando de Metz, que, segundo Pasolini, concebia o cinema como linguagem, mas não enquanto língua, por não apresentar uma dupla articulação, o autor argumenta que, do mesmo modo que as palavras (monemas) são compostas de fonemas (o que conforma a dupla articulação), também os planos cinematográficos são constituídos por cinemas – os objetos, as formas e os atos da realidade, portanto. Segundo Michel Lahud, enquanto Metz analisa o cinema em termos de

representação simbólica do real, Pasolini o investiga enquanto reprodução mecânica da realidade, acreditando que essa capacidade consistiria numa potência, na realização de uma vontade do cineasta, “desejo que o cinema, devido justamente a essa incorporação das ‘coisas’ como signos de sua linguagem própria, lhe permitia então suprir, livrando-o da ‘prisão simbólica’ inerente à expressão literária (...)” (LAHUD, 1993 p.40).

Para o autor, os signos verbais não fazem mais do que traduzir os signos não-verbais da linguagem da realidade, e os signos da realidade são considerados como de caráter “icônico-vivo”. Partindo desse pressuposto, Pasolini chega a uma definição específica do cinema em relação à linguagem verbal: “As línguas escrito-faladas são traduções por evocação; as línguas audiovisuais (cinema) são traduções por reprodução” (PASOLINI, 1982 p.219).

Pasolini acreditava numa receptividade da reprodução mecânica aos signos icônico-vivos da linguagem do mundo, reproduzidos na forma de im-signos através da linguagem cinematográfica. Por outro lado, os im-signos eram os signos da memória e dos sonhos, trazendo assim uma intensa carga de subjetividade em sua composição. O cineasta e teórico italiano identifica na câmera a capacidade de unir sujeito e objeto através da reprodução mecânica, o que levaria à expressão da subjetividade e da objetividade a um só tempo. Para ele, a qualidade artística do cinema era “a sua violência expressiva, o seu *onírico* ser *físico*” (*grifo nosso*) (PASOLINI, 1982 p.141). Pasolini tinha uma paixão pela realidade que ele acreditava ser plenamente exercida através da arte cinematográfica, o que, segundo Michel Lahud, proporcionaria uma experiência filosófica fundamental:

Quer dizer, o cinema como experiência de linguagem que recompõe a fratura entre a matéria da expressão e a realidade expressa acaba de fato se confundindo com a experiência filosófica fundamental, para Pasolini, da própria existência humana: a de uma relação direta do eu com os outros e da presença imediata do mundo para a consciência. É, portanto, sua “filosofia vitalista”, enquanto aspiração ideológica a uma total imersão da consciência no vivido e uma perfeita aderência do sujeito aos objetos, o único suporte efetivo da paixão de Pasolini pelo cinema. Paixão fetichista, sem dúvida, mas não, como a dos “cineastas da modernidade”, exatamente pelo cinema como lugar mítico da verdade e do sagrado; mas pelas próprias “coisas do mundo”, que a câmera cinematográfica, como uma consciência virtual puramente reprodutiva, teria o poder de captar e de registrar em sua verdade material mais irredutível e profunda (...) (LAHUD, 1993 p.41).

A convivência entre objetividade e subjetividade presente na linguagem cinematográfica, segundo a teoria do cinema de Pasolini (1982), é também uma condição da forma do ensaio, seja ele literário ou cinematográfico. Segundo Starobinski (2011), o ensaio

apresenta uma relação intrínseca entre as dimensões subjetiva e objetiva, pois para o ensaísta a experiência se situa no limiar entre o sujeito e o mundo, e ele rende-se à experimentação de uma afinidade sensível com as coisas. Cyril Neyrat (2004) recorre à metáfora presente em certos filmes de Godard e de Pollet para descrever o ensaio: trata-se da imagem do fluxo da água entre a terra e o céu, o ensaio definido a partir do movimento de “vai e vem” do sujeito ao mundo, e vice-versa, pois “(...) o ensaio é um duplo teste, de si e do mundo. Do mundo para si e de si para o mundo. O ensaio é o entre dois, o seu lugar é o da fricção, da inseparabilidade do mundo e de si mesmo¹³” (NEYRAT, 2004 p.159).

Assim, a dialética entre objetividade e subjetividade no cinema viria do caráter objetivo e também subjetivo dos signos da linguagem cinematográfica, os im-signos. Já a relação indissolúvel entre objetividade e subjetividade no ensaísmo é uma consequência da dissolução da dicotomia entre sujeito e mundo que supõe o primeiro como uma essência e o segundo como um objeto; o ensaio apresenta, ao contrário, a experiência como um fluxo entre o interior e o exterior. O cinema, então, seria uma arte profícua para o exercício do ensaísmo: a linguagem cinematográfica traz uma abertura para a incorporação e a transmissão da experiência, pois é constituída por imagens objetivas e subjetivas, como são as da própria experiência.

A experiência é feita de memória, e os signos da memória são os im-signos, as imagens cinematográficas são também im-signos, ou seja, o cinema apresenta imagens que se assemelham à atividade que empreendemos em nossa mente. Por outro lado, a experiência acontece na relação afetiva, intelectual, corporal, mútua entre sujeito e mundo, e os im-signos cinematográficos reproduzem a linguagem do mundo apresentando o espaço e o tempo cristalizados nas imagens em movimento. O narrador ensaísta, então, encontraria nos im-signos do cinema o material para narrar a experiência no limite da imbricação entre objetividade e subjetividade.

O ensaísta fala de si falando do mundo, e fala do mundo falando de si. Segundo Starobinski (2011), Montaigne apresenta inflexões narcisistas a exemplo de “sou eu mesmo a matéria de meu livro” ou “eu giro em mim mesmo”, mas o ensaísta vivencia a si mesmo a partir da investigação atenta da realidade exterior, produzindo pinceladas do seu eu ao se referir a assuntos gerais: “ele se pinta olhando-se ao espelho, certamente; mas, com frequência ainda maior, ele se define indiretamente, como se esquecendo de si (...)” (STAROBINSKI, 2011 p.7). Numa entrevista concedida em 1979, Godard afirmou: “eu faço filmes para montar

¹³ No original: “(...) l’essai est une double épreuve, de soi et du monde. Du monde par soi et de soi par le monde. L’essai est entre les deux, son lieu est celui du frottement, de l’inséparabilité du monde et de soi-même.”

as imagens de mim mesmo”; a partir dessa declaração, Cyril Neyrat define o ensaísta aludindo às figuras dos deuses Narciso e Proteu, ou seja, “centrado na sua pessoa e lançado ao mundo, narcísico e proteiforme¹⁴” (NEYRAT, 2004 p.165).

Tendo em vista as relações entre objetividade e subjetividade na linguagem cinematográfica, Pasolini (1982) formula o conceito de subjetiva indireta livre como aspecto essencial da constituição de um cinema de poesia. Enquanto o cinema clássico traça uma clara distinção entre o mundo objetivo e a subjetividade dos personagens, oferecendo pistas bastante didáticas de que “trata-se de uma subjetividade” e não do “real”, o cinema de poesia confunde os limites entre objetividade e subjetividade ao aderir à subjetiva indireta livre. No cinema de poesia defendido por Pasolini, o autor não fala *sobre* uma personagem, mas *segundo sua língua*, isto é, incorpora na escritura da obra a percepção de mundo da personagem através de princípios formais e estilísticos.

O conceito de subjetiva indireta livre, que Pasolini identifica como o procedimento estético característico do cinema moderno, corresponde a uma herança da noção de discurso indireto livre, vinculada à literatura moderna. De acordo com Bakhtin (2004), o discurso indireto livre ocorre quando o autor da obra literária utiliza recursos formais que concedem uma autonomia à personagem semelhante à dos diálogos encenados no teatro, dando-lhe uma voz e um mundo próprios, como nas obras de Dostoiévski. Ainda segundo Bakhtin (1981), diferente do modelo monológico, em que os personagens são objetos do discurso do autor, no romance polifônico os personagens são sujeitos do seu próprio discurso, e desse modo é possível a convivência de uma multiplicidade de vozes no mesmo texto.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a imiscibilidade (BAKHTIN, 1981 p.2).

Bakhtin (2004) concebia a linguagem como parte e expressão das relações sociais, e analisava a linguagem dos personagens do romance moderno vinculada ao lugar que eles ocupavam na sociedade, pois, para o autor, “as vicissitudes da enunciação e da personalidade do falante na língua refletem as vicissitudes sociais da interação verbal, da comunicação ideológica verbal nas suas tendências principais” (BAKHTIN, 2004 p.194). Essa perspectiva está presente na obra teórica de Pier Paolo Pasolini, também de vertente marxista. Afinal, é

¹⁴ No original: "centré sur sa personne et jeté dans le monde, narcissique et protéiforme."

preciso ter em conta que o conceito de subjetiva indireta livre não desconsidera as relações entre a subjetividade, a linguagem e o contexto social. A característica fundamental do discurso indireto livre, segundo Pasolini (1982), seria a consciência sociológica do autor em face da sua personagem, o que significa criar um estilo que torne possível fazer do personagem um narrador.

Quando um autor é obrigado, para reviver os pensamentos da sua personagem, a reviver as suas palavras, isso significa que as palavras do autor e as da personagem não são as mesmas: a personagem vive, por conseguinte, num outro mundo linguístico, quer dizer psicológico, quer dizer cultural, quer dizer histórico. Pertence a uma outra classe social. E o autor, portanto, só conhece o mundo dessa classe social através da sua personagem e de sua língua (PASOLINI, 1982 p.70).

Enquanto na literatura, pela via do discurso indireto livre, o escritor se vale da língua da personagem para lhe conferir autenticidade e autonomia¹⁵, no cinema, segundo Pasolini (1982), esse procedimento não seria linguístico, mas sim estilístico¹⁶. Mas ao tratar da subjetiva indireta livre no cinema, Pasolini (1982) conclui que os cineastas que se valeram desse procedimento – a exemplo de Antonioni – terminaram por construir o mundo a partir de personagens que pertencem ao mesmo meio cultural do autor, e quando integrantes de outro meio, tratar-se-iam de personagens representadas sob a chave da anomalia; o que conduz, por fim, segundo Pasolini (1982), a burguesia a se identificar com toda a humanidade, em vez de se reconhecer como uma classe em particular.

Os exemplos citados por Pasolini em seu ensaio sobre o cinema de poesia são caros à ficção cinematográfica moderna, filmes como *Deserto vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni, e *Antes da revolução* (1964), de Bernardo Bertolucci. O autor pensa o recurso à subjetiva indireta livre como um “álibi” para que seja protagonista o estilo: ao buscar entrar “em fase” com a subjetividade do protagonista, o estilo de narrar se libertaria de amarras e convenções, assumindo a prevalência do investimento estético em relação à funcionalidade que orienta o cinema narrativo clássico. Mas a nossa proposta é pensar a subjetiva indireta livre como um recurso possível no cinema de ensaio. E mais: gostaríamos de investigar o potencial político do cinema de poesia no cinema de ensaio. Lembremos que Pasolini afirma que substitui o termo “discurso” por “subjetiva”, ao formular a noção de subjetiva indireta

15 Pasolini falava a partir de um contexto no qual eram falados diversos dialetos, e afirmava que a língua nacional italiana era, na verdade, a língua da burguesia, ou seja, “a língua dos seus hábitos, seus privilégios, das suas mistificações, em resumo: da sua luta de classes” (PASOLINI, 1982 p.24). Para o cineasta, um poeta como Dante, ao se valer da língua da burguesia para representar personagens burgueses, e da língua das classes subordinadas para encenar personagens pobres, expressava um tipo de consciência de classe.

16 Entre outros traços, seria próprio ao cinema de poesia “fazer com que a câmera se sinta” (PASOLINI, 1982 p.150).

livre, por se tratar, em cinema, da *utilização da primeira pessoa em termos estilísticos* – e é esse o aspecto do conceito que mais nos interessa.

7- Ensaizando a si mesmo

Neste trabalho, tensionamos a noção de subjetiva indireta livre ao aproximá-la do conceito de ensaio. Lembremos que, no ensaio, “o sujeito está em movimento, em metamorfose, em explosões, ele pode tomar diversas faces, elas também contraditórias¹⁷” (NEYRAT, 2004 p.159). Os ensaios *News from home* e *Lost book found* apresentam subjetividades instáveis, multifacetadas, proteiformes. Se a definição de subjetiva indireta livre presume a adesão ao olhar de uma personagem de modo a desestabilizar os limites entre subjetivo e objetivo, os ensaios *News from home* e *Lost book found* recorrem à subjetiva indireta livre de maneira que seus narradores personagens vestem várias máscaras, incorporam diversas vozes, ou mesmo se inscrevem numa forma que coloca a subjetividade em questionamento constante. Em *News from home*, a leitora das cartas, Chantal, fala de si convivendo com a voz da autora das cartas, sua mãe, e se oculta sob a austeridade de planos aparentemente impessoais. Já em *Lost book found*, a narração do ex vendedor ambulante convive com a instabilidade da memória empreendida pela voz do livro. Os narradores personagens se esboçam na relação com os outros personagens com os quais se deparam nas andanças por Nova Iorque: sejam os ambulantes de *Lost book found*, ou os anônimos no metrô encarando a câmera em *News from home*. Esses filmes seguem a lição de Montaigne, que, segundo Starobinski, elaborava ensaios como registros da sua vida, “mas os ensaios de sua vida, excedendo sua existência individual, concernem à vida dos outros, que ele não pode separar da sua” (STAROBINSKI, 2011 p.8).

Segundo Cyril Neyrat (2004), se o ensaísta é a matéria da sua obra, o ensaísmo está mais para os autorretratos do que para as autobiografias. Mas, antes de chegar à noção de

¹⁷ No original: "le sujet y est en mouvement, en métamorphose, éclate, il peut prendre plusieurs visages, eux aussi contradictoires."

autorretrato, vamos apresentar o conceito de autobiografia partindo da concepção pragmática de Phillippe Lejeune (2008).

Primeiramente, saber se os ensaios *News from home* e *Lost book found* são autobiografias envolve parâmetros complexos. Phillippe Lejeune (2008) parte da definição da autobiografia como um texto onde há identidade entre autor, narrador e personagem, para depois, a partir de narrativas que tensionam essa relação e deslocam o problema da primeira pessoa como aspecto central (na autobiografia nem sempre o narrador diz “eu”), chegar ao conceito de pacto autobiográfico. Contra uma perspectiva textual da noção de autobiografia, isto é, que acredita que os elementos encontrados no texto são suficientes para dar conta da definição, Lejeune (2008) conceitua a autobiografia com base no contrato estabelecido entre escritor e leitor, ou, como no nosso caso, entre cineasta e espectador. Para o autor, a essência do pacto autobiográfico está na coincidência de nome entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala:

É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança. A criança fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio (LEJEUNE, 2008 p.22).

News from home, por exemplo, apresenta a leitura de cartas em voz *over* dirigidas a Chantal, mesmo nome da diretora Chantal Akerman, o que nos levaria a concluir, tendo como norte o conceito de Lejeune (2008), que se trata de uma autobiografia. No entanto, só temos acesso à vida de Chantal através das cartas enviadas pela mãe residente na Europa, que a cineasta lê entre os ruídos da cidade de Nova Iorque. Chantal nunca toma corpo no filme; o único traço do seu corpo a que temos acesso é a sua voz. E a cineasta jamais fala de si nem da sua relação com a cidade de Nova Iorque, todavia a sua subjetividade e a experiência da cidade encontram expressão através das imagens e dos sons.

A obra de Chantal Akerman tem sempre uma dimensão autobiográfica. Neste caso preciso, estamos muito perto porque, embora isto não seja enunciado no decorrer do filme, é a voz de Chantal Akerman que lê as cartas que sua mãe escreveu para ela durante sua primeira viagem a Nova Iorque, quando ela tinha vinte anos, supomos. Contudo, neste filme como em todos os outros, Chantal Akerman não utiliza os elementos autobiográficos cuidadosamente

delineados. Sua vida não é um livro aberto e estamos bem longe do cinema verdade¹⁸ (BERGSTROM, 2004).

Já em *Lost book found* nós não conhecemos o nome do narrador que trabalhou como vendedor ambulante nas ruas de Nova Iorque, embora saibamos por informações exteriores ao filme que o cineasta Jem Cohen exerceu essa atividade na metrópole, o que nos leva a suspeitar que a obra apresente elementos autobiográficos. Segundo Philippe Lejeune (2008), alguns textos ficcionais apresentam eventos que são conhecidos como integrantes da trajetória de vida do autor, mas isso não leva a caracterizar tais textos como autobiografias, e sim como romances autobiográficos, posto que o autor não assume a identidade entre autor e personagem, não conformando o pacto autobiográfico. Acreditamos que *Lost book found* está circunscrito ao grau zero do pacto, ou à ausência de contrato, como afirma Lejeune acerca de obras literárias como *La mère et l'enfant*, de Charles Louis-Philippe, em que “não apenas o personagem não tem nome, mas o autor não firma nenhum pacto - nem autobiográfico, nem romanesco. A indeterminação é total” (LEJEUNE, 2008 p.29). Na fronteira entre ficção e documentário, o ensaio *Lost book found* não dispõe evidências que nos permitam afirmar até que ponto a narrativa é inventada ou se baseia em eventos vividos por Jem Cohen. A verdade do filme é a verdade dos flagrantes documentais que ele capta em Nova Iorque, e a narrativa constrói um universo de memórias a partir dessas imagens realizadas nas ruas.

Como podemos perceber, os ensaios *News from home* e *Lost book found* estão bem longe de compor autobiografias no sentido clássico do termo, ou seja, não apresentam uma identidade plena entre autor, narrador e protagonista, nem trazem à tona confissões acerca de suas biografias que poderiam aludir a uma continuidade coerente de suas trajetórias de vida. Segundo Raymond Bellour, no cinema a autobiografia “se torna fragmentária, limitada, dissociada, incerta – influenciada por essa forma superior de dissociação que nasce dos disfarces da ficção¹⁹” (BELLOUR, 2009 p.293). E é por isso que o autor, referindo-se ao cinema, se afasta do conceito de autobiografia e recorre à noção de autorretrato. Em primeiro lugar, os autorretratos renegam o formato do relato estruturado e de uma narrativa organizada.

18 No original: "L'ouvre de Chantal Akerman a toujours une dimension autobiographique. Dans ce cas précis, on en est proche car, bien que cela ne soit à aucun moment énoncé dans le film, c'est la voix de Chantal Akerman lisant les lettres que sa mere lui a écrites au cours de son premier voyage à New York, lorsqu'elle avait vingt ans, que nous entendons. Néanmoins, dans ce film comme dans tous les autres, Chantal Akerman n'utilise que des elements autobiographiques soigneusement délimités. Sa vie n'est pas un livre ouvert et l'on est bien loin du cinema-vérité."

19 No original: "se vuelve fragmentaria, limitada, disociada, incierta – obsesionada con esta forma superior de disociación que nace de los disfraces de la ficción."

O autorretrato se situa assim do lado do analógico, do metafórico e do poético, mais que do narrativo (...) Ali onde a autobiografia se define por uma ruptura temporal, o autorretrato aparece como uma totalidade sem fim, em que nada pode ser entregue por adiantamento, já que seu autor nos anuncia: “não vou contar-lhes o que fiz, mas dizer quem sou”. O autor de autorretratos parte de uma pergunta que manifesta uma ausência de si mesmo, e pode terminar por responder qualquer coisa; passa assim sem transição de um vazio a um excesso, e não sabe claramente nem aonde ir, nem o que fazer, enquanto o autobiógrafo é contido por uma plenitude limitada que apresenta o programa da sua vida²⁰ (BELLOUR, 2009 p.294).

Em vez de evocar a experiência pelas palavras, o autorretrato promove uma experiência de escavação em busca de imagens. Bellour (2009) cita como exemplo o romancista Stendhal, obcecado pela recuperação das imagens da sua vida, que relutava em descrever suas memórias, desacreditado no formato da narrativa novelesca e na capacidade de as palavras traduzirem suas imagens interiores, mas crente na força das imagens que o assaltavam, chegando a compor desenhos que remetiam a elas. Entretanto, o autor de autorretratos é comparado a Narciso por Raymond Bellour: ao se deparar com sua imagem refletida na água, ele mergulha no rio e acaba se afogando, e “é verdadeiramente afogando a si mesmo que Narciso se constrói como autorretrato” (BELLOUR, 2009 p.308).

Em certo momento de *Lost book found*, o ex vendedor ambulante conta que, a medida que se tornava invisível, começava a enxergar coisas que antes eram invisíveis para ele; durante o seu processo de rememoração, o narrador se encontra entre imagens, deparando-se com lacunas e *flashes*, construindo um relato entre o esquecer e o lembrar como se fossem duas atividades indissolúveis. Já em *News from home*, Chantal é um nome que a leitora pronuncia enquanto lê as cartas da mãe escritas para Chantal; mas Chantal não fala de si mesma, não nos conta nada sobre sua estadia em Nova Iorque, e o que sabemos sobre sua experiência são informações triviais lidas nas cartas e as imagens de travessia pela metrópole, planos muito mais interessados no transcorrer do cotidiano da cidade e nos personagens anônimos, do que em centrar-se sobre uma pessoa que conta fatos da sua vida. No entanto, esses filmes não recorrem unicamente às imagens para produzirem autorretratos: os ensaios fazem das dissonâncias entre as palavras recitadas pelas vozes *over* e as imagens um exercício de “escrever com imagens”, no sentido de negarem as correspondências instantâneas. Palavras

²⁰ No original: "El autorretrato se sitúa así del lado de lo analógico, de lo metafórico y de lo poético más que de lo narrativo (...) Allí donde la autobiografía se define por un cierre temporal, el autorretrato aparece como una totalidad sin fin, en la que nada puede ser entregado por adelantado, ya que su autor nos anuncia: “No voy a contarles lo que hice, sino a decirles quién soy”. El autor de autorretratos parte de una pregunta que manifiesta una ausencia de sí mismo, a la que cualquier cosa puede terminar por responder; pasa así sin transición de un vacío a un exceso, y no sabe claramente ni adónde va ni lo que hace, mientras que el autobiógrafo es contenido por una plenitud limitada que lo somete al programa de su propia vida."

e imagens apresentam em si mesmas, e na relação entre elas, processos de significação próprios: esses ensaios nos impelem a ler as imagens e ver as palavras.

8- Eu é outro

Ensaístas, cineastas que fazem das imagens o material de narração da experiência empreendida na intersecção entre sujeito e mundo. O ensaísta afoga a si mesmo para fazer emergir o mundo; o que não quer dizer apagar-se para poder produzir uma representação fiel da realidade, mas sim criar uma subjetividade permeável ao entorno, que se mistura às vozes do mundo, ou recua para dar lugar a outras vozes. Em um primeiro momento, é importante ressaltar que não pretendemos aderir a uma classificação que proporia uma separação entre “ensaio ficcional” e “ensaio documental”, pois, como afirma Cyril Neyrat (2004), o ensaio acontece justamente no rompimento das regras e fronteiras, e está para além da dicotomia entre ficção e documentário. É por isso que não tentamos encontrar uma definição para “ensaio documental”, todavia nos questionamos sobre como o ensaio reinventa o documentário. Mais especificamente, de que modo uma aproximação entre ensaio e documentário provoca a ruptura dos limites entre subjetivo e objetivo, através do recurso à subjetiva indireta livre?

A separação entre os polos da ficção e da subjetividade, de um lado, e do documentário e da realidade, do outro, é contestada pelo cinema ensaístico. O cinema de ensaio embaralha os gêneros e desestabiliza as noções de objetividade e subjetividade. David Bordwell (1996) contrapõe o que ele chama de “cinema de arte e ensaio” à narrativa clássica, reunindo sob esse conceito filmes ficcionais como *Eclipse* (1962), de Antonioni, e *Roma, cidade aberta* (1945), de Rossellini. O autor se baseia na imbricação das dimensões objetiva e subjetiva para definir essa forma de cinema.

Para o cinema clássico, enraizado na novela popular, a história curta e o teatro do século XIX, a ‘realidade’ se assume como uma coerência tácita entre eventos, uma consistência e clareza da identidade individual. A motivação realista corrobora a motivação composicional conseguida através da causa e do efeito. Mas a narrativa de arte e ensaio, ao utilizar chaves da modernidade literária, questiona tal definição de real: as leis do mundo podem não ser cognoscíveis, a psicologia pessoal pode ser indeterminada. Assim, as novas convenções estéticas exigem apoderar-se de outras ‘realidades’: o mundo aleatório da realidade ‘objetiva’ e os estados passageiros que caracterizam a realidade ‘subjéctiva’²¹ (BORDWELL, 1996 p.206).

Para compreender melhor as relações entre objetividade e subjetividade desenvolvidas nas narrativas, recorreremos às reflexões de Deleuze (2005) sobre os regimes de imagens definidos por ele como “orgânico” e “cristalino”. Em primeiro lugar, o autor traça contrastes entre os regimes no tocante à descrição: no regime orgânico, a realidade é substancial e anterior à descrição elaborada pela câmera; já no cristalino, a descrição substitui o objeto, pois o único objeto cognoscível é aquele construído pela própria descrição que a câmera dele faz. Segundo ponto, no que se refere à relação entre o real e o imaginário, a descrição orgânica recorre às continuidades, simultaneidades e conexões causais, lógicas – o imaginário, quando surge, é por contraste à imagem real; assim, o regime orgânico opõe as atualizações da consciência (imaginário) aos encadeamentos atuais (real), enquanto na descrição cristalina, ao contrário, “o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis” (DELEUZE, 2005 p.156).

Do ponto de vista da narração, o regime orgânico seria aquele dos personagens que reagem à situação ou tentam desvendá-la, enquanto a narração cristalina consistiria num cinema em que as personagens estão mais interessadas em ver do que em agir; a narração verídica do regime orgânico, com sua cronologia e fatos a serem expostos ou mesmo desvendados e desmascarados dá lugar às potências do falso do regime cristalino. Deleuze (2005) recorre a Nietzsche, que substitui a vontade de potência pela potência do falso, numa referência às múltiplas possibilidades de presentes e futuros, que seriam também as possibilidades do viver, e dirime não só o mundo verdadeiro, como também o mundo das aparências (já que as aparências supõem uma essência verdadeira). A força transformadora

21 No original: "Para el cine clásico, enraizado en la novela popular, la historia corta y el teatro del siglo XIX, la realidad se asume como una coherencia tácita entre sucesos, una consistencia y claridad de la identidad individual. La motivación realista corrobora la motivación composicional conseguida a través de la causa y el efecto. Pero la narrativa de arte y ensayo, al tomar sus chaves de la modernidad literaria cuestiona tal definición de lo real: las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada. Así, las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras ‘realidades’: el mundo aleatorio de la realidad ‘objetiva’, y los estados pasajeros que caracterizan la realidad ‘subjéctiva’."

das potências do falso²² na narrativa diz respeito também ao rompimento com uma noção de eu estável e redutível a uma identidade.

Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substitui Eu=Eu (DELEUZE, 2005 p.163).

Referindo-se a Nietzsche, Deleuze (2005) lembra que, para os físicos, a energia nobre é aquela que se transforma, enquanto a vil não apresenta mais mudanças. Assim, o mau da vida é a exaustão, enquanto a potência de viver consistiria na infinita capacidade de se metamorfosear, e “se o devir é a potência do falso, o bom, o generoso, o nobre, é o que eleva o fato à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista” (DELEUZE, 2005 p.173).

Finalmente, Deleuze (2005), depois da descrição e da narração, aborda uma terceira instância, a narrativa, que remeteria, segundo ele, à relação sujeito-objeto e ao seu desenvolvimento. Segundo o autor, “por convenção, chama-se objetivo o que a câmera ‘vê’, e subjetivo o que a personagem ‘vê’” (DELEUZE, 2005 p.179-180), e isso resulta numa dicotomia entre imagens objetivas e subjetivas no cinema, como também numa identidade constante do tipo Eu=Eu. Tal convenção da narrativa clássica é definida por Pasolini como cinema de prosa, que o cineasta italiano opõe ao cinema de poesia, ou o cinema moderno por excelência.

No cinema de poesia, a distinção se esvanecia entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, não em favor de uma ou de outra, mas porque a câmera adquiria uma presença subjetiva, adquiria uma visão interior, que entrava numa relação de simulação (mimesis) com a maneira de ver da personagem. (...) Pasolini descobriu a superação dos dois elementos da narrativa tradicional, a narrativa indireta objetiva do ponto de vista da câmera, a narrativa direta subjetiva do ponto de vista da personagem, para atingir a forma muito especial de um “discurso indireto livre”, de uma “subjetividade indireta livre” (DELEUZE, 2005 p.181).

Em vez de uma antítese entre objetividade e subjetividade, Pasolini (1982) identifica no cinema uma vocação de comunicação entre o mundo e a subjetividade, como já exposto

²² Segundo Deleuze (2005), uma das dificuldades de definir a verdade advém da relação entre o verdadeiro e a forma do tempo. A crise da verdade teria eclodido na Antiguidade com o paradoxo dos futuros contingentes: se uma batalha naval pode acontecer amanhã, caso aconteça não é mais impossível que não ocorra, e mesmo assim o passado não é essencialmente verdade tendo em vista que ela podia também não ter acontecido. Deleuze mostra que Leibniz diz que a batalha naval “acontece num mundo, não acontece em outro, e esses dois mundos são possíveis, mas não compossíveis entre si” (DELEUZE, 2005 p.160). A partir disso, algo pode acontecer num mundo e não ocorrer em outro, sendo os mundos incompossíveis entre si. Diferente de Leibniz, segundo Deleuze, Nietzsche abandona a verdade de uma vez por todas e afirma que a forma do verdadeiro é a potência do falso e a sua virtude criadora e renovadora.

por nós. Segundo Deleuze (1983), para Pasolini a essência do cinema não residia nem nas imagens-percepção²³ objetivas do discurso indireto, nem nas imagens-percepção subjetivas do discurso direto, mas no regime duplo do discurso indireto livre. Ancorado no bergsonismo, Deleuze (1983) propõe que não há uma consciência que lança luz sobre as coisas transformando-as em imagens – a própria consciência é uma imagem entre outras imagens. Assim, o cinema de poesia se define pela qualidade de não separar a consciência do mundo, mas, ao contrário, dar a ver a consciência-câmera como parte do mundo.

Não nos encontramos mais diante de imagens subjetivas ou objetivas: somos apanhados numa relação entre uma imagem-percepção e uma consciência câmera que a transforma (portanto, a questão de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva não se coloca mais). É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de “fazer sentir a câmera” (DELEUZE, 1983 p.89).

Ismail Xavier (1993) afirma que o cinema de poesia descrito por Pasolini consiste numa *mise-en-scène* em que a câmera explicita a sua intervenção no filme, sendo o “poético” correspondente ao que Jakobson chama de “função poética da linguagem”, ou seja, à opacidade do meio de expressão posta em evidência. O cinema de poesia recusa a transparência da linguagem proposta pelo cinema de prosa, produzindo contaminações entre objetividade e subjetividade que, no cinema clássico, constituem instâncias separadas.

Haveria uma violência neste processo pelo qual o que é mais próprio ao cinema – sua afinidade com o onírico, com os signos da comunicação-consigo-mesmo – estaria recalçado pela tradição. Recalque que não teria dado chance para que se vivesse com mais intensidade uma das contradições mais ricas do cinema: ser um desfile de imagens e sons que, impregnado de uma carga de objetividade (reprodução técnica da aparência externa) traz, simultaneamente, a marca dos processos mais profundos – Pasolini diz “elementares” – da psique. Subjetivo e objetivo, no mesmo movimento, o cinema alcança, com o uso do estilo indireto livre, um patamar de criação onde o processo narrativo se torna mais complexo, representando um maior desafio ao espectador. Este deve estar atento ao modo pelo qual os procedimentos técnicos (montagem, movimentos de câmera) presentes na visualização do mundo objetivo, na verdade, oferecem o código de uma vivência interior, subjetiva (XAVIER, 1993 p.107).

23 Segundo Deleuze (1983), Henri Bergson rompe com o idealismo e o realismo que separavam, ambos, o movimento como pertencente à matéria e acontecendo no espaço, e a imagem como formada na consciência. Como esse movimento se torna imagem no cérebro? – pergunta Deleuze. Com base em Bergson, o autor chega à conclusão de que há uma identidade entre imagem e movimento; não existe uma coisa em si que se move e seja anterior à imagem, mas a própria imagem é uma coisa em movimento. A consciência, ao invés de ser o centro do mundo, é uma imagem entre outras. O cinema, assim, teria como referência não a percepção natural subjetiva, mas as imagens-percepção bergsonianas em que a coisa e a percepção da coisa são uma única e mesma coisa, uma única e mesma imagem, imagem-percepção.

E se a ficção esteve impregnada por uma distinção entre objetivo e subjetivo, o que dizer do cinema documentário? A separação entre os polos objetivo (o que a câmera vê) e subjetivo (o que a personagem vê) não esteve presente apenas no cinema ficcional, mas também no cinema documentário, como aponta Deleuze (2005), referindo-se ao documentário etnográfico de Flaherty e ao estilo reportagem de Grierson²⁴. A dicotomia entre objetivo e subjetivo propõe uma identidade ao modo Eu=Eu para o cineasta e seus personagens. O documentário que se rende às potências do falso rompe, de acordo com o autor, com a fórmula segundo a qual no documentário sabemos quem somos e quem filmamos. Deleuze se refere à frase “Eu é outro”, do poeta Arthur Rimbaud, e a *Eu, um negro (Moi, un noir)*, longa de Jean Rouch, para argumentar que alguns filmes particulares do cinema direto²⁵, entre eles *Pour la suite du monde* (1963), de Pierre Perrault, desestabilizam o que seria a subjetividade por trás da imagem, e dão a ver uma subjetividade que deriva para o coletivo.

Não é mais *O nascimento de uma nação*, mas é a constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e seus personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. Sou um caribu, um alce do Canadá... “Eu é outro” é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz. É a poesia que Pasolini queria contra a prosa, mas que encontramos ali onde ele não a procurava, num cinema apresentado como direto (DELEUZE, 2005 p.186).

Pasolini acreditava que a subjetiva indireta livre no cinema resultou em universos retratados geralmente sob a chave da anomalia e da neurose da personagem, mas, para Deleuze (2005), Pasolini não via como o cinema direto oferecia uma nova alternativa para a narrativa falsificante e ia de encontro ao distanciamento que deforma a personagem como anormal.

Ao tratar dos filmes de Rouch e de Perrault, Deleuze (2005) alega que o cinema direto que envereda pelas potências do falso apresenta personagens que vivem o antes e o depois na encenação, que se transformam e fabulam a si mesmas para além do real e do fictício, cuja

²⁴ Bill Nichols (1997) reúne John Grierson, diretor de *Drifters* (1929), filme sobre as atividades de um grupo de pescadores do norte da Inglaterra, e Robert Flaherty, cineasta de *Nanook, o esquimó* (1922), obra a respeito do cotidiano e da sobrevivência de um grupo de esquimós, ambos sob o mesmo conceito, o de “documentário expositivo”, que seria, segundo ele, fruto de um desencantamento diante do entretenimento da ficção e a busca por proporcionar conhecimento através do cinema. Esses filmes traziam uma voz autoritária que apresentava informações acerca do mundo histórico de modo didático.

²⁵ O cinema direto nasce por volta do final dos anos 50, possibilitado pela criação dos novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem, e, em seu primeiro momento, “acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (RAMOS, 2008 p.269), sendo exemplar o filme *Primary* (1960), de Robert Drew. Em um segundo momento, um filme como *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, revela uma modalidade do cinema direto que prefere explicitar a intervenção do cineasta no mundo e a encenação dos personagens no documentário, sendo chamado também de cinema verdade.

verdade é essa mudança e essa interpretação que transcorre diante da câmera. Deste modo, a subjetividade, não mais centrada, não mais fixa, não mais constante, migra para a coletividade, transmuta do Eu=Eu para o Eu=Outro, e, portanto, “a personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, 2005 p.185). Assim sendo, as personagens fazem o discurso da África enquanto Jean Rouch realiza o seu discurso indireto livre em *Moi, un noir*, enquanto as personagens de Perrault elaboram o discurso do Quebec em *Pour la suite du monde*. Numa direção semelhante, afirma Fernão Ramos (2008) acerca de *Moi, un noir*:

Não se trata, para Rouch, em *Eu, um negro*, de representar o *outro*, a cultura negro-africana, tomando distância e estabelecendo método para que tal se efetive sem deformações. Trata-se de representar o *mesmo* (sempre Rouch) aberto para o mergulho no *outro* (...) (RAMOS, 2008 p.313-314).

Nos ensaios *Lost book found* e *News from home* o coletivo não é apenas o objeto que está fora e que encanta o ensaísta, mas se incrusta na própria forma fílmica de modo a desestabilizar a identidade da câmera Eu=eu e convertê-la em Eu=outro. Lembremos da literatura menor de Kafka, tal como lida por Deleuze e Guattari (1977): uma forma literária que, diferente da grande literatura, que apresenta o individual tendo como pano de fundo o contexto político, vincula imediatamente o individual ao político. Da relação intrínseca entre o individual e o político presente na literatura menor resultam enunciados completamente contaminados pelo político, de modo que não há enunciações individuais, mas sim enunciações coletivas. Assim, na literatura menor não há sujeito, mas sim *agenciamentos coletivos de enunciação*. Para Deleuze e Guattari (1977), não há um sujeito por trás do enunciado, assim como não há um sujeito que emana do enunciado²⁶.

Haveria, antes, uma função geral que promove um agenciamento polívoco, de múltiplas vozes e sentidos, da qual o indivíduo é uma parte e a coletividade outra parte, formando partes que se relacionam numa engrenagem. Além disso, tais agenciamentos seriam, por um lado, agenciamentos coletivos de enunciação e, por outro, agenciamentos maquínicos de desejo. Deleuze e Guattari explicam que, no *Castelo*, ao mesmo tempo em que K se situa numa postura combativa em relação ao Castelo, ele também faz parte da máquina, pois “é engenheiro ou mecânico segundo as engrenagens da máquina, é jurista e demandista

²⁶ Ao falar em “enunciado”, é preciso enfatizar que estamos num âmbito diferente da literatura, pois estamos abordando o cinema. Diferente de Metz, que assimilava a imagem cinematográfica a um enunciado, Deleuze (2005) se desfaz das amarras do paradigma linguístico, e afirma que a imagem não é um enunciado, mas sim *enunciável*. Segundo Deleuze (2005, p.43), a língua existe em relação a uma matéria não-linguística, e “é por isso que os enunciados e as narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que resulta dessa relação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada”.

segundo os enunciados do agenciamento (...)” (DELEUZE e GUATTARI, 1977 p.120). Segundo Deleuze e Guattari, a letra K não designa nem um narrador nem um personagem, mas sim um agenciamento maquínico, um agente coletivo. Os agenciamentos apresentam uma relação entre a máquina, que organiza os enunciados dominantes e a ordem vigente de uma sociedade, e o desejo, que quer mais conexões e agenciamentos. A máquina social monta e se desmonta, e nos agenciamentos toda territorialização tem pontas de desterritorialização, já que há sempre linhas de fuga pelas quais os agenciamentos fogem. As linhas de fuga apontam para novas conotações ou orientações e faz deles outras línguas na língua. Por outro lado, a literatura menor supõe desterritorialização e reterritorialização, pois o perigo da luta minoritária é refazer o poder e a lei. Afinal, segundo Deleuze e Pernet (1998), não há agenciamento sem território, sem reterritorialização, do mesmo modo que não há agenciamento sem linhas de fuga.

Assim como não se trata de Kafka, nos filmes que estudamos não é Chantal, a quem se dirigem as cartas de *News from home*, nem o personagem sem nome de *Lost book found* que estão por detrás do enunciado. Em termos de montagem, voz e enquadramento executados nestes filmes, é possível perceber a instabilidade da subjetividade frente aos agenciamentos coletivos de enunciação. O narrador e espécie de alter ego do cineasta Jem Cohen conta sobre o passado como vendedor ambulante nas ruas de Nova Iorque e a aventura de deciframento da cidade tendo como impulso um livro, enquanto o filme mostra flagrantes documentais de vendedores ambulantes que trabalham na metrópole. Deste modo, o narrador elabora um processo de rememoração, eminentemente subjetivo, tendo como materiais imagens capturadas no encontro com o mundo. Além disso, ele assume várias facetas ao ser concretizado nos diversos personagens que surgem no filme empurrando carrinhos, vendendo amendoins, passando o troco. “Eu é outro”, ou essas histórias remetem a tantas outras histórias de narradores desconhecidos. Já em *News from home*, os planos rígidos estão entre imagens objetivas da cidade e imagens em acordo com sua arquitetura, fazendo de Nova Iorque uma personagem, como também são planos que se situam entre imagens impessoais da metrópole e a experiência de uma estrangeira que nela reside. Apagamento da subjetividade? Não. Trata-se muito mais de uma subjetividade permeável ao mundo, “eu sou o mundo e o mundo sou eu”, e, ainda, de uma subjetividade que navega pelos olhares com os quais se depara nos metrô ou que se acotovela no meio da multidão.

Não estamos falando de identificação, mas de agenciar. Segundo Deleuze e Pernet (1998), agenciar é estar no meio, é ser absorvido na linha de encontro entre o mundo interior e

o mundo exterior, e se absorver na corrente comum. Agenciar não é imitar o outro nem se identificar, mas produzir algo entre mim e o outro, o que nos leva a um devir, em que ambos não continuam sendo os mesmos. Como em *News from home*, pois a leitora das cartas submerge na multidão e nos olhares. Ou em *Lost book found*, em que o ex-ambulante, do ponto de vista “de baixo”, vive o corpo-a-corpo na deriva pela cidade. O agenciamento como co-funcionamento: “nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por, ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar *com*, escrever *com*. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas” (DELEUZE e PERNET, 1998 p.43).

Lost book found e *News from home* recorrem à subjetiva indireta livre e dão a ver, portanto, realidades e subjetividades instáveis e narradores proteiformes, multifacetados. São narradores mutantes, que narram a experiência em constante transformação. Se Benjamin (2006), através de Baudelaire, tece um elogio ao caráter renovador das vivências em contraposição às armaduras de uma experiência estável, e Deleuze (2005), por meio de Nietzsche, reafirma a potência do devir e da infinita metamorfose do eu que se transmuta em outro, os ensaios *News from home* e *Lost book found* apresentam narradores que fazem da sua inconstância uma forma de renovação da experiência.

Se o devir é um infinito tornar-se que nunca chega a uma identidade acabada, que não cabe na forma do modelo, e implica um encontro, ou núpcias, entre solidões, trata-se de “achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro” (DELEUZE e PERNET, 1998 p.8). Segundo Deleuze, o devir pode ser expresso no estilo, sendo o estilo considerado como um agenciamento de enunciação, ou, conforme sua síntese, trata-se de “conseguir gaguejar em sua própria língua (...)” (DELEUZE, 1998 p.4). O autor cita como exemplos de “gagos usando sua linguagem” o cineasta Godard e o escritor Kafka, entre outros.

Mas não é disso mesmo que é feito o ensaio, desse gaguejar em sua própria linguagem? Experimentar a linguagem cinematográfica, testar as fronteiras entre os domínios da ficção e do documentário, através do ensaísta que ensaia a si mesmo nos encontros que promove com os personagens e o mundo. Como diria a cineasta Marília Rocha, em defesa de um cinema menor ao se referir aos ensaios, “em lugar de reiterar a realidade definida pelo Estado e as grandes instituições cinematográficas, os filmes menores questionam as visões pré-fabricadas de mundo e nos oferecem novas possibilidades de ver, pensar e experimentar a realidade” (ROCHA, 2006 p.10).

Numa sequência de *Lost book found*, o narrador-personagem parece nos confessar a sua forma inacabada e a incerteza do assunto do filme. O narrador afirma que as listas do livro perdido permanecem na sua memória, com “certos lugares, coisas, e incidentes que parecem se encaixar como palavras cruzadas”. Um plano em câmera baixa faz *travellings* e atenta para uma sacola rodopiando ao sabor do vento numa calçada, enquanto ouvimos a voz do narrador afirmar: “Com uma forma que sempre muda, cujo assunto eu nunca tive certeza em primeiro lugar”.

9- Ensaio e experiência: indicações de método

Dois filmes, uma cidade. A escolha do *corpus* da pesquisa, que envolve os filmes *News from home* e *Lost book found*, se justifica por se tratarem de dois ensaios de estilos bastante diferentes, o que enriquece o estudo, pela possibilidade de analisar o modo como o cinema dá a ver experiências distintas em uma mesma cidade, Nova Iorque. Os dois filmes compõem, a nosso ver, um *corpus* coerente, tendo em vista que ambos utilizam o procedimento estilístico da subjetiva indireta livre para tornar possível, através do ensaio cinematográfico, a narração da experiência na metrópole.

Ao analisar como filmes ensaísticos que recorrem à subjetiva indireta livre narram a experiência, é preciso o cuidado de ressaltar que colocamos em foco questões que não estão presentes no texto de Pasolini. Mais precisamente, o autor não fala em termos de *experiência* em *O cinema de poesia*, nem se atém a questões como *temporalidade* e *espaço* na sua reflexão (mas tempo e espaço são preocupações da sua definição da linguagem cinematográfica, como veremos adiante). Se em *O cinema de poesia* Pasolini aborda filmes ficcionais, isso não nos impede de discutir a subjetiva indireta livre no cinema de ensaio, pois a teoria do cinema pasoliniana não fala em termos de ficção e documentário, e essa dicotomia é, em nosso caso, problemática, tendo em vista que os filmes ensaísticos costumam testar os limites entre os dois domínios. Tomadas as devidas precauções, enfatizamos que o conceito de subjetiva indireta livre nos é rico na medida em que lança luz sobre a dialética entre

objetividade e subjetividade presente na narração da experiência nesses filmes ensaísticos, obras que apresentam o mundo segundo a percepção dos personagens-narradores, mas revelando uma abertura para histórias e realidades desconhecidas, inapreensíveis pelos mesmos narradores.

No estudo sobre os modos como esses filmes dão a ver a experiência, torna-se essencial analisar a *temporalidade* e o *espaço* por eles construídos. Deste modo, começamos apresentando os operadores conceituais de tempo e espaço, fundamentais na nossa relação com os filmes, para depois chegarmos aos operadores analíticos, que correspondem a instrumentos de análise propriamente ditos.

Primeiramente, para investigar o modo como a relação entre a experiência e a cidade se inscreve no filme, ressaltamos que “do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço” (BURCH, 1973 p.12). Segundo Pasolini (1982), o cinema não é uma língua audiovisual, mas sim uma *língua espaço-temporal*, enfatizando o modo como o cinema dá a ver a linguagem da realidade. Para o autor, “o material audiovisual não seria mais, portanto, do que um material físico, sensorial, dando corpo a uma língua espaço-temporal, que de outro modo seria meramente ‘espiritual’ ou abstrata” (PASOLINI, 1982 p.240).

No presente estudo, investigamos a temporalidade e a espacialidade de filmes que dão a ver a experiência na metrópole. Consideramos os filmes enquanto relatos de espaço, como formulado por Michel de Certeau (1998). Os *relatos de espaço* se constituem como relatos de viagem que metaforizam a cidade, não se limitando a representá-la por meio da linguagem, mas integrando o próprio espaço urbano em sua contínua invenção do cotidiano. O cinema promove uma operação característica dos relatos de espaço: transformar *lugares*, que envolvem distribuição dos elementos num dado espaço-tempo homogêneo e estável, em *espaços*, ou seja, lugares praticados, percursos móveis que apresentam variações de velocidade (CERTEAU, 1998).

Se na Atenas contemporânea, como afirma Certeau (1998), os transportes coletivos são chamados de *metaphorai*, os relatos de espaço são como as metáforas que nos transportam pela cidade. São exemplos de relatos de espaço as fotografias, poesias, romances, notícias de jornal, os percursos narrados em conversas cotidianas – e os filmes. Ou, como afirma Jean-Louis Comolli, “porque registra durações e passagens, o cinema realiza uma das possibilidades dos habitantes das cidades: ao mesmo tempo exibir-se e esconder-se,

manifestar-se e apagar-se, conjugar a singularidade dos corpos com o anonimato das multidões” (2008, p.182).

Ao contrário de um conceito abstrato e universal de cidade, Michel de Certeau (1998) propõe um retorno à vida cotidiana. Certeau investiga a cidade a partir das *práticas de espaço* de seus habitantes. As *estratégias*, em Certeau, são relações de força baseadas numa exterioridade em relação aos sujeitos, supondo-os fora de contexto; um exemplo de estratégia seria o planejamento urbano. Já as *táticas*, ao contrário, não imaginam o outro como totalidade visível nem acontecem fora de contexto – elas existem justamente nas práticas cotidianas e na relação com o outro. Um exemplo de tática seriam as práticas de espaço desenvolvidas pelos habitantes da cidade. Elaborando um paralelismo entre a linguagem e o espaço urbano, o autor caracteriza o ato de caminhar dos habitantes da cidade como enunciação pedestre.

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem como efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (CERTEAU, 1998 p.177).

As reflexões de Michel de Certeau (1998) sobre o espaço urbano nos ajudam na análise dos filmes, na medida em que os ensaios *Lost book found* e *News from home* lançam um olhar sobre a cidade de Nova Iorque a partir das enunciações ambulatórias dos personagens narradores e das relações que estabelecem com outros habitantes da metrópole. Esses ensaios se afastam da concepção da cidade enquanto sujeito universal e abstrato, prevista pelas estratégias, e se envolvem na escrita da metrópole enunciada pelas táticas dos habitantes em seus múltiplos caminhos e histórias desenvolvidas no cotidiano. Em *Lost book found*, o narrador-personagem logo abandona o ponto de vista do alto do arranha-céu: ele assume o olhar de um passeador no meio da rua, envolvido na procura por vestígios, miudezas, frestas de bueiros, que se transformam em signos da cidade, tecendo um enigmático texto a decifrar e enunciar. Já *News from home* apresenta uma alternância entre a fixidez e o movimento do quadro, sempre com um ponto de vista frontal, numa ambiguidade

entre uma câmera que registra de modo objetivo o transcurso da cidade, e a experiência da estrangeira que nela reside, no fluxo entre sujeito e mundo.

Um aspecto essencial da prática e da estética cinematográficas (que deve ser analisado para a compreensão das modulações do espaço urbano nos filmes) é a montagem, que promove o que Kulechov (MARTIN, 2003) denominou “geografia criadora”. Segundo Marcel Martin (2003), o cinema apresenta dois modos de tratar o espaço: ou o reproduz através dos movimentos de câmera, ou elabora um espaço fragmentário e descontínuo a partir da justaposição dos planos. Essa criação de um espaço artificial pela justaposição dos planos promovida pela geografia criadora de que fala Kulechov é chamada por Marcel Martin de “conceptualização do espaço”. Consideramos que o cinema promove uma geografia criadora que, na relação com o espaço urbano, configura-se como relato de espaço: tanto nos casos em que a câmera busca o máximo de fidelidade ao espaço original – quando, por exemplo, utilizam-se planos-sequências –, como naqueles casos em que a montagem justapõe planos que apresentam espaços bastante distintos entre si, simulando um *continuum* espaço-temporal.

A análise da montagem cinematográfica também é fundamental para investigar de que modo um filme apresenta a temporalidade nas imagens, afinal, “o melhor procedimento de expressão da duração intuitivamente vivida reside, sem dúvida, na montagem” (MARTIN, 2003 p.220). Em nossa análise, pretendemos não um enfoque na duração cronológica do plano, mas na experiência que a temporalidade do filme dá a ver; não se trata de um tempo cronológico, em suma, mas do tempo da experiência.

A *duração* é definida por Bergson (1999) como o tempo que articula o passado ao presente durante o processo de percepção, o que revela toda a percepção do presente como saturada de imagens do passado, ou seja, uma conexão entre percepção e memória. A duração cronológica é quantitativa, pois pode ser medida pelo relógio, e divisível, já que é passível de ser repartida em unidades como as horas, os minutos, os segundos, e assim sucessivamente; além disso, a duração cronológica relaciona o tempo com o movimento acontecendo num espaço homogêneo, pois a quantidade de tempo pode ser apreendida através da equação que envolve o espaço percorrido por um corpo e sua velocidade. Já a experiência metafísica da duração, tal como concebida por Bergson, é qualitativa, posto que vivida subjetivamente, indivisível, dado que impossível de ser medida, e teria qualidades sensíveis heterogêneas, pois a memória atua como o processo subjetivo da percepção.

O movimento que a mecânica estuda não é mais que uma abstração ou um símbolo, uma medida comum, um denominador comum que permite comparar entre si todos os movimentos reais; mas esses movimentos, considerados neles mesmos, são indivisíveis que ocupam duração, supõem

um antes e um depois, e ligam os movimentos sucessivos do tempo por um fio de qualidade variável que deve ter alguma analogia com a continuidade de nossa própria consciência (BERGSON, 1999 p.238).

No entanto, Bergson não concebe a duração psicológica como a única forma de duração, pois, como afirma César Guimarães (1997, p.102), “o universo está cheio de modificações, perturbações, mudanças de tensão e de energia, sendo a duração psicológica – a nossa duração – apenas um caso em meio a uma infinidade de outras”. A nosso ver, o conceito de duração bergsoniano lança luz sobre o fato de que nos ensaios *Lost book found e News from home* há uma confluência de tempos, uma ambivalência entre passado e presente que vai além do tempo cronológico da ação.

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige consequentemente um esforço de memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis, como procuraremos mostrar, consiste, sobretudo, em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória, sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (BERGSON, 1999 p.31).

Segundo Bergson (1999), a memória não consiste numa regressão do presente ao passado: na direção inversa, a memória seria uma operação de tornar presente o passado. Nós chegaríamos ao passado enquanto um estado *virtual* e, então, através de uma série de planos de consciência, o virtual se materializaria numa percepção *atual*²⁷. Lendo Bergson, Deleuze (2005, p.99) conclui que “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular”.

É preciso ressaltar que não há um sujeito que determina a duração. Como afirma Deleuze (2005), Bergson não trata de uma subjetividade que sente a duração, como se houvesse uma subjetividade substancial anterior a ela, mas sim que habita a duração: o sujeito não é ativo, mas passivo. O sujeito é afetado pelo tempo, que seria uma virtualidade que o separa em dois, afetante e afetado, de modo que o sujeito sente o pensamento se exercendo sobre si. Nos filmes em questão, *Lost book found e News from home*, pensamos que a

²⁷ Enquanto a imagem atual é um estado de consciência, a imagem virtual tem um caráter ontológico. Segundo César Guimarães (1997, p.39), “o que a memória pura bergsoniana possui de virtual, inativo e inconsciente não pertence simplesmente a uma realidade fora da consciência, mas refere-se, justamente, àquilo que não tem existência psicológica: o Ser tal como este é *em si*”.

utilização da subjetiva indireta livre revela a temporalidade como expressão da subjetividade impregnada nas imagens.

Repetidas vezes se reduziu o bergsonismo à seguinte ideia: a duração seria subjetiva, e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, Bergson precisou se expressar assim, ao menos no começo. Mas, cada vez mais, ele dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido como fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos (DELEUZE, 2005 p.103).

Em *News from home* e *Lost book found*, os narradores-personagens não desenvolvem ações que dariam a ver o tempo como uma sucessão de eventos: eles são afetados pelo tempo, de diferentes modos, e veem mais do que agem - seja através dos longos planos nas ruas e estações de metrô em *News from home* nos quais o que a personagem (ou a câmera?) apresenta é o decurso do tempo, seja por meio das imagens da cidade invocadas pela voz do livro, em *Lost book found*, que atuam sobre o ex-ambulante que rememora as passagens do livro perdido.

Há um vínculo inexorável entre o tempo e a montagem, dado que a montagem constitui uma força estética que elabora a duração no texto fílmico. Em *A imagem-movimento*, Deleuze (1983) afirma que a montagem fornece uma imagem indireta do tempo através da justaposição das imagens-movimento. Deste modo, “a montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações” (DELEUZE, 1983 p.38). Para Deleuze, a imagem-movimento se identifica com o plano, que envolve o enquadramento (produzindo a relação com os objetos), e também se insere no todo, elaborado pela montagem.

No entanto, em *A imagem-tempo*, Deleuze (1995) filosofa a respeito de certas imagens que fornecem uma imagem não indireta, mas direta do tempo, e que revelam a possibilidade de tornar o tempo sensível através do cinema por meio de situações ótico-sonoras puras, ou seja, destituídas de ação. Não mais as situações sensório-motoras determinadas pela funcionalidade da ação, mas as situações ótico-sonoras puras, em que a imagem-tempo é constituída por opsignos e sonsignos, em um cinema que mostra o tempo, mais do que o representa.

Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento especial do *opsigno*: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros (DELEUZE, 1995 p.28).

O espaço que resulta dessa realidade flutuante e equívoca da imagem-tempo é um espaço qualquer. Enquanto “a situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique” (DELEUZE, 1995 p.12), a situação ótico-sonora pura apresenta um espaço desconectado de sentidos anteriores que são impostos ao espaço que é palco de uma ação (onde são ressaltados os elementos que contribuem para o desenvolvimento da história); na imagem-tempo, vemos um espaço qualquer, o espaço em sua indeterminação, que não está preso às convenções e amarras da narrativa.

Apesar de os ensaios do *corpus* apresentarem temporalidades muito distintas, tendo em vista os longos planos esvaziados de ação de *News from home*, e os planos breves de *Lost book found* (por vezes instantâneos, na velocidade de um piscar de olhos), ambos fornecem, cada um a seu modo, o que Deleuze (2005) convencionou chamar de “imagem-tempo”. Em *News from home*, somos envolvidos pelo tempo de espera da leitora das cartas, e acompanhamos as imagens-tempo transcorridas na banalidade do cotidiano em metrô e plataformas; os espaços aparecem como espaços quaisquer, que os personagens percorrem de forma indeterminada, sem modificá-los com ações: apenas o olhar dos anônimos para a câmera, o olhar da câmera para os personagens ou a multidão, o ver em lugar do agir, “um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 2005 p.11). A cidade não surge como um meio bem qualificado, pois *News from home* não apresenta Nova Iorque como o espaço onde se desenvolvem as ações da narradora-personagem em uma narrativa autobiográfica de uma estrangeira residindo temporariamente na metrópole. Nesse ensaio, as situações ótico-sonoras puras suscitam espaços que são múltiplos de sentidos, atravessados por diversos personagens em suas atividades e perambulações cotidianas: não se trata de Nova Iorque segundo Chantal, mas da experiência subjetiva da narradora-personagem na cidade e de uma abertura para tantas outras experiências possíveis.

Já em *Lost book found*, o narrador-personagem está constantemente entre presente e passado, e apresenta uma narrativa desestabilizada pela presença de uma voz do livro que se soma às imagens efêmeras de lojas, objetos, ruas a que atribui enigmáticos títulos: uma imagem se justapõe a outra, levando não ao encadeamento de ações (como vemos nos

flashbacks da narrativa clássica, seja em ordem cronológica ou não), mas a uma sucessão de imagens-lembrança que se correspondem através de uma infinidade de circuitos e camadas. Segundo Deleuze, através das imagens-lembrança “a subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que “se acrescenta” à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento” (2005 p.63). Numa passagem de *Lost book found*, vemos um primeiro plano sobre uma bola de cristal que contém uma miniatura da Estátua da Liberdade, enquanto o ex-ambulante relata que “as listas, as lembranças do livro, eram desencadeadas por certos objetos e lugares com algo em comum”; segue-se uma tela escura, e a imagem de um fliperama repleto de brinquedos, com duas bandeirinhas dos Estados Unidos ao fundo. O narrador prossegue: “Eu as escuto (as listas) mais forte nas lojas em liquidação, nos fliperamas onde não existe noção de clima e as estações são marcadas por diferentes ofertas”. Seguem-se imagens do boneco de um político numa vitrine onde há também uma bandeira dos EUA, outra vitrine com carrinhos vermelhos, e mais outra com pequenas estátuas, e então vemos a imagem de um homem apontando para uma placa onde está escrito “Liquidation – Sale”²⁸, imagem sucedida por tantos outros planos de lojas. Em *Lost book found*, as listas do livro perdido são lembradas como imagens que se atualizam, e não enquanto imagens que se encadeiam em ações e relações de causa e consequência.

Se na narração da experiência as relações entre sujeito e objeto são problematizadas nos ensaios *News from home* e *Lost book found*, uma dimensão essencial para a nossa análise será, ainda, a utilização da voz *over*. Esses ensaios audiovisuais consistem numa peregrinação pelas ruas de Nova Iorque enquanto ouvimos a voz *over* de personagens-narradores invisíveis. Na esteira de Pierre Schaeffer, Michel Chion (1999) denomina acusmático o som ouvido no cinema sem que conheçamos a sua fonte ou sua causa. Já o acúsmetro seria um caso específico de presença acusmática, quando ouvimos a voz de um personagem cujo corpo nós não vemos; em alguns casos ele toma corpo, sofrendo o processo de “desacusmatização”, em outros o acúsmetro permanece fora de campo, como é o caso dos filmes em questão.

Chion (1999) atribui ao acúsmetro quatro poderes: a ubiquidade, pois se a voz advém de um corpo não localizado, ela parece pertencer a alguém que tem o dom de estar em toda parte; o panopticismo, afinal, assim como Deus é onividente e nós não o vemos, uma voz que vem de alguém que não está situado no campo visual nos faz imaginar que esse alguém tenha um visão privilegiada acerca do que acontece; já as qualidades de onisciência e onipotência

²⁸ Liquidação – Vendas.

derivam dos demais poderes, tendo em vista que aquele que tudo vê e está em toda parte também tudo conhece e detém plenos poderes. No entanto, os acúsmetros dos ensaios *News from home* e *Lost book found* são destronados dos quatro poderes, não sendo nem onipresentes, nem onividentes, tampouco oniscientes ou onipotentes.

O mais desconcertante, de fato, não é quando atribuímos ilimitado conhecimento ao acúsmetro, mas quando a sua visão e conhecimento tem limites cujas dimensões nós não conhecemos. A ideia de um deus que vê e sabe de tudo (os deuses do judaísmo, cristianismo e islamismo são acúsmetros) é talvez uma ideia indecente, de acordo com a pequena garota sobre quem Nietzsche escreve, mas é quase natural. Muito mais desconcertante é a ideia de um deus ou ser com poderes e visão apenas parciais, cujos limites nós não conhecemos²⁹(CHION, 1999 p.26).

Os acúsmetros dos ensaios *News from home* e *Lost book found* se expressam através da palavra-texto: numa comparação entre cinema e literatura, Michel Chion (2008) comenta que, enquanto o livro suscita as imagens na mente de quem lê, a palavra-texto no cinema apresentaria as imagens aos sentidos da visão e da audição. Tanto na leitura das cartas em *News from home*, quanto na voz do livro e na voz do narrador-personagem em *Lost book found*, a palavra-texto atua de modo a “sublinhar o abismo existente entre a palavra narrativa e a imagem, e criar contradições, vazios e desajustes entre os dois níveis³⁰” (CHION, 2008 p.163). *News from home* e *Lost book found* trabalham com o que o autor chama de dissonâncias audiovisuais, que ocorrem quando as imagens seguem um caminho e os comentários seguem outro; as dissonâncias audiovisuais são verdadeiras inversões das convenções clássicas da sonorização cinematográfica.

Os filmes em questão apresentam ainda o que Michel Chion (1999) convencionou chamar de “voz-eu”; no entanto, eles problematizam alguns aspectos clássicos desta modalidade de voz. Segundo o autor, a voz-eu é gravada segundo técnicas que objetivam convocar a identificação do espectador, para que ele a escute como ouve a sua própria voz. Duas técnicas são essenciais: o microfone fechado, de modo a não haver distância entre a voz e nossos ouvidos, criando um sentimento de intimidade com ela; e a falta de reverberação da voz, fazendo com que ela pareça se situar num espaço à parte, afastado do espaço visível na tela.

²⁹ No original: "The most disconcerting, in fact, is not when we attribute unlimited knowledge to the acousmètre, but rather when its vision and knowledge have limits whose dimensions we do not know. The idea of a god who sees and knows all (the gods of Judaism, Christianity and Islam are acousmètres) is perhaps an "indecent" idea, according to the little girl Nietzsche writes of, but it is almost natural. Much more disturbing is the idea of a god or being with only partial powers and vision, whose limits are not known."

³⁰ No original: "en subrayar el abismo existente entre la palabra narrativa e imagen y en crear contradicciones, vacíos y desajustes entre los dos niveles."

No entanto, como poderemos aprofundar na análise que se segue, os ensaios *News from home* e *Lost book found*, cada um a seu modo, ora recusam ora aderem a essas técnicas, convocando diferentes formas de ruptura com a voz-eu: no primeiro, a voz da leitora das cartas convive lado a lado com a voz da mãe que as escreve, não sendo possível falar em voz-eu. No segundo, a voz-eu do narrador personagem é desvirtuada pela presença da voz do livro, conferindo à narrativa uma multiplicidade de vozes.

Tendo em vista os operadores conceituais de tempo e espaço anteriormente apresentados, e as reflexões em torno da voz no cinema, desenvolvemos os seguintes operadores analíticos específicos (que remetem aos subtítulos das análises, nesta ordem):

a) O enquadramento e a cidade

Para analisar o modo como os ensaios *News from home* e *Lost book found* se valem da subjetiva indireta livre para narrar a experiência na metrópole, é fundamental investigar as relações que se estabelecem entre o enquadramento e a cidade tendo em vista as articulações entre sujeito e objeto. Concebemos o enquadramento enquanto um quadro móvel formado a partir de um determinado ângulo, contendo certos objetos e formas, e elaborado a partir de um ponto de vista que conforma a imagem. Julgamos essencial analisar o enquadramento como expressão da relação que a subjetividade constitui com o mundo, investigando em que medida o enquadramento dá a ver o centramento ou o descentramento do sujeito, e se ele proporciona um trânsito entre objetividade e subjetividade.

O conceito de enquadramento no cinema dialoga com a noção de pirâmide visual, definida por Alberti no Renascimento como “o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto olhado por base” (AUMONT, 1993). Essa noção trazia ainda marcas da concepção de visão oriunda da Idade Média, segundo a qual a visão consistiria nos raios luminosos emitidos pelo olho em direção ao objeto.

No cinema clássico, o enquadramento é tradicionalmente centrado, sendo regido por centros visuais coordenados, em sua maioria, a partir de personagens. Indo de encontro à linguagem clássica, cineastas como Godard e Antonioni propõem um descentramento, assim como os cineastas Chantal Akerman e Jem Cohen, como poderemos observar no decorrer da análise. Ou seja, “se a representação filmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao

qual é destinado um lugar privilegiado” (AUMONT, 2002 p.33), os ensaios *News from home* e *Lost book found* não pressupõem um sujeito que exibe um olhar central e distinto na forma do enquadramento, mas sim um olhar descentralizado e ordinário. Tendo em vista o tensionamento das bordas do quadro, Jacques Aumont (1993) apresenta a noção de desenquadramento: trata-se de incorporar no quadro elementos insignificantes em termos de ação, afastar do centro aspectos significativos da cena, e trabalhar na imagem também com o que está para além dos limites da moldura. O desenquadramento promove uma ruptura com a continuidade cinematográfica e a fluidez da ação, pois “as bordas do quadro parecem interromper a cena representada e deixam ressaltada a sua força cortante” (AUMONT, 1993 p.158).

b) Montagem e experiência

Para analisar a narração da experiência, que envolve a relação do sujeito com o mundo a partir das categorias de tempo e espaço, é fundamental desenvolver uma análise que leva em conta a montagem, que realiza uma “geografia criadora” ao concatenar espaços, e também dá forma ao tempo no interior dos planos e nas relações entre eles.

A experiência na modernidade sofreu intensas transformações devido ao desenvolvimento da indústria e ao surgimento de formas artísticas técnicas como o cinema. Para empreender uma crítica à experiência na metrópole no auge do capitalismo, Walter Benjamin incorpora o modo de percepção fragmentário à sua escrita, e elabora uma ensaística marcada pela influência da linguagem cinematográfica, desenvolvendo uma técnica que denomina de “montagem literária”. Benjamin é, ele próprio, um narrador da modernidade, e reverte a relação entre técnica e pobreza de experiência para propor novas formas de narrar.

Os ensaios *News from home* e *Lost book found* encenam a possibilidade de ainda narrar através da imagem técnica. Diante do corpus, nos perguntamos de que modo a montagem incorpora na forma do filme a experiência na metrópole; como esses ensaios dão a ver diferentes temporalidades e espaços, sugerindo a relação que se estabelece entre a experiência e o modo de vida urbano no capitalismo?

c) A voz e a figura do narrador

O narrador tradicional das comunidades pré-modernas contava histórias e transmitia a sua experiência de geração a geração por meio da interação face a face. Assim, a narração dependia da presença física do narrador e sua voz evocava imagens nos seus interlocutores.

Ao analisar a investidura da figura do narrador no cinema de ensaio, questionamos quais relações se engendram entre a voz (ou vozes) e as imagens: que dissonâncias ou consonâncias se produzem entre elas, indicando encontros e/ou desencontros entre o narrador e o “grande imagista”?

Os ensaios *Lost book found* e *News from home* problematizam a própria noção de narrador. Eles apresentam, de diferentes maneiras, narradores instáveis e multifacetados. Se, ao abordarmos esses filmes, não podemos falar de “narradores” que apresentam uma subjetividade centrada e que narram a experiência para transmitirem mensagens unívocas, quais são as formas que esses narradores assumem nesses ensaios?

10- *Lost book found*

a) **As janelas e o labirinto**

*Aprendo mais com abelhas do que com aeroplanos
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo
O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu olho.
Ainda não entendi porque herdei esse olhar para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.
Manoel de Barros.*

Lost book found começa com imagens de ruínas da cidade filmadas com “um olhar para baixo”: uma vassoura varrendo a rua, um vaso de lixo virado sobre um mastro, debatendo-se contra o vento no meio da neve. Imagens de vitrines de loja, confeitaria. Vemos, em *plongée*, um homem abrir uma porta no meio da rua e descer para o subterrâneo. Após *closes* sobre uma nota de dólar enfatizando no papel do dinheiro uma pirâmide que tem um olho como centro, logo saltamos para planos do ponto de vista do alto de um arranha-céu em Nova Iorque. O narrador relata, da janela, diante de outros edifícios: “Do alto da cidade, há milhares de vistas como esta. Eu estou olhando do alto de um edifício empresarial, um arranha-céu, e vinte e seis andares abaixo quase todos os executivos e secretárias pegaram seus táxis e trens para casa”. Perscrutamos a janela de um edifício em frente, alguém parece arrumar a mesa de jantar, movendo-se e formando vultos como uma espécie de fantasma. De um plano geral onde se avista um alto edifício, a câmera faz uma leve panorâmica para a direita, e a voz *over* afirma: “Olho para o Oeste para ver o quão longe eu posso enxergar, se é possível ver a 9ª Avenida de uma dessas janelas”. Desse ponto de vista, observamos a 9ª Avenida repleta de carros passando em alta velocidade, devido à imagem acelerada. A imensa avenida é como um mar de faróis, e a vida em Nova Iorque nos aparece rápida, intensa, fugaz. Falso *raccord*: um plano semelhante da mesma avenida. A voz *over* prossegue: “À distância,

eu escuto um som que parece o oceano. O tráfego, eu acho. Não consigo ver nada do lado Leste da cidade”.

Essa sequência nos remete a uma metáfora que Michel de Certeau (1998) desenvolve em sua obra *A invenção do cotidiano – artes de fazer*, numa passagem que trata da fantasia do olho que tudo vê a partir do topo do World Trade Center. O autor aborda o conceito universal e abstrato da cidade criado pela “ficção do saber” como uma espécie de voyeurismo que se afasta do universo das práticas cotidianas para elaborar uma totalidade visível como representação da cidade.

Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até o domínio da cidade. O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, agora acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olho divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. *Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber* (grifo nosso) (CERTEAU, 1998 p.170).

A sucessão de planos com enquadramentos a partir do ponto de vista da janela do alto de um arranha-céu parece fantasiar com a capacidade de observar a cidade como um todo que pode ser mapeado pelo olhar. Mas o narrador atenta para as múltiplas possibilidades de olhar para a cidade que lhe são inapreensíveis, quando afirma que “há milhares de vistas como essa”; ele também confessa, em certa medida, a impotência do seu olhar, ao dizer que “não consegue ver nada do lado leste da cidade”, seguindo-se um *fade* que mostra um lapso, uma não-imagem. Deste modo, o narrador se destitui de um poder atribuído ao acúsmetro: a onividência. O olhar do narrador não é privilegiado: é apenas um entre infinitos outros olhares na cidade.

O narrador inicia o relato abordando o tempo em que ainda trabalhava como vendedor ambulante, há dez anos, na zona oeste. A montagem justapõe as imagens do alto do arranha-céu a planos “com o olhar para baixo”, em preto-e-branco, de um carrinho e de um vendedor ambulante, que vemos apenas da cintura para baixo; o contraste entre os planos do ponto de vista da janela de um arranha-céu e as imagens do carrinho e do vendedor, no que se refere à tonalidade da cor e ao tamanho da imagem, marca as diferenças, nesta sequência, entre os dois tempos da vida do personagem, passado e presente, ao se iniciar o *flashback*. Enquanto isso, ouvimos o narrador contar que foi instruído a subornar um atendente num centro

municipal para conseguir sua licença. Vemos um breve primeiro plano sobre uma página com letras escritas à mão. Temos um plano geral de um edifício, voltamos ao presente, e o narrador nos conta que levava o carrinho de um estacionamento para a mesma vaga na 9ª Avenida, no túnel Lincoln. Novamente, a imagem fica em preto-e-branco, e voltamos ao passado, com planos de vendedores e carrinhos. O narrador diz, sobre o plano conjunto de um vendedor ambulante de costas: “E após algumas semanas, me tornei um ornamento para alguns. E para outros fui me tornando invisível”. Vemos closes fragmentários de uma estátua, uma página. “Eu descobri que por ficar atrás do carrinho, vendendo, eu havia construído uma parede e uma janela, de onde podia observar o que acontecia na rua, naquele longo corredor de empresários e passantes”.

Dois tempos, duas janelas. Da janela do alto de um arranha-céu para a janela imaginária de um vendedor ambulante num carrinho no meio da rua. Diferentes janelas são distintos quadros, e, conseqüentemente, díspares formas de ver o mundo. Enquanto os planos do alto do arranha-céu nos remetem a um Olho que, do topo da pirâmide, observa a cidade, que está na base, os planos fugidios com a câmera ao chão mostrando carrinhos e vendedores ambulantes nos remetem a múltiplos olhares descentrados sobre a cidade esfacelada. Vemos um plano em *contra-plongée* de um arranha-céu com o letreiro “New Yorker”, enquanto a voz diz “e, à medida que me tornei invisível, comecei a perceber coisas que antes eram invisíveis para mim”; depois, vemos planos em *contra-plongée* cada vez mais fechados sobre uma janela. Passamos do olhar que vê Nova Iorque do alto para o olhar que está embaixo e olha para cima, dirigindo-se ao prédio com o letreiro “New Yorker”, como se a cidade fosse muito maior do que a sua capacidade de ver. Mas é justamente ao assumir a impotência do olhar de englobar uma totalidade, que o ensaio desvenda uma nova potência, que diz respeito a observar as coisas ínfimas: pois é preciso se apagar, tornar-se invisível, para deixar as coisas enigmáticas do cotidiano virem à tona.

Afastando-se do ponto de vista do alto dos arranha-céus, os enquadramentos de *Lost book found* privilegiam um olhar ao rés do chão, como diria Cláudia Mesquita (2006). Esses enquadramentos são elaborados a partir do olhar de quem vive o corpo-a-corpo com a cidade. Afastando-se de construções visuais panópticas, o que vemos no ensaio é o olhar no meio de uma cidade transumante, em que as perambulações do narrador se relacionam com as andanças e histórias de tantos outros personagens com os quais se depara na travessia pela metrópole.

Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra (CERTEAU, 1998 p.171).

A escritura fílmica de *Lost book found* apresenta uma narrativa que vai adquirindo uma abertura para uma vasta multiplicidade de trajetórias: o narrador personagem não se apresenta como o único autor desse texto urbano, e sempre convoca a existência de tantos outros autores e narrativas indeterminadas. A partir do misterioso livro perdido, obra inacabada e sem autor determinado, o narrador personagem é impulsionado a se perder pela forma labiríntica do texto urbano.

Neste ensaio que Jem Cohen dedica a Walter Benjamin, o ensaísta encontra na figura do ex-vendedor ambulante o impulso para a construção de uma espécie de *flâneur*. Benjamin (2000) descreve o *flâneur* como um personagem que segue errante pela metrópole e faz das ruas uma morada, encontrando no movimento das massas que percorrem a grande cidade algo de íntimo³¹. O narrador-personagem transmite histórias da sua vida tendo em vista sempre o espaço da cidade, pondo em comunicação o interior e o exterior: ele apresenta os transeuntes que encontra como os personagens das suas próprias ficções.

O narrador nos conta que, quando era vendedor nas ruas de Nova Iorque, teria adquirido um livro, um caderno escrito à mão, cheio de anotações aparentemente aleatórias que, segundo ele, pareciam ter sido escritas por um ambulante, trazendo páginas com lugares, objetos e incidentes que teriam algo a ver com a cidade. Ele teria emprestado o livro com um “pescador de calçadas” na vala do metrô, alguém que trabalhava há anos vendendo coisas coletadas e tinha até mesmo desenvolvido um sistema e alguns instrumentos para catar os objetos. O “pescador” surge misteriosamente no filme, com ares de ser mitológico, e não vemos o seu rosto. O “pescador de calçadas” sabia muito sobre a cidade e comentava sobre a existência de túneis conectados em redes, e câmeras situadas embaixo das calçadas; ele teria

³¹ O poeta Charles Baudelaire é um autêntico *flâneur*, e é citado por Benjamin no fragmentário ensaio de mesmo nome, formado em grande parte por montagens de citações: “Para o perfeito *flâneur*... é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufrui de seu incógnito... O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000 p.221).

encontrado moedas e joias nas fendas de Nova Iorque. Após um período de leitura, o ambulante pergunta por quanto ele venderia o livro. O “pescador” afirma que ele valia 10 pratas. O vendedor ambulante pechincha, tenta comprá-lo por cinco. O “pescador” negocia e diz que o vende por oito pratas. O vendedor ambulante, então, desiste de comprá-lo. Enquanto o narrador- personagem relata esses acontecimentos, vemos uma alternância entre enquadramentos mais abrangentes da cidade e outros mais isolados: na última aparição do “pescador”, ele anda pela calçada, à distância e de costas, e um *travelling* segue na direção do alto de um arranha-céu, que determina a amplitude e o limite do quadro, num confronto entre a pequenez do homem e a grandeza do edifício; o plano seguinte é um *close* sobre uma moeda num fundo escuro. E também vemos a alternância entre os planos gerais que mostram as fábricas e uma catedral, justapostos aos primeiros planos sobre as páginas do livro perdido, e também *closes* sobre a mão do “pescador de calçadas”. O contraste entre os enquadramentos mais amplos da cidade e os *closes* sobre determinados objetos e corpos provocam uma descontinuidade, de modo a não oferecer coordenadas espaciais e temporais estáveis. Não há um *flashback* que conduza uma regressão do presente ao passado, mas sim uma sucessão de imagens que misturam os dois tempos e atualizam o passado. Os planos documentais capturados na cidade se apresentam como imagens-lembrança: o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual se engendram e trocam de lugar persistentemente.

Os planos documentais de vendedores ambulantes que trabalham na cidade de Nova Iorque tornam esses anônimos encontrados nas ruas personagens da narrativa do ex-vendedor ambulante. O narrador-personagem não toma corpo no filme, permanecendo enquanto um acúsmetro, ou personagem invisível, entretanto, apesar de ele não assumir o corpo de um sujeito particular, ele se corporifica de múltiplas formas ao mostrar os ambulantes e contar sua história por meio de um devir-ambulante na cidade. São diversos trabalhadores em esquinas com seus carrinhos ou perambulando pela cidade sob os arranha-céus, e todos eles fornecem um aspecto multifacetado ao narrador personagem. Ao se interessar pelos ambulantes, alguns deles imigrantes, “uma mulher asiática”, “um homem italiano”, figuras à margem da sociedade capitalista americana, o narrador assume um ponto de vista que se aproxima daquele do *flâneur*, e, assim, “o texto se configura como uma leitura da sociedade, da perspectiva rasteira, do ângulo dos de baixo: marginalizados, desprezados, desclassificados, excluídos, descartados” (BOLLE, 1998 p.396). As imagens dos ambulantes nas ruas, que remetem ao passado do narrador-personagem, apresentam a cidade como se ela tivesse sido a

sua própria casa. E se “as ruas são a morada do coletivo” (BENJAMIN, 2006 p.468), é através da peregrinação pela metrópole que o narrador assume as muitas faces de um sujeito coletivo.

Após o narrador contar que os donos dos carrinhos pediram para os vendedores colocarem menos amendoins nos sacos, vemos um corte brusco seguido de um rápido *travelling*, como o ponto de vista de alguém que cai no chão, terminando com um primeiro plano de um bueiro na rua, com o enquadramento na diagonal, indicando um olhar desnortado após a queda. Só depois o narrador nos relata que um homem teria se irritado ao ver que o saquinho continha menos amendoim que outros que tinha comprado antes, e que ele o havia empurrado na rua e saído sem pagar. A cena é narrada de modo elíptico e através do que Pasolini (1982) chamaria de enquadramentos obsessivos, ou enquadramentos em ângulos insólitos que evidenciam um estado de alma desnortado de um personagem, típicos do estilo da subjetiva indireta livre. A ausência de uma justificativa anterior para o enquadramento, instaurando no ensaio a desordem que é do personagem, é uma das evidências de que o olhar do narrador está impregnado no estilo.

Ao contar sobre como abandonou o trabalho de ambulante, o narrador-personagem parece sofrer um processo de afastamento da cidade e progressiva clausura em trens ou no escritório. A cidade se torna um lugar de passagem, vista à distância nos caminhos que ele percorre para chegar ao trabalho: a metrópole deixa de ser “uma morada” para se transformar no que está para além das paredes do escritório e da janela do trem. Vemos imagens em preto-e-branco de personagens dormindo encostados em bancos de um trem, e planos da janela de onde é possível ver a cidade, enquanto a voz-eu do narrador personagem conta: “Por um tempo, morei fora da cidade e pegava um trem para trabalhar. Perdi o contato com a cidade e acabei por esquecer da existência do livro. Ele começou a parecer um sonho distante, assim como a cidade”. A distância estabelecida entre o narrador e Nova Iorque provoca nele numa dificuldade de narrar a experiência. Da janela do trem, vemos numa imagem em preto-e-branco as árvores e casas passando rapidamente; em outra sequência, quando o ex-ambulante começara a falar do seu trabalho no escritório, um plano feito do ponto de vista da janela do carro passa de maneira fugaz pelos edifícios, com gotas de chuva sobre o vidro e uma cor acobreada na imagem; olhando para a cidade a partir dessas duas janelas, a imagem tem pouca profundidade. Como diria Nelson Brissac Peixoto,

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a esse novo olhar (2003, p.361).

O narrador-personagem abandona a condição de um *flâneur* que perambula pelas ruas tentando decifrar os enigmas da cidade, para se tornar um “passageiro metropolitano”, “em permanente movimento, cada vez mais para longe, cada vez mais rápido” (BRISSAC, 2003 p.361)... E a cidade vai ficando para trás, restando uma paisagem que é pura superfície.

b) As vozes, a memória e o real

Numa sequência, o narrador relata que encontrou outras pessoas que pescavam objetos, mas nunca mais esteve com o “pescador de calçadas”, enquanto vemos planos, com a câmera inclinada, de pessoas que andam perscrutando as grades no chão. Os planos desses personagens que olham para o chão da calçada são aparentemente flagrantes documentais sobre os quais o filme opera um processo de ficcionalização. A partir dessas imagens capturadas na cidade³², o filme elabora uma narrativa entre o ficcional e o documental, como é próprio do cinema ensaístico, que coloca à prova os limites entre esses domínios. O tom em preto-e-branco nesta sequência e os *fades* entre as imagens nos remetem às lembranças fragmentárias evocadas pelo narrador-personagem. E, no entanto, essas lembranças não são reproduzidas a partir da mente de quem narra, mas por meio da ficcionalização da realidade filmada. Neste ensaio, a voz do narrador não está ali para explicar as imagens, como se elas precisassem ser desveladas; ao contrário, ela se instaura no ensaio para transformar o real em imaginário, o documentário em ficção, as imagens do mundo em imagens da memória. O filme leva a cabo o movimento dialético entre objetivo e subjetivo, como acreditava Pasolini (1982): a comunicação com o mundo, e a comunicação conosco mesmos. Lembremos, com Pasolini, que “todo o esforço de reconstrução da memória é uma série de im-signos, ou seja, de modo primordial, uma sequência cinematográfica” (PASOLINI, 1982 p.138). Em *Lost*

³² A utilização do formato super 8 (como é o caso de *Lost book found*), segundo Jem Cohen, parte dessa vontade de dar a ver a realidade, mas com uma subjetividade diretamente implicada nas imagens, pois, para o cineasta, enquanto outros formatos tem a qualidade de expressar as “coisas como elas são”, o super 8 apresentaria as coisas “como nós as sentimos”. Jem Cohen afirma que seus filmes estão menos interessados na expressão do seu “eu” do que no desvendamento das coisas que costumam passar despercebidas diante dos nossos olhos (GRAHAM, 2000). Em entrevista concedida à revista *Senses of cinema*, quando questionado sobre as diferentes abordagens de seus filmes (os “filmes espaciais” e aqueles mais “emotivos e subjetivos”), o cineasta responde: “A arquitetura e o ambiente são, num certo sentido, muito ligadas às vidas e emoções humanas – mesmo que os indivíduos não estejam sendo retratados”.

book found, é a própria realidade o que dá vida às lembranças, numa intersecção entre o interior e o exterior, entre a vida mental e o mundo.

Numa das últimas imagens do filme, vemos um ancião com as mãos vestidas com fantoches amarelos, ele abre e fecha as mãos simulando que os fantoches falam, como o delírio de um louco. A imagem seguinte é a de um homem andando agachado, e com dificuldade, pela calçada, indo na direção da rua; então um *travelling* sobe até uma placa com uma seta voltada para a rua, onde está escrito “One way³³”. A música que acompanha essas imagens é de um tilintar de um mundo fantasioso: o louco e o homem que anda agachado assumem ares de personagens míticos. Esses personagens encontrados em Nova Iorque e inscritos por flagrantes documentais, fazendo coisas ordinárias, acabam integrando um universo imaginário criado pelo filme em torno da cidade.

O narrador conta que teve outros empregos e conheceu outras partes da cidade, enquanto o filme apresenta a imagem de um escritório com pessoas isoladas em compartimentos, ocupadas com seus afazeres. Ele relata que caminhava bastante e acabou comprando um carro, enquanto se sucede um plano do ponto de vista da janela de um automóvel embaçada com gotas da água da chuva; diz ainda que trabalhou numa empresa de entrega de flores e balões, e mais tarde em vários outros escritórios. A voz do narrador vai sumindo aos poucos, ouvimos outra voz dizer coisas ininteligíveis, e em seguida proferir o título “Mercúrio”; depois, essa voz pronuncia coordenadas espaços-temporais, como “215, Oeste, Rua 34, 9 e 12 am. Broadway Star Neile”, entre outras. Essa voz profere também títulos relacionados a imagens, como quando diz “O arquivo” sobre o plano de um homem que dorme no chão enquanto um vulto passa rapidamente; ou “O homem que dorme”, referente a um homem dormindo na rua entre muitos papéis esvoaçantes; e “Vitória”, alusivo a uma bandeirinha dos Estados Unidos. A voz *over* que pronuncia os títulos corresponde a uma espécie de “voz do livro”; ela articula uma sucessão de quadros instantâneos e aparentemente impessoais. Os enquadramentos apresentam uma indeterminação do ponto de vista (quem vê essas imagens?), pois não há elementos que as vinculem precisamente a um personagem, já que a “voz do livro” não exhibe a definição e o timbre de uma voz-eu; as palavras são dificilmente compreendidas e o tom é impessoal.

O modo impessoal como a “voz do livro” pronuncia os títulos em *Lost book found*, ao invés de promover a identificação com uma pessoa, constitui uma voz anônima, sem identidade, como uma “não pessoa”. Essa “voz do livro” é uma voz rememorada, imersa na

³³ Mão única.

memória do narrador que havia lido o livro e, após perdê-lo por não aceitar o preço dado pelo “pescador de calçadas”, permanece lembrando passagens da obra.

A voz do livro cria uma descontinuidade na relação com a voz do narrador-personagem. Ao contrário de elaborar uma memória organizada e coerente, a “voz do livro” parece relativamente independente da voz do narrador. Enquanto o narrador-personagem empreende uma narração que invoca imagens da memória a partir do real, ou seja, que remetem a experiências vividas por ele, a voz do livro acompanha imagens, também capturadas na cidade, que parecem não pertencer à experiência de um personagem particular.

Após o primeiro plano sobre um caderno, que provavelmente seria o livro perdido, vemos planos em *plongée* de pés de passantes e sacolas plásticas rodopiando pelo chão da rua, além de planos em contra-*plongée* de letras em placas de estabelecimentos, enquanto ouvimos o narrador contar:

Mas eu fiquei com um efeito colateral pelo qual eu tenho o caderno a agradecer ou culpar. À medida que eu viajo pela cidade, às vezes escuto uma voz a fazer listas. E às vezes elas se encaixam em grupos, classificações, sistemas e subsistemas. Em outras palavras, o livro permaneceu como uma música que eu não sabia que conhecia. E partes do livro voltam em *flashes*, pedaços.

Assim, o filme é repleto de “não-imagens”, de imagens de esquecimento, da memória que convive com lapsos e vazios. Em certas passagens, a tela escura é acompanhada por comentários da voz-eu do ex-ambulante que remetem à sua incapacidade de lembrar: na sequência em que ele diz que se esqueceu do livro por um tempo, vemos uma tela escura, seguida de um *close* sobre a página do livro perdido; em outra passagem, vemos um plano mais aberto e depois outro mais fechado se sucederem mostrando a frente de uma loja de licores, e um primeiro plano destaca, por fim, um relógio na parede que apresenta a mensagem “Life begins at 8 at a.m.”³⁴ – ouvimos, então, a voz-eu dizer que não se lembrava da maioria dos grupos e títulos, e mais uma vez a tela fica escura. Assim, o ensaio apresenta a lembrança como a presença de imagens, e o esquecimento enquanto a sua ausência: a memória surge numa imbricação entre lembrar e esquecer, entre as imagens que vemos e as imagens que faltam.

A convivência da voz-eu do ex-vendedor ambulante com a misteriosa voz do livro nos faz atentar para a existência de múltiplas vozes num filme ensaístico estilizado com a subjetiva indireta livre. Não poderíamos facilmente atribuir o estilo do filme a um determinado personagem: há um contraste evidente entre as sequências aparentemente

³⁴ A vida começa às 8 da manhã.

aleatórias de imagens às quais são atribuídos títulos e coordenadas espaciais ditados pela voz do livro e aquelas sequências entre o passado e o presente do ex-vendedor ambulante. Enquanto a voz-eu do narrador convoca a nossa identificação, organiza uma narrativa e emana de uma subjetividade, a voz do livro por vezes é ininteligível, provoca um distanciamento, não conta uma história, e pode-se dizer que é anônima. Mas a voz do livro não é puramente impessoal, de uma narração sem sujeito: o narrador supõe que o livro foi escrito por algum ambulante que conhecia profundamente Nova Iorque, e, no entanto, ele questiona a possibilidade de alguém organizar uma obra que dê conta da cidade.

O narrador confessa que permanece ouvindo uma voz a fazer listas enquanto perambula pela metrópole: entretanto, a voz do livro não se limita a uma expressão do seu inconsciente, mas apresenta entrelaçamentos entre a memória do narrador e as tantas narrativas inacabadas recitadas pelo livro e encontradas nos vestígios da cidade. Diz o narrador:

Existem sinais feitos à mão ao redor da cidade, xerox, cartazes, pôsteres. Eu sempre os vejo em frente ao correio central. Vários são religiosos. Às vezes eles falam de coisas que aconteceram a alguém. Sobre como o correio está segurando os seus pagamentos, alguém no governo está atrás deles. Conexões detalhadas entre agências, médicos, oficiais. Outros são mais difíceis de entender. Algo sobre identificar rostos e mensagens nas nuvens. Sistemas numéricos, patentes, teorias, esquemas de ciências e negócios. Eu costumava ler esses cartazes, e sempre que via mensagens escritas à mão, as lia também.

O ex-ambulante empreende a sua deambulação pela cidade a partir do livro perdido, mas parece que o livro é encontrado no próprio texto da cidade a ser decifrado, como se esses papéis com letras escritas à mão fixados em postes nas ruas fossem algumas de suas páginas. Essa noção da cidade enquanto um livro nos remete à concepção benjaminiana, pois, como afirma Willi Bolle (2007), Walter Benjamin não se interessava apenas por retratar a cidade moderna, mas encontrava na metrópole um *medium*-de-reflexão (do alemão *Reflexionsmedium*), uma ponte para o conhecimento. A metrópole, “com suas vitrines, passagens e exposições, ela é o palco de um espetáculo sempre renovado; com seus *outdoors* e tabletas, seus letreiros e anúncios luminosos, ela se apresenta como uma nova forma de livro, um hipertexto” (BOLLE, 2007 p.96). O ensaísta Walter Benjamin desenvolvia em sua escrita imagética repleta de alegorias³⁵ a interpretação dos signos da metrópole, como se ela

³⁵ Na alegoria, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984 p.196-197). Trata-se de uma escritura em que “o sentido literal nunca é o sentido verdadeiro” (GAGNEBIN, 2011 p.32), que tem como etimologia a fusão entre *allo* (outro) e *agorein* (dizer). A alegoria apresenta uma fratura entre expressão e significação, trazendo à tona a falência de um sentido pleno, afinal, “as alegorias são no reino

fosse um texto tão enigmático quanto os hieróglifos. No ensaio *Lost book found*, Nova Iorque se transforma num espaço alegórico na forma de um misterioso livro escrito por uma voz anônima.

Vemos planos de pessoas andando pelas ruas, com a imagem embaçada, filmados de dentro de uma cabine telefônica, seguidos por planos oblíquos próximos aos pedestres, enquanto a voz-eu do narrador afirma: “Mas tudo parecia cada vez mais inútil e louco. A ideia de alguém achar que pode conectar tantas coisas, que haveria algum tipo de ordem. Afinal, ninguém realmente faz o mundo. É apenas o lugar onde você nasce”. Essa fala nos conduz à constatação da impossibilidade da narrativa totalizante do livro-cidade. O livro perdido evocado pelo narrador poderia ser compreendido como uma alegoria da cidade lida como um texto urbano, e o livro-cidade seria esse texto escrito por vários autores, elaborado pelos habitantes da metrópole em suas enunciações deambulatórias.

Mas há também certas imagens que se sucedem sem serem acompanhadas por uma voz. Um sino toca. A imagem mostra bolsas, sapatos, uma caixa de discos e um toca-fitas dispostos sobre o chão. Segue-se o plano de um papel fixado num poste, onde está escrito um número de telefone e a mensagem “Wanted color TV”³⁶. O sino toca mais uma vez. Vemos a imagem de uma mala amarrada com uma corrente numa calçada. Em seguida, um plano expõe um desenho de um pintinho sobre uma parede, onde estão escritos os valores das carnes de frango; corte, um *close* sobre o desenho. O plano seguinte é de um homem tentando pegar um brinquedo a pilha, um pintinho, que sai pulando. Novamente, o sino toca. Vemos uma estátua numa vitrine. Seguem-se planos de diversas placas de estabelecimentos, e também a imagem da vitrine de uma loja repleta de televisores ligados.

Quem é o narrador dessas imagens? O ex-ambulante? A voz do livro? A indeterminação da instância narrativa acontece numa sequência que promove um movimento da ficção ao documentário. A sequência prossegue, e de súbito ouvimos um voz vinda de um megafone bradando “Rádios russos, AM/FM, AC/DC, U\$\$ 19,95, rádios de onda curta com cinco e sete bandas”, enquanto vemos um homem de terno, segurando uma mala, a olhar para uma vitrine. Em seguida, dois planos exibem uma mulher vestida com uma capa preta, e que carrega uma criança, entrando e saindo de uma loja, enquanto a voz do megafone prossegue:

dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984 p.28). Ela destrona a correspondência perfeita entre os signos e os significados, expondo a historicidade da linguagem. Além disso, as alegorias apresentam uma cena que remete a outra cena: elas apresentam personagens, eventos, lugares, coisas, que se relacionam com contextos sócio-históricos não explicitados na narrativa. Retornaremos ao conceito adiante.

³⁶ Procuro TV colorida.

“Rádios AM/FM pela metade do preço. Temos no nosso departamento de malas, malas de mão a partir de 15 dólares. Malas grandes para carregar tudo que você desejar. Entre e olhe em volta, nós estamos fechando. Adeus Broadway, adeus rua 42”. Imagem de uma vitrine onde se encontram enfeites de natal, enquanto a voz do megafone diz: “Essa é a realidade, sem brincadeiras. Nossos dias estão contados. Olhe dentro da loja, veja o que temos, e escolha algo”. Um primeiro plano de uma boneca de fada, e a voz do megafone profere: “Nossos vendedores farão um ótimo preço. Tudo deve ser vendido. Precisamos desocupar o local, essa é a nossa última venda”. Uma vendedora sentada na calçada no meio de um monte de caixas, e a voz do megafone afirma: “Nosso departamento de relógios tem relógios com mais de 50% de desconto. Temos relógios sociais para homens e mulheres”. Um *travelling* conduz dessa vendedora a um homem em pé sobre um banco junto a um monte de caixas de sapato, e depois retorna a ela, enquanto ouvimos a voz do megafone: “Assim como relógios Berg com até 75% de desconto. Experimente e você vai desejar sair usando. Todos os relógios têm garantia de cinco anos”. Então, a imagem mostra um homem de terno pegando em gravatas dispostas numa mesa, e voz do megafone diz: “Nós aceitamos Visa, Mastercard, American express e Diners Card. Se você quiser conferir... Se quiser conferir, peça para um simpático vendedor te ajudar. Ninguém sente que Nova Iorque é representada por uma igreja. Três por 10”. Banca de revistas, um *travelling* segue rapidamente para a rua, fim da sequência.

Enquanto a voz-eu operava um processo de ficcionalização da realidade filmada ao atribuir aos flagrantes documentais o estatuto de imagens da memória invocadas pelo ex-ambulante, e a voz do livro apresentava as imagens do real como imagens-lembrança do livro-cidade, relacionadas às reminiscências do narrador-personagem, a voz do megafone retorna as imagens para o âmbito do documental. A voz-eu e a voz do livro se situam à parte do universo filmado, enquanto a voz encontrada na rua está inserida no mundo. No trânsito entre documentário e ficção que perpassa o ensaio, a voz do livro e a voz-eu, situadas no fora de campo, trazem ficção à realidade filmada; no sentido inverso, a voz capturada na rua, localizada no campo, devolve realidade à ficção.

c) Montagem fragmentária e experiência coletiva

Numa sequência, vemos planos fragmentários de frentes de lojas, placa na rua, rostos enigmáticos moldados num muro, intercalados por cortes bruscos, tela escura, ao som do barulho de trovões, e então ouvimos o narrador relatar: “Eu não sei por que um lugar se parece com o outro, o que une certas partes da cidade. Não lembro sequer quais prédios ficavam aqui, um mês atrás”. O ensaio apresenta os entrecruzamentos entre lembrar e esquecer, mas também a incapacidade de conectar os espaços da cidade num todo visível, através de uma montagem elaborada por lapsos, e construída com fragmentos esparsos de um quebra-cabeça com peças desencaixadas. Os cortes bruscos e a tela escura são artifícios de montagem que fazem com que os planos sejam como peças com formas que não se harmonizam.

A montagem justapõe de modo descontínuo planos gerais e *closes*, imagens e não-imagens, entre miudezas no chão da rua e arranha-céus, entre lembranças fugidias e lapsos. Assim, elabora-se uma memória feita de fragmentos: as imagens não surgem em função de um encadeamento, mas na composição de desajustamentos, sucedendo-se em *Lost book found* como vestígios. Uma cena do filme parece falar justamente disso; um homem recolhe lixo para levar a um caminhão, seguido pelo plano dos pés de alguém que varre o lixo da rua na direção de uma pá, enquanto o narrador diz: “Eu sei que nem tudo pode ser importante, um cartão de negócios impresso por uma razão e descartado por outra, a distância entre o edifício e o hidratante, as placas atrás de outras placas, na lateral dos prédios”. Uma *montagem de ruínas*³⁷: o que não tem importância, o que seriam restos de imagens, planos que “não deveriam” ser incluídos no filme, tornam-se imagens catadas por uma montagem que sugere a impotência do pensamento e a memória como feita de resquícios. *Lost book found* não se

³⁷ Essa atenção às ruínas é um aspecto presente em outras obras de Jem Cohen. O curta-metragem *Little flags* (2000) apresenta imagens de um desfile de comemoração da vitória dos Estados Unidos contra o Iraque na Guerra do Golfo, realizado em Manhattan no ano de 1991. O filme enfatiza os montes de lixo que se formam dos papéis jogados pelos festejos, apresentando os agentes de limpeza que trabalham para limpar as montanhas de vestígios em contraste com a celebração dos patriotas empunhando suas bandeirinhas dos Estados Unidos. O filme *New York Weights and Measures* (2006) também aborda um desfile patriótico, mas dessa vez de celebração do retorno de um astronauta. O desfile propriamente mal aparece no filme, que apresenta apenas um brevíssimo plano com o carro de onde o astronauta cumprimentava os passantes no fundo do quadro. Esse filme também se detém sobre as ruínas do desfile, os papéis que voam pela cidade, mostrando, ao final, o enigmático plano de um edifício coberto por uma lona, inscrita numa parede situada no canto direito do quadro a palavra “Empire”. Devido à paranoia pós-11 de setembro o filme chegou a ser apreendido pela Força Anti-Terrorismo e investigado pelo FBI.

limita a apresentar imagens de sacolas plásticas, papéis, vaso de lixo: as ruínas não surgem apenas enquanto conteúdo da imagem, mas também como um recurso expressivo na montagem. Como nesta sequência de imagens: o carro de supermercado cheio de sacolas numa calçada, dois planos sobre a placa de um estabelecimento onde está escrito “Tads”, o plano de um homem agachado e amarrando uma enorme caixa de papelão num carrinho, um primeiro plano sobre a corrente deste carrinho. Imagens fugazes colhidas no cotidiano da cidade, que não se concatenam de modo a constituir sentidos plenos: a montagem as justapõe, mas elas não se encadeiam, permanecem fragmentos.

Numa sequência, vemos planos com *travellings* em *contra-plongée*, feitos a partir da janela da frente de um carro, que apresentam a imagem embaçada de altos edifícios num final de dia nublado em Nova Iorque, arranha-céus com letreiros luminosos e imagens. O ex-ambulante conta que, quando retornou à metrópole, muita coisa tinha mudado, havia muitos edifícios novos, e isso lhe fez lembrar que um dos cabeçalhos do livro era “O vidro é um líquido”. Esse cabeçalho poderia ser lido como uma alegoria das rápidas mudanças que ocorrem no espaço da cidade moderna, já que o vidro parece ser um material sólido, e, no entanto, é um líquido submetido a modificações instantâneas de temperatura, sendo, na verdade, um líquido viscoso.

Segundo Deleuze (2005), Jakobson afirmava a incapacidade do cinema de ser metafórico, pois não conseguiria dizer, por exemplo, “mãos folheavam”, mas teria que primeiro mostrar a imagem de mãos, e depois de folhas; sendo assim, o cinema seria essencialmente metonímico. No entanto, enquanto o cinema clássico enveredou para a metonímia, com Griffith, o cinema de vanguarda elegeu as capacidades metafóricas da imagem, com Eisenstein. No cinema de Eisenstein, as imagens apresentam metáforas que se encadeiam de modo a constituir um cinema conceitual, um pensamento racional através de imagens. Indo além das comparações implícitas efetuadas pelas metáforas, em *Lost book found* a montagem horizontal³⁸ produz um contraponto entre as imagens e os cabeçalhos recitados pela voz do livro, ou mesmo pela voz-eu do narrador, criando alegorias com transferências de significação do dizível ao visível, e vice-versa. O narrador-personagem afirma, enquanto vemos o primeiro plano em imagem acelerada sobre letras do livro perdido, que “existem milhões de quebra-cabeças que não serão resolvidos”. Então vemos *close*s sobre as teclas dos números e a fenda de moedas de um telefone público, enquanto ele relata:

³⁸ Segundo Christa Blümlinger (2004), a montagem horizontal, conceito de André Bazin formulado numa análise de *Cartas da Sibéria*, consiste numa montagem em que a produção de sentido não subsiste primordialmente na sucessão das imagens, mas nas articulações entre o que é dito e o que é visto na imagem.

“Como há alguns anos, eu tive que usar telefones públicos, e percebi que todos tinham as palavras ‘orar’ ou ‘louvar a Deus’ escritas na caixa de moedas”.

Em *Lost book found*, as alegorias se aliam a uma montagem fragmentária, fazendo das imagens fragmentos contendo uma infinidade de significações. A voz do livro recita títulos como “Museu”, que remete à imagem de idosos numa loja de discos; “A ilha”, remissivo ao plano de um homem dentro de uma cabine no meio da rua; “Santo Patrono”, referindo-se às notas de dólares fixadas na parede de uma loja; e também a imagem da bilheteria de um cinema sob o título “O observatório”. A montagem que articula os títulos e os planos constitui uma escrita com imagens: lembremos dos hieróglifos egípcios³⁹, que transmitem significações a partir de uma escrita imagética, associando a palavra deus a um olho, o tempo a um círculo, etc. Através das associações entre os títulos do livro-cidade e as imagens capturadas na metrópole, a montagem elabora a cidade como um espaço alegórico⁴⁰, repleto de enigmas a serem decifrados.

Numa sequência, vemos *closes* sobre cartelas de jogos, enquanto o narrador conta que, certa vez, conversou com uma mulher em Atlantic City, e ela disse que, no cassino, as pessoas não sentem o tempo passar, e que lá dentro chovia dinheiro, o que o fez lembrar de um cabeçalho chamado “Chuva de moedas”; então vemos planos de homens de terno nas ruas olhando para o céu ou estendendo a mão para o alto. Na montagem da voz com as imagens, o ensaio sugere que a cidade de Nova Iorque está realmente na iminência de uma chuva de moedas, criando uma situação surreal a partir da narração do personagem, inventando um universo imaginário tendo como matéria-prima eventos banais.

Essa atmosfera onírica de *Lost book found* se inicia um pouco antes, numa passagem em que primeiro um homem compra um objeto de um camelô, depois vemos a imagem de um bebê em um carrinho, e então ouvimos uma voz dizer “Rádio, fitas cassete”, e um rápido *travelling* conduz a um camelô sentado no chão rodeado de fitas. O plano seguinte é de uma

³⁹ Segundo Benjamin (1984), citando um estudo de Karl Giehlow, os humanistas alemães no século XVI realizaram a exegese de hieróglifos egípcios, o que teria inspirado esses estudiosos a desenvolverem a escrita alegórica, passando a escrever com imagens de coisas, em vez de letras.

⁴⁰ A obra de Benjamin, reverenciada por Jem Cohen, é repleta de quadros urbanos que tensionam as coisas e os nomes, como no livro *Rua de mão única*. Segundo Katia Muricy, em Benjamin a cidade surge como um espaço alegórico, e nos seus textos “desdobra-se a compreensão do espaço urbano como uma riqueza de significações inesperadas: a cidade é o espaço onírico que se propõe à decifração e também a memória topográfica que permite a construção de uma experiência temporal capaz de abolir o caráter irrevogável do passado” (MURICY, 2008 p.19). A autora cita uma alegoria a respeito de Paris: para Benjamin, o metrô de Paris é um entrelaçamento de nomes e também apresenta as portas para o inferno; nos caminhos percorridos pelo metrô, os nomes perderam a ligação que tinham com as praças e ruas, e os homens percorrem o espaço no subterrâneo, distantes da cidade. Numa entrevista concedida à revista *Senses of cinema*, Jem Cohen afirma que achava muito intrigante a alegoria benjaminiana das “portas do inferno”, e em *Lost book found* há imagens de pessoas descendo para estações de metrô e também do metrô percorrendo o subsolo.

boneca assentada num carrinho em frente a uma loja cheia de brinquedos eletrônicos. Seguem-se planos brevíssimos sobre vitrines de lojas repletas de joias cintilantes enquanto ouvimos uma música de ninar e o choro de um bebê. Temos o plano de uma idosa vestida de preto e depois de um senhor de terno que está de costas, e, finalmente, vemos a imagem de um garotinho com a mão estendida para o céu, como se aguardasse uma chuva, quiçá o prelúdio da “chuva de moedas”.

Mas não é só na invenção de situações oníricas a partir de eventos cotidianos que podemos detectar uma influência surrealista no filme. A utilização de títulos alusivos às imagens e recitados pela voz-eu do narrador personagem e pela voz do livro se aproximam da fotografia surrealista elogiada por Walter Benjamin. Segundo Sheila Geraldo (2009), as fotografias surrealistas tratar-se-iam de imagens efêmeras relacionadas a legendas que buscavam um rompimento da barreira entre escrita e imagem, e transformavam a imagem em memória e em possibilidade de narração da experiência através da literalização da vida, afastando-se da imagem puramente abstrata. Entretanto, segundo a autora, “as imagens em fragmentos, ou as fotografias de objetos em fragmentos tinham, para Benjamin, correspondência com a dificuldade de experiência” (GERALDO, 2009 p.105). São diversas imagens documentais no decorrer do filme acompanhadas por títulos que promovem contaminações de significados entre o dizível e o visível, a exemplo do plano do vulto de alguém sentado a uma máquina de costura sob o título “Motor”, ou a imagem de um boneco se movendo numa estrutura circular atribuído ao cabeçalho “Movimento perpétuo”, ou ainda o plano de um metrô atravessando o subsolo sob o título “O túnel”.

Como modo de expressar a dificuldade de experiência e as vivências fugidias e fragmentárias constituídas por “choques momentâneos”, *Lost book found* recorre a planos igualmente fugidios e fragmentários, reunidos em uma montagem descontínua e com ritmo acelerado. “Experimentar o choque era experimentar um instante” (CHARNEY, 2004 p.324). Neste ensaio, parece haver uma dificuldade de fazer da vida imediata matéria de narração, não sendo possível transformar as imagens fugazes numa experiência integral. Se não parece mais possível empreender uma experiência contínua, então que seja a descontinuidade a própria forma da narração. Segundo Leo Charney (2004),

O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria. (...) A história e a crítica dos choques fugazes e fragmentários da modernidade serão em si fugazes, fragmentários e chocantes (CHARNEY 2004, p.322).

Assim, *Lost book found* elabora uma temporalidade vivida na forma de *instantes* e encena a experiência característica da metrópole. O ensaio incorpora na forma fílmica essa experiência, lançando mão de imagens cinematográficas fugidias. A dificuldade de narrar é encenada pelos lapsos e vazios no processo de rememoração desenvolvido pela voz-eu do narrador-personagem.

Entretanto, não poderíamos atribuir a forma fragmentária do filme à experiência descontínua do narrador-personagem na metrópole, como se o filme se limitasse a exprimir com recursos estilísticos um “estado de alma” de um personagem particular.

Vejamos: uma sequência se inicia com um *travelling* acompanhando um homem de terno andando pela rua, enquanto ouvimos um ruído maquínico (presente em toda a sequência) e também uma sirene. A câmera passa na frente de um homem, também de terno, que caminha rapidamente, e ouvimos o barulho de uma batida de carro. Vemos outro plano de um homem vestindo terno, andando pela calçada e próximo a um cinema (ele passa a mão na cabeça, traz um semblante preocupado). Primeiros planos sobre a mão e depois sobre o rosto de uma mulher numa revista (duas vezes, uma feminina e outra masculina, dizem coisas ininteligíveis). Planos mostram um vendedor de jornais parado na calçada, os pés de alguém varrendo a rua, e um sapo nadando num pequeno vaso, enquanto uma voz diz: “Você terá demanda total: demanda por bens de consumo, demanda comercial para investimentos”. Numa placa está escrito “Going out of business⁴¹”, e outra voz grita “Haribo!”, então a câmera se move na direção de um homem que anda pela rua. E seguem-se mais planos, da frente de uma loja, de um homem jogando um papel da janela de um carro estacionado, dos pés de alguém varrendo a rua. Depois planos sobre um papel fixado na parede, com o desenho de Saddam Hussein e a frase “Send him to hell⁴²”. Vemos a imagem da base de um poste, e depois um *close* sobre um papel no chão. A imagem apresenta um homem de terno sentado na rua, enquanto uma voz diz “se isso valesse dez mil dólares por ano, eu gastaria, digamos, nove mil com bens de consumo”. Um carro amassado, um jornal voando pelo chão. Televisores ligados numa vitrine. Um telão de publicidade. Um homem olha para a esquerda. Planos da vitrine de uma joalheria. Diversos planos de vitrines. *Close* sobre a mão de uma mulher que segura um cigarro. E mais planos de vitrines, de pessoas olhando para vitrines, e de uma placa rasgada onde está escrito “Business⁴³”.

⁴¹ Saindo do negócio.

⁴² Mande-o para o inferno.

⁴³ Negócio.

Nessa sequência, há uma indeterminação da instância narrativa: não poderíamos atribuir essas imagens fugazes e desajustadas a um estado de alma desnorteado do narrador. Não se trata de uma montagem que dá a ver um monólogo interior de um personagem que narra uma experiência descontínua e fragmentária na metrópole. Inspirado no fluxo de consciência⁴⁴ empregado por James Joyce em *Ulisses*, Eisenstein acreditava que o cinema poderia levar ao ápice a ruptura da distância entre sujeito e objeto na cristalização da experiência de um personagem, pois “somente o filme dispõe dos meios para a apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada” (EISENSTEIN, 1983 p.212), e esses meios seriam as imagens e os sons. Mas os planos dessa sequência de *Lost book found*, em vez de imagens do monólogo interior de um sujeito, apresentam uma pluralidade de vozes. Não há uma instância narrativa determinada e o ensaio apresenta uma multiplicidade de narrativas inacabadas. Infinitas vozes independentes do narrador-personagem se expressam em megafones, rádio, cartazes, cartas e escritos nas ruas.

No entanto, o narrador-personagem se relaciona com esta multiplicidade de vozes e narrativas. Ele reconhece a sua condição de curioso por histórias não contadas. Vemos imagens das portas de vidro de um prédio vazio, um homem limpa o chão, o plano de um corredor, enquanto ouvimos a voz-eu dizer: “Faz dez anos desde que tive meu emprego como vendedor. Eu passo pelas ruas da cidade e me pergunto quem escreveu o livro perdido. Às vezes ainda escuto as vozes fazendo listas na minha cabeça. Entro em um corredor e vejo vinte corredores”. A imagem mostra uma janela do edifício, e a voz-eu prossegue: “A vitrine de uma loja se torna cinquenta vitrines. Uma loja para alugar, mil lojas para alugar”. Um *travelling* conduz para a imagem da porta de um elevador, enquanto o narrador relata: “Vejo um pedaço de papel com a face para baixo. Um programa para perder peso”. Vemos um homem encostado numa parede e pessoas saindo do elevador: “Uma inscrição para uma entrevista de trabalho, uma carta rasgada. Vejo outros pedaços de papel e tenho que virá-los também”. Um plano mostra um homem empurrando um carrinho dentro de um corredor, e a voz-eu diz: “Estou andando em um elevador, e os números vão passando pela sucessão de andares”. Números de um elevador, um *travelling* para trás mostra alguém dentro dele, e a voz continua: “Passando pelos preços de liquidação, pelos números da loteria da semana. A garota do caixa estava contando dinheiro. Faltam cinco dólares e ela espera para falar com o gerente”. Só depois surge a imagem da garota contando dinheiro num caixa, enquanto a voz diz: “Um homem toma sopa, lê o jornal de serviços, outro arruma cadeiras para uma reunião,

⁴⁴ Segundo Eisenstein (1983), pesquisadores afirmam que o fluxo de consciência já era empregado em 1887 pelo escritor Eduard Dujardin, autor do livro *Les Lauriers sont coupés*.

uma mulher espera o ônibus”. E seguem-se planos de um homem arrumando cadeiras, outro homem junto a um balcão abrindo um jornal, e também um homem limpando o chão da cozinha de um restaurante. Uma mulher pega o açúcar para colocar no café. O narrador-personagem pergunta de maneira enfática: *Quem escreveu o livro perdido?*

Vemos um plano geral de uma rua vazia e escura, à noite, com o chão quadriculado, um edifício. O narrador pergunta: “Existem mesmo leis e sistemas, escalas e balanças?”. Pessoas percorrem a rua como vultos, fantasmas. “De que realmente a cidade é feita? Parece que a cidade é feita de escombros de histórias e memórias, coisas e coisas. E que os objetos, todos os resquícios das coisas, são sua pele”.

A multiplicidade de vozes na montagem de *Lost book found* nos remete aos múltiplos autores do livro-cidade. Nova Iorque surge como um livro escrito pelos seus habitantes em *Lost book found*: a narrativa do ensaio se abre para os textos encontrados nas ruas, para o livro-cidade escrito por um autor desconhecido (ou autores desconhecidos), para o agenciamento entre o narrador e os ambulantes. Não haveria, assim, um sentido único sobre Nova Iorque, mas múltiplas e incontáveis visões, experiências, histórias. Lembremos da afirmação de Michel de Certeau (1998) segundo a qual enquanto o sistema urbanístico propõe um sentido literal para o espaço urbano, e as figuras ambulatórias criam um sentido metafórico para a cidade. E *Lost book found* cria em torno da cidade sentidos alegóricos, a partir de escadas na entrada de um metrô, da fenda de um orelhão, de bandeirinhas dos Estados Unidos, de estátuas, de notas de dólares.

Uma das relações entre práticas espaciais e práticas significantes é definida por Certeau (1998) como “memorável”. De acordo com o autor, a memória é uma espécie de anti-museu que dá a ver presenças de ausências, reinventando a cidade através de uma recordação não localizável. Seriam essas lembranças em *Lost book found* que escreveriam de modo poético e errante o texto urbano, esse livro perdido e reencontrado nas reminiscências de seus habitantes.

Segundo Cláudia Mesquita (2006), “Jem Cohen conta que, à época em que realizou o filme, interessava-lhe enfrentar a ideia inspiradora de que ‘o mundo é feito de narrativas, um milhão delas; algumas invisíveis, algumas esquecidas, algumas que desapareceram antes mesmo de serem contadas’” (2006, p.143).

Assim, parece-nos que *Lost book found* apresenta uma narrativa que cria laços entre a subjetividade e a coletividade, com uma narração da experiência que remete a essas outras histórias que inventam no cotidiano tantas e tantas “Nova Iorques”. Vemos diversos planos de

“retratos” de pessoas comuns numa das últimas sequências do filme, como se o diretor quisesse nos dizer: “Vejam, foram eles que escreveram o livro perdido”.

11- *News from home*

Eu não tentei encontrar um compromisso entre mim e os outros.
Tenho pensado que, quanto mais particular eu me torno, mais eu me
dirijo ao universal⁴⁵.
Chantal Akerman

a) O quadro entre a cidade e eu

O filme se inicia com o plano de uma rua de Nova Iorque entre edifícios envelhecidos. A partir de uma câmera fixa, situada no centro da rua, vemos os edifícios localizados nas bordas do quadro e ao fundo, e temos o enquadramento frontal diante da cidade. Um carro desponta de uma rua perpendicular ao ponto de vista da imagem, vira à direita e adentra a rua andando lentamente na direção da câmera. Após o carro sair de quadro, vemos três homens carregando caixas de papelão vindos do fundo do quadro. Eles viram à esquerda e entram na rua de onde despontara o carro anteriormente.

Nesta cena inicial, *News from home* tensiona o centro do quadro, promovendo o desenquadramento, a partir do trabalho da profundidade de campo e do extracampo. A câmera não segue os personagens nem o carro que aparece em cena, e as “ações” banais transcorrem na profundidade de campo: são os personagens e o carro que se deslocam, não a câmera. O espaço se estabelece na moldura como uma estrutura estável, e, no entanto, os personagens e o veículo entram e saem de quadro, indo além da fixidez dos limites da moldura e seguindo para o fora de campo. A rua fica vazia. Assim, como é característico na obra de Chantal Akerman, “o quadro organiza o espaço vazio: ele não depende da forma humana que se

⁴⁵ “I haven’t tried to find a compromise between myself and others. I have thought that the more particular I am the more I address the general” (AKERMAN *apud* MARGUILES, 1996 p.1).

escolheria como centro. Daí as tensões entre a grade, o vazio decupado do espaço, e os deslocamentos da figura que nele se aprisiona” (ISHAGHPOUR, 2010 p.30).

A rigidez da moldura traz a impressão de que se trata de uma câmera objetiva, de um ponto de vista impessoal – uma primeira impressão, apenas. A cidade não é somente o cenário onde acontecem as ações dos personagens. Estamos falando de uma espécie de não mediação, de uma câmera abandonada no meio da rua? O plano é elaborado em conformidade com a arquitetura da cidade, não com o desenvolvimento de uma história. O centro visual a partir do qual a cena se passa não é um personagem prestes a agir: é a própria cidade. Há uma similitude entre os elementos estéticos do filme e a cidade, pois “o quadro e o foco fixos da sua câmera alinham as bordas horizontais e verticais da moldura de acordo com a ‘onda de verticais’ do seu ambiente⁴⁶” (WHITE, 2010 p.371). Os primeiros dez minutos de filme se sucedem como uma série de quadros, apresentando planos fixos frontais ao centro da rua e entre os altos edifícios, com carros e pedestres indo e vindo, ou planos voltados para a calçada, onde vemos automóveis estacionados e passantes percorrendo o quadro. Com quase quatro minutos de filme, ouvimos uma voz *over*, da própria Chantal Akerman, lendo uma carta.

Minha querida filha, eu recebi sua carta e almejo que você escreva com frequência. De todo modo, anseio que você volte para casa logo. Espero que você esteja se comportando bem e que tenha arrumado um trabalho agora. Eu acredito que você está feliz em Nova Iorque, então nós estamos felizes também, apesar de sentirmos sua falta. Quando você vai voltar? Tudo está do mesmo jeito aqui, mas Sylviane está em casa com gripe, e eu não estou muito bem. Minha pressão está baixa. Estou tomando medicação para isso. Hoje é meu aniversário e me sinto triste. É um tranquilo e entediante sábado na loja. Para comemorar, nós vamos apenas jantar com os amigos. Seu aniversário está chegando, você sabe como te desejo tudo de bom. Escreva em breve. Estou intrigada para ouvir sobre o seu trabalho, Nova Iorque, tudo.

No decorrer do filme, Chantal lê diversas correspondências como essa: sua mãe diz sentir saudades, pede para que ela volte para a Bélgica, comenta sobre a família e pergunta a respeito da sua estadia em Nova Iorque. Deste modo, apesar da forma dos planos produzir um efeito de impessoalidade, a voz da leitora das cartas nos indica a presença de uma subjetividade nas imagens. A ensaísta constrói um processo paradoxal de apagar-se e dar-se a ver através das imagens. Apesar da rigidez dos planos, eles não provêm de uma câmera objetiva, não são simplesmente imagens que “a câmera vê”.

⁴⁶ No original: "The fixed frame and focus of her camera align the horizontal and vertical edges of the film frame to the “wave of verticals” of her environment."

Não se tratam de planos objetivos e descritivos, pois a cidade não existe em si, e sim na relação com a ensaísta. Mas tampouco são imagens que “a personagem vê”. A subjetiva indireta livre constrói um olhar entre a objetividade da arquitetura da cidade e a subjetividade da experiência da estrangeira que nela vive: “(...) Akerman usa as capacidades representativas do cinema em ressonância com a estrutura de Nova Iorque e a sua experiência pessoal de ambivalência e residência temporária naquele ambiente particular⁴⁷” (WHITE, 2010 p.366).

Após a leitura de uma carta em que a mãe de Chantal afirma que não fica chateada pelo fato de a filha ter ido embora sem dizer uma palavra, desde que ela mantenha a família informada sobre sua temporada em Nova Iorque, vemos um longo plano fixo noturno, em que um carro passa pela rua perpendicular à câmera, e outro veículo avança na sua direção, até sair de quadro. Nenhuma ação transcorre. Apenas os carros, os transeuntes, os edifícios⁴⁸. Mesmo que essas imagens tenham a aparência de uma câmera objetiva, a voz *over* é o rastro da existência de um acúsmetro feminino, ou uma personagem invisível no filme. Se sabemos algo sobre essa personagem, não é nada que ela nos diz, mas que uma outra pessoa conta, a sua mãe. Destarte, a sua mãe é, junto com Chantal, uma narradora do filme. Há uma dissonância entre as palavras afetivas ditas pela mãe, o fato de a própria cineasta ler as cartas a ela dirigidas, e a aparente impessoalidade dos planos. Segundo Youssef Ishaghpour, a rigidez da moldura e a ênfase sobre a reprodução técnica seriam, em Akerman, elementos de aniquilamento da subjetividade.

Mesmo o aspecto autobiográfico prende-se à reprodução técnica, ao desaparecimento do relato que ela promove (substituindo-o pela autobiografia), à imediaticidade que ela impõe contra “a experiência”, à relação entre a imagem de reprodução, e a forma primária do narcisismo (ISHAGHPOUR, 2010 p.28).

Como então falar em subjetiva indireta livre quando parece que assistimos a um ensaio que busca apagar a subjetividade? É ao utilizar a reprodução técnica “contra a experiência”, que, dialeticamente, o ensaio narra a experiência em seu fluxo, com a aparência de objetividade, e, no entanto, oferecendo uma experiência subjetiva da cidade. Além disso, o

⁴⁷ No original: "Akerman uses the representational capabilities of cinema in resonance with New York grid to express her personal experience of ambivalent, temporary residence in that particular urban environment."

⁴⁸ Segundo Ivone Marguiles (1996), durante sua estadia em Nova Iorque de 1971 a 1972, a cineasta Chantal Akerman entrou em contato com o cinema experimental de Andy Warhol e os filmes-diários de Jonas Mekas. Lembremos que Warhol realizou obras como *Empire State Building* (1964), um plano-sequência de pouco mais de oito horas do edifício homônimo em Nova Iorque da noite até o amanhecer, e *Sleep* (1963), que mostra mais de seis horas de sono de um rapaz, filmes que apresentam um aniquilamento da subjetividade e uma pretensão de capturar o cotidiano no seu transcorrer pela reprodução técnica. Já Jonas Mekas, num ensaio como *Lost, lost, lost* (1976), apresenta um diário íntimo com imagens fragmentárias da sua experiência enquanto exilado da Lituânia residente em Nova Iorque. Entre Warhol e Mekas, Chantal parece herdar o apagamento da subjetividade de Warhol e as inflexões ensaístas com tom autobiográfico de Mekas.

ensaio foge a um olhar totalizante sobre Nova Iorque: como analisa Jennifer Barker (2003), *News from home* não apresenta nenhum monumento da cidade e a câmera nunca chega ao ponto de vista dos arranha-céus, mas permanece fixa ao chão, e “através de sua relação única com a arquitetura e o espaço urbano, e a sua compreensão da profunda ressonância entre o corpo humano e o corpo da cidade, por assim dizer, o filme mapeia novas formas de figurar tanto a cidade quanto o sujeito autobiográfico⁴⁹” (BARKER, 2003 p.42).

Apesar de Chantal jamais tomar corpo no filme, ela tem uma aparição furtiva na forma de um reflexo fugidio durante uma sequência. A cineasta surge como um corpo pertencente à realidade que filma numa cena feita dentro do metrô. Temos um plano fixo de frente para a porta, cheia de pichações, de um metrô em movimento. No vidro da porta, é possível ver o reflexo de uma mulher que está de pé, a própria Chantal, com um véu sobre a cabeça. Vemos ora o seu reflexo, ora as paredes do subterrâneo passarem rapidamente pela janela, ou mesmo pessoas aparecerem de modo breve na frente da câmera, ao percorrerem o veículo. O metrô para, a porta se abre, vemos a placa na parede “New York”, e outra placa “Christopher St”. Ninguém desce do metrô. A porta se fecha de novo e o metrô volta a andar. Após vermos o exterior através da porta, temos o reflexo da misteriosa mulher, Chantal. Um homem passa rapidamente na frente da câmera. O metrô para de novo. A porta se abre, mais uma vez ninguém entra. O metrô volta a andar. Novamente, vemos o reflexo da mulher na janela. A imagem escurece duas vezes, como num corte, como se as luzes do metrô se apagassem por um instante. O metrô para. Dessa vez saem dois homens. As portas se fecham e o metrô volta a andar. Um homem negro de chapéu passa vultuosamente em primeiro plano olhando para a câmera. O metrô continua a se mover e vemos mais uma vez o reflexo de Chantal na janela.

Quando Chantal toma corpo no filme, esse corpo é um reflexo na janela da porta do metrô, uma imagem num quadro dentro do quadro. Essa passagem parece revelar o que a sua subjetividade se torna no cinema: imagem. Mas essa figura não surge num espelho límpido, onde podemos ver as suas formas com nitidez. Ao contrário, a efígie aparece num vidro embaçado da porta de um metrô, onde mal podemos ver o seu semblante. O corpo da cineasta Chantal não aparece como uma realidade física que pode ser representada, mas sim enquanto uma imagem entre outras imagens. Se a subjetividade se torna imagem em *News from home*, certamente não se trata de um reflexo perfeito obtido através da transparência da linguagem cinematográfica. Enquanto o cinema clássico propôs uma modificação radical do efeito de

⁴⁹ No original: "Through its unique relation to architectural and urban space, and its understanding of the deep resonance between the human body and the body of the city, so to speak, the film charts out new ways of figuring both the city and the autobiographical subject."

janela⁵⁰ (ou espelho), ao buscar transportar o espectador para dentro da tela através da identificação com os personagens e dos movimentos de câmera, rompendo com a separação entre a obra de arte e a realidade, *News from home* reforça os limites da janela através do quadro dentro do quadro. É o metrô que se movimenta, é a janela da porta do metrô que percorre o espaço, enquanto a câmera permanece fixa.

Seja através de planos fixos e frontais ao centro das ruas, que não mostram nada além de carros e transeuntes passando, ou no interior do metrô onde vemos anônimos olharem para a câmera, ou imagens da multidão caminhando pela avenida, ou mesmo *travellings* feitos a partir de um carro que perambula pelas ruas, Akerman expressa uma imbricação entre sua subjetividade e o mundo, e elabora um autorretrato através das imagens da cidade e dos anônimos que a atravessam. Uma das relações entre práticas de espaço e práticas de significação é definida por Michel de Certeau enquanto “primitiva”; segundo o autor, com base em Lacan, assim como a criança reconhece a si mesma como um “eu” ao ver-se refletida num espelho, e esse “eu” se agencia com um “outro”, uma imagem, “praticar o espaço é, portanto, repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no seu lugar, ser outro e passar ao outro” (CERTEAU, 1998 p.191). *News from home* não apresenta Nova Iorque como palco para a biografia de Chantal, nem os personagens como coadjuvantes de sua história, mas sim uma narradora-personagem que se dá a ver a partir das relações que estabelece com o outro e com a cidade.

Ao rastrear os espaços da cidade onde ela agora vive, pela qual ela deixou sua família e cidade natal, ela busca a si mesma como um sujeito. A construção do sujeito através e na cidade é apenas um aspecto da construção social da subjetividade: assim como a psicanálise examina a linguagem como uma chave para o sujeito enquanto construído nela e através dela, Akerman olha para a cidade para entender o sujeito como construído na e através da vida metropolitana⁵¹ (BARKER, 2003 p.48).

⁵⁰ Ismail Xavier (1984) aborda o efeito de janela no primeiro capítulo de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, segundo o qual, numa arte como a pintura “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e para si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela” (XAVIER, 1984 p.15). O autor apresenta diversas concepções de teóricos do cinema sobre as transformações do efeito de janela na arte cinematográfica: segundo Bela Balázs, em *Theory of film*, a convocação da identificação no cinema superava a segregação física entre realidade e representação presente no modelo de arte como microcosmo inscrito na janela; Christian Metz em *Sobre a impressão de realidade no cinema*, define que a impressão de realidade é resultado de uma série de procedimentos que promovem a ilusão de que o espectador está inserido na tela, entre eles a identificação com os personagens e as condições de projeção em que o espaço da sala é escurecido para privilegiar o espaço da tela.

⁵¹ No original: "By tracing the spaces of the city in which she now lives, for which she has left her family and home town, she seeks herself as a subject. The construction of the subject by and in the city is but one aspect of the social construction of subjectivity: just as psychoanalysis examines language as a clue to the subject as constructed in and by it, Akerman looks to the city to understand the subject as constructed in and by the city and metropolitan life. "

Em *News from home*, os elementos estéticos se repetem em diversas sequências (plano geral fixo, frontal, os edifícios como limites do quadro, a rua como centro), conformando o que Deleuze (1983) chamaria de quadro geométrico, aquele onde o espaço é composto em linhas paralelas e diagonais de acordo com o equilíbrio das formas, apresentando um movimento invariável. Os quadros geométricos se distinguem dos quadros físicos pelas diferentes potências do corpo que apresentam. Além disso, Deleuze define os limites do quadro como sendo de dois tipos, matemático ou dinâmico.

De qualquer modo, o enquadramento é limitação. Mas, de acordo com o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de dois modos, matemático ou dinâmico: ou como condições para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ou como algo que se estende precisamente até onde vai a potência do corpo existente. (DELEUZE, 1983 p.19-20).

O ensaio se depara com tantos personagens, mas nenhum que nos conte uma história. Os personagens estão à deriva: indo para algum lugar, não sabemos onde. Em constante deslocamento, eles entram e saem como se o quadro, tal como a cidade fosse um lugar de passagem. Interior de uma estação de metrô, espaço vazio. Pessoas passam rapidamente, percorrem o fundo do quadro ou surgem em primeiro plano, relutam, param, esperam. Uma mulher negra e alta fica atrás de uma das colunas; o plano assim permanece, sem mostrar a figura humana. Depois ela caminha, e fica indo para lá e para cá. Nesta cena, Akerman trabalha o quadro como se fosse possível abarcar num único plano a existência de múltiplos quadros. Pessoas passam logo na frente da câmera e também ao fundo, de um lado e de outro da linha do metrô, como se houvesse diversos quadros abrigados na profundidade de campo. Um metrô para na frente da câmera e vemos pessoas dentro dele através de suas janelas. Entre as colunas da estação também se desenham outros quadros dentro do quadro. Assim, Akerman descentraliza o enquadramento atrelado ao Olho, e encena a presença de múltiplos quadros convivendo paralelamente e simultaneamente. O ensaio vai de encontro à concepção da perspectiva central, que supõe que vemos a partir de um olho imóvel e que o espaço é imutável e homogêneo. Referindo-se à perspectiva renascentista, Panofsky afirma:

De certo modo, a perspectiva transforma o espaço psicofisiológico num espaço matemático. Ela nega a diferença entre frente e fundo, entre direita e esquerda, entre os corpos e o espaço interventivo (“espaço vazio”), de modo que a soma de todas as partes do espaço e de todos os conteúdos são absorvidas num único “quantum continuum”. Ela esquece que nós não vemos a partir de um único olho fixo, mas com dois constantemente móveis olhos, resultando num campo de visão esferoidal⁵² (PANOFSKY, 1991 p.31).

⁵² No original: "In a sense, perspective transforms psychophysiological space into mathematical space. It negates the differences between front and back, between right and left, between bodies and intervening space ("empty"

A multiplicidade de quadros no interior do quadro em *News from home* dá a ver, por outro lado, o espaço como heterogêneo, descontínuo e a perspectiva enquanto descentrada e móvel. Afinal, mesmo que estejamos vendo um único plano fixo na sequência descrita anteriormente, é justamente a partir do plano-sequência e da profundidade de campo que o nosso olhar deambula pelos múltiplos quadros, evidenciando uma espécie de “decupagem dentro do plano” impulsionada pela mobilidade do olhar. Esse quadro feito de múltiplos quadros é característico do cinema de Chantal: “para apreciar a obra de Akerman, o olho do espectador há de mover-se bastante para assimilar um quadro em mudança constante, ou para buscar dentro de um imóvel e defini-lo localizando as suas partes constituintes⁵³” (TARANTINO, 1996).

A partir de uma sequência que apresenta uma série de panorâmicas numa estação de metrô, os quadros de *News from home* vão passando progressivamente de geométricos para físicos, sendo que a fixidez do plano e o equilíbrio das linhas dão lugar à potência do corpo que se desloca pela cidade por meio dos movimentos de câmera, e, deste modo, os limites do quadro passam de matemáticos para dinâmicos, ou seja, não é quadro que impõe os limites para o corpo, é a potência do corpo que rege os limites do quadro em movimento. Enquanto isso, a voz *over* lê uma carta em que a mãe pergunta sobre o novo trabalho da filha, conta que o pai dela não está mais adoentado, entre outras informações; o plano-sequência começa numa floricultura e prossegue com a panorâmica que encontra diversos passantes e lojas dentro do metrô, sendo que alguns desses anônimos olham para a câmera.

Após a sequência de panorâmicas no interior da estação, o filme passa para uma peregrinação pelas ruas através de *travellings* laterais do ponto de vista de um automóvel. O quadro torna-se ainda mais dinâmico, e a potência do corpo na perambulação pela cidade está diretamente ligada à possibilidade de apropriação do espaço proporcionada pelo meio de transporte. Vemos carros ultrapassarem a câmera, e a câmera aumentar e reduzir a velocidade, chegando a parar como se obedecesse ao sinal de um semáforo. Se compararmos esses *travellings*, dedicados à ação do corpo (ou seria automóvel?) na realização do espaço, com os planos fixos iniciais, voltados para a rigidez da moldura e de acordo com as linhas verticais e diagonais da arquitetura da cidade, parece haver um progressivo desvirtuamento da cidade como uma estrutura assente. A geometria das formas da arquitetura determinando os limites

space), so that the sum of all its contents are absorbed into a single “quantum continuum”. It forgets that we see not with a single fixed eye but with two constantly moving eyes, resulting in a spheroidal field of vision. "

⁵³ Para apreciar la obra de Akerman, el ojo del espectador ha de moverse, bien para asimilar un cuadro en cambio constante o para buscar dentro de uno inmóvil y definirlo ubicando sus partes constituyentes.

do quadro dá lugar a uma cidade que se elabora num espaço móvel, na relação com os corpos que a percorrem. O relato de espaço de *News from home* dá a ver uma forte mudança na forma do quadro ao transmitir a experiência na cidade: se inicialmente observamos a geometria do plano austero em consonância com a arquitetura da cidade, o ensaio empreende uma apropriação do espaço em movimento; todavia, não se trata de um corpo, vinculado a uma personagem, que promove enunciações ambulatórias pela cidade: os movimentos errantes são de um carro, uma máquina. O filme permanece entre o objetivo e o subjetivo: não há nenhuma evidência de que as imagens pertencem ao olhar de uma personagem que está trafegando dentro do veículo. De certo modo, os planos fixos e frontais do início do filme se assemelham à pintura, enquanto os *travellings* laterais a partir do carro andando por Nova Iorque nos remetem à mobilidade do quadro, especificamente cinematográfica. Essa dualidade entre imobilidade e movimento está presente também em outro filme de Akerman, *D'est*, como analisa Michael Tarantino (1996):

Todos os planos fixos como aqueles em movimento que Akerman usa aderem a um particular aspecto formal: os primeiros com frequência se assemelham ao espaço da pintura (naturezas-mortas e paisagens compostas com esmero), enquanto os segundos – em sua maioria, extensos *travellings* laterais – são genuinamente cinemáticos em sua manipulação do espaço e do tempo⁵⁴ (TARANTINO, 1996 p.48).

Após o longo *travelling* por Nova Iorque a partir de um automóvel, voltamos a um plano fixo no interior de um metrô em movimento; as luzes se apagam e acendem, como um corte cinematográfico, então vemos passageiros olharem para a câmera, e a presença de um vagão ao fundo conforma uma superposição de quadros. Enquanto vemos esses anônimos dentro do metrô, ouvimos a voz *over* ler mais uma carta da mãe:

Querida, eu estava tão preocupada após passar duas semanas sem receber uma única carta. Finalmente, estou aqui com sua carta e as adoráveis fotografias. Você está linda nelas. Papai também achou. Você está bela de cabelos longos. Deixa-me ainda mais ansiosa para vê-la. (...).

Após a sequência dentro do metrô, temos um plano a partir de uma janela de um metrô de onde podemos ver a cidade passando como uma onda de verticais, repleta de edifícios e longas avenidas, sendo essas imagens trespassadas por outro metrô que irrompe na frente da janela. O plano seguinte é feito a partir da janela do fundo de um carro, de onde vemos o movimento dos carros que avançam pela rua, e ouvimos a voz ler um carta em que a mãe diz

⁵⁴ No original: "Todos los planos fijos como en movimiento que Akerman usa se adhieren a un particular carácter formal: los primeros con frecuencia semejan los espacios de la pintura (bodegones o paisajes compuestos con esmero) mientras que los segundos – en su mayoría, extensos *travellings* laterales – son genuinamente cinemáticos en su manipulación del espacio y el tiempo."

que ficou muito feliz com a carta da filha que havia recebido na noite anterior, e que já havia lido a correspondência para o pai. Conta que lá está chovendo sem parar e que ela está se sentindo muito apática. Em seguida, vemos um plano que começa a partir de um túnel escuro, e segue com *travelling* para trás, até vemos a imagem do túnel ficando cada vez mais distante e os arranha-céus de Nova Iorque despontando numa paisagem da metrópole vista a partir de um navio que dela parte; os edifícios convivem com as névoas de fumaça, e pelo céu passeiam gaivotas. Esse plano-sequência parece nos indicar uma partida; a leitora das cartas estaria retornando à sua terra natal, a Bélgica, e poderia ser essa a notícia que teria deixado a sua mãe feliz, como havia expressado na última carta.

Os últimos planos do filme, um feito a partir do fundo de um carro, e o outro do ponto de vista de um navio que vai embora de Nova Iorque, ambos realizados com *travelling* para trás, nos remetem a um movimento de despedida. À medida que a câmera se afasta, vemos o mar se engrandecendo e os altos edifícios sumindo sob as nuvens cinzas, enquanto ouvimos o grasnar das gaivotas que acompanham o navio. Essas imagens de partida nos transmitem uma ideia inconsolável de “falta de lar”. Onde está o lar presente no título do filme? Nem a cidade natal, nem Nova Iorque. Apenas a travessia e a deriva. A imagem do ponto de vista de um barco que vai embora da cidade nos remete à imagem de uma subjetividade não ancorada. Os enquadramentos rígidos e aparentemente impessoais do ensaio utilizados na transmissão da experiência elaborada por uma estrangeira que viveu uma temporada em Nova Iorque, podem estar relacionados à busca por uma intersecção entre os âmbitos da experiência individual e a coletividade. Como afirma Fredric Jameson (1995), no modo impessoal como Chantal Akerman mapeia a cidade de Nova Iorque não reside um aniquilamento da subjetividade, mas outra forma de sujeito.

(...) o sujeito individual parece desaparecer atrás da coletividade sitiada que, assim, fala com ainda mais ressonância (de modo que todas as suas expressões pessoais são ao mesmo tempo políticas). Mas essa é uma concepção de subversão estética bastante diferente daquela da quebra das formas e dá conta de uma das características primordiais da situação pós-moderna, que por muito tempo confundimos com a morte ou desaparecimento do sujeito, mas que se mostrou ser a *coletivização intensificada e a subordinação de todos os rebeldes solitários ou mônadas isoladas em novas formas de coesão e afirmação de grupo* (grifo nosso) (JAMESON, 1995 p.178).

Youssef Ishaghpour, a partir de uma metáfora, nos fornece uma pista. Em seu ensaio *O fluxo e o quadro*, o autor defende que há uma relação intrínseca na obra de Akerman entre a reprodução técnica e a busca pelo apagamento da subjetividade. No entanto, ao referir-se a *News from home*, o autor nos indica (com um questionamento) uma relação entre

procedimentos estéticos áridos (especialmente no que diz respeito ao enquadramento), na transmissão da experiência, e uma forma que vincula o pessoal e o coletivo.

Não haveria com a reprodução técnica um desaparecimento da subjetividade, um sentimento inapelável de perda e de morte, uma regressão, nostálgica de um estado de dependência, de um “lar” (“home”) desaparecido? *E se o que ouvimos no filme, como o mais pessoal, fosse apenas a voz dessa multidão solitária que vemos no metrô?* (grifo nosso) (ISHAGHPOUR, 2010 p. 32).

No metrô, os personagens de *News from home* parecem isolados, indiferentes, percorrendo a cidade enclausurados num espaço que é apenas o do tempo de espera. Neste ensaio, a leitora das cartas recua sob a forma dos enquadramentos rígidos e aparentemente impessoais, e o olhar se lança para os anônimos. Olhar que é também o da câmera marcando a sua presença no mundo. A reprodução técnica em *News from home* parece ser o que possibilita que esse olhar promova um encontro entre múltiplos olhares, de quem vê e também é visto.

b) As cartas e as imagens, correspondência por disjunção

Temos o plano geral fixo e frontal, à noite, voltado para uma calçada. Vemos uma mulher sentada junto a um poste na esquina de um cruzamento de avenidas, onde há uma placa pendurada em que está escrito “Don’t walk”, carros passam na frente da câmera. Enquanto a voz lê uma carta, essa mulher e alguns homens próximos a ela vez em quando fitam a câmera, e ouvimos a voz conviver com os ruídos dos carros que passam pela rua.

Querida Chantal, eu enviei para você algumas roupas de verão, porque deve estar quente aí. Eu espero estar com o endereço correto. Eu fiquei surpresa por não ter recebido uma carta esta semana. Na semana passada foram três cartas e nesta semana nenhuma. Por favor, continue escrevendo. Eu espero que você tenha recebido minhas cartas. Mas às vezes o envelope diz “Nova Iorque 10025”, e outras vezes diz “Nova Iorque 10027”. Qual é o correto?. Neste verão vamos passar algumas semanas no litoral, ao invés de ir ao exterior. Apenas não é a hora, parece que passamos por uma recessão. Eu espero que seja temporário, pois nós precisamos trabalhar. Enquanto isso, nós começamos a coleção de inverno. [*Chantal lê muito rápido e ouvimos o barulho do carro que passa pela rua, o ruído torna o que ela diz incompreensível*].

Do plano geral da mulher junto aos quatro homens, o filme corta para um plano conjunto dessa mesma mulher recostada no poste. Ela olha para a câmera. A voz continua:

E o endereço do filho deles que está estudando Medicina, ele diz para ir ver os pais dele no Bronx. Eles conhecem alguém do Cinema, nunca se sabe. Querida, espero que você escreva. Não trabalhe duro demais. Eu lhe envio muito amor. Beijos do papai, de Sylviane, e dos demais. Da sua amada mãe.

Silêncio. A mulher permanece sentada, fitando a câmera, e dois homens caminham pela calçada. Não há qualquer correspondência entre essa voz que fala de si através do outro e a imagem da mulher anônima, olhando fixamente para a câmera. Mas o ato de os personagens contemplarem a câmera inscreve a mediação presente nas imagens. Nesta cena, o enquadramento privilegia figuras humanas, e não edifícios, chegando a se deter sobre uma personagem particular. O ponto de vista não parece impessoal, pois quem olha se torna perceptível através do olhar do outro que fita a câmera. Mas para *quem* essas pessoas anônimas olham? Para Chantal, que lê as cartas? Para a *câmera*? A quem esse olhar *pertence*? Não seria justo assimilar esse olhar simplesmente à *narradora*. Nem atribuí-lo à câmera como uma instância em si. Nem o discurso indireto da câmera, nem o discurso direto da personagem. Não parece tão interessante identificar *quem olha*, onde está o Olho que vê, mas analisar em *News from home* essa relação, não enquanto uma dicotomia, mas como uma troca entre quem olha e quem é visto, invertendo os papéis infinitamente.

Da sequência da mulher anônima sentada junto a um poste, a montagem corta para o plano de um estacionamento à noite repleto de carros, enquanto ouvimos a leitura de uma carta onde a mãe afirma que enviou algumas roupas de verão para o último endereço que a filha indicou, pergunta pelo motivo da mudança, e a câmera faz uma panorâmica do estacionamento até a esquina de uma avenida. A voz lê uma correspondência em que a mãe reclama que ela lhe enviava mais cartas antes, e pede para a filha escrever mais, pois estaria recebendo apenas uma carta por semana, e considera isso muito pouco, como também diz para ela ter cuidado ao sair à noite, pois Nova Iorque seria uma cidade perigosa. A mãe conta que está indo com o marido passar uns dias em Knokke para descansar, e afirma que torce para que Sylviane se saia bem nas provas. Um corte abrupto conduz a um plano do estacionamento, onde um homem retira algo de um carro, fecha a porta e sai, a câmera acompanha o seu passo com uma panorâmica, até que, por fim, ele adentra a cabine de cobrança do estacionamento. O plano permanece voltado para a rua, sem ninguém, apenas automóveis. Então o homem sai da cabine. Mais um corte abrupto, e vemos um plano de uma rua situada na diagonal do quadro, temos dois altos edifícios envelhecidos, carros passando e alguém percorrendo a calçada do outro lado, outro alguém anda de bicicleta. A câmera, então, faz uma panorâmica para a direita, e encontra um carro velho estacionado junto a uma parede

cheia de rachaduras e papéis ao chão. Nesta sequência, temos uma evidência do contraste entre o vazio da ação nos planos do filme e a ansiedade da mãe por relatos da filha a respeito de sua estadia em Nova Iorque. Enquanto a mãe narra acontecimentos de sua vida e da família, o ensaio nos apresenta planos banais de um estacionamento e de pessoas anônimas, de quem sequer nos aproximamos. Se *News from home* pode ser considerado um filme-epístola, certamente é feito com correspondências inscritas em imagens que nada nos contam. Suas imagens são como cartas em branco, se procurarmos nelas ações. A disjunção entre o universo das cartas com seus casos narrados, e o âmbito da leitura das cartas, que convive lado a lado com imagens não-narrativas, é reforçada pelas pausas, silêncios e pela aridez dos planos, de modo a colocar um obstáculo entre a leitura das cartas e a sua escrita; segundo Ivone Marguiles, essa obstrução é comum na obra da cineasta.

A *mise-en-scène* de Akerman alternadamente convoca um discurso direto para a sua personagem e coloca aspas no seu discurso com a inserção de vazios, longos silêncios e uma frontalidade enviesada. Uma deliberada distribuição estranha dos textos desestabiliza uma confortável associação entre a fala e a escrita, o roteiro e o diálogo. A fala nunca absorve inteiramente o discurso; o sentido de autoridade nunca se dissolve completamente numa terceira pessoa narrativa transparente⁵⁵ (MARGUILES, 1996 p.149).

Essa estranha distribuição dos textos pode apresentar, por exemplo, relações dissimuladas entre o que é visto e o que é lido. Numa sequência, vemos um plano da calçada na frente de um restaurante à noite, com pessoas conversando perto da porta do estabelecimento, e uma panorâmica conduz para o outro lado da rua, que está em reforma; enquanto isso, ouvimos a voz ler uma carta onde a mãe reclama que não recebia nenhuma correspondência ou telefonema há duas semanas, pergunta o que a filha faz no restaurante onde ela disse que trabalha, e diz que está feliz porque a filha está aprendendo inglês. Além de comentar sobre a carta da filha, a mãe também conta casos da família, como o divórcio de Jean-Pierre e Lydie. Silêncio. Em seguida, vemos o exterior de uma loja que parece ser uma livraria; pela janela de vidro, podemos ver um rapaz andando lá dentro. Há também uma banca com muitos jornais na frente dessa loja; um homem pega um dos jornais, olha rapidamente, e sai. Outro plano mostra a frente de uma loja com a foto de um anúncio em que um homem segura algum objeto, e onde lemos a frase “One of a kind”; um casal passa na frente da câmera. Em seguida, o plano de um homem, provavelmente um vigilante, sentado na

⁵⁵ No original: "Akerman's *mise en scène* alternately claims a direct discourse for her character and brackets his speech through blank delivery, long silences, and a skewed frontality. A deliberately awkward distribution of text disallows a comfortable fit between writing and speech, script and dialogue. Speech never entirely absorbs discourse; the sense of authorship never completely dissolves into a transparent third-person narrative."

rua, encostado na parede, e fumando um cigarro. Alternadamente, o vigilante olha para a câmera e vira o rosto, ajeita-se na cadeira, parecendo estar constrangido. Vemos o plano do lado de fora da janela de uma lanchonete, um funcionário preparando comida. Uma imagem mostra o exterior de uma lanchonete onde vemos, pela janela, um homem sentado de costas. Depois um plano oblíquo do exterior dessa mesma lanchonete, fechada. E, finalmente, a imagem do interior dessa lanchonete, o balcão vazio, as luzes apagadas. Se a mãe pergunta sobre o trabalho da filha num restaurante, tudo o que o ensaio nos apresenta são planos de diversos estabelecimentos que vemos através das janelas, com o efeito de superposição de quadros reforçando um distanciamento, e, finalmente, temos esse balcão vazio de uma lanchonete fechada – seria esse o local de trabalho da leitora das cartas? Não podemos afirmar com segurança. Não tomamos conhecimento de nenhuma informação sobre o seu cotidiano de trabalho. Logo depois, um plano mostra a frente de uma loja com uma placa onde está escrito “Donut shop”. Ouvimos a voz ler uma carta em que a mãe reclama que já havia dez dias que não tinha notícias da filha. E se Chantal, destinatária das cartas, tantas vezes permanece em silêncio, para infelicidade da sua mãe, Chantal cineasta tampouco nos conta coisa alguma. Os espaços permanecem enquanto espaços quaisquer⁵⁶, elaborados a partir da indeterminação na relação com a voz, que não os explica nem os situa. A voz não lhes atribui sentidos determinados nem encontra neles o motivo para uma exploração da intimidade, mas os espaços surgem na abertura de sentidos da banalidade do cotidiano. Balcão vazio de uma lanchonete fechada ou do lado de fora observando a janela, nada a nos dizer, apenas um espaço qualquer.

Akerman trabalha as cartas escritas por sua mãe a partir da ausência e do distanciamento. Segundo Silvina Rodrigues Lopes (2003), a publicação de cartas é frequentemente motivada por uma exploração da intimidade e uma ilusão de comunicação intersubjetiva. Em *News from home*, Chantal Akerman se afasta do caráter confessional das cartas e desestabiliza a comunicação entre remetente e destinatário através dos seguintes procedimentos: a não correspondência entre as imagens e as epístolas lidas pela voz *over*; a ausência de ações nos planos, como imagens-cartas que muito pouco nos contam; os desencontros entre a mãe pedindo por notícias, e a filha que tantas vezes não responde ou

⁵⁶ Em *A imagem-tempo*, Deleuze (2005) propõe que, enquanto no cinema clássico as situações sensório-motoras apresentavam um meio bem qualificado com ações que desvendavam situações ou conduziam a relações de causa e consequência que desenvolviam a narrativa, nas situações ótico-sonoras puras o meio encontra-se esvaziado de ações e marcado pela indeterminação que configura o espaço qualquer.

muito pouco diz; e, finalmente, a leitura monocórdia empreendida pela voz *over*, que nos transmite certa indiferença em vez de afetividade.

Aquilo em que a leitura de uma correspondência pode ser importante por mostrar a construção de uma margem onde o escritor toma 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 – é profundamente anti-autobiográfico, entendida a autobiografia como narração e descrição de fatos e relações (LOPES, 2003 p.137).

Durante a leitura das cartas, por diversas vezes o que é dito convive com ruídos da cidade, de modo que em alguns momentos as palavras são ininteligíveis; como na sequência numa estação, em que a voz lê a mãe contar que foi ao litoral junto com o pai durante uma greve, e vemos uma mulher com uma criança e também um homem sentados num banco, até que o barulho do metrô chegando torna o que a voz profere incompreensível, e as pessoas se levantam; ou o plano em que carros e pessoas andam por um cruzamento, enquanto a voz lê a carta em que a mãe diz: “Eu ligarei para Marylin e ela ligará para você. Ela ligou na semana passada dizendo que não está mais gostando do trabalho”... As palavras pronunciadas pela voz se tornam ininteligíveis, emudecidas sob o barulho dos carros passando. Se, segundo Michel Chion (2008), a voz-eu no cinema parece uma voz destituída de corpo, que não reverbera nem sofre as influências dos sons do ambiente, em *News from home* a sobreposição da voz pelos ruídos das ruas apresenta a voz *over* do filme como um objeto tangível, inscrito no espaço. A elevada definição sonora da voz-eu no cinema clássico, segundo Chion (2008), é elaborada de modo a convocar a identificação do espectador, que a escuta como se fosse a sua própria voz. A falta de nitidez da voz em *News from home* é também algo que problematiza a identificação, pois os ruídos das ruas provocam um distanciamento ao romper com a transparência da linguagem.

Numa sequência, a montagem justapõe diversos planos em um cruzamento de avenidas percorridas por dezenas de pessoas, onde há um edifício repleto de bandeiras de diversos países. Nesses planos, volta e meia um ou outro anônimo encara a câmera rapidamente. Enquanto isso, ouvimos a leitura de uma carta em que a mãe lamenta o fato de a filha dizer que não voltará para casa em breve, e conta que ela fez falta na festa de aniversário de Judith. A mãe afirma que espera que a filha esteja feliz com seu novo trabalho e alega que “as pessoas dizem que Nova Iorque é terrível, inumana”. A articulação da montagem entre sons e imagens promove uma dissonância entre o universo privado e o âmbito público, que remete aos planos da multidão de pessoas se acotovelando ao caminhar na metrópole.

Nenhuma das pessoas que passa na frente da câmera é a destinatária das cartas, e ela parece se perder no meio dessa multidão.

Há uma dissonância entre a afetividade e a intimidade nas cartas da mãe, e a impessoalidade e o distanciamento das personagens anônimas da metrópole. Enquanto ouvimos a leitura de uma carta em que a mãe descreve fotografias de Chantal, afirmando que a filha está linda de cabelos longos, o que vemos é um plano fixo com os passageiros do metrô entretidos na leitura de jornais, cochilando, olhando para a câmera, e as luzes se apagam e acendem. Diante da demanda da mãe por notícias, o ensaio responde com esses olhares de personagens quaisquer, sem nenhuma história, mas que atestam a presença de uma subjetividade que existe na relação com o outro. Os personagens de *News from home* limitam o contato com a cineasta a olhares furtivos, aparições transitórias. Essa relação distanciada e efêmera que se estabelece entre os anônimos e a câmera nos remete à própria relação que os habitantes fundam entre si ao perambular pela metrópole, espaço do anonimato das massas, como no soneto de Charles Baudelaire (*apud* BENJAMIN, 2000 p.117), *A uma passante*, do livro *As flores do mal*, que nos seus últimos versos diz: “Longe daqui! Tarde demais! *Nunca talvez!* Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”. Esses versos são reveladores de certo modo de vida urbano, de uma forma de experiência definida pelo isolamento dos sujeitos em meio a tantos outros na metrópole, como afirma Albert Thibaudet, citado por Benjamin, nas *Passagens*: “um soneto como *À une passante*, um verso como o último deste soneto... só pode surgir no ambiente de uma grande cidade, onde os homens vivem juntos, estranhos uns aos outros e como viajantes, um perto do outro” (THIBAUDET *apud* BENJAMIN 2006, p.297).

Se o ensaio constrói uma subjetiva indireta livre que deriva para uma imbricação com o outro, seja esse outro a mãe que envia as cartas, ou a multidão que atravessa a cidade, ou pessoas que a câmera encara no metrô, há um desencontro e uma distância nessa mesma relação: a leitora das cartas se entedia com as palavras da mãe, pessoas percorrem as ruas indiferentes umas às outras, um homem recusa o olhar da câmera e, após enfrentá-la, segue para outro vagão do metrô. A mãe de Chantal suplica: “Mantenha-me informada, isto é irritante. Você nunca responde minhas perguntas, e isso está me chateando”. Perguntas não respondidas, ausência, indiferença. Um plano à noite mostra poucas pessoas na rua, muitos carros, a imagem está escurecida, mal conseguimos ver os transeuntes que passam. A mãe diz: “Por favor, escreva quando puder. É tudo o que importa”. Em seguida, a mãe comenta sobre um roteiro que a filha cineasta lhe teria enviado, e afirma que o achou triste e entediante –

como muitos espectadores pensam acerca do cinema de Akerman, que certa vez relatou que um amigo seu costumava dizer que seus filmes eram longos demais⁵⁷.

c) Montagem por serialização

Uma série de planos fixos e frontais no meio da rua, tendo os edifícios como limites do quadro, e as linhas em conformidade com a arquitetura da cidade. Outra série de planos fixos e frontais voltados para a calçada – carros dispostos em fila na margem da rua. Panorâmicas de um estacionamento à noite. Plano-sequência no interior de um metrô, voltado para a janela, onde podemos ver levemente as formas de Chantal no reflexo – o metrô para, abre as portas, e segue, para e segue, para e segue... Planos de janelas de lojas, lanchonetes. Plano-sequência ao centro do metrô, onde vemos os passageiros sentados ou em pé, alguns olhando para a câmera; e o metrô segue e para, segue e para... Uma cadeia de planos fixos na esquina de cruzamentos de avenidas por onde passam muitos carros e pedestres, alguns à noite e outros de dia. *Travellings* a partir de um automóvel percorrendo a cidade de Nova Iorque. Em *News from home*, planos se seguem com aparente independência, já que não há elementos de transição de um plano a outro, não há *raccords* que estabeleçam uma continuidade entre os segmentos, e pela similaridade entre os planos se promove uma sucessão de quadros que nos permite falar em uma *montagem por serialização*. O esvaziamento da ação, a temporalidade dilatada dos planos, os cortes abruptos, a repetição das coordenadas do enquadramento, promovem a montagem por serialização, que nos remete a uma experiência cotidiana vivida na grande cidade, mas também à própria industrialização que produz produtos em série. Como resposta a essa industrialização, o filme fabrica imagens em série da grande cidade a partir da reprodução mecânica. A serialização da indústria capitalista fabrica produtos idênticos em larga escala; a montagem por serialização, como recurso expressivo, apresenta imagens que reproduzem procedimentos estéticos. Através da serialização das imagens em *News from home*, o filme resiste à temporalidade acelerada da indústria capitalista: as imagens-tempo nos convidam a contemplar, a perdurar, enquanto a linha de montagem não espera. Assim, apesar da aparente impessoalidade dos planos, eles não remetem a um ponto de vista objetivo sobre a cidade, mas à própria experiência vivida na metrópole. Como afirma Janet Bergstrom, acerca

⁵⁷ “Certa vez, um amigo me disse: Chantal, você sempre faz filmes longos demais, sempre faz filmes longos demais, sempre faz filmes longos demais” (tradução nossa) (AKERMAN apud OUBIÑA, 2005).

de *News from home*, “as ruas e os arrabaldes adquirem pouco a pouco a significação de uma experiência cotidiana, apesar do modo distanciado, simultaneamente objetivo e subjetivo, segundo o estilo muito característico dos documentários de Chantal Akerman⁵⁸” (BERGSTROM, 2004 p.181).

Essa experiência pode ser relacionada ao que Walter Benjamin (2006) afirma nas *Passagens*, em seu capítulo *Tédio – Eterno Retorno*. Na esteira de Friedrich Engels, o autor remonta à experiência do trabalhador, impregnada pelo tédio da repetição do trabalho mecânico, pelo sofrimento de um tempo expropriado pelo ritmo de produção capitalista. Nessa passagem, Benjamin propõe uma relação intrínseca entre tédio, duração e repetição.

O trabalho na fábrica como infraestrutura econômica do tédio ideológico das classes superiores. “A triste rotina de um infindável sofrimento no trabalho, no qual o mesmo processo mecânico é repetido sempre, assemelha-se ao trabalho de Sísifo; o fardo do trabalho, tal qual a pedra de Sísifo, despenca sempre sobre o operário esgotado” - Friedrich Engels (BENJAMIN, 2006 p.146).

A montagem por serialização em *News from home* tem a forma de uma repetição mecânica, e, por outro lado, retém em si o que há de mais artesanal: a duração. É a temporalidade dilatada das imagens em *News from home* que nos fornece uma experiência cujo fluxo vai além de quem narra e que pode ser apropriada por nós. Segundo Benjamin (1987), quanto mais o narrador se afasta de psicologismos, mais facilmente o ouvinte reconhece aquela experiência como sua; por isso, o tédio seria essencial para a transmissão de uma experiência que se elabora no transcorrer do tempo e que exige a paciência de quem tece fios.

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes (BENJAMIN, 1987 p.204-205).

No ensaio *News from home*, Chantal Akerman está muito longe das sutilezas psicológicas e dos detalhes da sua vida particular. Em tantos planos dentro de vagões do metrô ou nas plataformas, o tempo é de espera; como nas viagens que empreendemos no cotidiano, de casa para algum lugar. A montagem por serialização exhibe o mecanicismo da reprodução técnica que parece expropriar a experiência dos sujeitos, e, dialeticamente,

⁵⁸ No original: “Les rues et les banlieues acquièrent peu à peu la signification d’une expérience quotidienne, et pourtant mise à distance, simultanément objective et subjective, selon le style très caractéristique des documentaires de Chantal Akerman”.

apresenta o tempo necessário para a “experiência das imagens”, pois os planos se desvinculam das amarras dos encadeamentos sensorio-motores (o olhar não está subjugado ao desenvolvimento de uma história que passa rapidamente diante de nossos olhos). O que resulta disso não são histórias nem lições de vida, como nas formas antigas de narrativa, mas experiências desagregadoras e ausência de ação.

O uso recorrente de planos-sequências, como aqueles no interior do metrô e de frente para os passageiros, ou diante das plataformas em que pessoas aguardam o metrô, reforça a impressão de que os quadros são unidades autossuficientes e que se repetem promovendo uma standardização das imagens; mas a montagem também apresenta diversos cortes justapondo planos filmados num mesmo local e com enquadramento semelhante, reforçando a descontinuidade, a exemplo da sequência das imagens da multidão que percorre o cruzamento. As imagens se sucedem sem estabelecer qualquer relação entre passado e presente, nem em ordem cronológica/linear, nem de maneira invertida.

Em *News from home*, a montagem não concatena uma vida tendo em vista a construção de um passado a partir de seus momentos significativos; ao contrário, parece haver uma multiplicação de presentes, uma repetição do mesmo, que se confronta com a narrativa empreendida pela mãe; ela articula relações entre passado e presente quando comenta sobre fatos da vida da filha, como a sua partida repentina de Bruxelas, a busca por emprego em Nova Iorque, a mudança de endereço, o trabalho que ela consegue num restaurante, o roteiro do filme que ela lhe envia, a felicidade ao saber que Chantal finalmente regressará para casa. Todos esses fatos não encontram par nas imagens, que se justapõem como se o único tempo possível fosse um eterno, repetitivo e indeterminado presente.

News from home faz da reprodução mecânica um procedimento estético para dar a ver outra forma de experiência, fragmentária e descontínua. A montagem por serialização (des)organiza o espaço e o tempo, apresentando um tempo sensível e espaços que se assemelham através de enquadramentos repetitivos, dando a ver uma experiência “inenarrável” em termos de encadeamento de ações, e todavia exprimível por meio de blocos de espaço-tempo. Em lugar da pura impessoalidade técnica, esta montagem nos fornece uma experiência de uma viagem cotidiana pela cidade; as formas do espaço e do tempo estão contaminadas por esse modo de percepção: subjetiva indireta livre. Numa imbricação entre objetividade e subjetividade, a reprodução mecânica faz jus a uma experiência vivida na grande cidade.

12- Conclusão

O trabalho do ensaísta se faz sobre o fundo de massas urbanas.
Wille Bolle (1994, p.397).

Na epígrafe acima, Wille Bolle se refere ao ensaísta Walter Benjamin, que, segundo ele, tem como cenário de sua escrita “uma ‘*tableau* formigante’, que transmite a impressão de que o escritor quer ter a multidão constantemente presente, nomeando-a a todo momento, conjurando sua presença” (BOLLE, 1994 p.397). Em *News from home* e *Lost book found* também é possível apreender a forte presença da multidão inscrevendo uma abertura para outras histórias possíveis, de modo que os personagens-narradores encontram uma intersecção entre a sua experiência e a coletividade, tal como fizeram os narradores modernos investigados por Benjamin, entre eles Proust, Kafka e Baudelaire.

Numa passagem de *Lost book found*, vemos um cartão onde está escrito “A lifetime income opportunity⁵⁹” - em seguida, um pequeno bilhete com letras escritas à mão dizendo “To Mom, may you get lots of Money/ Love, Kisha⁶⁰”; então um *travelling* segue um homem adentrando uma passagem subterrânea numa calçada, até que ele fecha as portas; uma superposição de imagens nos leva a um *travelling* que avança na direção da escada que conduz a uma estação no subsolo, por onde desce um casal; em *contra-plongée*, a imagem apresenta um *outdoor* com o rosto de uma mulher sob a penumbra da noite; ouvimos uma voz dizer: “Eu lhe contarei tudo, tenho uma cidade subterrânea aqui”, e vemos um misterioso homem de chapéu, de costas, descendo uma escada rolante que leva a uma estação de trens. Bilhetes que remetem a histórias que não conhecemos, passagens enigmáticas no espaço da cidade, imagens da metrópole desconhecidas por nós. *Lost book found* não atenta apenas para o que antes era invisível aos olhos do narrador, mas também aponta para o que ainda não é visível no ensaio, para os espaços da cidade que o filme não consegue alcançar, o que está no fora de campo, e faz alusão a tantas narrativas que não foram contadas e que nos deixam apenas pistas, rastros, pegadas.

⁵⁹ Uma oportunidade de renda vitalícia.

⁶⁰ Para a mamãe, você pode conseguir muito dinheiro. Com amor, Kisha.

Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas (COMOLLI, 2008 p. 180).

Neste ensaio fílmico de Jem Cohen, cartazes, frases nas ruas, anúncios de preços nas lojas, sacolas plásticas, moedas, estátuas, brinquedos, vitrines, tudo se converte em signos a decifrar. O livro perdido é uma alegoria do texto urbano que o ensaísta enuncia em suas andanças, mas que se abre para tantas outras escritas da cidade. A multidão que atravessa a metrópole também perpassa o filme; tal como na poesia de Baudelaire, que tanto inspirou o ensaísmo benjaminiano, “percebe-se, no fundo do texto, um rumor incessante: são personagens coletivos que surgem em cada segmento, se fazem presentes em cada imagem, se deslocam sem parar, circulam pelo texto inteiro” (BOLLE, 1994 p.397). É por isso que o narrador-personagem nos pergunta quem escreveu o livro perdido, e em seguida apresenta uma série de retratos de anônimos. O ex-ambulante conta suas histórias mostrando imagens de outros ambulantes e traz imagens de pessoas dormindo num trem como se o narrador também fosse um deles, quando conta que pegava o trem para ir ao trabalho.

Ao contrário de *Lost book found*, em que o investimento nos *travellings* promove uma perambulação pela metrópole ao modo de um *flâneur* baudelaireano, os planos fixos em boa parte de *News from home* (à exceção de algumas poucas panorâmicas no decorrer do ensaio, ou dos *travellings* que remetem ao progressivo movimento de partida da personagem de Nova Iorque para a Bélgica) transmitem a impressão de que estamos lidando com uma observadora estática que registra as imagens dos transeuntes.

Em muitos enquadramentos de *News from home*, o descentramento do olhar promovido pela valorização da profundidade de campo, ampliando as possibilidades da perspectiva em detrimento das restrições estabelecidas por um olho central, em vez de encenar “a ausência do sujeito”, faz prevalecer a elaboração de uma subjetividade opaca por meio de uma estrutura fílmica anti-revelatória, que reforça os limites do quadro. Akerman abre mão de um olhar unívoco sobre a cidade e do centro em si, e prefere narrar a experiência a partir do mundo exterior, observando atentamente os personagens com os quais a câmera cruza. A rigidez da moldura, promovida pela fixidez do plano, a frontalidade, as panorâmicas enviesadas, os *travellings* feitos a partir de trens e automóveis que jamais demonstram uma personalização do olhar, e, por fim, o uso recorrente do quadro dentro do quadro são alguns elementos que reforçam os limites da janela cinematográfica e se afastam de efeitos de

identificação – não olhamos para o mundo a partir de um olho central, pois o enquadramento apresenta uma abertura para as múltiplas possibilidades do olhar através da profundidade de campo.

Os enquadramentos rentes ao chão em *Lost book found*, cujo narrador-personagem logo desce do ponto de vista do alto de um arranha-céu para mostrar a cidade a partir do corpo-a-corpo com outros personagens, estão muito longe de um olhar privilegiado sobre Nova Iorque. Segundo Certeau (1998), as pinturas renascentistas representavam a cidade a partir de um olho celeste conduzido por uma pulsão gnóstica diante desse texto não redutível à univocidade, o texto urbano. O quadro em *Lost book found* é feito a partir “de baixo”, onde atuam os praticantes ordinários da cidade. E o filme cede a esses inúmeros caminhos possíveis desenhados por tantos outros habitantes, num ensaio seduzido pelo desejo de perder-se no meio da cidade-labirinto; como diria Walter Benjamin (1987, p.73), ao relembrar as anotações em seus cadernos com memórias da cidade de tempos da infância, “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”.

A voz do livro em *Lost book found* sugere uma alegoria do texto urbano enunciado por múltiplos autores. Em vez de uma pulsão de saber que levaria a uma visibilidade totalizante, o narrador-personagem empreende uma decifração do enigmático texto da cidade que não incorre numa solução do enigma, mas na reposição de um infindável mistério em torno dos caminhos e histórias da metrópole. Em *News from home*, a voz da leitora das cartas convive com a voz da autora, desestabilizando o “eu” de quem emana a voz *over* (é Chantal quem lê, mas as palavras não são dela); além disso, a voz *over* e as imagens apresentam um confronto entre o “eu” que não se mostra, que se esquiva e não responde às cartas, e os planos da multidão atravessando semáforos, ou de anônimos sentados em cadeiras na rua, ou em bancos de uma estação de metrô, ou dentro do metrô esperando a viagem transcorrer até chegar ao seu destino.

A montagem de *News from home* apresenta planos com princípios formais repetitivos, que constituem uma montagem por serialização, em que a reprodução técnica dá a ver uma experiência descontínua. Por outro lado, os longos planos exigem a paciência, o tempo de espera. Ao se afastar dos psicologismos da narrativa autobiográfica, *News from home* apresenta uma forma que sugere a experiência de qualquer um, de espaços quaisquer, do tempo em que nada acontece, e não a experiência de um sujeito centrado em si que revela episódios de uma trajetória coerente. Seguindo a lição de Benjamin (1987) sobre o narrador

tradicional, que evitava psicologismos e incorporava o tédio na narração, *News from home* dá a ver a experiência através de procedimentos estilísticos que valorizam as imagens-tempo em que diversos personagens aparecem em seu cotidiano em espaços quaisquer. Uma montagem que faz sucederem espaços quaisquer para além de sentidos unívocos impostos pelos espaços reduzidos ao encadeamento de ações de uma personagem autobiográfica.

Já a montagem de *Lost book found* não exprime o pensamento de um sujeito. A coexistência da voz-eu do narrador-personagem com a “voz do livro perdido e sem autor” produz uma multiplicidade de vozes sobre a justaposição das imagens. Trata-se de um texto fílmico em busca do texto urbano, com uma narrativa elaborada por múltiplas vozes, tal como o texto urbano é enunciado por tantos autores, os habitantes da cidade. O ensaio como uma “forma que pensa”⁶¹: não um sujeito que expressa o pensamento em imagens cinematográficas, mas sim através de uma montagem que se quer à maneira de um agenciamento coletivo, tal como os habitantes agem nas enunciações do texto urbano. Os habitantes são os múltiplos autores do livro-cidade, e as relações entre a voz do livro e a voz-eu do narrador-personagem elaboram imbricações entre o indivíduo e a coletividade incrustadas na forma do filme.

A partir de agenciamentos coletivos, os ensaios *News from home* e *Lost book found* narram a experiência elaborando uma intersecção entre o individual e a coletividade, tal como os narradores modernos analisados por Walter Benjamin: Proust, Kafka e Baudelaire. É aí, precisamente, que reside o potencial político da subjetiva indireta livre impregnada na forma do filme. Lembremos da literatura menor, definida por Deleuze e Guattari (1977), em que o universo individual é perpassado pelo político: é o *flâneur* de *Lost book found* que tem “um olhar para baixo”, um interesse pelas coisas ínfimas e pelos personagens menores, marginalizados na sociedade capitalista. Já *News from home* se situa entre a impessoalidade da rigidez do quadro e a subjetividade da leitora das cartas, no cruzamento dos olhares entre a câmera e os personagens: quadros em que a negação da perspectiva central e a mobilidade do olhar estimulada pela profundidade de campo se afastam do ponto de vista do “sujeito que vê o mundo”, desestabilizando a identidade Eu=eu da câmera através de uma narradora-personagem que se agencia com a multidão que atravessa a cidade. Eu e outro não são essências, e conhecemos a narradora-personagem através da relação que ela estabelece com a cidade e os seus personagens.

⁶¹ Godard define o ensaio como “uma forma que pensa” em *Histoire(s) du cinéma*.

Eu é outro, ou o ex ambulante se encontra num devir ambulante. Eu é outro ou a estrangeira que se recusa a falar de si e escreve a sua história sem fatos a partir desses encontros com os personagens em Nova Iorque, para no fim partir, sempre “sem lar”, à deriva.

Desterritorializar a linguagem cinematográfica. Uma literatura menor implica também uma desterritorialização da língua: gaguejar em sua própria língua, pois “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE e GUATTARI, 1977 p. 25). O cineasta Jem Cohen fazendo um ensaio em super 8 que rompe com os limites entre o ficcional e o documental; Chantal Akerman realizando um filme que produz uma experimentação entre o autobiográfico e a impessoalidade da reprodução técnica, desterritorializando a autobiografia. Todo agenciamento pressupõe conflitos entre técnica e desejo, e todo território tem suas linhas de fuga: voltando-nos para esses ensaios percebemos que, se a reprodução técnica, na acepção benjaminiana, é um dos fatores que contribui para o declínio da experiência e se impõe como princípio formal na montagem cinematográfica, em *News from home* Chantal Akerman se apropria da reprodução técnica a favor da vivência imediata, da vida no seu transcorrer, indo além do isolamento das vivências na grande cidade e dando a ver a si mesma através da relação com os outros, da imersão na multidão. Em *Lost book found*, o narrador-personagem vai trabalhar entre as paredes de um escritório, mas é na lembrança do livro perdido que ele recupera o contato com a cidade, fazendo das imagens do real as imagens da memória e rompendo com a dicotomia entre vida mental e mundo.

Pasolini analisa, na literatura italiana, o recurso ao discurso indireto livre por escritores realistas. Para retratar a realidade dos personagens mais pobres, esses autores utilizavam os dialetos dos excluídos e impregnavam a obra com suas visões de mundo, indo de encontro à língua nacional italiana, que, segundo o autor, era a língua da burguesia, e, deste modo, “o alargamento linguístico era um contributo para uma língua nacional em potência através da operação literária” (PASOLINI, 1982 p.28). No entanto, no cinema menor, tal como na literatura menor, não se trata de usar uma língua menor, mas de gaguejar na língua maior, experimentar a linguagem cinematográfica. O cinema de ensaio desterritorializa os domínios da ficção e do documentário, mas também reterritorializa (o cinema de ensaio é também um território).

O cineasta e teórico italiano leva a discussão do discurso indireto livre para o âmbito do cinema e formula o conceito de subjetiva indireta livre. Mas, segundo Pasolini (1982),

cineastas como Antonioni e Bertolucci teriam aderido à língua de personagens burgueses através de elementos estéticos identificados com a neurose ou com a crise de seus personagens, ou seja, eles não teriam feito da língua menor dos marginalizados um problema de estilo.

Em *News from home* e *Lost book found*, a subjetiva indireta livre assume a forma de um “olhar do personagem” que se relaciona com a coletividade na forma do filme. Não há um “eu” estável sob os enquadramentos aparentemente impessoais da cidade em *News from home*, nem nas trocas de olhares com os transeuntes que entram e saem de quadro de maneira aleatória. Assim como o “eu” na forma do acúmetro em *Lost book found* encarna as suas ficções nos personagens que perambulam com seus carrinhos de ambulante, que examinam as frestas das grades no chão da rua, que erguem as mãos para o céu sob a iminência de uma chuva de moedas. Os agenciamentos coletivos promovem as rupturas entre o objetivo e o subjetivo, entre o real e o imaginário, com uma multidão sempre presente, perpassando a forma do ensaio.

Narrar a experiência: narradores multifacetados que fazem das experimentações com o tempo, o espaço e a subjetividade uma nova forma de tecer encontros entre a experiência individual e a coletiva. Narradores proteiformes, em constante metamorfose, subjetividades instáveis, experiências descontínuas e abertura da forma para outras narrativas possíveis, como aqueles bilhetes sem história em *Lost book found*, ou os encontros fugazes entre olhares em *News from home*.

13- Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ASTRUC, Alexandre. **O nascimento de uma nova vanguarda : a caméra-stylo**. In: Foco Revista de Cinema. *L'écran français* n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/editorial.htm>

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. – (Coleção Ofício de Arte e Forma).

_____ et al. **A estética do filme**. – Campinas, SP: Papyrus, 2° Ed. - 2002 – (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem** – problemas fundamentais do Método Sociológico da Ciência da Linguagem. Editora Hucitec – São Paulo, 2004.

_____ **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARKER, Jennifer M. The feminine side of New York: travelogue, autobiography and architecture in *News from home*. In: FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Identity and memory**. The films of Chantal Akerman. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: Foto. Cine. Video. – 1° Ed. – Buenos Aires: Colihue, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Editora UFMG – Belo Horizonte, 2006.

_____ **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____ O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3° edição – São Paulo, 1987.

_____ Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3° edição – São Paulo, 1987.

_____ Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3° edição – São Paulo, 1987.

_____A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3º edição – São Paulo, 1987.

_____A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3º edição – São Paulo, 1987.

_____O autor como produtor – Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3º edição – São Paulo, 1987.

_____ **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002.

_____ **Rua de mão única**. Obras escolhidas volume II. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1987.

_____ **Origem do drama barroco alemão**. Editora Brasiliense – São Paulo, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória** – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSTROM, Janet. *News from home*. In: AKERMAN, Chantal. **Autoportrait en cinéaste**. Paris: Cahiers du cinema - Centre Pompidou, 2004.

BLÜMLINGER, Christa. Lire entre les images. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-AGUIGUES, Suzanne (org.). **L'essai et le cinéma**. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.

BOLLE, Wille. A metrópole como medium-de-reflexão. In: SELLIGMAN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. Editora FAPESP – São Paulo, 2007.

_____ **Fisionomia da metrópole moderna** – representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Ediciones Paidós Ibérica – Barcelona, 1996.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: **A experiência do cinema**: antologia. XAVIER, Ismail (org.) – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983 (Coleção Arte e Cultura – v.nº5).

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Editora Estampa – Lisboa, 1973.

BRISSAC, Nelson Peixoto. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo – Companhia das Letras, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3º edição. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHION, Michel. **La audiovisión**: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. – 1º Ed. – Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____ **The voice in cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

COSTA, Fabienne. « Les rejetées de la jetée » va-et-vient et « bouts d’essai ». In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-AGUIGUES, Suzanne (org.). **L’essai et le cinéma**. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo – Editora Brasiliense, 2005.

_____ **A imagem-movimento**. São Paulo – Editora Brasiliense, 1983. Disponível em: <http://filoczar.com/filosofia/Giles%20Deleuze/deleuze-a-imagem-movimento.pdf>

_____ e PERNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

_____ e GUATTARI, Félix. **Kafka – por uma literatura menor**. Rio de Janeiro – Imago editora, 1977.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema – articulação de corpo e espaço. In: **A experiência do cinema**: antologia. XAVIER, Ismail (org.) – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983 (Coleção Arte e Cultura – v.nº5).

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo – Cosac Naify, 2004 (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

EISENSTEIN, Sergei. Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro – Ed. Graal, 2003.

FIHMAN, Guy. L’essai cinématographique et ses transformations expérimentales. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-AGUIGUES, Suzanne (org.). **L’essai et le cinéma**. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3ª edição – São Paulo, 1987.

_____ **História e narração em Walter Benjamin**. 2º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GERALDO, Sheila. Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D'ANGELO, Martha (org.). **Walter Benjamin: arte e experiência**. Ed. UFF; Niterói, 2009.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GRAHAM, Rhys. **Just hold still: a conversation with Jem Cohen**. Senses of cinema, n° 9, Melbourne, sep-oct, 2000.

ISHAGHPOUR, Youssef. **O fluxo e o quadro**. *Devires - Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Mestrado em Antropologia da UFMG, 2010.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Ed. Graal: Rio de Janeiro, 1999.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. 3° Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAHUD, Michel. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LEANDRO, Anita. **Cartografias do êxodo**. *Devires - - Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Mestrado em Antropologia da UFMG, 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 2003.

MAIA, Carla. **Lá, do outro lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da UFMG – Belo Horizonte, 2008.

MARGUILES, Ivone. **Nothing happens**. Chantal Akerman's hyperrealist everyday. Durham and London: Duke University Press, 1996.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MÉNIL, Alain. Entre utopie et hérésie. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-AGUIGUES, Suzanne (org.). **L'essai et le cinéma**. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.

MESQUITA, Cláudia. **Lost book found: uma cidade ao rés do chão**. *Devires - Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Mestrado em Antropologia da UFMG, 2008.

MOURE, José. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-AGUIGUES, Suzanne (org.). **L'essai et le cinéma**. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.

MURICY, Katia. Os espaços alegóricos de Walter Benjamin. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Espécies de espaço**: literatura, territorialidades e mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NEYRAT, Cyril. L'essai à la limite de la terre et de l'eau. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-AGUIGUES, Suzanne (org.). **L'essai et le cinéma**. Paris: Ed. Champ Vallon, 2004.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad** – cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós Ibérica – Buenos Aires, 1997.

_____ A voz no documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea de Cinema** – documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005 – volume II.

OUBIÑA, David. Ínfima bitácora: el cine infrafino de Chantal Akerman. In: **Chantal Akerman: una autobiografía**. Catálogo Malba – Colección Constantini. Museo de Arte Latinoamericano. Buenos Aires, 2005.

PANOFSKY, Erwin. **Perspective as a symbolic form**. Zone Books: Nova Iorque, 1991.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa – Assírio e Alvim, 1982.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REBELLO, Patrícia da Silva. **O documentário sob o risco do ensaio**: subjetividade, liberdade e montagem. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Rio de Janeiro, 2012.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosaac e Naify, 2005.

ROCHA, Marília. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina. **Sobre os restos: Infância berlinense por volta de 1900**. Cadernos Benjaminianos, n.4, Belo Horizonte, ago-dez 2011.

STAROBINSKI, Jean. **É possível definir o ensaio?**. Revista Remate de Males – Campinas, 2011.

TARANTINO, Michael. El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman. In: VALENCIA, Generalidad. Catálogo de Video-Instalación. **Rozando la ficción** – D'est de Chantal Akerman Editora. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 1996.

WEINRICHTER, A: “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, in LA FERLA, J (org), **Las prácticas mediáticas pré-digitales y postanalógicas**. Buenos Aires:Meacvad, 2008.

WHITE, Kenneth. **Urban unknown** – Chantal Akerman in New York City. Oxford University Press, 2010.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno segundo Pasolini**. Revista Italianística, ano I, nº1, 1993.

_____ **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.