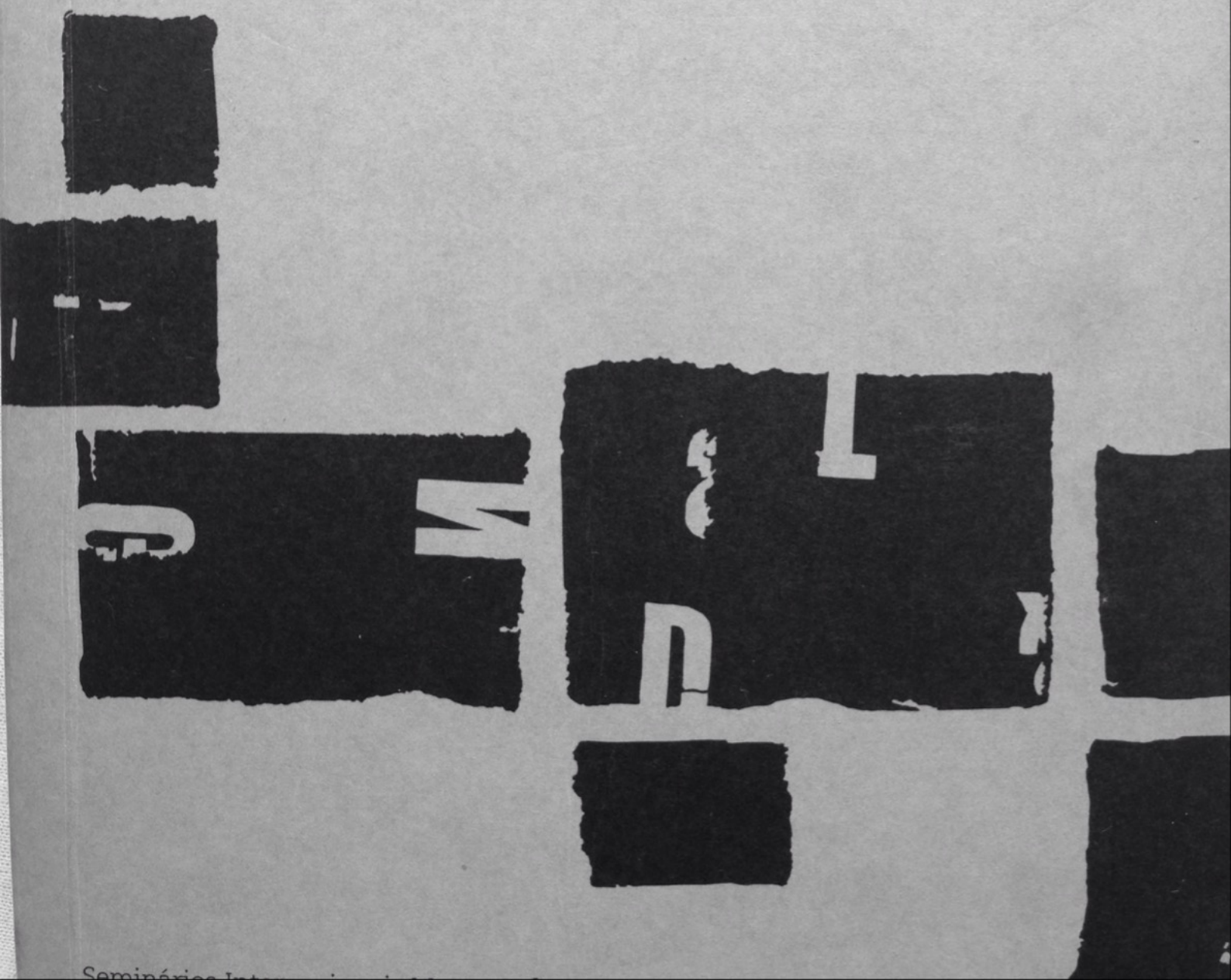


CRIAÇÃO E CRÍTICA

organização

Glória Ferreira e Fernando Pessoa



CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S474s

Seminários Internacionais Museu Vale (4 : 2009 : Vila Velha, ES)
Criação e Crítica / organização Glória Ferreira e Fernando Pessoa ;
[tradução Pascal Rubio, Manuel Girard, Kena Urrestarazu]. – Vila Velha, ES
: Museu Vale ; Rio de Janeiro : Suzy Muniz Produções , 2009.
il.

Seminários Internacionais Museu Vale IV 2009, ...Criação e crítica,
realizado no período de 11 a 15 de março de 2009, em Vila Velha, ES
ISBN 978-85-60008-10-0

I. Crítica de arte - Congressos. 2. Arte e sociedade - Congressos. I.
Ferreira, Glória. II. Pessoa, Fernando. III. Seminário ...Criação e crítica
(2009 : Vila Velha, ES). IV. Museu Vale. V. Título.

09-0570.

CDD: 701.18

CDU: 7.01

09.02.09 09.02.09

010905

O RETORNO DO SUJEITO E A CRÍTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

TANIA RIVERA

[Psicanalista, professora da UnB
e pesquisadora bolsista do CNPq]

NADA

da memorável crise

ou se houvesse

o evento

cumprido em vista de todo resultado nulo

humano

TERÁ TIDO LUGAR

uma elevação ordinária verte a ausência

SENÃO O LUGAR

inferior marulho qualquer como para dispersar o ato vazio

(...)

nessas paragens do vago onde toda realidade se dissolve

Stéphane Mallarmé

(trecho de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*)

Para Walter Benjamin, os poetas encontram “na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica”.¹ Seriam como sucateiros, catadores de rua, os artistas. Benjamin os encontra na descrição do *chiffonnier* feita por Baudelaire: aquele que registra e coleciona o que a grande cidade despreza e destrói. Nada mais distante do herói criador ou do gênio romântico. O herói moderno é decaído, é um operário; sabe-se de antemão que ele jamais triunfará. Ele não cria nada de novo, belo ou sublime; apenas recolhe os dejetos da civilização. Com eles, porém, faz algo extraordinário: em sua arte, em sua poesia, forja uma verdadeira potência crítica da cultura.

1. W. Benjamin. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 15.

Tal configuração da arte não é exatamente aquela do tempo de Baudelaire, nem é aquela prevalente na arte produzida até 1940, quando Benjamin percebe que não conseguirá fugir dos nazistas e resolve se suicidar. Ela é a do nosso tempo. Nela, as noções de criação e criador parecem anacrônicas, e a definição de crítica de arte se torna francamente problemática. “Insensatos os que lamentam o declínio da crítica”, dizia Benjamin já em 1928. “Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento”.² Não há mais uma clara distância entre produção e crítica, a partir do momento em que a própria produção artística assume como cerne de sua poética uma dimensão crítica, ou seja, põe-se a quebrar (*krinein*, em grego), a pôr em crise os parâmetros culturais definitórios da arte. A crítica se sentia “em casa”, prossegue o filósofo, “em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista”.³ De fato, não temos mais a nosso dispor um ponto de vista fixo como aquele que sustentava e centralizava, graças a uma implícita ordenação divina, a organização perspectiva da representação renascentista. Se “no século XX os espelhos voaram em pedaços”, como diz Francis Ponge pensando em Picasso,⁴ a multiplicidade de pontos de vista nega ao Eu qualquer abrigo. Como dizia Freud, o Eu não é mais “senhor em sua própria casa”.⁵ Que ponto de vista se poderia oferecer, em nossos dias, através dos múltiplos escombros recolhidos e registrados pelo artista?

O sujeito se vê ele mesmo despedaçado, retirado de sua posição central. Ele se extrai diante de objetos, das “coisas” com as

2. W. Benjamin. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 54.

3. *Ibidem*.

4. Apud M. Gagnebin. “Picasso, Iconoclaste...”. *L'Arc*, n. 82, s/d., p. 39.

5. Sigmund Freud. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise) (1917). Em *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1944, vol. XI, p. 295. Eu traduzo esta e todas as demais citações.

quais Benjamin, desiludido, fecha seu comentário: “as coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana”.⁶

Em 1959-1960, Jacques Lacan nota que nosso objeto primordial, o objeto da pulsão, é desde sempre perdido, é a Coisa (*das Ding*) sempre buscada, mas nunca reencontrada como tal. Ela não pode sequer ser imaginada. Temos acesso apenas, em nossa atividade desejante, a seus substitutos, meras ruínas, os objetos que fugazmente parecem tomar seu lugar. O psicanalista retoma então a questão da sublimação, especialmente vaga em Freud, para afirmar que ela consistiria na operação significativa pela qual um objeto seria elevado “à dignidade da Coisa”.⁷

A um primeiro olhar, essa famosa fórmula pode parecer referir-se à arte clássica e às quimeras estéticas de um Belo harmônico. Mas Lacan mostra o avesso dessa idealização. A Coisa é pura perda, seu lugar é um vazio, seu modelo é o vaso, objeto que só se define por conformar um oco. Elevar algo a esta (in)dignidade comporta, portanto, uma terrível ameaça. O quadro *Os embaixadores* de Holbein serve de modelo ao psicanalista, no uso que é aí feito da anamorfose, o *trompe l'oeil* construído pelo uso deformado da perspectiva. Ao lado de elementos representando o mais alto refinamento cultural, acha-se nesta pintura, se a vemos de frente, um objeto alongado que não deixa de evocar um falo em ereção. É apenas ao olharmos para o quadro de viés que tal objeto se transforma em uma caveira.

6. W. Benjamin. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Op. cit., p. 54.

7. J. Lacan. *Le séminaire. Livre VII. La sublimation*. Paris: Seuil, 1986, p. 133.

O sublime está, portanto, ligado a uma pungente revelação, a “dignidade da Coisa” não é em nada apaziguadora, mas nos joga na cara nossa frágil e violenta condição humana. Lacan acentua, assim, o que a estética do romantismo já apontava ao mesclar o Belo ao Terrível. Mas é a concepção de objeto implicada na fórmula lacaniana da sublimação que merece especial destaque: trata-se de um objeto *qualquer*, um objeto decaído. Indigno. Objeto desdenhado, caído, perdido, que o artista não cria, propriamente, mas recolhe como o *chiffonnier* de Benjamin. Objeto capaz de lembrar ao sujeito sua finitude e capaz de retirá-lo da pretensão de se afirmar como dono dos objetos, senhor do espaço e da representação, legítimo criador – ou crítico.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Lacan vai a Saint-Paul de Vence visitar seu amigo Jacques Prévert e se surpreende com sua coleção de caixas de fósforos. Vazias, as caixas estavam dispostas de maneira encadeada e, segundo o psicanalista, “extremamente agradável”, formando uma longa fileira que ornamentava parte da casa.⁸ Caixas de fósforos vazias eram a única coisa, naquele momento de penúria, que se podia colecionar.

É inspirado pelo pensamento de Lacan que Hal Foster propõe o “retorno do real” como uma noção essencial para a arte contemporânea. Com ele, passaríamos da “realidade como um efeito de representação para o real como uma coisa de trauma”.⁹ Para Lacan, Real é o registro que se articula ao Simbólico e ao Imaginário para constituir a complexa e compartilhada realidade humana. O Simbólico, domínio da linguagem e das trocas culturais, toma

8. Ibid., p. 136.

9. Hal Foster. *The return of the real*. Londres-Cambridge: MIT Press, 1996, p. 146.

para este autor um papel prevalente na organização da realidade. Ele fornece as linhas de estruturação do Imaginário, domínio cujo fulcro é a imagem especular do corpo e que configura a imagem como falaciosa, encobrindo algo que não se pode ver como tal: o Real, que resiste a ser simbolizado.

Parte da produção contemporânea visaria, para Foster, chegar à repetição de um encontro traumático com o real dessimbolizado e terrível, para além da imagem. Assim, a série *Death in America*, de Andy Warhol, traz uma repetição de imagens de acidentes de carro retiradas de jornais. Está explícita, aí, uma dimensão da obra de Warhol que pode não estar em primeiro plano nos simulacros que são as imagens de sopas Campbells, por exemplo, mas que não deixa de transparecer nos retratos de Marilyn, quando lembramos que, no momento em que o artista produz essas imagens, ela tinha acabado de se suicidar. Porém, o núcleo trágico da obra deste artista não diz respeito tanto a essa faceta identificável em alguns de seus trabalhos, quanto ao dispositivo que, pela repetição automática que gera a imagem, faz com que algo nela possa nos atingir de maneira traumática. É uma mancha sobre o rosto do cadáver de *Ambulance disaster* (1963) que punge e fere Hal Foster, convidando-o a uma espécie de trauma. Assim como o *punctum* que Roland Barthes, também influenciado por Lacan, concebe em *A câmara clara* como aquele ponto, em uma fotografia, que ameaça lhe furar os olhos.¹⁰ Trata-se de algo, uma mancha, um detalhe qualquer, *ex-cêntrico*, fora do centro, que é imprevisível e radicalmente singular a cada olhador, tocando-o diretamente numa ameaça que pode se revirar em poesia.

Haveria, para Foster, outras diversas modalidades de retorno do real na arte contemporânea: podemos ter uma apresentação da ilusão capaz de quebrar a ilusão, como no hiper-realismo, ou ainda a

10. R. Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

tentativa de chegar a uma “representação sem cena”, sem enquadramento, sem tela, no que o autor chama “arte abjeta”.¹¹ Essas diferentes estratégias mostram que um importante desafio da arte contemporânea consiste, nós diríamos, em construir representações capazes de *criticar* sua própria natureza representacional – colocá-la radicalmente em crise, rompê-la, em prol de algo que Foster não ressalta, mas nos parece essencial: certa presença traumática do sujeito.

O cerne do trauma não me parece consistir no fato, apontado por Foster, de que nele ainda não há propriamente um sujeito, mas sim uma confusão entre o Eu e o mundo. Com efeito, não há aí um Eu bem delimitado, organizado e unificado pela imagem do corpo. Porém, no que diz respeito ao sujeito, ao sujeito do inconsciente, bem distinto desse Eu ilusório, é justo no trauma que ele se esboça. A estranha força do trauma provém dessa situação de angústia extrema na qual o sujeito se faz valer como não mais que uma ferida (em grego, *traûma* quer dizer ferida), um rasgo na tela da realidade, reabrindo um excesso capaz de pôr em xeque tanto a representação, quanto a ele mesmo. O sujeito não possui uma fixidez, ele é instável, efêmero, pois é certo efeito – precisamente este efeito de ruptura da representação em que o Eu perde seu lugar e se dissolve, deixando surgir num átimo o ponto nuclear de nossa constituição. O sujeito não é mais do que uma pulsação imprevisível que, no entanto, como nos mostra a arte, pode se transmitir. Trans-missão deste núcleo incerto de dor e prazer, num gozo que comemora nossa frágil constituição como sujeitos.

A noção lacaniana de Real faz eco ao que Merleau-Ponty, em conferência de 1945, já apontava como um excesso no real, em um contraponto com a natureza da representação cinematográfica: *jamais no real a forma percebida é perfeita, há sempre tremidos, rebarbas*

11. Ibid., p. 153.

*e uma espécie de excesso de matéria. O drama cinematográfico possui, por assim dizer, um grão mais cerrado que os dramas da vida real, ele se passa em um mundo mais exato que o mundo real.*¹²

O “drama”, a organização narrativa e espacial da representação, dá ao sujeito um lugar mais ou menos fixo e encobre o perturbador “excesso” do real. Esse regime é o que chamaremos “imagem-muro”. Boa parte da produção artística contemporânea visa furar esse muro ou esgarçar esse véu, rompendo tal domínio imaginário apaziguador e ilusório. Ela se alinha à “imagem-furo” que, através de estratégias variadas, busca quebrar o “drama”, a realidade, em busca de algo para além da representação. Tal potência crítica da representação implica uma alteração fundamental na posição do sujeito. Ele foi retirado de um lugar central no “drama”, na estrutura da representação. Mas ele retorna, agora, *de fora do campo da representação*. Sob a égide do real, ele é convocado a comparecer em toda sua potência de disseminação e fugacidade, como efeito poético. O sujeito não é mais que um efeito. Feito de poesia, da ferida imaterial, e tanto mais fundamental, que clama por se transmitir entre nós.

O sujeito parece, em uma das facetas da produção contemporânea, sair completamente de cena em prol da disseminação crítica dos modos de representação. Um exemplo extremo dessa configuração seria aquela que faz Warhol afirmar “Eu quero ser uma máquina”.¹³ Em outra modalidade, o sujeito se veria anulado pela presença maciça do objeto, como no minimalismo. Aí o objeto é uma entidade autônoma. Para se destacar da representação mimética, recusando e esgarçando o “drama” da representação, é necessário que ele negue o sujeito como seu par. Por mais “específicos” que sejam, porém, para usar o termo de Donald Judd, tais objetos formulam,

12. Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996, p. 73.

13. Apud H. Foster. Op. cit., p. 130.

implicitamente, uma convocação à presença do sujeito. “(...) As três dimensões são principalmente um espaço para mover-se”, já considerava o artista em seu fundamental “Objetos específicos” (Judd, 2006/1965: 102). Aí, o sujeito não pode mais ser complemento do objeto, mas se relaciona com ele em uma alternância. O objeto diria ao sujeito, como o cubo de seis palmos de Tony Smith: *Die!* (*morra*, este é seu título). “Seis palmos”, reflete o próprio Smith, “sugere que se está morto. Uma caixa de seis palmos. Seis palmos sob a terra”.¹⁴

Curiosamente, no mesmo momento em que vai surgindo a pop art e o minimalismo, o campo da produção artística também é marcado pela presença do corpo do artista em *happenings* e *performances*. Estas manifestações parecem reafirmar a presença do sujeito pela apresentação do corpo do artista, muitas vezes acompanhada de um convite ao ato dirigido ao espectador. Porém, mais do que uma confirmação da identidade do Eu graças à inclusão do corpo no campo da representação, temos aí, numa reviravolta crítica, uma quebra deste campo. O corpo, em sua dimensão não imagética, mas real, rompe em ato o drama, tornando-o imprevisível e transformando o espaço à sua volta. Sob modos diversos, o Eu aparece numa exploração de sua alteridade constitutiva, o que termina por problematizar fortemente a relação entre corpo e sujeito e por acentuar a desmaterialização deste último. O apelo direto ao espectador busca fazer comparecer o sujeito no real, por fora do enquadre do drama, da representação. O *ato* é o que permite, aqui, romper esse enquadre. Em vez de confirmar o lugar daquele que o realiza, tal ato o descentra, retirando-o de sua ilusão solipsista. O ato precisa do outro para fazer apelo ao sujeito – que não está no corpo de ninguém, propriamente, mas se transmite de um a outro, convocando o corpo em toda sua potência disruptiva.

14. Apud G. Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 91.

Como dizia Rimbaud, “o Eu é um outro”:¹⁵ descentrado pela arte moderna, ele não está mais no centro organizador da representação. O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e se deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. Em vez de manter o jogo da alteridade que o constitui como alienado de si mesmo, em vez de brincar de ser outro, em uma mobilidade que pode por vezes fixar, por algum tempo, alguma posição, diante do desmantelamento crítico da representação ele parece dissolver-se a ponto de se retirar. Ele diria, em vez de “o Eu é um outro”: *Eu não é*. Mas é quando ele não tem mais lugar na representação, justamente, que ele pode se *apresentar*: retornar como convocação direta ao espectador. *Com-vocação*: convite a tomar a palavra, a ter voz. Convite que é como uma mensagem apagada jogada dentro de uma garrafa ao mar, carregando o belo risco de jamais chegar a ninguém.

Cildo Meireles situa a concepção de *Através* (1983-1989) no ruído de um papel celofane jogado na lixeira. Quando andamos por suas passagens cobertas de pedaços de vidro, tal ruído talvez se faça ouvir para além daquele barulho, nítido, de nossos pés moendo ainda mais aqueles cacos. Por mais que estejamos bem calçados, o caminho é perigoso, nos impede de pisar em terra firme. Caminho *crítico*: precário e feito de quebras.

Devemos passar, caminhar entre os anteparos de materiais heterogêneos que nos impedem a visão direta da enorme bola de celofane amassado que está no centro do espaço. Ela possui, como

15. A. Rimbaud. Carta dita do Vidente. Em *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 109.

o cubo de Tony Smith, uma escala humana. As cercas de madeira, metal ou arame, os painéis de vidro ou plástico e até os transparentes peixes nadando no aquário retangular mostram essa coisa central de modos diversos e por vezes até parecem aumentar sua luz (e talvez seu mistério). A presença desse grande objeto luminoso pulsa, poderosa, por entre as telas e os véus translúcidos. Mas talvez essa coisa só se deixe *entrever*, nunca se ofereça diretamente à visão, nem mesmo quando a espiamos pelo intervalo de um anteparo a outro.

Um véu semitransparente, como se sabe, era um importante recurso para a técnica da perspectiva geométrica. Este “véu interceptor”, criado por Alberti, devia ser colocado entre o olho e o “corpo a ser representado”, para que o pintor pudesse traçar mais facilmente os eixos da pirâmide visual.¹⁶ Tecido de trama aberta, o véu é uma grade que não apenas filtra, mas aprisiona o visível. “Saiba”, escreve Alberti, “que se você modifica a distância e a posição do centro, a coisa vista ela mesma parecerá modificada”.¹⁷ Essa é a razão pela qual o véu presta o inestimável serviço de “manter uma coisa sempre idêntica ao olhar”.¹⁸

Os vidros, os véus, as telas e grades de *Através* não fixam o olhar e a coisa olhada. Em vez de me posicionar firmemente em relação ao visível, a multiplicidade de painéis multiplica as faces do objeto e cria espaçamentos, intervalos entre os quais devo – é imperativo – deslocar-me. Tal deslocamento é essencial a este trabalho – o olhar é uma travessia múltipla, a se repetir conformando espaços vazios, disseminando a quebra da estrutura da representação. O objeto, ele mesmo feito de nada além da transparência adensada do celofane, é como jogado no lixo: ele se multiplica e modifica ao se quebrar em

16. L. B. Alberti. *De la peinture. De pictura* (1435). Paris: Macula/ Dédale, 1992, p. 147.

17. Ibid., p. 149.

18. Ibidem.

diversas faces, aquelas refletidas pelos diversos anteparos. O olhar denuncia sua condição mediada, sempre através de algo, mas não deixa de apresentar o objeto como tal, sem mediação. Este é ao mesmo tempo grandioso e desprezível. Quase como um mísero pedaço de celofane que parece criar vida própria ao se desdobrar e fazer barulho, chamando-nos. O que há de mais íntimo em nós mostra-se, de repente, como *êxtimo* (para usar o belo neologismo de Lacan).

Em pequenas quebras que nossa própria travessia refaz, em ato, algo pode de repente acontecer: surge o sujeito como não mais que uma posição incerta. O ato é aí como o ato analítico de que fala Lacan (e aqui é importante lembrar que “análise” quer dizer quebra). Trata-se de um “ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro”.¹⁹ Tal ato seria a unidade mínima, essencial, de um processo analítico, que resultaria justamente no que Lacan chama “efeito de sujeito”. Trans-missão da quebra. Em vez de um circuito que vai de um ponto de partida a um de chegada de forma invariável, num caminho fechado e pré-fixado, temos uma deriva, uma travessia imprevisível que transforma o espaço e seus componentes.

Através é um labirinto onde não corremos o risco de nos perder – mas só porque, de saída, nele já estávamos perdidos.

Como construir uma crítica de arte diante de uma obra que já agencia, em si mesma, a mais sofisticada crítica?

Através é uma obra que atravessa as condições da representação e abre espaços insuspeitos para o que fica de fora dela mesma. Talvez por isso o projeto inicial de Cildo Meireles tenha sido o de montar esta instalação ao ar livre, antes de confiná-la na grande

19. Jacques Lacan. Sessão 14 (20/03/1968) *Seminário 15. El Ato Psicoanalítico*. Transcrição inédita.

sala onde ela se encontra hoje, no Instituto Cultural Inhotim, em Minas Gerais. Apontando para um “fora”, um espaço inimaginável, isso que ela faz surgir é o sujeito contemporâneo, em sua mobilidade, sua ferida, sua poesia. Esse sujeito que a poesia de Stéphane Mallarmé já prenunciava e tentava encarnar no escrito e em seus espaçamentos, denominando-o justamente de *poema crítico*.

As quebras do texto (...) cuidam para concordar com sentido e inscrevem espaços nus apenas até seus pontos de iluminação: uma forma, talvez, disso saia, atual, permitindo ao que por muito tempo chamamos poema em prosa agora se realizar como (...) *poema crítico*.²⁰

A “forma” é atual porque atualiza a crise, a cada leitura, com seus espaçamentos. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de 1897, visa, como explicita Mallarmé em seu prefácio, fazer o leitor “abrir os olhos”.²¹ Quanto ao futuro desse poema crítico, o poeta presume “nada ou quase uma arte”²² – prevendo, curiosamente, o que temos hoje diante de nossos olhos, na arte contemporânea. Não é “nada”, mas trata-se de um “quase” capaz de fazer oscilar a realidade e nos tornar presas de alguma vertigem poética.

Como o poema crítico, talvez nos caiba fazer hoje a crítica crítica. Não para se instalar na pretensão de uma metacrítica que abarque e apresente suas próprias condições, mas para saber-se fundamentalmente atravessada por uma crise permanente e que deve ser constantemente realimentada para que a crítica mantenha hoje sua pertinência, considerando que sua hora “há muito tempo já passou”, como vimos com Benjamin.

20. Apud J.-F. Lyotard. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 2002.

21. S. Mallarmé. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (tradução de Haroldo de Campos). Em Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 152.

22. Ibidem.

Toda análise crítica se vê hoje condenada a denunciar como ilusão sua pretensão de atingir o ponto central de uma obra. Toda aproximação crítica está condenada a certa deriva, a um *quase*. O crítico e teórico do cinema Raymond Bellour propõe que se substitua a ilusória apreensão do filme ou de parte dele por uma multiplicidade de *gestos* diante do cinema: o gesto de parada da imagem, gestos de passagem de filme em filme, de um conceito a um fotograma, etc.²³ Uma dissolução da crítica, uma crítica do próprio propósito crítico talvez deva levar-nos à definitiva substituição do julgamento por nada além de *gestos críticos*. Limitados gestos girando em torno de algo, como nós no labirinto de *Através* (os elementos teóricos, assim como os da história da arte, seriam como os diversos anteparos aí existentes, podendo tanto esconder a obra, quanto acentuar sua luz). Gestos capazes de quebrar a si mesmos, de se assumir como quebra. Ou melhor: de transmitir as quebras da própria obra, e recolocar em marcha a crise que já era sua.

Renunciando a um discurso totalizante, os escritos críticos flertam com o formato do ensaio. “O ensaio é a forma de categoria crítica do nosso espírito”, já sentenciava Max Bense na década de 1940.²⁴ O ensaio, como o próprio termo indica, é experimentação. Ele se assume como “interrogação, pensamento vivo”, nas palavras de Jean Durançon.²⁵ Pensamento movente, fragmentário, mas que não deixa de ser audacioso. Sua lei mais profunda, como diz Adorno, “é a heresia”.²⁶ Porque ele não se inclina diante de dogmas, mas deve fragmentar, quebrar, para fazer jus às quebras sobre as quais

23. R. Bellour. *L'analyse flambée*. Em *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: La Différence, 2002.

24. M. Bense. “Über den Essay und seine Prosa”. *Merkur*, I, 1947, p. 420.

25. J. Durançon. “Le droit à l'essai”. Em M. Gagnebin e S. Liandrat-Guigues (orgs.). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004, p. 232.

26. Th. W. Adorno. “O ensaio como forma”. Em *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades-Ed. 34, 2003, p. 45.

ele reflete. Como diz ainda Adorno, “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade [*a própria arte*, nós diríamos] é fragmentada”.²⁷

Na tessitura que é o ensaio, o próprio ensaísta aceita sair do centro e arrisca se perder. “O pensador, na verdade”, diz ainda Adorno, “nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la”.²⁸ Talvez ele não crie nada, ou quase nada. Aliás, sua sina é refletir sobre objetos criados. A forma do ensaio “acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador”.²⁹ Ele mesmo se vê como um catador de lixo, buscando por aí coisas e pensamentos, como o artista para Benjamin. Mas nosso *chiffonnier* não é como o de Baudelaire, que cata o lixo para vendê-lo à fábrica onde ele será reciclado. Ele não visa retirar de circulação esses trapos da civilização; pelo contrário, ele quer dar-lhes algum arranjo, ele quer mostrá-los. Ele almeja, como Mallarmé com seus espaços em branco, abrir nossos olhos. E o crítico, recolhendo desse catador os produtos, com insistência o coloca diante de nossos olhos. O *chiffonnier*-crítico recupera o sentido figurado do termo francês: o de fofoqueiro. Pois o escrito crítico deve transmitir, ou seja, tomar para si e passar adiante a crise que é o próprio trabalho artístico. Algo deve guiar profundamente a reflexão crítica, algo de essencial à obra, mas que esta aponta *de fora*: o acontecimento que ela é.

E não será tal acontecimento uma comemoração daquilo mesmo que marca o sujeito, o constitui?

Ainda Benjamin: “O olhar é o fundo do copo do ser humano”.³⁰ Através.

27. Ibid., p. 35.

28. Ibid., p. 30.

29. Ibid., p. 36.

30. W. Benjamin. *Obras escolhidas II*. Op. cit., p. 49.

o cinema e seus outros

Renato Cunha
organizador

L·G·E
EDITORA

© Renato Cunha, 2009

edição, revisão e capa RENATO CUNHA

projeto gráfico NATAN MOBLEY BERTOLINI

Texto segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(org.) Cunha, Renato [1966]

C972c

O cinema e seus outros

Brasília: LGE, 2009

184 p., 10 ilust.

ISBN 978-85-7238-414-8

1. Cinema. 2. Ensaaios sobre cinema e literatura, psicanálise, educação, teatro, música, história, antropologia, filosofia.

I. Cunha, Renato. II. Título.

CDD 791

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema: história e crítica 791

LGE Editora

SIA, trecho 3, lote 1760

71200-030 Brasília/DF

(61) 3362-0008

www.lgeeditora.com.br

lgeeditora@lgeeditora.com.br

[2009]

Impresso no Brasil

Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional

a imagem e o escuro

Chris Marker, memória e psicanálise

TANIA RIVERA

*Deve-se destruir a Sorbonne e colocar
Chris Marker em seu lugar.*

Henri Michaux¹

“Das duas horas que passamos em um cinema, uma delas passamos na escuridão”, nota o cultuado cineasta francês Chris Marker.² Ele sublinha, assim, o fato de que as imagens em movimento são escandidas pelo intervalo entre um e outro fotograma, ainda que isso permaneça imperceptível ao olho iludido, pronto para ver continuidade onde há quebra, ruptura. “É esta porção noturna”, prossegue Marker, “que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme”.³ O que não se vê é essencial, é

¹ Relatado por Anatole Dauman, em *Souvenir-écran* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1989), p. 149. Eu traduzo esta e as demais citações em língua estrangeira aqui presentes.

² Entrevista “Marker direct” a Samuel Douhaire e Annick Rivoire, em *Film Comment* (mai./jun. 2003), disponível em <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>.

³ *Ibidem*.

entre imagens que podemos nos esgueirar, tímidos, e fazer de algum filme a nossa memória.

Isto põe radicalmente em questão a noção corrente de que nossa memória seria composta de imagens evocáveis a nosso bel-prazer, à maneira, digamos, de projeções dos filmes mais ou menos curtos de nosso arquivo pessoal de vida. Seria o cinema o meio técnico que conseguiu a façanha de materializar o funcionamento de nossas lembranças, ou teria ele forjado em nós, estranhamente, tal concepção cinematográfica da evocação de nosso passado?

FREUD E O CINEMA

Freud jamais escreveu sobre cinema. Burguês de gosto austero, ele preferia os clássicos da literatura e das artes plásticas, e provavelmente partilhava da desconfiança — comum nas primeiras décadas do século — de seus contemporâneos para com a sétima arte. Em 1909, em Nova Iorque, o psicanalista foi pela primeira vez ao cinema e saiu apenas “moderadamente entusiasmado”. Em 1925, ele recebe de Samuel Goldwyn, um grande produtor de Hollywood, o convite, envolvendo um vultoso cachê, para assessorar a realização de um filme sobre o amor. Freud nem sequer recebe Goldwyn, alegando por telegrama estar “indisposto com o cinema desde 1909”.⁴ Pouco meses depois, porém, pressionado por alguns de seus discípulos, ele acabará por dar seu aval para a realização de um anunciado “primeiro filme de psicanálise” da história, *Segredos de uma alma* (1926), dirigido por ninguém menos do que G. W. Pabst.⁵ Em meio ao chamado expressionis-

⁴ Citado por Patrick Lacoste, em *Psicanálise na tela* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992), p. 37.

⁵ Sobre detalhes de realização deste filme, ver Patrick Lacoste, obra citada.

mo alemão, a psicanálise serve simplesmente como tema para mostrar o homem de forma misteriosa e cheia de *chiaroscuro*.

Os alunos de Freud tampouco se interessaram teoricamente pelo cinema, à exceção de Lou Andreas-Salomé, a musa de Nietzsche e Rainer Maria Rilke, que nota em 1913 que “a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas facilidades de representação” e que “o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica”.⁶ Esta genial previsão de Salomé não será publicada em seu tempo. Hoje ela nos lança a curiosa questão: terá o cinema contribuído para nossa “constituição psíquica”?

A psicanálise surge ao mesmo tempo que o cinema.⁷ Em 1895, quando os irmãos Lumière fazem as primeiras projeções com cobrança de ingresso, Freud acabara de publicar seu primeiro livro, *Estudos sobre a histeria*, em coautoria com Breuer. Poucos anos depois, em 1899, ele escreve “Lembranças encobridoras”, texto surpreendente pela ousadia de sua proposta: nossas recordações mais antigas e vívidas, as primeiras lembranças de nossas vidas, não foram efetivamente vividas, mas correspondem a fantasias. Freud conta como sendo de um analisando uma cena que na verdade é dele próprio. Criança, ele estaria brincando no campo com um menino da mesma idade que ele e uma menina um pouco mais nova. A menina faz um buquê de flores amarelas e de repente, como de comum acordo, os dois meninos caem

⁶ *Correspondance avec S. Freud suivie du journal d'une année* (Paris: Gallimard, 1970), p. 335-6.

⁷ Para uma análise mais detalhada desta simultaneidade, bem como para um maior desenvolvimento das questões tratadas neste ensaio, ver Tania Rivera, *Cinema, imagem e psicanálise* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008).

sobre ela retirando-lhe as flores. Ela sai chorando e é consolada por uma camponesa que lhe dá um pedaço de pão. Os dois meninos aproximam-se e ganham também pedaços de pão.

Por mais vívidas que pareçam, nossas memórias podem ser ficções. Freud identifica nesta cena, disfarçados, seus pensamentos e desejos. O fato de *de-florar* a menina remete a anseios sexuais; o pão o leva a pensar em seu *ganha-pão*, suas preocupações financeiras, oriundas de sua situação familiar. Entre flores e pães, é sua posição no mundo que se dá a ver, mas de modo um tanto mascarado e indireto, deslocado. A lembrança, apesar de fictícia — ou melhor, justo por isso —, é uma espécie de fotografia, ou de curta-metragem da infância: ela figura os conflitos e desejos fundamentais do sujeito.

Nossas lembranças fazem de nós atores de um filme, de uma ficção fundamental. O eu, como dirá Lacan, se estrutura numa linha de ficção. Talvez fôssemos também os diretores deste filme. Surpreendemo-nos, porém, ao reconhecer em nossas mais íntimas memórias imagens “estrangeiras”: fotos ou, entre os mais jovens, vídeos ou filmes caseiros. Como nota Freud, em nossas lembranças de infância vemos frequentemente a nós próprios, somos objetos de nosso olhar, e não seu ponto de partida. Nossas imagens quando crianças, vistas/dirigidas por outros, em geral adultos, sobretudo os pais ou cuidadores, servem de suporte a nosso próprio ponto de vista. De objetos de um olhar outro, forjamos a ilusão de um olhar próprio. Além disso, na lembrança algo é por vezes excessivo, algo se destaca do *script* que gostaríamos talvez de forjar. Nas palavras de Freud, há nela “*demasiada* nitidez”.⁸ Em sua cena, o amarelo das flo-

⁸ “Lembranças encobridoras”, em *Primeiras publicações psicanalíticas* (1893-1899) (Rio de Janeiro: Imago, 1986), p. 273. [Edição standard brasileira

res é exagerado, deslocado, o gosto do pão é bom em demasia. Algo estranha e pode vir desestabilizar nossa posição na cena, lançando-nos no campo vertiginoso do olhar.

LA JETÉE

O filme *La jetée*, de Chris Marker, realizado em 1962, é um 35mm em preto e branco feito quase inteiramente com fotografias, entre as quais o intervalo é visível, com tela negra, em geral, ou uma lenta fusão entre as imagens. Mesmo assim, ou justo ao desconstruir assim a ilusão retiniana na qual se baseia o cinema, ele constrói movimento em uma narrativa bastante sofisticada no gênero ficção científica. Ao lado deste complexo enredo ficcional, o filme constitui uma vigorosa reflexão sobre o próprio cinema e, mais amplamente, sobre o olhar.

Ele gira em torno de uma lembrança de infância que marca o protagonista. Domingo, no molhe (a *jetée* do título) do aeroporto de Orly, ele vai com seus pais admirar os aviões. O resto de sua vida ele reveria este cenário, o sol fixo e, sobretudo, um rosto de mulher na ponta do terraço, cabelos esvoaçantes. Subitamente algo perturba a cena: um barulho, um corpo que oscila, um gesto da mulher, o clamor das pessoas em volta. “Mais tarde”, diz a voz em *off* sobre a tela negra, “compreendeu que havia visto a morte de um homem”.

O que se marca, na memória, vem no lugar de algo terrível, que mal se vê. A imagem da mulher faz jogo, em uma sofisticada montagem, com um assassinato que não vemos propriamente, apenas entrevemos, rapidamente, no olhar da mulher em *close* que traz as mãos ao rosto, e no corpo de homem de que só vemos uma parte, de costas, perdendo o equilíbrio. “Este

das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 3].

rosto, que seria a única imagem do tempo de paz a atravessar o tempo de guerra, ele por muito tempo se perguntou se o teria realmente visto, ou se teria criado este momento de suavidade para sustentar o momento de loucura que estava por vir”, diz o narrador. Uma imagem (maravilhosa) viria no lugar de uma vivência (louca, assustadora). A imagem/memória se duplica, problematiza, densifica.

“Nada distingue as lembranças dos outros momentos: só mais tarde elas se fazem reconhecer, por suas cicatrizes”, temos ainda, sempre em *off*. As lembranças ferem e implicam numa temporalidade: só depois, mais tarde, o protagonista pode compreender o que mal viu: a morte de um homem. Mas a lembrança tem uma outra face, que esconde a ferida e se apresenta como sedutora, fascinante como a mulher no molhe, sem deixar, contudo, de sustentar a loucura, o terror da morte.

Também para Freud a lembrança é encobridora, ela vem no lugar de outra coisa. Em vez de recordar o nascimento de sua irmã, certamente penoso por ameaçar sua posição privilegiada junto a sua mãe, Freud se lembrava de um evento sem importância, ocorrido na viagem de trem que a família fez para o parto. A memória visa fazer esquecer, ela põe sobre o vivido uma “tela” — o termo alemão *Deckerinnerungen*, “lembranças encobridoras”, na tradução para o inglês ganhou a curiosa expressão *screen-memory*, literalmente, “lembranças-tela”.⁹ A memória é “imemória”, como parece afirmar Marker ao dar o título *Immemory* a seu *cd-rom* de 1997. Em vez de se pautar pela importância dos acontecimentos, registrando-os para sua posterior “projeção”, a memória se pauta pela tentativa de salvar um lugar para o sujeito. Se o inconsciente desaloja o eu da posição

⁹ A tradução francesa, *souvenir-écran*, seguiu a mesma tendência.

de “senhor de sua própria casa”, como diz Freud, a lembrança encobridora tenta dar-lhe um lar no centro do qual ele possa reinar tranquilamente.

Trata-se, para falar como Marker, de uma “memória fictícia” que esconde uma “memória do imemorable”.¹⁰ Se a ficção dá ao sujeito uma “casa”, inserindo-o em uma cena, ela é, porém, uma cicatriz, como dizia a voz de *La jetée*, ela marca uma ferida tentando encobri-la. Foi um pequeno acidente, aquele vivido por Freud no trem, que não deixou de resultar numa ferida — tomando o lugar daquela outra que não se vê na memória, da ferida que era a perda de seu lugar privilegiado. A cicatriz pode ficar quase imperceptível, mas em algum momento ela reabre, estranhando a lembrança. Algo, na imagem, pode subitamente oscilar à maneira do *Unheimliche* de Freud, que passa de familiar a estranho, pondo radicalmente em questão a posição do eu. Em *La jetée* a radical fragmentação do ponto de vista, raramente contíguo de uma a outra foto, convida de saída a uma deslocalização, um certo descentramento. Marker desmonta a lógica unificadora da edição que nos permite, em geral, construir diante da tela um espaço imaginário bem delimitado, onde um ponto de vista, o da câmera, nos é oferecido como um seguro ponto de amarração. A última imagem da cena no molhe que abre o filme, esta que comentamos até agora, é paradigmática desta fragmentação e dos movimentos vertiginosos que ela nos suscita. Um avião na pista está desfocado, como se, talvez, visto pelo homem que cai, morrendo. Do convite a contemplarmos o filme como o menino que vai pacificamente e em segurança ver os aviões, de repente somos levados a vacilar, incertos quanto à imagem — e a nós mesmos.

¹⁰ Citado por Bamchade Pourvali, em *Chris Marker* (Paris: Scérén-CNDP/Cahiers du Cinéma, 2003).

Vivo na fotografia, diz Roland Barthes, “uma microexperiência da morte”.¹¹ O retrato marca o momento em que o sujeito torna-se objeto, ao se fixar como imagem no mundo das imagens. Já o cinema, diz o filósofo, é o domínio da ilusão. Ele pode tratar da loucura, retratá-la, mas nunca seria, por natureza, louco. Ele domesticaria o que há de louco, transgressor e terrível na fotografia. Marker já tinha, porém — e outros antes dele, outros depois —, feito o cinema sair de seus trilhos, delirar e se desconstruir, criticando sua ilusão constitutiva. E trazido para a tela a dimensão do que Barthes chama *punctum*, que na fotografia nos punge, ameaça furar nossos olhos. Ponto em que a imagem se revira, deixando de ser o que chamamos de imagem-muro para tornar-se furo na imagem, imagem perfurante. Imagem-furo que nos afeta e convoca a deslocamentos, retirando de nós a tranquilidade de uma “casa” própria, de um ponto de vista central que nos sustentaria ilusoriamente como centro do campo do olhar.

Algum tempo depois daquele domingo no molhe de Orly, começa a terceira guerra mundial. As fotos de Paris destruída são acompanhadas de um trecho trágico e grandioso do compositor inglês Trevor Duncan. O menino encontra-se em um campo de concentração nos subterrâneos da cidade, pois a radioatividade tornou a superfície da Terra inabitável. No campo os alemães fazem estranhas experiências com prisioneiros, que morrem ou retornam loucos. Os guardas espiam “até os sonhos” e nosso protagonista é escolhido entre mil por causa da força de

¹¹ *A câmara clara* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984), p. 27. Primeira edição francesa: *La chambre claire* (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980).

sua lembrança de infância. Explicam-lhe que a carência de fontes de energia condena a humanidade e que apenas uma viagem no tempo poderá salvá-la. Ele será levado, graças a misteriosas injeções, a voltar ao passado, de início por fragmentos: ele vê “um quarto de verdade”, uma criança, uma moça que poderia ser aquela que ele busca. Aos poucos, ele ganha autonomia e consegue permanecer por momentos mais longos nos quais fala e passeia com a mulher, que o chama seu “espectro”. Ele não sabe bem se “dirige-se a ela, se é dirigido, se inventa ou sonha”, até que, num instante de ilusão máxima ou verdade extrema, ela pisca os olhos, acordando sob o gorjeio crescente de pássaros, e nos olha. Esta, que é a única breve sequência cinematográfica de todo o filme, apresenta-se efêmera e potente como um encontro amoroso e reacende toda a louca magia do cinema, da imagem em movimento à qual estamos acostumados ao ponto de torná-la quase inócua, banal. Neste instante de fascínio, a imagem torna-se mesmo verdadeira, mas não no sentido da crença no chamado cinema-verdade, que surgia e maravilhava Marker, justo no momento da realização de *La jetée*. O cinema é mais “verdadeiro” — ou melhor, como prefere o cineasta, “direto”¹² — quando ele se assume ao máximo como ficção, já que a própria memória, nossa própria relação com a percepção e a imagem, é ficcional.

Este momento de vigorosa retomada da potência do cinema nos punge, amorosamente, mas também nos estranha. É aí transgredido o tradicional impedimento de que o ator mire diretamente a câmera, de modo que esta mulher nos olha diretamente. Nós somos, subitamente, olhados pela câmera. De

¹² Entrevista “Marker direct” a Samuel Douhaire e Annick Rivoire, em *Film Comment* (mai./jun. 2003), disponível em <http://www.filmilnc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>.

contempladores capazes de viajar com autonomia nas imagens, no passado, de repente somos tomados por este passado, por algo que, de externo e ficcional, ilusório, subitamente torna-se íntimo. A imagem nos olha — pungente.

Quando Marker realiza este filme, Jacques Lacan já havia escrito, comentando a filosofia de Maurice Merleau-Ponty, que "o olho é feito para não ver".¹³ Uma zona de impossibilidade, de invisibilidade já sombreava, portanto, para o psicanalista, o campo da visão. Mas é apenas em 1964, apoiando-se na recém-publicada obra póstuma do filósofo, *O visível e o invisível*, que Lacan afirmará a preexistência do campo do olhar, do "espetáculo do mundo",¹⁴ sobre a constituição do olhador. Este não é mais o ponto em torno do qual se ordena o visível, mas está submetido a um olhar outro de que ele é objeto. A existência das linhas de Nazca, enormes desenhos feitos por este povo pré-colombiano nos desertos do Peru, que nunca eram vistos em sua totalidade e hoje podem ser contemplados de avião, já trazia de forma pungente o apelo a um supremo olhar, externo. Para este olhar outro se oferecem as produções imagéticas do sujeito, para além do que este e seus semelhantes possam contemplar.

No campo do olhar, portanto, o sujeito se inscreve como objeto olhado. Um outro olhar o estranha e ameaça como uma fotografia tirada subitamente, sem seu consentimento. "É pelo olhar que eu entro na luz e é do olhar que recebo seu efeito", afirma Lacan.¹⁵ A própria constituição do sujeito depende desta

¹³ "Maurice Merleau-Ponty", em *Outros escritos* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003), p. 192.

¹⁴ O seminário: livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998), p. 71.

¹⁵ *Ibidem*, p. 104.

inscrição no olhar que vai além de seu reconhecimento no espelho, pelo qual ele se assegurava de assumir uma posição central e estável, a de dono da visão de si mesmo. Sua posição de fotógrafo capaz de registrar o espetáculo do mundo pode dar lugar por vezes a uma perturbadora inversão: ele será então objeto do olhar, fotografado, ou seja, grafado pela luz. "O olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...] sou foto-grafado", diz Lacan.¹⁶

Nesta vertiginosa virada, o sujeito perde seu lugar central, é deslocado e convidado a refazer, efemeramente, as condições de sua constituição. *Punctum*: algo o toca de forma pungente, vigorosa, um tanto violenta, mas também amorosa. De tela que encobre este ponto sensível, a imagem pode se furar e convidar o sujeito a aparecer como seu efeito. A imagem me olha — ameaçando quase matar-me.

Uma vez bem azeitado o procedimento de viagem no tempo, após um último e belo encontro com a mulher em um museu de história natural cheio de animais empalhados, "bestas eternas", o protagonista de *La jetée* é enviado ao futuro em busca de fontes de energia. Ele recebe dos homens deste tempo uma central capaz de recolocar de pé toda indústria mundial e volta à prisão com a certeza de que, agora que cumpriu sua missão, será eliminado. Mas os homens do futuro vêm vê-lo e o convidam a viver com eles. Ele pede outra coisa: quer voltar àquele tempo de sua infância, o tempo de antes da guerra, no qual talvez a mulher o espere.

O homem aparece então no molhe de Orly naquele domingo ensolarado da primeira cena do filme, e pensa com alguma vertigem que o menino que ele foi deveria também se

¹⁶ *Ibidem*.

encontrar ali, em algum lugar. Mas ele procura sobretudo uma mulher na ponta do molhe, na direção da qual se põe a correr. Quando reconhece um dos alemães do campo subterrâneo, porém, compreende “que não se foge do tempo e que este instante que lhe foi dado ver criança, e que não cessou de obcecá-lo, era o instante de sua própria morte”.

BRECHAS

Diversas vezes busquei nesta incrível última cena do filme reencontrar o menino por entre as pessoas que aparecem em segundo plano, em algumas das fotos que aí parecem se encadear de forma um tanto acelerada. Tomada na armadilha do filme, chegava a acreditar que fosse mesmo possível encontrar na imagem o entrelaçamento entre o que se vê e o que é visto. Não tinha ainda percebido que o que se enlaçava, aí, num sofisticado arranjo entre o texto em *off* e a montagem imagética, era eu mesma. O filme forjava em mim uma memória “própria”, um passado meu, idílico, sem “guerra”, uma cena preciosa que eu ignorava qual seria exatamente e que, no entanto, deveria buscar entre imagens (no sentido em que falamos, a propósito de um texto, de *entrelinhas*).¹⁷ É impossível, porém, reencontrá-la como tal. Em outras palavras, há entre o menino e o homem um *hiato* no qual pôde se desenrolar o filme e eu pude me “enrolar”, acreditando (sem saber) na promessa de retomar, através da imagem, algo fundamental em minha própria história. Seria um instante de reencontro talvez maravilhoso como o olhar da mulher do filme, seu acordar. Mas teria como seu avesso, insidiosamente,

¹⁷ Para aludir ao belo título de dois livros de Raymond Bellour: *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo* (Paris: La Différence, 1990) e *L'entre-images 2. Mots, images* (Paris: POL, 1999).

uma marca fatal, uma ferida que se reabriria ameaçando-me como o assassinato que fecha *La jetée*: mortificando-me.

Assim como o menino passa no filme de contemplador (de aviões, de um crime) a contemplado (vítima), eu de alguma maneira subliminar fui retirada de minha confortável posição de espectadora e obrigada a (me) procurar aqui e ali, nas brechas da imagem, em seus escuros. Descentrada como o menino, que não detinha uma posição central em relação ao que via, estando de saída fragmentado pelos múltiplos pontos de vista entre os quais se perfilava um acontecimento apenas entrevisto. Só mais tarde ele pôde compreender que havia visto a morte de um homem — quando a morte revelou-se, enfim, a sua própria. De modo correlativo, apenas quando sou chamada a comparecer na imagem, quando sou olhada por ela, posso “compreender” aquilo que entrevi nas brechas, nos escuros da imagem. Como diz o filme, não se escapa ao tempo que, inelutável, nos condena à morte a cada instante — e também, ao mesmo tempo, forja em nós algum passado mais ou menos obscuro, e que nem é propriamente nosso.

“Enfim, há o cinema. Ele é a memória incerta da infância e a memória do século”, escreve Raymond Bellour em sua “apologia” de Chris Marker.¹⁸ Passando para a memória como história coletiva de nosso tempo, toda a obra de Marker se caracteriza por seus elementos documentais, ou melhor, por uma mescla própria entre documentário e ficção que fez Bazin defini-la como “filme de ensaio”.¹⁹ Aparentemente uma exceção a esta regra, por sua proposta inteiramente ficcional, *La jetée* nos

¹⁸ *L'entre-images 2. Mots, images*, p. 357.

¹⁹ Ver *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1983), p. 179-81.

apresenta, mais fundamentalmente, uma fina crítica à própria distinção entre documentário e ficção, ao mostrar e nos convidar a viver a memória como ficção do outro a partir das pistas perdidas de nossos "fatos", de nossos "documentos". Armadilha de pegar memórias, do sujeito ou do "século", qual a diferença quando sabemos que uma lembrança nunca nos pertence inteiramente?

E o que um filme registra, deixa em nós, senão esta estranha evocação de um passado em que nos perdemos? Nessa perspectiva, todo filme implica em uma volta ao passado, por entre suas imagens, evocando a escuridão onde não nos encontramos, mas somos convidados a nos desencontrar. "Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de pistas, de monumentos",²⁰ diz Jacques Rancière em uma caracterização que poderia servir para o cinema.

O cinema: paixão da memória, paixão do real onde não nos reencontramos, e, no entanto, buscamos algo fundamental. Muro capaz de nos esconder, tela pronta para nos apresentar belas e coletivas lembranças encobridoras. Mas também furo na imagem, súbita escuridão capaz de fazer aparecer e vacilar nosso lugar no mundo. "Eis aqui um cinema", escreve Patrice Hovald sobre *La jetée*, "que não é mais fugitivo".²¹

²⁰ "La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire", em *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001), p. 201.

²¹ Citado por Bamchade Pourvali, em *Chris Marker* (Paris: Scérén-CNDP/Cahiers du Cinéma, 2003), p. 78.