

Carla Ludmila Maia Martins

LÁ, DO OUTRO LADO
Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Carla Ludmila Maia Martins

LÁ, DO OUTRO LADO
Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do 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: Meios e Produtos
Orientador: Prof. Dr. César Guimarães

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
2008

Para Felipe,
vida começante.

Agradecimentos

Julinho e Sil, por tudo que em mim é herança; Jão, Pedrim, Dó, Polp's, pelo amor da vida inteira;

Ribão, meu Compay sempre por perto, apesar dos continentes; Quel, por comigo inventar direções; Pat, pelas respostas precisas nas horas de maior precisão; Carol Fenati, pelas conversas no MSN; Tunico e Tê, pelas horinhas de descuido nos meses de escrita; André Brasil, em nome das futuras maratonas;

Ana Siqueira, por ter me ajudado a localizar filmes fundamentais para a pesquisa, pelas traduções das legendas, e por tantos outros motivos;

Jupira, Rafa, Paulinho, Milene e todos os amigos da Filmes de Quintal, com quem invento todos os dias um novo modo de conviver;

Bê, pelos momentos de suavidade;

Ivone Margulies, pelos bons encontros, por ter aceito o convite para participar da banca examinadora;

Lúcia Castello Branco, pelas valiosas observações que, durante todo o processo de elaboração desta pesquisa, me ajudaram a descobrir o "jardim que o pensamento permite";

Professores do Programa, em especial Patrícia Moran, por ter acompanhado o projeto desde sua admissão até sua qualificação e Paulo Bernardo, pela experiência da monitoria;

Colegas de mestrado, pelas boas discussões dentro de sala de aula, em particular Janis, pelas boas risadas fora da sala de aula;

Capes, pela concessão da bolsa que viabilizou esta pesquisa.

Com especial afeto, agradeço a:

Oswaldo Teixeira, por ter me apresentado o trabalho de Chantal Akerman;

Pedro Aspahan, pelo caminhar junto;

César Guimarães, que durante a orientação, entre tantas preciosas lições, certa vez me ofereceu a mais sutil: "o mundo passa por mim todos os dias, enquanto eu passo pelo mundo uma vez."

Está no exterior e escreve Casa.
Maria Gabriela Llansol

RESUMO

O trabalho propõe pensar como os elementos filmicos explorados pela cineasta Chantal Akerman em dois de seus filmes - os documentários *De l'autre côté* (2002) e *Lá-bas* (2006) - permitem refletir sobre a noção de subjetivação, elaborada por Foucault e retomada por Deleuze. Seja pela presença da diretora em cena, seja pelas referências autobiográficas, a obra de Akerman é, com frequência, considerada pelos críticos como subjetiva ou auto-referente. Apesar de não desconsiderar tais aspectos, o trabalho busca oferecer uma abordagem dos filmes que ultrapassa a questão da autobiografia ou mesmo da subjetividade, em direção a um estudo dos processos que o cinema pode atualizar e das forças que nele atuam. Dentre os elementos utilizados pela diretora, destacamos o olhar, a voz e a escrita como principais instrumentos de análise, ao lado das considerações acerca do tempo cinematográfico. Ao propor um diálogo entre o conceito filosófico da subjetivação e os recursos expressivos dos filmes de Akerman, o trabalho defende, em última instância, uma potência própria do cinema, tomado como pensamento em imagens e sons que permite inventar novos modos de existência, formas de vida.

ABSTRACT

The dissertation proposes a discussion about two films of Chantal Akerman - the documentaries *De l'autre côté* (2002) e *Lá-bas* (2006) - in relation to the philosophical concept of subjectivation coined by Michel Foucault and used by Gilles Deleuze. So much for the presence of the director in scene as for its autobiographical references, Akerman's work is frequently considered as subjective or self-centred. Although such aspects are not to be ignored, the dissertation offers a discussion that goes beyond the matter of autobiography or even subjectivity, towards a study of the processes and forces that cinema can actuate. Among the elements explored by the director, we take gaze, voice and writing as our main analytical instruments, beside the considerations about the cinematic temporality. Proposing a dialogue between a philosophical concept and Akerman's films, the dissertation stands for the potency of cinema, a thinking in images and sounds that allows the invention of new modes of existence, forms of life.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. O sujeito em questão.....	17
1.1. Foucault e o cinema: proximidades.....	35
1.2. Cinema e subjetivação.....	37
1.3. O autor em Gilles Deleuze.....	41
2. Olhar, voz, escritura: indicações de método.....	47
2.1. Olhar.....	50
2.2. Voz.....	54
2.3. O filme como escritura.....	57
2.4. O exterior.....	59
3. Do outro lado.....	65
4. Lá.....	100
5. Conclusão.....	131
6. Referências bibliográficas.....	136

INTRODUÇÃO

No canto direito do quadro, há uma mulher. Mãos postas sobre o colo, rosto voltado para a parede, cabelos escuros, ela está de costas para a câmera, sentada numa cadeira. Não adivinhamos seu rosto, mas ouvimos sua voz. Ela diz: *Et je suis partie*. Ela diz: *je*.

Je Tu Il Elle (1975). Este é o primeiro longa-metragem de Chantal Akerman, a mulher de cabelos escuros. O começo de sua carreira no cinema foi marcado pela sua presença em cena, assumindo o lugar de diretora e personagem. Bem antes de *Je Tu Il Elle*, ela realizou o curta-metragem *Saute ma ville* (1968), seu primeiro filme. Ela tinha 18 anos.

Saute ma ville tem início com o plano de um edifício em *contra-plongé*, vemos uma menina de boina chegar, checar o correio (há uma carta - e não apenas nesse filme), subir as escadas, impaciente com a demora do elevador. Enquanto ela sobe as escadas, vemos linhas verticais em movimento, num plano detalhe da porta do elevador (portas, bem como vários outros elementos da *casa*, também irão se repetir em seus próximos filmes). Ouvimos sua voz (uma outra vez, sua voz), ela canta, há uma certa tensão na forma com que ela vai aumentando o tom e o ritmo. Em seguida, vemos Chantal¹ adentrar um pequeno apartamento, mas, antes disso, nos é revelado um *segredo atrás da porta* - fixado abaixo de uma foto, uma folha de papel traz, escrita à mão, a expressão "*C'est moi!*".

Je, moi: ela começa a fazer filmes com pronomes em primeira pessoa. Mais, ainda: ela começa a fazer filmes valendo-se de sua própria imagem. É assim que, em 1972, ela faz *La chambre*, curta composto por uma lenta repetição de panorâmicas no espaço de um quarto. Chantal está deitada na cama, morde uma maçã, vez desvia, vez dirige seu olhar à câmera. Mais uma vez, o quarto, a casa, é o que delimita o espaço fílmico. Mais uma vez, tal espaço, é ela quem vem habitar.

Esses filmes deram início não apenas à carreira de Akerman, mas às indagações dessa pesquisa. Quando a diretora entra em cena, dá a ver seu próprio corpo, o que é possível pensar?

¹ Adotaremos, em nosso texto, o mesmo procedimento de Ivone Margulies para as referências às duas presenças de Chantal Akerman em seus filmes: Chantal, para a personagem, Akerman, para a diretora. Margulies explica que tal procedimento é coerente com a própria estratégia de Akerman, que credita sua personagem, em *Je Tu Il Elle*, com um nome fictício e sem sobrenome (Julie), como que para "destacar seu anonimato". MARGULIES, I. *Nothing Happens*. Chantal Akerman's hyperrealist everyday. Durham and London: Duke University Press, 1996, p. 236.

Iniciamos, portanto, nosso trabalho de investigação a partir de uma incursão pela cinematografia de Akerman, com o interesse em rastrear procedimentos expressivos recorrentes, referências a sua história pessoal, traços de estilo, e especialmente o referido recurso de se colocar em cena, explorado por ela não apenas em *Je Tu Il Elle* e *Saute ma ville*, mas também em vários outros, como *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971), *La chambre* (1972), *Aujourd'hui, dis-moi* (1982), *L'homme à la valise* (1983), *Family Business* (1984), *Lettre d'une cinéaste* (1984), *Portrait d'une Paresseuse* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986) e *Chantal Akerman por Chantal Akerman* (1996).

A pesquisa teve início com essa questão: o que podemos dizer sobre este gesto de mostrar-se? Quais as relações possíveis entre cinema e subjetividade, considerando esse recurso expressivo particular? Fica claro que, até esse ponto, associávamos a noção de subjetividade com a noção de pessoa, indivíduo - daí nosso interesse pelos filmes em que a diretora se apresentava em corpo presente, com todas as suas características individuais. Notamos que boa parte dos estudos sobre subjetividade e cinema dedica-se a pensar o "eu" e suas formas de auto-expressão nos filmes enquanto discurso autobiográfico. Um exemplo é encontrado nos estudos de Renov² acerca das práticas autobiográficas em vídeo e seu engajamento com a subjetividade. Renov dedica sua atenção a como certas práticas da mídia (o filme em 16mm, o vídeo doméstico e a Internet) podem se configurar como terrenos férteis para a construção do *self*. Em seus próprios termos, trata-se de investigar uma "poética da autobiografia visual", através da análise do auto-registro a partir de suas práticas significantes. As questões da subjetividade e da autobiografia, inicialmente, nos atraíram, como sendo pertinentes para um estudo da obra de Akerman, uma vez que em muitos de seus filmes a diretora trabalha fatos ou elementos de sua história pessoal. A "pessoa Akerman" e seus exercícios de auto-expressão eram o centro de nossas indagações.

Continuamos a ver os filmes. Sim, são os filmes que despertam as questões. Em 1976, ela realiza *News from home*. Da casa, agora, sabemos apenas o que dizem as cartas enviadas por sua mãe. Nesse filme epistolar, ela não filma o interior, mas as ruas de Nova York, o "corpo da cidade", como acentua Gwendolyn Audrey Foster³.

² A esse respeito, conferir RENOV, M. Investigand o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO; LABAKI (org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

³ FOSTER. *Identity and memory*. The films of Chantal Akerman. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003, p. 5.

Ela está no *exterior*⁴. Continua presente no filme - sua voz lê as cartas, inscrevendo no filme, novamente, um traço do corpo. No entanto, o ponto distintivo do filme é a forma como a diretora opta por apagar as referências autobiográficas: a voz some em meio aos ruídos da cidade, os planos são distanciados e mostram apenas pessoas quaisquer, sem qualquer tentativa de aproximação ou personalização do espaço filmado. Mesmo o idioma das cartas, escritas em francês no original, é traduzido para o inglês - poderíamos dizer que tal operação de despersonalização culmina no apagamento da língua materna. Há referências, no texto lido por Akerman em tom monocórdico, às constantes mudanças de endereço do destinatário das cartas - nem mesmo onde ela mora nos é dado saber, nenhuma imagem de sua casa, nenhum rastro de seus percursos diários. Só as palavras de sua mãe, lidas em idioma estrangeiro, reclamando de sua ausência, da falta de notícias, até a voz ser encoberta uma outra vez pelos ruídos da rua, do metrô, dos carros. Há, portanto, um movimento no filme, ainda que sutil - a câmera é fixa, mas as imagens não, antes, os planos são constantemente atravessados por algo que os conforma, na justa medida em que os atravessa: o ritmo da cidade, os passos dos transeuntes, o fluxo do metrô e do trânsito de carros. Sobre esse filme, diz Foster:

Por escrever sua vida através da inscrição de espaços urbanos e das palavras de outrem, Akerman localiza a subjetividade na interseção entre o público e o privado, *articulando cinematograficamente, portanto, uma noção de subjetividade* que é, a uma só vez, pós-estruturalista e, de alguma forma, localizada além dos paradigmas oferecidos pela teoria literária para entender o "self"⁵.

Que noção de subjetividade seria esta, localizada além dos paradigmas do "self"? Quais as implicações de semelhante deslocamento que, segundo Foster, Akerman opera em seus filmes, ao deixar de compor um relato autobiográfico centrado em fatos pessoais em favor de uma escrita de vida "através de espaços urbanos e palavras de outrem?" A pergunta surgiu como uma inquietação e reorientou os rumos de nossa pesquisa.

⁴ O termo "exterior" é aqui utilizado segundo duas de suas utilizações correntes, a saber, exterior/país estrangeiro e exterior/ruas, espaço externo, em oposição aos espaços internos da casa. Mas haverá uma terceira utilização para o termo em nosso trabalho, de extrema relevância, referente a sua acepção filosófica, segundo as leituras de Blanchot, Foucault e Deleuze. A noção será desenvolvida nos capítulos seguintes.

⁵ FOSTER. *Identity and memory*, p. 5 (tradução e grifo nossos).

Em 1996, ela senta-se novamente numa cadeira, mas dessa vez de frente para a câmera. Está gravando um programa para a série de TV francesa *Cinéma de notre temps*, que irá resultar no filme *Chantal Akerman por Chantal Akerman*. Tem nas mãos um texto, que lê continuamente. Ela diz: *quando revejo meus filmes antigos, penso como pude fazê-los? Não fui eu, foi alguém de desconhecido que os fez*. Ela admite: *preciso de uma forma, um conceito, um dispositivo, para depois preenchê-lo de alguma coisa. (...) Conseguirei então mobilizar esse desconhecido de mim*⁶. Sim, ela sabe: o cinema pode ser "uma forma, um conceito, um dispositivo" para mobilizar esse desconhecido de mim. Não se trata mais de buscar uma identidade, portanto, nem de resgatar uma história individual, centrada no universo pessoal. Trata-se de convocar o cinema como forma de mobilizar o que permanece desconhecido, algo que aponta para o "fora do eu".

Tomemos novo exemplo: *D'est* (1993), resultado de uma viagem ao leste europeu, região de origem dos pais da diretora (sua descendência é polonesa). O filme, à primeira vista, tem tudo para ser classificado como o que Jean-Claude Bernadet denomina "documentários de busca": um certo tipo de projeto cinematográfico, que parte de um projeto pessoal do realizador - como *33* (2004), de Kiko Goiffman, que mostra a busca do diretor, filho de pais adotivos, pela sua mãe biológica, ou *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, brasileira descendente de húngaros que filma o processo de tentativa de obtenção de nacionalidade e passaporte de sua descendência. Mas *D'est* é um tanto diferente - enquanto Goiffman e Kogut atuam em seus filmes (recurso que Akerman já havia também experimentado, embora em filmes assumidamente ficcionais), como parte do processo que dá mote aos seus filmes, a busca de Akerman é sem objetivo determinado, o que resulta num filme composto de planos fixos e longos *travellings* (recursos recorrentes na cinematografia de Akerman) que mostram anônimos da Polônia, da Rússia e da Alemanha Oriental, sem que nem mesmo esse deslocamento geográfico fique muito claro aos que nunca visitaram tais regiões. Com efeito, nunca sabemos em que parte do leste europeu estamos, uma estranha familiaridade aproxima as paisagens, mescla os caminhos, confere aos rostos filmados um anonimato perene. Assim, o movimento do filme é a deriva, não a busca. Ainda que movida por um fato autobiográfico - suas origens

⁶ Trechos de depoimentos do filme *Chantal Akerman per Chantal Akerman* (1996), traduzidos por Ana Siqueira e André Brasil, para exibição no *forumdoc.bh.2006*. Devo agradecimentos a ambos também pelas traduções de *De l'autre côté* e *Lá-bas* utilizadas em nossa análise.

leste-européias - mais uma vez a diretora se esquivava do gesto de tudo tornar evidente, tudo descobrir, tudo investigar, em favor de uma postura contemplativa, paciente, que faz demorar o olhar sobre as coisas, que privilegia a duração da imagem - o que se revela com tal procedimento cabe a cada espectador sentir, nada é dado, nenhum sentido pronto a ser comunicado, apenas breves inscrições de *homens infames*, tal qual queria Foucault: o infame tomado no sentido do sem fama, sem notoriedade.⁷

Assim, 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. Foi assim, na aproximação gradativa da obra de Akerman, no encontro com seus filmes documentários⁸, que percebemos que nossa questão não poderia estar limitada ao sujeito-Akerman em situação de auto-expressão. A pergunta mudou de eixo: não mais o que significa mostrar-se, mas antes, que forças atuam neste movimento de ir ao encontro do outro, do mundo, traço forte do documentário? E mais: como pode um filme propor um pensamento acerca do processo de constituição dos sujeitos? Nosso interesse se deslocou para um estudo das relações e forças que podem ser entrevistas na composição dos filmes de Akerman: relações com as outras pessoas que se postam diante da câmera, com os lugares filmados, com a história, com a memória, com as instituições, com o poder, mas também com o enquadramento, com a montagem, com a imagem, com o som, com o tempo, com a própria linguagem cinematográfica, enfim.

Desse modo, a escolha de deixar de lado os filmes em que Akerman interpreta uma personagem, como *Je Tu Il Elle* e *Saute ma ville*, foi resultado do próprio processo investigativo. Nosso percurso, se teve início em tais representações do "eu", nas possíveis questões advindas das relações corpo/subjetividade, sofre uma reorientação: parte do eu - ou parte o eu - e vai parar *lá, do outro lado*: onde a subjetividade não se refere ao universo interior do sujeito enquanto ser individual, fechado em si mesmo, ator de uma história singular e intransferível, senhor de seu corpo e de suas certezas, mas ao componente relacional que permite pensar o sujeito em permanente confronto com o que lhe é exterior, *em permanente processo*. Desse

⁷ No terceiro capítulo, avançaremos no trabalho com o texto "A vida dos homens infames", de Michel Foucault, como parte da análise de *De l'autre côté*.

⁸ Ainda que tal distinção entre documentário e ficção seja tênue na obra de Akerman, uma vez que seus filmes ficcionais muitas vezes guardem semelhança com procedimentos documentais, e vice-versa, optamos por manter uma defesa do documentário enquanto método de aproximação com o mundo, com o outro.

sutil deslocamento - do centro para o fora do "eu", em direção a *qualquer coisa de intermédio* como quis o poeta Mário de Sá Carneiro - resulta a noção de *subjetivação* que aqui buscamos investigar, a partir da análise dos filmes e das referências teóricas, concentradas, especialmente, nos estudos de Foucault e Deleuze. Processo que, como veremos, envolve menos um centramento que um deslocamento do sujeito, descentrando o "eu" e deslocalizando o cerne da questão, do individual, da auto-referência, da autobiografia ao que se compartilha, ao que só pode se fundar na relação. O termo *subjetivação* despertou nosso interesse justamente por apontar para a dimensão processual implicada na formação de um sujeito, dessa vez, tomado como permanente construção, traço inacabado que não cessa de se reinventar.

Diante desse primeiro recorte, o de buscar os documentários, optamos por analisar dois dos filmes mais recentes da diretora: *De l'autre côté* (2002) e *Lá-bas* (2006). Construimos a hipótese de que os filmes de Chantal Akerman podem ser não apenas objeto de estudo, mas uma via de reflexão: formas que, ao pensar, permitem conformar um *sentir* sobre o mundo. Já não se trata, portanto, de um trabalho que visa delinear um "eu" da diretora em exercício de explicitação através dos filmes, ou uma pesquisa da autoria ou do estilo como princípio organizatório da obra, voz em primeira pessoa histriônica e dominante. Antes, o que se quer é vislumbrar os elementos filmicos - o olhar e a voz, a imagem e a palavra, mas também o tempo e a montagem, "o fluxo e o quadro"⁹ - como pistas em direção a um estudo da questão da *subjetivação* e seus muitos desdobramentos, em que o cinema é convocado como potência de agir e sentir.

Em nosso primeiro capítulo, iremos nos dedicar a uma investigação acerca das noções de sujeito, subjetividade e *subjetivação* provenientes das leituras teóricas. Os termos são de difícil utilização, uma vez que se referem a um tema há muito explorado e pesquisado pelas mais diversas correntes teóricas, nas distintas áreas do pensamento, como a Psicanálise, a Filosofia, a Literatura, a Sociologia, a Psicologia. Trabalhar com uma noção tão largamente explorada e tão carregada de nuances, explicações e hipóteses exige cuidado e parcimônia, uma vez que seria impossível, no percurso dessa pesquisa, estudar a fundo tudo que já foi dito sobre o assunto, na pretensão de encontrar uma resposta definitiva - não queremos, de modo algum, esgotar a questão em assertivas precipitadas. Nesse capítulo, escolhemos nos

⁹ Fazemos referência aqui a uma preciosa fonte de pesquisa para nossa análise: ISHAGHPOUR. "Le flux et le cadre". In: *Cinéma Contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Editions de la difference, 1986.

concentrar, sobretudo, numa breve retomada da trajetória filosófica da noção de sujeito. Através do resgate de parte da fortuna teórica acumulada sobre a questão, buscamos melhor esclarecer o que está em jogo na noção de subjetivação, tal qual utilizada por Foucault e Deleuze, para num segundo momento pensar as relações possíveis entre tal noção e o que é próprio do cinema.

Sabemos bem que o terreno de nossa investigação não se restringe aos filmes de Akerman nem à subjetivação enquanto conceito - antes, é somente na combinação de ambos, nas contribuições que um tem a dar a outro, através de mútuas relações de embate, confronto e permanente questionamento que conseguiremos cumprir com nosso objetivo: estabelecer uma perspectiva de análise, elaborar um olhar específico, a partir de nosso breve e restrito percurso, sobre as relações possíveis entre nosso objeto empírico e a noção de subjetivação advinda das leituras de nosso recorte teórico. Só assim conseguiremos acerrar com êxito o problema que nos colocamos e que guia nossa pesquisa: como pode um filme ser animado pela força da subjetivação? O que, em sua escritura, aponta para tal força?

A aproximação entre dois regimes distintos - um filme, materialmente visível e audível, e um conceito filosófico, abstrato - é de difícil trato. Uma vez munidos das referências vindas do quadro teórico-conceitual que oferece os fundamentos de uma certa noção de subjetivação, buscaremos, no segundo capítulo, apresentar alguns elementos utilizados para promover tal passagem "do filme ao conceito". Buscamos formular uma metodologia consoante com as inspirações de nossa pesquisa, apresentando as diretrizes que guiaram nossa prática analítica. Tais diretrizes foram oferecidas pelos próprios filmes e por leituras preciosas, em especial, o trabalho de Jean-Louis Comolli e Robert Bresson, deste, servimo-nos, sobretudo, da noção de cinematógrafo: *o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons*¹⁰. Buscamos no sistema do cinematógrafo¹¹ uma importante chave de leitura dos filmes de Akerman. Bresson valoriza o gesto cinematográfico, o trabalho das mãos envolvido na montagem. Logo, a aproximação proposta por ele entre o cinematógrafo e a escrita não pode ser formal, mas *corporal*. Sabe-se, palavras num texto em muito se diferem de imagens e sons num filme, mas permanece em ambos a comum

¹⁰ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 19.

¹¹ "Um sistema não regula tudo. Ele é o detonador de alguma coisa". BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 22.

exigência: *que seja feito como um trabalho das mãos*.¹² O segundo capítulo, elaborado a partir de uma leitura atenta de nosso material empírico, tem por objetivo principal destacar os elementos que elegemos como principais para nossa análise – o olhar, a voz, a escrita, o exterior - elementos que serão retomados em nossos capítulos analíticos, contidos no terceiro e quarto capítulo. Buscaremos evidenciar os modos de organização de cada um dos filmes, destacando os elementos pertinentes para refletir sobre como o cinema, através de seus recursos expressivos particulares, pode ser animado pela força de subjetivação. Através de cuidadosa decupagem, nossa análise buscará evidenciar os elementos que organizam a escritura fílmica. Ressaltar, sublinhar, vislumbrar a urdidura de uma forma que pensa¹³, na esperança de que elas próprias enquanto matéria sensível façam surgir, "como um relâmpago", novas operações de pensamento.

Optamos por tratar cada um dos filmes separadamente, dadas as diferenças entre um e outro. Tais diferenças serão importantes para realçar que não há pretensão de indicar fórmula única que permita identificar, num filme, a força de subjetivação. Sabemos bem que as forças não se deixam aprisionar nas formas - elas agem em permanente devir, delas temos sequer atualizações. Sendo assim, nosso capítulo conclusivo não trará uma resposta, mas avançará na pergunta: o que pode o cinema? Que forças podem nele se atualizar?

Meio-dia ou meia-noite, a pergunta se transforma, e cresce, e permanece.

¹² BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 31.

¹³ Fazemos referência à célebre formulação de Jean-Luc Godard, que aparece em *Histoire(s) du cinéma*: "o cinema é uma forma que pensa".

1. O SUJEITO EM QUESTÃO

Os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos.
Gilles Deleuze

O pronome pessoal "eu", com o qual o homem se designa, passa a ser objeto de investigação filosófica quando a referência do homem a si mesmo, em termos de reflexão ou consciência, é assumida como definição do próprio homem. Descartes, como aponta Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia*, foi o primeiro a formular em termos explícitos a questão do eu:

O que sou eu, então? Uma coisa que pensa. Mas o que é uma coisa que pensa? É uma coisa que duvida, concebe, afirma, nega, quer ou não quer, imagina e sente. Certamente não é pouco que todas essas coisas pertençam à minha natureza. Mas por que não lhe pertenceriam? (...) É de *per si* evidente que sou eu quem duvida, entende e deseja, e que não é preciso acrescentar nada para explicá-lo.¹⁴

Cogito, ergo sum - com sua célebre formulação, Descartes inaugurava a tradição filosófica que toma o homem como consciência de si. Como afirma Heidegger, com a proposição de Descartes do "penso, logo existo", "toda consciência das coisas e do ente em sua totalidade se vê remetida à consciência de si mesmo do sujeito humano enquanto fundamento inabalável de toda certeza".¹⁵

Descartes prioriza a razão na dinâmica do conhecimento, fazendo da consciência de si, própria ao ser humano, a base para qualquer investigação acerca do mundo das coisas e dos objetos. O homem poderia então dispor dos objetos para conhecê-los, entretanto, tais objetos já estariam, de saída, investidos de um sentido novo, não mais tomados como realidade objetiva a ser decifrada, mas enquanto representações da consciência. Como afirma Telma de Souza Birchal, "a filosofia moderna se configura quando o sujeito deixa de ser apenas o lugar do conhecimento para se tornar seu fundamento."¹⁶ Assim, a partir do pensamento de Descartes, "o sujeito será aquele em torno do qual - e por cuja força - o mundo se dispõe como representação."¹⁷

¹⁴ ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 453.

¹⁵ HEIDDEGER apud BIRCHAL. *O eu nos Ensaios de Montaigne*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 211.

¹⁶ BIRCHAL. *O eu nos Ensaios de Montaigne*, p. 16.

¹⁷ BIRCHAL. *O eu nos Ensaios de Montaigne*, p. 17.

O sujeito moderno, portanto, deixa de ocupar a antiga posição humana determinada pela ordem cósmica ou divina, para se tornar o eixo central do seu próprio ser, munido da razão e do pensamento como instrumentos para interpretação da realidade, passando a ocupar o centro do universo inteligível. O problema do eu, em Descartes, "é imediatamente acompanhado de sua solução: o eu é consciência, relação consigo mesmo, subjetividade."¹⁸

Centro do mundo, senhor de suas representações, o sujeito cartesiano é caracterizado pela certeza (consciência certa de si mesmo, presença de si a si), pela substancialidade (unidade e auto-suficiência, no sentido de que a razão sozinha pode desenvolver a cadeia cognitiva), pela autoconsciência (o sujeito sabe que existe a partir do ato de pensar, primeira certeza na ordem das razões) e pela racionalidade (o sujeito se define pelo puro pensamento, excluindo as esferas do corpo e da sensibilidade no exercício do conhecimento). Além disso, o sujeito cartesiano, enquanto "coisa pensante" (*res cogitans*), habita a interioridade do próprio pensamento e encontra-se nitidamente demarcado em relação ao que lhe é exterior - "uma entidade autônoma, desvinculada de tudo, distinto de todo outro, esteja ele no mundo físico, na esfera da cultura, nas relações intersubjetivas ou mesmo no corpo próprio."¹⁹

A concepção do sujeito moderno, com as características acima expostas, sofrerá críticas contundentes dos mais diversos filósofos, com o avanço das investigações acerca da subjetividade. Hume, um dos primeiros a elaborar sua crítica, irá questionar a passagem que o pensamento cartesiano opera entre a experiência de pensar e afirmação de um "eu" substancial. Para ele, o que temos, como experiência, são as sensações e as idéias, sendo impossível falar de uma impressão ou experiência de um "eu", enquanto substância, resultante do pensamento. Antes, o sujeito deveria ser entendido como "feixe de percepções". Para Hume, não há unidade absoluta nem rigorosa: "ela só pode ser formal, aproximativa, fundada na constância relativa de certas relações entre as partes ou momentos do eu".²⁰

Kant irá endossar a crítica de Hume, ao defender a idéia de que o sujeito não pode ser tomado como unidade absoluta e auto-suficiente, dono de sua razão. Para Kant, é impossível termos qualquer experiência da "coisa em si", e da mesma forma

¹⁸ ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*, p. 453.

¹⁹ BIRCHAL. *O eu nos Ensaios de Montaigne*, p. 18.

²⁰ ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*, p. 454.

que isso vale para o mundo exterior, vale também para o mundo interior. Em outras palavras, a consciência não pode ser tomada como reveladora de um sujeito enquanto substância una e absoluta, muito menos servir de base para o soerguimento de qualquer "verdade". O homem é, no pensamento kantiano, um "fenômeno de si mesmo, sempre que ele se apreende, ele o faz como representação."²¹ Em Kant, explica Birchal:

resta então o sujeito transcendental, que não é senão o "eu penso" que acompanha as representações, condição do pensar e que não pode ser mostrado, nem substancializado. A questão do sujeito em Kant só vai readquirir um estatuto metafísico ao se abandonar o campo estritamente epistemológico e colocar-se como questão ética, com o sujeito da razão prática; mas então *se ultrapassou em muito a problemática do cogito (...)*²²

Para além do cogito, Kant distingue, portanto, o eu como objeto da percepção e do sentido interno - jamais apreensível através da consciência - do eu da reflexão, ou "unidade da apercepção pura"²³, condição última do conhecer. A apercepção pura ou "transcendental" é o "eu penso", que "deve poder acompanhar todas as minhas representações, pois de outro modo seria preciso imaginar em mim alguma coisa que não pudesse ser pensada, o que significa que a representação seria impossível, ou, ao menos para mim, não existiria absolutamente".²⁴ A apercepção pura, para Kant, não faz parte de nenhuma realidade psicológica ou de qualquer outra ordem. Ela é pura possibilidade, "consciência pura da atividade que constitui o pensamento"²⁵, ou seja, da atividade de síntese que permite relacionar os fenômenos tais quais os percebemos, enquanto dados sensíveis da experiência, com as categorias que fundamos para lidar com tais fenômenos.

Ao se deparar com o problema da constituição do homem, Kant se distancia de um saber empírico ou positivista, calcado na percepção imediata de si e do mundo, e confere ao problema um plano transcendental, que questiona a própria representação, indagando sobre seus limites, apontando para algo além de seu espaço - seu próprio fundamento, sua origem e seus limites. Está claro que, se afirmamos que Kant aponta para algo fora da representação, não é porque ele a abandona ou dela prescinde (o que seria impossível, sendo ele mesmo um homem), mas porque ele se

²¹ BIRCHAL. *O eu nos Ensaios de Montaigne*, p. 19.

²² BIRCHAL. *O eu nos Ensaios de Montaigne*, p. 19 (grifamos).

²³ KANT. *Crítica à razão pura* apud ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*, p. 455.

²⁴ KANT. *Crítica à razão pura* apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, p. 81.

²⁵ KANT. *Crítica à razão pura* apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, p. 81.

dirige ao ponto em que a representação aparece como metafísica, tendo "por propósito interrogar tudo o que constitui sua fonte e origem."²⁶

A crise do sujeito, ou a crise da modernidade, corresponde, portanto, a uma crise das certezas, que interroga o sujeito enquanto "ser racional". Tal crise terá um terceiro momento marcante, dessa vez, inaugurado por Nietzsche. Se Hume já havia criticado a noção de sujeito substancial e se Kant já havia retomado tal crítica apontando para a impossibilidade de fugir das representações, inclusive quando o "eu" volta-se para si mesmo, com Nietzsche a crítica ao *Cogito* adquire nova radicalidade, com a afirmação de que "não há nem 'espírito', nem razão, nem pensamento, nem consciência, nem alma, nem vontade, nem verdade: não são senão ficções inutilizáveis".²⁷ Para o autor de *A vontade de potência*, o homem não pode ser definido pela razão ou pela consciência (sua crítica atinge, assim, até mesmo a noção kantiana de sujeito moral). No lugar da razão, Nietzsche irá ressaltar os instintos, e em vez do conhecimento, ele irá remeter aos interesses. Para o filósofo, a razão não pode ser a base hegemônica da existência, antes, ela não passaria de mero instrumento da vida. Nietzsche suspeita da razão, defendendo a idéia de que nenhuma experiência do pensamento, nem mesmo o ato de pensar em si, está protegido das armadilhas da linguagem. Para ele, todos os esteios da metafísica e da moral não passam de ilusões, "modos de falar", que nos permitem acreditar na essência do eu, na verdade absoluta da consciência e do mundo. Logo,

não só o eu é questionado como ilusão substancialista, como fez Hume, mas o próprio pensamento é colocado em questão como uma atividade superior ou espiritual, ou mesmo como uma realidade interior e apreensível.²⁸

Assim, ao colocar a razão e o pensamento sob suspeita, Nietzsche inaugura uma crítica radical ao projeto iluminista e humanista, no qual o homem, senhor de si mesmo, ocuparia o lugar luminoso onde, nas palavras de um poeta, "a verdade esplendia seus fogos"²⁹. Nietzsche abre caminho, com isso, para as críticas da ciência e da técnica enquanto mecanismos não de acesso a uma verdade absoluta, mas de instituição de poder, fatores de escravidão, não de libertação do homem. Como explica Deleuze, Nietzsche considera que a ciência, com seu amor pelo fato e pelo

²⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 334.

²⁷ NIETZSCHE. *A vontade de potência* apud BIRCHAL. *O eu nos Ensaio de Montaigne*, p. 213.

²⁸ BIRCHAL. *O eu nos Ensaio de Montaigne*, p. 20.

²⁹ DRUMMOND. *Verdade. Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 1240.

verdadeiro, esquece-se da questão fundamental: primeiro, "o fato é uma interpretação: que tipo de interpretação?" Segundo, "o verdadeiro exprime uma vontade: o que quer o verdadeiro?"³⁰ Para Deleuze, a crítica nietzschiana permanece atual, na medida em que nunca tanto como hoje a ciência levou tão longe "a submissão ao ideal e à ordem estabelecida."³¹ Segundo Nietzsche, explica Deleuze, é necessário questionar os ideais científicos e mesmo os postulados filosóficos, uma vez que estes substituem as "relações reais de forças (criar, falar, amar...)" por uma relação abstrata que supostamente exprimiria tais relações de forças na sua totalidade. Nietzsche critica semelhante postura que oculta as forças reais em função de conceitos passivos, que retira das ações efetivas o fator da vontade de quem diz. Daí a necessidade de mudar de pergunta, em defesa de uma ciência ativa: no lugar de perguntar *o que é*, indagar *quem*:

a questão "Quem?", segundo Nietzsche, significa o seguinte: sendo uma coisa dada, quais são as forças que dela se apoderam, qual é a vontade que a possui? Quem é que se exprime, se manifesta, e mesmo se esconde nela? (...) A essência de uma coisa é descoberta na força que a possui e que se exprime nela, desenvolvida nas forças com afinidade com ela, comprometida ou destruída pelas forças que aí se opõem e que podem dela apoderar-se: a essência é sempre o sentido e o valor. E assim a questão "Quem?" ressoa por todas as coisas e sobre todas as coisas: quais forças, qual vontade?³²

Deste deslocamento da pergunta resulta um método: trata-se agora de questionar as relações de forças envolvidas na elaboração dos conceitos, ou as relações de forças envolvidas na constituição dos saberes. Na esteira de Nietzsche, muitos outros pensadores irão denunciar as ilusões do projeto racionalista calcado no pensamento cartesiano. Entre eles, dedicaremos especial atenção ao pensamento de Foucault, que retoma o projeto nietzschiano de investigação da verdade, revelando os mecanismos de poder e saber envolvidos na constituição do sujeito.

Segundo Deleuze, são três os principais pontos de encontro entre o pensamento de Nietzsche e o de Foucault. O primeiro é precisamente a concepção de *força*: o poder, para Foucault ou a potência, para Nietzsche, não se reduz à violência, mas é sempre uma relação da força com outras forças que ela afeta:

³⁰ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés Editora, 1978, p. 112.

³¹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 112.

³² DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 116-117.

O elemento genético (poder) determina a relação da força com a força e qualifica as forças em relação. Elemento plástico, determina-se ao mesmo tempo que determina e qualifica-se ao mesmo tempo que qualifica. O que a vontade de poder quer é tal relação de forças, tal qualidade de forças (...) A vontade de poder é plástica, inseparável de cada caso no qual ela se determina, exatamente da mesma maneira que o eterno retorno é o ser, mas o ser que se afirma no devir, a vontade de poder é o uno, mas o uno que se afirma no múltiplo.³³

Se a vontade de poder só pode se afirmar no múltiplo, ou seja, aparece em cada caso no qual ela se determina, temos agora uma relação da força com a *forma*, um segundo ponto de encontro entre Nietzsche e Foucault: veremos como o plano formal do saber, para Foucault, pode atualizar o plano da força, que por sua vez, age em permanente devir. Por fim, o terceiro ponto de encontro diz respeito aos processos de subjetivação, o que Nietzsche denomina "invenção de novas possibilidades de vida", que diz respeito ao "querer-artista".³⁴ Esse é, para efeito dessa pesquisa, o ponto que irá merecer mais atenção. Passaremos, portanto, a percorrer tais pontos de inspiração nietzschiana que comparecem no trabalho de Foucault, através da revisão de alguns aspectos principais envolvidos nas questões do saber, do poder e da subjetivação, que constituem, segundo Deleuze, "a tripla raiz de uma problematização do pensamento."³⁵

Como vimos, a episteme moderna é atravessada por um conceito de sujeito herdado do pensamento cartesiano: sujeito universal, dono de sua razão, fundado na certeza de si e senhor de suas representações. Esse sujeito seria, portanto, ordenador da produção discursiva que caracteriza o saber científico. Para Foucault, é preciso questionar tal concepção: "é preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica."³⁶

Ao afirmar que é preciso "livrar-se do sujeito", Foucault não defende uma recusa simples da questão, antes, ele expõe, retomando Nietzsche, a necessidade de repensarmos o pensamento para além do projeto humanista que faz, do sujeito, o centro de toda razão, fundador das verdades que regem a vida social e o campo científico:

³³ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 129.

³⁴ DELEUZE. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 145, 146.

³⁵ DELEUZE. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 124.

³⁶ FOUCAULT. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 7.

(...) uma coisa perturba Foucault, e é o pensamento. "Que significa pensar? O que se chama pensar?" - a pergunta lançada por Heidegger, retomada por Foucault, é a mais importante de suas flechas. Uma história, mas do pensamento enquanto tal.³⁷

Repensar a história do pensamento implica, para Foucault, indagar sobre o sistema que rege a formação e a transformação dos enunciados e dos discursos. Vimos que Nietzsche foi o primeiro a levar a cabo uma contundente crítica à razão enquanto instrumento de acesso à verdade e interpretação da realidade, como explica Deleuze:

quando o conhecimento se torna legislador, é o pensamento o grande submetido. O conhecimento é o próprio pensamento, mas o pensamento submetido à razão como a tudo que se exprime na razão (...) a razão ora nos dissuade, ora nos proíbe de ultrapassar certos limites: na medida em que é inútil (o conhecimento existe para prever), na medida em que seria mau (a vida existe para ser virtuosa), na medida em que seria impossível (não há nada que ver, nem que pensar para além do verdadeiro).³⁸

Retomada (e renovada, sem dúvida) por Foucault, tal crítica nietzschiana que questiona o próprio pensamento quando este é resumido ao conhecimento racional irá se desenvolver através de uma análise das formas de saber. Em *As palavras e as coisas*, Foucault irá apresentar em que consiste o seu projeto:

Tal análise não compete à história das idéias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual *a priori* histórico puderam aparecer idéias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofia, formar-se racionalidades, para talvez se desarticulem e logo desvanecerem.³⁹

A investigação das formas de saber desenvolvidas pelo homem ao longo dos últimos séculos diz respeito, de acordo com o autor, ao modo de ser das coisas e da ordem. Assim, a "arqueologia do saber" elaborada por Foucault busca "desenterrar" as condições que possibilitaram a ordenação do pensamento em regimes de saber consolidados, a partir do conhecimento empírico, quer dizer, advindo da experiência. A arqueologia, segundo Deleuze, "é o arquivo, e o arquivo tem duas partes: audiovisual."⁴⁰ O plano do saber, portanto, surge como um regime de luminosidade observável (o "visível") e sob a forma dos enunciados (o "dizível"). Trata-se de um

³⁷ DELEUZE. *Foucault*, p. 124.

³⁸ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 151.

³⁹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, p. 13.

⁴⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 120.

plano formal, na medida em que as coisas e as palavras, o ver e o falar, constituem *formas*, combinadas e ordenadas de maneiras próprias a cada formação histórica.

Como explica Deleuze, uma análise das formas de problematização do saber ao longo da história consonante com o pensamento foucaultiano, deve partir da seguinte pergunta: "o que podemos saber, ou que podemos ver e dizer em tais condições de luz e visibilidade?" Definir o que se pode ver e o que se pode dizer numa determinada época histórica e dessa combinação entre coisas e palavras, que permite sempre múltiplas variáveis, extrair os enunciados e as visibilidades que constituem as formas do saber - eis a tarefa do "arqueólogo".

É necessário ressaltar alguns aspectos relevantes para a compreensão da noção foucaultiana de saber. Em primeiro lugar, o visível e o dizível, ambos formas de saber, não se encontram diretamente visíveis nas coisas ou legíveis nas palavras - é preciso "rachar" as palavras e as coisas para delas extrair os enunciados e visibilidades. Ainda que tudo seja sempre dito e visto em cada época histórica, nada é imediatamente visível, nem diretamente legível.

Em segundo lugar, o dizível nunca é dito por alguém, da mesma forma que o visível nunca é visto por alguém. Não se trata da maneira de ver ou de falar de um sujeito, mas sim de um *vê-se* e um *diz-se*: o enunciado é composto por um "ser-linguagem" e o visível constitui o "ser-luz", como explica Deleuze:

É a terceira pessoa, é ela que se deve analisar. Fala-se, vive-se, morre-se. Sim, existem sujeitos: são os grãos dançantes na poeira do visível, e lugares móveis num murmúrio anônimo. *O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê*⁴¹.

Ao denunciar toda 'personologia' linguística e preferir situar os lugares do sujeito na espessura de um "murmúrio anônimo", Foucault aproxima-se de Blanchot. Agora, o *diz-se* o *vê-se* não se referem a um sujeito da ação, mas adquirem um caráter ontológico: o "ser-linguagem" e o "ser-luz".

Como última consideração, é preciso distinguir o ver e o falar: as duas formas de saber, embora permitam múltiplas combinações, jamais se confundem. Os enunciados não permitem ver alguma coisa, e as visibilidades jamais tornam algo legível:

⁴¹ DELEUZE. *Conversações*, p. 134. (grifamos)

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que está se dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões de sintaxe definem.⁴²

Palavras e coisas: dois reinos que, por vezes, contraem núpcias, como diria Deleuze, sem jamais coincidirem. Para ele, a "não-relação" entre o enunciável e o visível seria um segundo ponto de encontro entre Foucault e Blanchot. Com efeito, Blanchot escreve, em *A conversa infinita*:

Falar não é ver. Falar libera o pensamento dessa existência ótica que, na tradição ocidental, submete há milênios nossa aproximação com as coisas e nos convida a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz.⁴³

Temos, portanto, um afastamento, uma distância irreduzível entre ver e dizer. Para Deleuze, tal disjunção significa apenas isso:

não se resolverá o problema do conhecimento (ou melhor, do 'saber') invocando uma correspondência, nem uma conformidade (...) É *fora das formas*, numa outra dimensão, que passa o fio que as costura uma à outra e ocupa o entre-dois.⁴⁴

A referência ao fora que habita o entre-lugar das formas indica o que se constitui, segundo Deleuze, como um terceiro ponto de encontro entre Foucault e Blanchot: a noção de Fora, ou Exterior⁴⁵. Vejamos como tal noção se articula com as noções de poder e de subjetivação.

Para Foucault, o poder se difere do saber por não mais se situar num plano formal: ele não é constituído por formas visíveis ou enunciáveis, mas por relações de força. Como explica Deleuze, o poder passa "entre as formas de saber, ou por baixo delas, por isso é dito microfísico".⁴⁶ Difusas no campo social, seja entre um homem e uma mulher, seja entre aquele que sabe e aquele que não sabe, ou entre os pais e as crianças, ou mesmo entre quem filma e quem é filmado, "há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo".⁴⁷

⁴² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 25.

⁴³ BLANCHOT. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p 66.

⁴⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 121 (grifamos)

⁴⁵ Foucault irá publicar uma cuidadosa análise da noção blanchotiana de Exterior no livro *O pensamento do exterior* (São Paulo: Princípio, 1990).

⁴⁶ DELEUZE. *Conversações*, p. 122.

⁴⁷ FOUCAULT. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006, p. 231.

Portanto, segundo a perspectiva de Foucault, não há o poder, mas relações de força que só existem como exercício, enquanto práticas. Logo, o poder não é visível, nem enunciável - ele só se conforma em relação, e solicita uma análise das práticas e de suas modificações, se o que se quer é pensá-lo ao longo da história. A ele, é preciso indagar: "que poderes é preciso enfrentar e quais são nossas possibilidades de resistência em cada época?" Para Foucault, portanto, o poder está intimamente relacionado à resistência:

Se o poder é em si próprio ativação e desdobramento de uma relação de força, em vez de analisá-lo em termos de cessão, contrato, alienação, ou em termos funcionais de reprodução das relações de produção, não deveríamos analisá-lo acima de tudo em termos de combate, de confronto e de guerra?⁴⁸

O poder, aqui, não é mais relacionado à posse ("cessão, contrato, alienação"), mas à relação ("combate, confronto, guerra") - relação de forças móveis, em permanente atualização. Qualquer que seja a forma desta luta, "secreta ou aberta, leal ou astuciosa"⁴⁹, dela não resulta nenhuma representação do poder fixa e limitável. Como explica Tatiana Salem Levy, "não se pode definir o que é poder, nem de onde ele vem - questões do saber por excelência. A questão aqui é: como o poder se exerce?".⁵⁰

Perguntar *como* no lugar de *o que* implica desviar a atenção das formas e das representações em direção aos processos, às relações variáveis, ao que "só existe em ação", como afirma Foucault em *Genealogia do Poder*.⁵¹ "O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente"⁵². Enquanto força, o poder se exerce como um afeto, "como o poder da força de afetar outras forças (sua função) e o de ser afetada por outras forças (sua matéria)".⁵³ Segundo Deleuze, "se a força está sempre em relação com outras forças, as forças remetem necessariamente *a um lado de fora* irreduzível, que não tem mais sequer formas."⁵⁴ No lado de fora, as forças nunca se encontram fixas, estão em permanente devir. Poderíamos dizer que o lado de Fora é formado por linhas, ou "fios", como diz

⁴⁸ FOUCAULT apud LEVY. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 81.

⁴⁹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 124.

⁵⁰ LEVY. *A experiência do fora*, p. 75.

⁵¹ FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p.175.

⁵² MACHADO. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT. *Microfísica do poder*. p. XII.

⁵³ LEVY. *A experiência do fora*, p. 75.

⁵⁴ DELEUZE. *Foucault*, p. 93.

Deleuze, que ocupam o entre-lugar das formas, relacionando-as umas às outras. O poder está organizado como um diagrama, composto por várias linhas de força, que se tensionam entre si. Virtual, ele precisa, no entanto, de formas para se atualizar - formas que encontramos no domínio do saber. Assim, o poder e saber, apesar de pertencerem a domínios distintos, estão interligados:

se o saber consiste em entrelaçar o visível e o enunciável, o poder é sua causa pressuposta, mas, inversamente, o poder implica o saber como a bifurcação, a diferenciação sem a qual ele não passaria ao ato.⁵⁵

Para se exercer, o poder precisa se atualizar em formas de ver e dizer, uma vez que a microfísica de forças que o constitui está localizada num plano virtual. É no plano atual do saber, em seus enunciados e visibilidades, que o poder pode tomar forma: ainda que nunca se torne visível ou enunciável, ele é o fio que os costura um ao outro e ocupa o entre-dois. Assim, como conclui Deleuze, "o poder e o saber constituem mistos concretamente inseparáveis."⁵⁶ Como nos lembra Levy, "as relações de força do poder não estão do lado de fora do saber: elas *são* seu lado de fora".⁵⁷

Ao se dedicar ao saber, portanto, Foucault se depara com a questão do poder. Se pensarmos novamente em Nietzsche, isso significa dizer que as formas do pensamento não são neutras, nem isentas de uma vontade:

O pensamento nunca pensa só e por si mesmo; do mesmo modo nunca é inquietado por forças que lhe seriam estranhas. Pensar depende de forças que se apoderam do pensamento. Enquanto o nosso pensamento estiver ocupado por forças reativas, enquanto ele encontrar o seu sentido nas forças reativas, é preciso reconhecer que não pensamos (...)⁵⁸

Assim, quando ocupado por forças reativas, o pensamento torna-se algo passivo, submetido às regras pré-estabelecidas do saber, subjugado por forças que, ao dele se apoderar, permitem apenas uma reafirmação das formas estabelecidas de poder. A passagem da análise da arqueologia do saber para a genealogia do poder implica, no pensamento de Foucault, menos numa ruptura do que num encadeamento. Com efeito, sua trajetória é composta por deslocamentos, nas palavras do próprio autor:

⁵⁵ DELEUZE. *Foucault*, p. 48.

⁵⁶ DELEUZE. *Conversações*, p. 122.

⁵⁷ LEVY. *A experiência do fora*, p. 75.

⁵⁸ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 162.

Um deslocamento teórico me pareceu necessário para analisar o que frequentemente era designado como o progresso dos conhecimentos: ele me levava a interrogar-me sobre as formas de práticas discursivas que articulavam o saber. E foi preciso também um deslocamento teórico para analisar o que frequentemente se descreve como manifestações do "poder": ele me levava a interrogar-me sobretudo sobre as relações múltiplas, as estratégias abertas e as técnicas racionais que articulam o exercício dos poderes.⁵⁹

Pensar o poder como relações de forças, atualizadas em formas próprias ao domínio do saber, implica, portanto, pensar uma dimensão *fora* das formas. O Fora, no pensamento de Foucault, remete a toda uma dimensão de forças virtuais - entre elas estão incluídas as que entram em jogo nas relações de poder, mas também as que a ele resistem. Surge aí a necessidade de pensar uma outra dimensão, dispor de uma "linha de fuga" que, também localizada no Fora, ofereceria os focos de resistência que permitiriam transpor as relações de poder. De onde viriam tais focos? O que há para além do poder? Como pode o pensamento deixar de ser reativo para se tornar ativo, criador? Durante seus últimos anos de trabalho, é a essa terceira dimensão que Foucault se dedicou:

Parecia agora que seria preciso empreender um terceiro deslocamento a fim de analisar o que é designado como "o sujeito"; convinha pensar quais são as formas e as modalidades da relação consigo através dos quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito.⁶⁰

Trata-se, segundo Deleuze, de uma "nova radicalização" do pensamento foucaultiano. Após dedicar-se à arqueologia do saber, dos "jogos de verdade considerados entre si", através da análise das formas de problematização de determinado período, e posteriormente aos "jogos de verdade em referência às relações de poder", através da análise das práticas e de suas modificações no exercício e no embate das forças, Foucault reorienta sua pesquisa em função dos "jogos de verdade na relação de si para si e a constituição de si mesmo como sujeito".⁶¹

A palavra sujeito, aqui, não é empregada no sentido de pessoa ou forma de identidade. Tal qual o poder, os modos de subjetivação não possuem formas determinadas, como no saber (daí não se tratar de uma pessoa física, um núcleo individual), mas se constituem como processo, como permanente reinvenção de

⁵⁹ FOUCAULT. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 11.

⁶⁰ FOUCAULT. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, p. 11.

⁶¹ FOUCAULT. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, p. 11.

"modos de existência." Um sujeito", aqui, não está contido no interior de uma forma humana ou divina. Ele é uma força, força de relação consigo, logo, não é fixo, não tem essência, está sempre em movimento:

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com o sujeito, *a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade*. A subjetivação sequer tem a ver com a 'pessoa': é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...) É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder.⁶²

O termo *subjetivação* é adotado por Foucault justamente por sua dimensão processual, que remete ao que não se apresenta como forma, mas como *força, ação, modo de agir*, "um conjunto de intensidades"⁶³. Distinta das relações de poder, tal força não se exerce sobre outras forças, mas volta-se para si, dobra-se, curva-se, "duplica-se". Lê-se em Deleuze:

Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma 'dobra', segundo Foucault, uma relação da força consigo. Trata-se de 'duplicar' a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder (...)⁶⁴

Algo como a vida, algo como a morte, um modo intensivo de resistir - dobrar a força, estabelecer uma relação consigo - eis a subjetivação. Como nos lembra Pelbart: "trata-se da vida, mais precisamente, das *formas de vida*, das maneiras de sentir, de amar, de perceber, de imaginar, de sonhar, de fazer, mas também de habitar, de vestir-se, de se embelezar, de fruir, etc."⁶⁵ Assim, temos que a subjetivação é uma força que se atualiza, a cada vez, em formas de vida. Tal como o poder, ela também pode ocupar o interstício entre as formas, animá-las, dar-lhes sentido. Como observa Pelbart: "Muito cedo o próprio Foucault intuiu a natureza desse paradoxo: aquilo mesmo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável"⁶⁶. Se o poder é relação da força com

⁶² DELEUZE. *Conversações*, p. 123, 124. (grifamos)

⁶³ DELEUZE. *Conversações*. p. 143.

⁶⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 123.

⁶⁵ PELBART. *A vertigem por um fio*: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 37

⁶⁶ PELBART. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 83.

outras forças, trata-se agora de uma "dobra da força", de uma relação de força consigo. Em última instância,

trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, a nossas relações com a morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte.⁶⁷

Como vimos, a invenção de possibilidades de vida é um terceiro ponto de encontro entre o pensamento de Nietzsche e Foucault. Nietzsche irá defender, em sua crítica à razão, "um pensamento que iria até ao limite daquilo que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o limite daquilo que ela pode."⁶⁸ Em vez de um conhecimento que se opõe à vida, na medida em que regula, limita, cerceia tudo que na vida é pulsação, é descontrole, é imprevisto, Nietzsche defende um pensamento que afirmaria a vida: "a vida seria a força ativa do pensamento e o pensamento o poder afirmativo da vida."⁶⁹ Pensar corresponderia a isso: descobrir, inventar novas possibilidades de vida. Em lugar da certeza, o instinto, em lugar da constatação e da repetição dos modelos fixos do conhecimento pré-estabelecido, a invenção e a experiência. Tal é a defesa de Nietzsche retomada por Foucault, que permite a constituição de uma existência como obra de arte. Mais uma vez, encontramos em Deleuze, leitor e comentador de ambos, um comentário sobre a questão:

a vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa. O pensamento deixa de ser um *ratio*, a vida deixa de ser uma *reação* (...) bela afinidade do pensamento e da vida: a vida faz do pensamento qualquer coisa de ativo, o pensamento faz da vida qualquer coisa de afirmativo.⁷⁰

Esta seria, segundo Deleuze relendo Nietzsche, a essência da arte. A arte, ao contrário da razão e dos sistemas do saber, não surge como uma operação "desinteressada", ela não cura, não apazigua, e mais importante, não suspende o desejo, o instinto ou a vontade. A arte é "excitante do querer". Desse modo, o querer-artista corresponde a uma estética da criação e da afirmação da vida. A única verdade possível seria esta inventada a cada instante por uma vida ativa, deixando de lado qualquer *a priori* dos conceitos e do saber. Daí a necessidade da dobra, de um voltar-

⁶⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 116.

⁶⁸ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 152.

⁶⁹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 152.

⁷⁰ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 153. (grifo no original)

se para si que encontramos em Foucault - a vida não deve deixar de recriar-se a si própria, não pode se tornar reativa em relação aos conceitos, deve, antes, ocupar o lugar afirmativo da invenção e da experimentação. Assim, a força de existir passa a afetar a si própria, dobrando-se.

Subjetivar seria, portanto, voltar-se para si: fazer dobrar a força sobre si mesma, pois somente pela dobra é possível alcançar a dimensão criativa do pensamento, o "querer-artista" que em Nietzsche é vontade de potência e em Foucault é "forma de existência". É através da 'dobra', da relação da força consigo, que se dá o processo de subjetivação. Ele consiste em 'duplicar' a relação de forças, estabelecer uma relação consigo que permita resistir, reinventar. A noção de subjetivação enquanto processo, portanto, não encontra seu núcleo num sujeito pensante e ordenador de um determinado regime de enunciação ou visibilidade, nem num conhecimento que pacifica, investe a vida de passividade, antes, ela tem seu núcleo na dimensão do pensamento que se aproxima da experimentação, logo, da vida, ou da possibilidade mesma de reinvenção da vida que pulsa no pensamento:

pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer (...) A subjetivação não foi para Foucault um retorno teórico ao sujeito, mas a busca prática de um outro modo de vida, de um novo estilo.⁷¹

Se não se trata mais de uma interpretação, mas de uma experimentação, o "sujeito" foucaultiano não é mais o sujeito do conhecimento, como proposto por Descartes. Poderíamos dizer que, no lugar do "Penso, logo existo", Foucault propõe uma nova formulação, inspirado em Nietzsche: "Experimento, logo resisto". Vivo, pois. Trata-se, segundo Deleuze, de uma nova imagem do pensamento, esta inaugurada por Nietzsche e retomada por Foucault. O pensamento agora não surge como exercício natural de um sujeito pensante e já não possui qualquer neutralidade:

Esperamos forças capazes de fazer do pensamento qualquer coisa de ativo, de absolutamente ativo, o poder capaz de se fazer uma afirmação. Pensar, como atividade, é sempre um segundo poder do pensamento, não o exercício natural de uma faculdade, mas um extraordinário acontecimento no próprio pensamento, para o próprio pensamento.⁷²

⁷¹ DELEUZE. *Conversações*, p. 132.

⁷² DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 151.

Quando as forças que se apoderam do pensamento querem apenas legitimar e manter os mecanismos instituídos do poder, temos um pensamento passivo, reativo. A resistência às formas de poder, o ponto de fuga que Foucault busca encontrar, só pode ser possível através de uma nova forma de pensar, agora voltada para si, como um "acontecimento do próprio pensamento para o próprio pensamento". Dobra da força. Relação a si. O pensamento persiste animado por forças que lhe são exteriores, mas agora, tais forças não estão a serviço do poder, não querem estabelecer uma verdade única, revelada pela razão. Se o plano das forças está localizado fora das formas, é precisamente a "linha do Fora" que, segundo Deleuze, irá se dobrar, resistindo ao poder: é preciso conseguir dobrar a linha, "para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar - em suma, pensar."⁷³ Assim, a subjetivação é força que atua do lado de fora, mas de forma distinta ao poder. É a dobradura da linha, em que não mais estamos no domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o das regras coercitivas do poder (relação das forças com outras forças). Agora, as regras são outras,

de algum modo *facultativas* (relação a si): o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo. (...) É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma. Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível.⁷⁴

Avançar em direção a esta terceira dimensão, ao lugar da dobra, exige de Foucault um longo percurso: "o estudo em torno da lenta formação, durante a antiguidade, de uma hermenêutica de si".⁷⁵ É a partir do conceito de *épiméleia/cura sui*, cuidado de si, que, em 1982, Foucault dá início ao seu curso sobre a *Hermenêutica do sujeito*. Segundo ele, a "questão do sujeito", tal qual abordada na modernidade, funda-se sobre a conhecida fórmula do Oráculo de Delfos: *conhece-te a ti mesmo*. Como vimos, o sujeito moderno é o sujeito do conhecimento, da razão e da certeza. Foucault chama a atenção, entretanto, para o complemento da fórmula, uma segunda exigência, que sempre acompanha a primeira: *ocupa-te de ti mesmo*. Conhecer a si mesmo é tão somente um caso particular, uma aplicação concreta do cuidado de si, que implica uma permanente preocupação consigo. Eis os principais aspectos envolvidos no conceito de *épiméleia* e expostos por Foucault:

⁷³ DELEUZE. *Conversações*, p. 138.

⁷⁴ DELEUZE. *Conversações*. p. 141.

⁷⁵ FOUCAULT. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, p. 11.

1) É uma *atitude*: um modo de se confrontar com o mundo, um modo de se comportar, de se relacionar com os outros. É uma atitude em relação a si mesmo, aos outros e ao mundo;

2) É uma forma de *atenção*, de *olhar*: o cuidado de si implica uma mudança ou um deslocamento do olhar, que deve se situar no *exterior*: não mais do si para o mundo, mas do mundo, dos outros, para si. A preocupação por si mesmo implica uma certa forma de vigilância sobre o que se pensa e sobre o que acontece ao pensamento.;

3) É um modo de *atuar*: uma forma de comportar-se exercida sobre si mesmo, através da qual é possível encarregar-se de si mesmo, modificar-se, purificar-se, transformar-se ou transfigurar-se. Daí tem origem uma série de práticas baseadas em toda uma série de exercícios que exercem na história da cultura, da filosofia, da moral e da espiritualidade ocidentais um papel muito relevante. Entre essas práticas, estão, por exemplo, a técnica da meditação, a técnica da memorização do passado, a técnica de exame de consciência, a técnica da verificação das representações à medida em que estas se fazem presentes na mente;

4) É um *corpus*: que define uma maneira de ser, uma atitude, determinadas formas de reflexão, de tal modo que, dadas suas características específicas, convertem essa noção em um fenômeno de importância capital, não apenas na história das representações, mas também na história mesma da subjetividade, ou, se preferem, nas histórias das práticas da subjetividade⁷⁶.

A despeito de sua relevância, a noção de *épiméleia*, segundo Foucault, se vê "perdida nas sombras", no desenvolvimento da filosofia ocidental. Segundo ele, ela passa a ser associada à melancolia, sem força suficiente para sustentar uma moral positiva para a sociedade, mesmo tendo dado origem, na Antiguidade, a um dos sistemas morais mais estritos do Ocidente. Foucault explica que os rígidos padrões de conduta resultantes da prática do *ocupa-te de ti* não foram de todo abandonados pela moral ocidental, mas sim retomados em outros sistemas de pensamento. Inseridas em outro contexto, tais regras passam a constituir uma "ética do não-egoísmo": seja através da moral cristã da renúncia de si próprio, seja através dos compromissos sociais, de obrigação com os outros, com a coletividade, com as classes.

⁷⁶ FOUCAULT. *Hermeneútica del sujeto*. La Plata: Editorial Altamira, 1996, p. 36, 37.

Para Foucault, ainda que o pensamento grego tenha deixado algumas heranças na moral ocidental, é na articulação da noção de sujeito com a noção de verdade que ele se distancia. No momento em que o conhecimento passa a ser considerado o modo exclusivo de acesso à verdade, segundo à lógica do *cogito*, esta não mais pode "iluminar o sujeito", uma vez que passa a se referir a um saber acumulado num processo social *objetivo*. *Visível e dizível*, a verdade passa a ser uma espécie de recompensa pelo ato do conhecimento, e não mais uma forma do sujeito aprimorar-se, transformar-se. Para os gregos, ao contrário, o acesso à verdade só seria possível pela via da espiritualidade, não a do conhecimento: o sujeito deve passar por uma transformação se quer acessar a verdade. Assim, o pensamento grego sempre buscou indagar: "por quais transformações deve passar o sujeito, para ter acesso à verdade?"

É por isso que, para Foucault, os gregos inventaram o modo de existência estético: um sujeito que não é determinação universal, mas produto de um processo de subjetivação, que inventa novos modos de existência, uma existência como "obra de arte." Como explica Deleuze, "não há sujeito, mas uma produção de subjetividade: a subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito."⁷⁷ Se não há sujeito, é porque este não possui uma forma atribuível, mas se encontra em permanente transformação, em constante processo, na busca de acesso à verdade. A subjetivação está relacionada a uma prática, exige uma constante transformação, uma incessante produção de modos de existência. Logo, a subjetivação nunca encontra ponto fixo, um código que a localize no cerne de uma individualidade bem discernida e universal, como na lógica cartesiana no *cogito*. Antes, a subjetivação é permanente devir: "uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo..."⁷⁸

Estaria Foucault defendendo um retorno aos gregos na sua análise da subjetivação? De modo algum, argumenta Deleuze. Se ele revisita o pensamento da Antiguidade, é apenas para analisar o modo como a subjetivação funda-se naquela sociedade, para que seja possível perguntar, hoje: qual é a nossa ética, quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação?

Foucault deixou seu projeto de investigação da questão do sujeito inacabado, ao falecer, em 25 de junho de 1984. Ele não acompanhou, portanto, as aceleradas

⁷⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 141.

⁷⁸ FOUCAULT apud DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

transformações das últimas duas décadas. Não viu a explosão das visibilidades que fulguram em nosso tempo, com a ampliação crescente dos usos da imagem. Com efeito, em nossos dias, as manifestações do visível e a proliferação dos enunciados adquire graus de complexidade ainda maiores, através dos meios de comunicação de massa: a publicidade, a internet, a televisão, o cinema. Quais verdades são produzidas a partir de tais visibilidades? O que podemos ver e dizer a respeito delas? Como elas se relacionam ao poder? Quais forças entram em jogo? Responder a tais perguntas é tarefa dos pensadores de hoje. Em nosso trabalho, é evidente que não buscamos responder a todas essas questões tão complexas. O que buscamos, de forma mais modesta, é explorar o pensamento que o cinema permite. A partir dos filmes de Chantal Akerman, buscamos refletir sobre as seguintes questões: há produção de um sujeito em tais filmes? Seria possível pensar tal cinema como um processo de subjetivação, entendido enquanto prática de resistência ao saber e ao poder? Resta, portanto, articular a noção de subjetivação ao campo próprio do cinema.

1.1. Foucault e o cinema: proximidades

"Foucault está singularmente próximo do cinema contemporâneo"⁷⁹, afirma Deleuze. Tal aproximação se deve, segundo ele, à disjunção entre o visível e o dizível proposta pelo autor de *As Palavras e as Coisas*. Como anteriormente explicitamos, ver e dizer são, para Foucault, formas de saber que jamais coincidem. Há entre elas um hiato, uma separação fundamental, e é nesse lugar entre-dois que as forças podem atuar.

No cinema, de forma análoga, há o que se diz e o que se vê. Temos o plano das imagens ou do visível, e o plano dos sons ou do dizível. Apesar de simultâneos, quer dizer, de compartilharem o mesmo tempo, as imagens e os sons do cinema podem estabelecer entre si uma relação que é "não-relação", da mesma forma que as visibilidades e os enunciados de Foucault. Eis uma das características do cinema moderno: imagem sonora e imagem visual, para usar os termos deleuzianos, estabelecem entre si uma relação fundada na não-correspondência, em que

o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais

⁷⁹ DELEUZE. *Foucault*, p. 94.

dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual.⁸⁰

Pensar o audiovisual - e isso inclui a arqueologia de Foucault, uma vez que ela também se apresenta, nas palavras de Deleuze, como "arquivo audiovisual", - é refletir sobre as formas disjuntivas do visual e do sonoro e sobre a "relação incomensurável" que se estabelece entre um ao outro. Tal disjunção entre ver e falar deixa um hiato a ser preenchido, abrindo espaço para que uma força venha ocupar o "entre-dois" da relação. Como vimos, tal espaço, no texto foucaultiano, está localizado "fora das formas", "numa outra dimensão", por onde passa o fio que conduz uma à outra. O Fora é a dimensão que abriga as forças que, por sua vez, se atualizam nas formas. Ora, se afirmamos, com Deleuze, que o cinema também se constitui por visibilidades e enunciados, isso significa dizer que ele não está imune às forças que atuam sobre as formas: ele não fica imune, portanto, ao jogo de relações de forças que caracteriza o poder.

Sim, a história comprova: o cinema, lugar das formas visíveis e dizíveis, pode atuar não apenas como meio de saber, mas como instrumento de poder. Basta pensar, por exemplo, no filme *O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl. Aqui, são as relações de poder que, literalmente, entram em cena: o filme, feito sob encomenda para o regime de Hitler, fez parte de toda uma engrenagem de propaganda nazista, aliado a outros meios de comunicação, como o rádio e a mídia impressa. Nesse sentido, muitos estudos dedicaram-se a pensar a relação do cinema com o poder. Um dos principais aspectos envolvidos nessa relação diz respeito ao modo como o cinema pode se organizar segundo a lógica do espetáculo, tornando-se então um instrumento do que William Burroughs chamou de sociedades de controle, ou seja, um instrumento de exercício do poder.

As sociedades de controle exercem o poder através da manipulação das informações: "elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer."⁸¹ Em termos foucaultianos: as sociedades de controle estabelecem relações de poder, relações que se atualizam através da informação (pensemos: informar, dar uma forma). A informação, em tais sociedades, é um modo de saber, ou seja, constitui-se por

⁸⁰ DELEUZE. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 288.

⁸¹ DELEUZE. O ato de criação. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 27/06/1999, p. 5.

visibilidades e enunciados organizados de determinada maneira. Quando organizado segundo a lógica do espetáculo, o cinema atualiza a relação de forças que ocupa os interstícios das visibilidades e enunciados da informação. O que garante o controle é o fato da relação de poder aqui implicada ser extremamente desigual: as forças que regem o espetáculo, exercidas através da informação, agem sobre outras forças, digamos, menos "poderosas": os desejos e as crenças dos homens. Tal questão, merece, por si só, todo um percurso de análise. Não estenderemos tal percurso, sob o risco de nos distanciarmos por demais da questão que mais nos interessa: como resistir? Será que temos maneiras de nos constituirmos como "si", e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente "artistas", para além do saber e do poder?⁸²

1.2. Cinema e subjetivação

Convocaremos agora não uma citação bibliográfica, mas uma imagem de outro lugar, *Lá-bas*: a janela de um apartamento, fechada, velada por uma cortina. Um cômodo vazio, cheio de sombras, mudez e imobilidade. Ele é preenchido, no entanto, por uma voz: *Eu não me sinto pertencer. E isso sem verdadeiro sofrimento, ou orgulho. O orgulho pode acontecer. Mas não, eu sou desconectada. De quase tudo. Tenho alguns pontos de ancoragem. Às vezes eu os largo, ou eles me largam, e eu flutuo à deriva.* A voz é cansada, melancólica. O ritmo é lento. O tom é monocórdio. A imagem não muda, a não ser pelo sutil movimento dos vizinhos, filmados além da janela, indicando um olhar por trás da câmera. De quem, o olhar? Quem diz "eu"? O "eu" não se mostra, ao flutuar. Existe no filme, à força do filme. E diz: *eu não me sinto pertencer.*

Estamos distantes, portanto, de qualquer autoposição ou certeza de si - o eu, nesse caso, não sabe de si, não se pertence, nem é senhor de suas representações. Distantes, portanto, do sujeito de Descartes. Próximos, talvez, dos mais antigos - daqueles que consideravam que certas práticas de preocupação consigo, como a memorização do passado, a meditação e o até mesmo o hábito de anotar pensamentos, podem ser modo de acesso à verdade para um sujeito. Em *Lá-bas*, a voz anota seus pensamentos. Volta-se para si.

⁸² DELEUZE. *Conversações*, p. 125.

Ora, se o cinema persiste como plano formal (ele é *uma forma que pensa*, como vimos com Godard), trata-se de pensar a possibilidade de que, por vezes, ele cesse de atuar como instrumento de poder para se transformar num *instrumento sutil*, nos termos de Barthes: "um pequeno, frágil, que exija uma manipulação leve"⁸³. Poderíamos dizer: "uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida..." - um filme, talvez. Algo menor, um cinema menor. Para pensarmos na literatura menor de Deleuze e Guattari, trata-se de um cinema feito por uma minoria, em meio às visibilidades maiores. Segundo Deleuze, são duas as características da literatura menor: em primeiro lugar, ela é modificada por uma fonte de coeficiente de *desterritorialização*, em segundo, nelas *tudo é político*.⁸⁴

Tais características, supomos, têm algo a ver com a força da subjetivação: primeiro, porque tal força não tem território permanente, ela não tem centro, nem ponto fixo, nem forma definida, é antes a força de si que anima as formas. É, portanto, desterritorializada, na medida em que é a invenção constante de novos territórios, como quer Guattari:

a definição provisória mais englobante que eu proporia sobre subjetividade é: 'o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial auto-referencial*, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva'.⁸⁵

Em segundo lugar, a passagem do sujeito para os modos de existência permite uma imensa abertura às forças ligadas aos afetos, ao *socius*, à política e à tecnologia.⁸⁶ Trata-se, pois, de um modo de existência político, uma potência da vida: "ao poder *sobre* a vida deveria responder o poder *da* vida, a potência 'política' da vida na medida em que ela faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação."⁸⁷

Acreditamos que o cinema, ao reinventar coordenadas de enunciação, pode abrir espaço para que tal potência política da vida se atualize. É isso que entra em jogo quando ele se deixa afetar pela força da subjetivação. Por isso, quando

⁸³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 123.

⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 25, 27.

⁸⁵ GUATTARI. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 19.

⁸⁶ MELLO, Carlos de Brito. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do Ônibus 174*. Dissertação de mestrado. UFMG/FAFICH, 2002.

⁸⁷ PELBART. *Vida capital*. p. 83.

defendemos a idéia de que é possível pensar processos de subjetivação que se atualizam a partir do cinema, não estamos a propor a identificação de um indivíduo que se veria espelhado no filme, exposto em sua interioridade (a diretora Akerman, por exemplo). Também não estamos nos referindo ao mero uso da primeira pessoa do singular no discurso do filme, como no exemplo que demos no princípio de nossa argumentação, em que a voz diz: *eu não me sinto pertencer*. Aqui, a primeira pessoa é sem referente - não há correspondência de tais palavras com nenhuma imagem de personagem que pudesse ser a "dona da voz", (ainda que saibamos que trata-se da voz da diretora, tal informação não se encontra organizada no filme de forma evidente, através da correspondência da imagem e do som, antes, imagens e sons operam por disjunção, como no cinema moderno exposto por Deleuze). Já não é mais a primeira pessoa que interessa, trata-se de um *diz-se* ou de um *vê-se* (poderíamos dizer: uma relação ao Si), uma terceira pessoa: um ser-linguagem, um ser-luz. O sujeito já não corresponde a uma forma, é uma constante produção, resultante da ação de uma força, *força de relação a si*. Para retornar ao conceito de *épiméleia*, a subjetivação surge como um modo de atenção, de olhar, e ao mesmo tempo uma atitude - logo, relaciona-se à ação, ao movimento, "nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê" - é um modo de resistir e um modo de existir.

Vamos retomar, agora, de forma esquemática para garantir uma melhor visualização, os principais aspectos envolvidos na idéia de que o cinema pode atualizar a força de subjetivação:

1) O filme é forma, dele fazem parte os enunciados e as visibilidades, que operam por disjunção, como explica Foucault. Tal disjunção deixa um hiato, que é ocupado pelas forças do Fora - algo que está fora das formas e as coloca em relação (como o poder, por exemplo);

2) A subjetivação é relação da força consigo (uma "dobra do fora"), logo, enquanto força, ela também se atualiza nas formas. Nossa hipótese é de que ela pode se atualizar nas formas próprias do cinema;

3) A subjetivação é processo, não é fixa, é constante devir. Relaciona-se, portanto, ao tempo e ao movimento: duas palavras caras ao cinema, de acordo com Deleuze. Se buscamos um sujeito filmico, este sujeito é "derivado desse contínuo

processo de produção de subjetividade, como forro, como efeito das dobras que configuram a relação consigo,"⁸⁸

4) Enquanto arte, o cinema pode inventar novas possibilidades de vida, enquanto pensamento, ele pode ser um "acontecimento no próprio pensamento", um pensamento que conduziria a vida "até o limite daquilo que ela pode." Por isso afirmamos que ele pode atualizar a força da subjetivação - um filme pode ser modo de acesso a uma verdade, não mais *a* verdade do conhecimento, mas *uma* verdade enquanto "dizer-verdadeiro", resultante da relação consigo.

Nosso esforço analítico será o de realizar uma leitura dos filmes *Lá-bas* e *De l'autre côté* guiada por tais pressupostos. Com Deleuze, optamos em tomar o cinema como uma experiência que permite pensar o próprio pensamento, e não um mero objeto de pensamento para outros saberes. Em *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, em particular, o filósofo lança mãos dos filmes menos como objeto de análise do que como ponto de partida e questionamento sobre o tempo e o pensamento. Em nossa pesquisa, de forma semelhante, queremos partir dos filmes para questionar a subjetivação. Ou seja, trata-se menos de partir da autobiografia da diretora como ponto de referência do que de lançar um olhar atento aos filmes, na tentativa de identificar seus elementos constituintes, suas constantes de estrutura, constantes essas que, entre um sem-fim de possibilidades, acabam por conformar uma *praxis cinematográfica*, um modo inventivo de inscrever a vida na matéria sensível do cinema.

O desafio será justamente a passagem do plano formal, oferecido pelos objetos empíricos, para o plano virtual das forças que os animam, na tentativa de evidenciar uma possível força de subjetivação que viria habitar o entre-dois das imagens e sons. Nosso próximo passo será o de indicar quais serão os elementos filmicos e as articulações entre eles que utilizaremos como diretrizes para dar conta de tal passagem - se é que ela é possível. Sabemos que tais elementos não estarão diretamente visíveis ou dizíveis nos filmes. Logo, será preciso "rachar" as visibilidades e enunciados, se quisermos chegar *do outro lado, lá*:

⁸⁸ PAIVA. Política da dobra e cuidado de si: ou Foucault deleziano. In: LINS. *Nietzsche e Deleuze, pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 58.

onde se liberam representações, verdadeiras ou falsas, claras ou obscuras, perfeitamente conscientes ou embrenhadas na profundidade de alguma sonolência, observáveis direta ou indiretamente, oferecidas naquilo que o próprio homem enuncia ou detectáveis somente do exterior (...) ⁸⁹

Uma última consideração, para pensar nossas escolhas metodológicas, se faz necessária. Afinal, após todo o esforço de delimitar uma noção de subjetivação que não se refere a um sujeito único, individual, mas a uma força que atua nos filmes, para além das escolhas de um "eu" específico, alguém poderia perguntar: por que, então, escolher uma única diretora? Como evitar que a questão torne-se uma questão de autoria, ou de estilo? A resposta para essa pergunta obtemos a partir das considerações de Deleuze sobre o autor.

1.3. O autor em Gilles Deleuze

Em *Films et sujets*, Jean-Pierre Esquenazi analisa como a obra de Gilles Deleuze permite pensar a relação entre sujeito e cinema a partir das características próprias da prática cinematográfica. Partindo da hipótese de que Deleuze encontra nos filmes as condições necessárias para a definição de um sujeito sem "Je" nem "Moi", Esquenazi irá desenvolver o argumento de que é preciso se ater ao cinema enquanto meio estruturador de uma certa relação entre autor, obra e espectador, relação que será o ponto de partida para o pensamento teórico formulado por Deleuze.

Para Esquenazi, a questão do sujeito em *Imagem-tempo e Imagem-movimento*, principais trabalhos de Deleuze sobre cinema, está situada em dois níveis ou instâncias: a primeira, relacionada aos processos produtivos e criativos, envolve pensar o "autor", a segunda, relacionada ao processo de recepção dos filmes, implica pensar sobre os sujeitos convocados pelo filme, ou que surgem a partir dos filmes - o sujeito-espectador. Na primeira, é o "autor" quem se conecta à máquina cinematográfica para produzir as imagens-movimento de um filme, que irão se inscrever no "corpo" do cinema. Na segunda, é o espectador quem se conecta às imagens-movimento, que trazem inscritas em si os traços das relações de produção. Ambas encontram-se inevitavelmente imbricadas - afinal, o gesto cinematográfico envolve necessariamente a criação do filme e sua exibição: um filme que permanece sem ser visto não completa o circuito necessário para que tal gesto se afirme. Apesar

⁸⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 486-487.

da impossibilidade de separar as duas instâncias, nosso trabalho irá se dedicar principalmente à primeira, àquela que diz respeito ao processo de organização dos filmes e sua relação com a noção de "autor", tal qual concebida por Deleuze, tendo em vista a confusão que o termo provoca, dada suas múltiplas utilizações e interpretações.

Tanto em *Imagem-tempo* como em *Imagem-movimento*, é recorrente o nome do autor como ponto de partida das questões desenvolvidas no texto. Assim, é comum encontrarmos afirmações como "a novidade em Chantal Akerman" ou "o tempo em Mankiewicz". Como aponta Esquenazi, é preciso se perguntar qual o sentido de um filósofo com "aversão a todo pensamento centrado no sujeito, seja ele empírico ou transcendental"⁹⁰, fazer tantas referências a nomes de autores. Faz-se necessário, portanto, esclarecer qual seria a noção de autor que interessa a Deleuze:

Veremos que tal concepção de autor se opõe às duas definições usuais, tanto aquela que faz do autor o sujeito de uma biografia quanto aquela que o constitui como 'sujeito da enunciação': um 'autor' nada mais é, para Deleuze, do que a atualização da máquina cinematográfica sob um aspecto particular: ele revela uma conexão singular produtora de uma visão específica do cinema como um todo⁹¹

Para Deleuze, portanto, o "autor" não é um sujeito a ordenar os filmes, antes, ele surge dos filmes, máquinas prodigiosas de produção de sujeito. O "autor" seria, portanto, uma conexão singular, "máquina-autor" que coloca em funcionamento um processo contínuo de produção de sujeitos provisórios, ou em termos mais precisos, um sujeito em permanente mutação e proliferação, dotado de cada vez mais dimensões na medida em que o filme se desenvolve. Como aponta Esquenazi, o interesse de Deleuze pelo cinema surge justamente dessa associação entre as propriedades do cinema e o que elas permitem pensar sobre as noções de sujeito advindas do pensamento filosófico. Dessas propriedades, notamos que as noções de corte, enquadramento, entre outras noções relacionadas à prática cinematográfica, serão constantemente exploradas pelo filósofo em sua tentativa de esboçar um "sujeito filmico" - sujeito pensado a partir do filme.

⁹⁰ ESQUENAZI. Films et Sujets. *Iris 23*, primavera 1997, p. 129. (Tradução nossa)

⁹¹ "Nous verrons que sa conception de l'auteur s'oppose aux deux définitions usuelles, aussi bien celle qui fait de l'auteur le sujet d'une biographie que celle qui le constitue "sujet de l'énonciation": a "autor" n'est, pour Deleuze, que l'actualisation de la machine cinématographique sous un aspect particulier: il révèle une connexion singulière productrice d'une vision spécifique du cinéma tout entier." ESQUENAZI. Films et Sujets, p. 129. (Tradução nossa).

Tomemos, na esteira de Deleuze e Esquenazi, o pressuposto de que "todo sujeito está relacionado a uma *produção*"⁹². Isto significa dar um passo adiante da proposição de Benveniste: o sujeito não é apenas aquele que diz "eu"⁹³, mas aquele que, ao produzir um texto ou um filme, opera uma conexão entre a matéria informe (todas as palavras, todas as imagens possíveis) e um ponto singular de produção (um texto, um filme). Sobre o fluxo contínuo de significações, o sujeito atua como ponto de *corte*, uma dobra, um modo de organização. Lembremos a frase de Bresson: "há dois excessos: a ordem para criar e a desordem para fazer a vida." Supomos que é desse gesto de dar ordem singular ao caos - e não mais uma ordem instituída por um saber ou imposta pelo poder - que se dá o processo de subjetivação de que nos fala Deleuze, relendo Foucault.

O que interessa a Deleuze é a passagem do momento em que o mundo se apresenta como matéria bruta, fluxo e movimento até sua conformação, por cortes e encadeamentos implicados no processo de elaboração, num filme dotado de sentido e ordem. A produção, portanto, envolve colocar em relação duas séries heterogêneas: a matéria e o corte, o fluxo e o quadro, a ordem e a desordem. Todo filme comporta componentes que fogem a sua organização particular, algo de fora que anima e afeta o seu interior. O "autor", para Deleuze, é justamente a marca ou o ponto dessa conexão, quer dizer, o ponto que irá ativar o mecanismo de conjunções e relações entre o mundo desordenado das significâncias, em que tudo pode servir de estímulo à criação, e um processo singular de produção de sentido, que tem no produto, no filme mesmo, seu ponto de culminância. Em termos mais simples, é possível afirmar com Esquenazi que o "autor" é um tipo particular de produção fílmica: um agenciador de questões relacionadas à própria prática cinematográfica. Daí ser possível afirmar que "ele revela uma conexão singular produtora de uma visada sobre todo o cinema":

⁹² ESQUENAZI. *Films et Sujets*, p. 130. (Tradução nossa).

⁹³ Com Benveniste, podemos afirmar que a primeira pessoa do singular *só existe no discurso*: "estamos em presença de uma classe de palavras, os "pronomes pessoais" que escapam da condição de todos os outros signos da linguagem. A quem, então, o eu se refere? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu se refere ao ato de discurso individual onde ele se pronuncia, e cujo locutor ele designa (...) A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso, onde eu designa o locutor, que este se enuncia como sujeito." BENVENISTE apud PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, p. 105.

Uma prática específica do cinema problematiza o campo cinematográfico, quer dizer, confere a ele uma forma e instrumentos particulares, a fim de tratar uma matéria ou um fluxo característico.⁹⁴

Assim, trata-se de abordar uma práxis cinematográfica (para utilizar mais uma vez a expressão de Ishagpour), identificável no cinema de Akerman, enquanto modo de problematizar o cinema como um todo. Se o "autor" oferece, com suas criações, uma visada de todo o campo cinematográfico, não podemos nos esquecer que ele o faz, entretanto, a partir de uma posição singular. As relações que o "autor" agencia remetem a todo o pensamento sobre o cinema, mas o faz sempre de forma "enquadrada", recortada, específica, atualizando as questões envolvidas no fazer cinematográfico a partir de uma prática que é própria a cada autor, que leva, por fim, seu nome. Assim, "o autor manifesta uma disposição do cinema, que contém o cinema, mas que permanece manifesta diante dele: que nenhum outro 'autor' havia ainda expressado."⁹⁵

Nessa perspectiva, explorar o campo cinematográfico a partir das particularidades de um certo "autor" permite pensar questões que afetam todo o cinema, a partir da perspectiva e das atualizações que tal "autor" efetua, ao criar um filme. Nos estudos de Deleuze, cada nome de diretor acaba por designar todo um sistema de ligações e relações, capazes de servir de guia para uma reflexão sobre o cinema como um todo. A conclusão de Esquenazi: o nome de "autor" no texto deleuziano, nada mais é que um outro termo para o "cinema".⁹⁶

O "autor" seria, segundo Deleuze, ponto de convergência de aspectos singulares relacionados à prática cinematográfica. Dessa convergência, pode resultar uma coerência e uma coesão de tal forma marcantes que torna-se possível cunhar termos como "o cinema de Hitchcock" ou "cinema de Jean Rouch". Ou, para nós, "o cinema de Akerman."

A "política de autores" em Deleuze difere fortemente, portanto, da concepção usual do termo, como explica Esquenazi:

⁹⁴ "Une pratique spécifique du cinéma problématise le champ cinématographique, c'est à dire lui donne une forme et des instruments particuliers afin de traiter une matière ou un flux caractéristique." ESQUENAZI. *Films et Sujets*, p. 131. (Tradução nossa)

⁹⁵ "L'auteur manifeste une disposition du cinéma, que contenait le cinéma, mais qui restait exprimé avant lui: qu'aucun autre "auteur" n'avait encore exprimé." ESQUENAZI. *Films et Sujets*, p. 131. (Tradução nossa).

⁹⁶ ESQUENAZI. *Films et Sujets*, p. 131.

Para começar, o 'autor não é seu próprio duplo, capaz de dar forma artística à sua própria vida. O "autor" não remete a uma biografia, a ser expressa através de sua obra. Ele não se confunde com o 'sujeito da enunciação', capaz de regular, ou mesmo de codificar, numa forma cinematográfica expressiva, as significações transcendentais em face do campo cinematográfico. Pois o universo significativo que o 'autor' descobre não preexiste a esse campo; este último torna possível todo um domínio de máquinas, de conexões, e de produções, que o 'autor' atualiza a seu modo. Assim, se qualquer coisa se exprime, é sobretudo o cinema, tomado a partir de uma perspectiva particular. Os filmes são primeiro as manifestações do cinema, antes de serem proposições discursivas.⁹⁷

Dessa forma, temos que o "autor", para Deleuze, não é mais aquele que irá preencher a função de sujeito enunciativo do discurso, remetendo a uma origem anterior ao próprio filme. Antes, o "autor" é uma atualização singular do próprio cinema, em permanente reinvenção e questionamento. O ponto que nos interessa reter, para efeito de nossa análise, é justamente essa inversão proposta pelo filósofo: o "autor" não preexiste ao cinema, ele não dispõe como bem quer dos recursos que o cinema oferece para expressar sua interioridade. Antes, é o cinema que torna possível as conexões, produções e relações que encontram no "autor", enquanto atualização singular, um ponto de convergência. Essa inversão é de extrema importância se queremos pensar sobre filmes que, segundo nossa hipótese, se organizam segundo a lógica da subjetivação sem, entretanto, evidenciar nenhum "eu" a guiar as relações ou a auto-explicitar uma interioridade pessoal, individual. O pensamento de Deleuze acerca do autor é consoante com a elaboração de Foucault, exposta *em O que é um autor*:

Trata-se de um regresso ao problema tradicional. Não mais por a questão: como é que a liberdade de um sujeito se pode inserir na espessura das coisas e dar-lhes sentido, como é que ela pode animar, a partir do interior, as regras de uma linguagem e tornar desse modo claros os desígnios que lhe são próprios? Colocar antes as questões seguintes: *como, segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos?* Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo que regras? Em suma, *trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso.*⁹⁸

⁹⁷ "D'abord, l'auteur n'est pas son propre double, capable de donner une forme artistique à sa propre vie. L'auteur ne renvoie pas à une biographie, qu'il exprimerait à travers son œuvre. Il ne se confond pas non plus avec le "sujet de l'énonciation", capable de coder, et même de codifier, dans une forme cinématographique expressive, des significations transcendantales vis-à-vis du champ cinématographique. Car l'univers significatif que l'auteur découvre ne préexiste pas à ce champ; ce dernier rend possible tout un domaine de machines, de connexions, et de productions, que l'auteur actualise à sa façon. Ainsi, si quelque chose est exprimé, c'est plutôt le cinéma, aperçu depuis une perspective particulière. Les films sont d'abord des manifestations du cinéma, avant d'être des propositions discursives." In: ESQUENAZI. *Films et Sujets*, p. 131. (Tradução nossa)

⁹⁸ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 69-70 (grifo nosso)

Ainda que Foucault tenha se dedicado a estudar o autor no campo literário, suas considerações são úteis para compreender a noção deleuziana de autor para o campo cinematográfico. Como vimos, a noção de sujeito que emerge na modernidade está relacionada à propriedade: de seu próprio corpo, de sua escrita, de suas decisões - e a isso Foucault dirige sua crítica. No prefácio de *O que é o autor*, José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais expõem a lição de Foucault:

Abalar o indivíduo com seu nome glorioso, o autor como proprietário de sua escrita, em suma o sujeito como o mais próprio da experiência - este não é apenas um problema estético, mas tem a ver com uma analítica da experiência moderna (...) As concepções de Foucault sobre o sujeito são inseparáveis da de uma questão essencial: *como é que o singular é inscrito em formas de linguagem*, e que gênero de categorizações presidem a este trabalho.⁹⁹

Por isso, não buscamos elaborar uma análise dos filmes de Akerman tomando a diretora como núcleo absoluto a abrigar uma subjetividade que pudesse "tomar forma de filme". Retiramos da cineasta sua condição de autora enquanto proprietária de seus filmes, para fazer da menção ao seu nome uma referência ao singular, uma atualização de questões próprias ao cinema. Com Foucault, queremos afirmar: "não existe sujeito absoluto"¹⁰⁰ - o sujeito, ou a "função sujeito", em termos foucaultianos, é sempre uma derivada, só surge como resultado de um processo relacional, e não cessa de se reinventar. Nesse sentido, Foucault considera que a função autor é apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. Daí o uso do termo subjetivação como forma de ultrapassar a noção de indivíduo, rumo ao que só pode ser analisado em função de algo que foge à tentativa de centralização. Vejamos, no capítulo seguinte, quais as ferramentas ou categorias que elegemos para refazer este traço errante, finito, instável que inscreve a força do singular nas formas próprias do cinema.

⁹⁹ MIRANDA; CASCAIS. A lição de Foucault. *O que é um autor?*, p. 10 (grifo nosso)

¹⁰⁰ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 84.

2. OLHAR, VOZ, ESCRITURA: INDICAÇÕES DE MÉTODO

Em defesa de uma *erótica da arte* e contra o *empobrecimento do mundo* pela interpretação, Susan Sontag propõe que a tarefa de se aproximar dos objetos artísticos seja uma tarefa de subtração: *reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si*. Atribuindo à crítica a função de "mostrar *como é que é* e até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*", Sontag propõe um método de trabalho que abandone a ênfase excessiva no conteúdo em favor de descrições mais extensas e mais completas da forma: *ver mais, ouvir mais, sentir mais, revelar a superfície sensual da arte sem conspurcá-la*¹⁰¹.

Na esteira de Susan Sontag, buscamos nos aproximar dos filmes segundo esse pressuposto: é preciso ver mais, ouvir mais, sentir mais. Estar atento aos menores gestos, aos elementos que se repetem, aos sons inauditos, às pequenas variações. Tal exigência não se refere apenas a um posicionamento prático e teórico, antes, ela surge a partir dos próprios filmes. O cinema de Akerman - pensemos em Deleuze - é marcado por semelhante traço de subtração. De fato, seus filmes possuem inspiração minimalista: uma precisão formal revelada na construção de cada plano e na ausência de dramatização excessiva, assim como na redução do número de planos em favor da duração de cada um deles. Como explica Ivone Margulies, o minimalismo traz como marca o investimento na duração e nas relações espaciais, que exigem do espectador um envolvimento corporal, o que por sua vez conduz a uma experiência sensorial do tempo e do espaço.¹⁰² O trabalho do filme exige o trabalho do espectador:

A duração é um fator primordial para a contínua mudança entre procedimentos abstratos, conceituais e a experiência sensorial do minimalismo. A insistência em formas simplificadas, ou na serialidade, faz a experiência do tempo e do espaço resultante da relação do espectador com a obra algo tão obdurante quanto as formas apresentadas, a obra "trabalha" somente através da persistência do observador no tempo.¹⁰³

¹⁰¹ SONTAG. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 22.

¹⁰² Sobre a influência do minimalismo, em particular do cinema de Andy Warhol e Michel Snow, no cinema de Akerman, conferir MARGULIES. *Nothing happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Em especial, o capítulo introdutório, "Chantal Akerman's films: the politics of the singular" e o segundo capítulo, "Toward a corporeal cinema."

¹⁰³ "Duration is a major factor in minimalism's continuous exchange between abstractive, conceptual procedures and sensorially based experience. The insistence on simplified forms, or on seriality, makes the experiential time and space of the spectator's confrontation with the work as obdurate as the forms presented, the work "works" solely through the viewer's persistence in time." In: MARGULIES. *Nothing happens*, p. 51. (Tradução minha)

O minimalismo, enquanto método formal de trabalho, investe nas formas e suas relações com o tempo e o espaço, menos que na interpretação e no conteúdo. Por isso, o trabalho do espectador deixa de ser o de estabelecer relações de causa e efeito, reconstruindo um sentido a partir do encadeamento de ações significativas, para se tornar um trabalho corporal - tomar consciência do próprio corpo e da própria percepção diante das imagens visuais e sonoras convocadas pelo filme. As imagens, por sua vez, concentram-se na simplicidade das formas, na economia de elementos e na repetição, como modo de exaurir o sentido e recriar novas potencialidades para o ato mesmo de ver. Um exemplo - sobre o documentário *Hotel Monterey* (1972), Akerman afirma:

Quando você olha para uma imagem, se olhar apenas por um segundo já obtém a informação, "é um corredor". Mas pouco depois você se esquece que é um corredor, você vê apenas o amarelo, o vermelho, as linhas: depois ela volta como um corredor.¹⁰⁴

Através do minimalismo, as formas podem deixar de se relacionar estritamente ao sentido, para tornaram-se apenas formas: uma certa luz, uma certa qualidade de cores, linhas, geometrias. De fato, tal procedimento comparece em toda a obra de Akerman e não deixa de estar presente nos filmes que propomos analisar. Veremos como ambos trazem as marcas da repetição e da economia de elementos na composição das imagens, assim como investem da duração de cada plano.

Foi exigência do trabalho, portanto, um envolvimento corporal com os filmes, uma escuta cuidadosa e um olhar atento. Uma vez que nosso trabalho busca aproximações entre os procedimentos formais do cinema e um pensamento conceitual relacionado à subjetivação, nosso cuidado inicial foi o de evitar reduzir as formas a uma interpretação que, tal qual um decalque, pudesse "colar" as imagens e sons aos conceitos previamente expostos. Compartilhamos com Robbe-Grillet a preocupação em evitar "relações suspeitas":

Há com efeito no pensamento conceitual algo de limpo: virtude, rigor, coerência, totalidade. Mesmo quando o pensamento conceitual treme, o faz com vistas a uma retirada do corpo. De maneira geral, ele produz uma abstração tal, que o conjunto forma um objeto redondo e bem preciso que vai ser exterior ao meu corpo. Se, pelo

¹⁰⁴ AKERMAN apud MARGULIES. *Nothing happens*, p. 43.

contrário, o meu corpo e o corpo do objeto se entrelaçam, estarei então tratando com um objeto que escapole para todos os cantos, deslocando-se.¹⁰⁵

Não dispomos, certamente, de um "objeto redondo e bem preciso" - no que concerne a nosso objeto de estudo, a noção de subjetivação que ora convocamos para pensar o cinema de Akerman não pode invocar qualquer totalidade, se diz respeito justamente ao que está em permanente processo, transformando-se, resistindo aos códigos e regras do pensamento conceitual "limpo", "virtuoso", "coerente", que pode estabelecer vínculos, como vimos, às formas tradicionais do saber. Além disso, em termos empíricos, contamos com filmes que não possuem nenhuma pretensão de totalidade. Veremos que é justamente tal recusa em totalizar o sentido que irá configurar a força desses filmes que, construídos em torno do vazio, da falta de sentido atribuível, encontram aí sua forma de resistir. Assim, nossa questão já não se direciona tanto para a busca de um sentido, mas sim para uma tentativa de pensar e evidenciar os *modos*: mais próxima de Foucault, a pergunta deixa de ser *o que* para se tornar *como*. Não mais perguntar: *o que significam as imagens deste filme? ou o que o autor quis dizer com isso?*; mas indagar: *como tais imagens podem legitimar ou resistir aos mecanismos de poder? Como pode um filme oferecer novas formas de pensar o próprio pensamento?*

Foi durante a experiência com os filmes, em plena travessia, que nos deparamos com alguns dos elementos que viriam a se tornar as principais diretrizes de nosso trabalho analítico: o olhar, a voz, a escrita. Não por acaso, elementos que convocam o corpo. *Dê-me portanto um corpo* – é com esta fórmula que Deleuze, em seu segundo livro dedicado ao cinema¹⁰⁶, abre o capítulo “Cinema, corpo e cérebro, pensamento”. Nele, o filósofo afirma que o corpo "força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida":

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas.¹⁰⁷

¹⁰⁵ ROBBE-GRILLET. *Por que amo Roland Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 16.

¹⁰⁶ DELEUZE. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. O primeiro é *Imagem-movimento*.

¹⁰⁷ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 227.

Atitudes do corpo: olhar, falar, escutar, sentir. Em consonância com o pensamento de Nietzsche e Foucault, o pensamento deste "cinema corporal" deixa de subordinar a vida a categorias previamente estabelecidas, para tornar-se subordinado à vida - a valorização dos gestos pela duração e a descrição metódica e precisa de cada ação sendo um modo de promover tal inversão. Em lugar do "grande acontecimento", o menor gesto. Em lugar do acelerado encadeamento das ações em favor de um desenlace logicamente esperado (pensemos nos filmes de ação e aventura, bem como em todos os filmes que caminham para um final feliz), filmes que se mantêm abertos para as atitudes do corpo como forma de forçar a pensar o impensado, o que não cabe em deduções lógicas - isto é, a própria vida. Passaremos, portanto, a tecer algumas considerações iniciais sobre cada uma de nossas categorias, para depois retomá-las no percurso de nossa análise.

2.1. Olhar

A força que irrompe do olho.
Robert Bresson

Uma antiga história: Zêuxis e Parrásios, certa vez, disputaram quem seria capaz de pintar o melhor quadro, o mais próximo da perfeição. O mérito de Zêuxis foi ter pintado uvas com tanta precisão que enganaram os olhos dos pássaros, atraindo-os. Entretanto, é Parrásios quem vence a disputa. Ele pinta uma cortina, diante da qual seu adversário solicita: "mostre-me agora o que você pintou atrás dela".

Quem conta essa história é Lacan. Para o teórico, ela permite pensar o "triunfo, sobre o olho, do olhar."¹⁰⁸ O olhar, para Lacan, seria algo que "escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido."¹⁰⁹ Poderíamos dizer: o triunfo da opacidade sobre a transparência. Investido do desejo de ver o que está oculto pela cortina, o olhar, enquanto "um jogo da luz com a opacidade", faz vacilar o sujeito, deslocando-o para uma região de incerteza e instabilidade.

Se pensarmos no cinema, o conto das uvas e da cortina não deixa de ter uma interessante aplicação: o lugar de Zêuxis sendo ocupado pelo cinema clássico, narrativo, que através de operações miméticas representa o mundo real pela lógica da

¹⁰⁸ LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 101.

¹⁰⁹ LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 74.

semelhança e da transparência (atraindo, senão pássaros, o próprio espectador...), o lugar de Parrásios sendo o deste *outro cinema*, que vê na representação um por trás inacessível. Por isso, inútil "pintar realidades", melhor seria inventá-las, guardá-las para além da cortina, forçando o olho a *olhar*. Toda representação está relacionada também ao desejo, à vontade, não era essa a afirmação de Nietzsche? O que quer o cinema clássico? Apaziguar o desejo, guiá-lo, atraí-lo pela semelhança como uvas pintadas atraem pássaros. O que quer este outro cinema? Velar a distância entre o mundo real e o mundo das representações, manter a distância, explorá-la, como possibilidade de invenção de novos mundos. Mundos que só existem no desejo de quem vê, na força do olhar.

Para Lacan, mais além da aparência não há nem um sentido, nem a coisa em si, mas o olhar: "relação subjetivante original." Enquanto "força que irrompe do olho"¹¹⁰, o olhar relaciona-se ao desejo, e como consequência, é força que estabelece uma relação com o mundo. Perguntas: que olhar, ou quais olhares, são agenciados em *Là-bas* e *De l'autre côté*? Que desejos tornam-se manifestos nas imagens de cada um dos filmes? Como suas imagens e sons operam, no sentido de explicitar tais relações de desejo? Quais condições de luz e visibilidade nos são oferecidas pelos filmes, e como tais condições propõem um olhar novo, inventado no filme, para o filme?

Estas são algumas das questões que buscamos responder em nossa análise. Entre os elementos formais que permitem pensar o olhar, destacamos a noção de *quadro*, tal qual elaborada por Ishagpour:

O quadro é delimitação, divisão do espaço, graças às suas bordas; e ao mesmo tempo ele produz um mosaico homogêneo de horizontais e verticais, o quadro dentro do quadro, a partir dos ângulos da tela. Em Akerman, há quadro, parede, plano frontal. O quadro organiza o espaço vazio: não depende da figura humana que escolhermos como centro(...) Cada plano é atingido por um formalismo rígido, auto-suficiente, e uma falta que os lança para fora, no fluxo: cada plano de Akerman é aqui um lugar, um momento de solidão¹¹¹.

Segundo Ishagpour, o quadro em Akerman se organiza em torno de uma lacuna interna - o vazio, a falta de totalidade ou de sentido - tornando-se um sistema para conjurar sobre o caos e a angústia, um modo de dar ordem à desordem. Como no caso da cortina, ele remete, necessariamente, ao fora-de-campo:

¹¹⁰ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 23.

¹¹¹ ISHAGPOUR, Y. Le flux et le cadre. In: *Cinema Contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Editions de la Différence, 1986, p. 266. (tradução nossa)

Desta tensão com as linhas, resulta o vazio dividido do espaço e o deslocamento da figura, que se encontra presa. O fora-de-campo em Akerman não é algo flexível que poderia dar fluidez à câmera num plano sequência. Ele é fixo. Os espaços são fechados. *O fragmento resta fragmentário sem referir-se a um todo.*

Trata-se, portanto, de propor uma ordem, ainda que apenas provisória e fragmentária (o quadro), na medida em que sempre atravessada pelo movimento desordenado da vida (o fluxo). Ao esquivar-se de remeter a alguma totalidade, o método akermaniano aproxima-se daquele elaborado por Bresson: "onde não há tudo, mas onde cada palavra, cada olhar, cada gesto tem fundamento."¹¹² Para o cineasta, a fragmentação é fundamental se o que se quer é evitar a representação como algo "natural"¹¹³. Trata-se de um equilíbrio sutil entre quadro e fluxo: é preciso manter, como quer Bresson, a distância respeitosa entre ordem e desordem.

Logo, em nossa análise, sublinharemos como se compõem os "quadros" dos filmes, e o que neles resta como não-visto, algo que está ao mesmo tempo fora da e presente na imagem, como força pulsante. Será preciso, em igual medida, pensar o que é possível ver: o que é olhado, através do filme, quais corpos se apresentam, quais se ausentam? Quais, as paisagens? Nesse ponto, a escolha de dois documentários como recorte empírico não foi gratuita. Ela se deve à escolha de pensar as forças que entram em jogo quando *o olhar se dirige ao mundo, ao outro.*

Em alguns dos filmes de Akerman de caráter assumidamente ficcionais - como *Jeanne Dielman...* ou *La captive*, para citar alguns títulos - o que vemos é um cenário todo criado para o filme, universo em que cada objeto tem sua função e lugar, em que cada gesto, cada fala, é colocado em função do roteiro, de uma narrativa. Nos documentários - *Lá-bas* e *De l'autre côté*, como também *D'est e Sud* - ao contrário, algo sempre escapa à tentativa de organização diegética. Agora, a câmera capta paisagens e rostos em sua existência mundana, por assim dizer, seu ser no mundo. Mesmo quando composto com rigor e exatidão, no documentário, o quadro está sempre em relação com uma força que o atinge de *fora*, o movimento do mundo, o real em permanente devir. Um contra-movimento, portanto, se instaura - o olhar não se desloca de si para o mundo apenas, antes, ele recebe de volta o olhar do mundo, dos outros, sobre si. Como ressalta Jean-Louis Comolli,

¹¹² BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 31.

¹¹³ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 74.

o olhar nunca é apenas o olhar do homem sobre o mundo, ele é também (e às vezes sobretudo) o olhar do mundo sobre o homem. Sendo assim, o cinema só pode nos mostrar o mundo como olhar. Olhar - quer dizer *mise en scène*.¹¹⁴

Mise en scène - colocar em cena, ser colocado em cena. Pensar os filmes sob a categoria do olhar, portanto, diz respeito não só a refletir sobre os modos de organização da estrutura fílmica, suas escolhas formais (composição do quadro, enquadramento, duração), mas também sobre o que diz respeito à dimensão processual do olhar, sua dimensão reflexiva: "retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar."¹¹⁵ Olhar duplo, olhar dobrado, para pensarmos na função da dobra, tal qual elaborada por Foucault e Deleuze: trata-se de fazer com que a força do olhar afete a si mesma. Tal dimensão reflexiva, por sua vez, exige atenção para os exercícios de *mise en scène* que se efetuam nos filmes. Quando se trata de filmes documentários, tais exercícios estão sempre em função de uma relação sutil entre quem filma e quem é filmado, como explica Comolli:

Aquele(a) que eu filmo me olha. O que ele(ela) vê me olhando é o meu olhar sobre ele (ela). Olhando meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise en scène*, ele (ela) me envia no seu olhar o eco do meu, devolve minha *mise en scène* tal como repercutiu sobre ele (ela). Isso faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise en scène*, a habite, se aproprie dela. Não existe *mise en scène* que não seja modificada pelo sujeito filmado.¹¹⁶

Potência do documentário: abrir espaço para aquilo que, do real, se nega a seguir as previsões, aquilo que não resulta da atividade racional de uma consciência individual plena de certezas, mas do encontro entre o olhar e o que dele escapa e que a ele atinge *a partir do exterior*. Abandono do absoluto em função do relativo, da unidade em favor do múltiplo, da diferença. A escolha de filmes documentários para compor nossa pesquisa justifica-se, portanto, pela necessidade de sublinhar tal relação: entre meu olhar e o mundo, entre o olhar de quem filma e de quem é filmado, entre o que é visto e o que está sempre por ver - ou porvir - todo um conjunto de forças ou intensidades ganham espaço para atuar. Para voltarmos a Lacan, o sujeito tornado olhar já não pode ser consciência de si:

¹¹⁴ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a auto-*mise en scène*. In: *Catálogo forumdoc.bh.2001*, p. 110.

¹¹⁵ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a auto-*mise en scène*, p. 111.

¹¹⁶ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a auto-*mise en scène*, p. 111.

Perceberemos então que a função da mancha e do olhar é ali ao mesmo tempo *o que comanda mais secretamente e o que escapa sempre à apreensão dessa forma de visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência.*¹¹⁷

Pensar o olhar, portanto, não significa fazer corresponder tal olhar a uma mirada subjetiva da diretora. Antes, trata-se de atentar para uma função que comanda secretamente a força do filme, sem entretanto remeter a qualquer sujeito individual doador de sentido. Força de relação, relação ao mundo, relação a si - não seria essa a força de subjetivação?

Nos filmes que constituem nosso *corpus*, veremos como o olhar, manifesto no quadro, mas também manifesto nas relações que se estabelecem com o que é filmado - na fronteira do México ou num apartamento em Tel-Aviv - compõe um regime de visibilidade distinto daquele que busca tudo evidenciar, tudo explicar, em favor de um método rigoroso que prima pela exatidão e pela economia, enquanto modo de abrir espaço para o que afeta o filme a partir do exterior. O que buscamos ao refletir sobre o olhar é buscar uma relação, um ponto de passagem, entre a escritura do filme e o pensamento de Foucault acerca dos "regimes de visibilidade e enunciação" enquanto formas expressivas, habitadas por forças específicas. Isso implica pensar não apenas no que vemos, mas também no que ouvimos. Portanto, em nossa análise, uma segunda categoria surge como necessária. Como "duas pessoas que não podem mais se separar" é preciso pensar o visível do filme como coexistente com o dizível, seu corpo de palavra: qual sua voz?

2.2. Voz

Sua voz me desenha sua boca, seus olhos, seu rosto, me faz seu retrato inteiro, externo e interno, melhor do que se estivesse na minha frente. A melhor decifração obtida pelo ouvido apenas.

Robert Bresson

Bresson escolhe seus modelos por telefone. Modelos é o termo usado por ele para designar as pessoas que atuam em seus filmes, no lugar da palavra atores, que, para ele, relaciona-se à interpretação e ao teatro. No sistema do cinematógrafo, a voz é o começo do trabalho. Ela deve fugir de qualquer entonação ou impositação, de

¹¹⁷ LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 75.

qualquer tentativa de naturalidade, para se aproximar o mais possível do que realmente existe, do que já não pode ser "ficcionalizável" - seu timbre, seu ritmo.

Lá-bas e *De l'autre côté* são filmes bem diferentes, no que concerne ao uso das vozes. No primeiro, há apenas uma voz, sempre em *off*. No segundo, há muitas, em vários idiomas: espanhol, inglês, francês, na maioria das vezes em som sincrônico. Em nossa análise veremos como tais distintas utilizações da voz apontam para modos de subjetivação distintos, ainda que animados por uma força comum. Tal força advém, sobretudo, pela *valorização da voz enquanto gesto vocal*, uma preocupação em evidenciar seu timbre e seu ritmo, conceder-lhe tempo para que, "com o ouvido apenas", seja possível desenhar um corpo para o filme. Novamente, o que se sobressai é a dimensão corporal da voz, sua materialidade mesma. Como aponta Comolli,

Riscada na carne de uma voz, a palavra filmada impõe a realidade do corpo como algo irrefutável. Pois o que é filmado é propriamente a *relação* – o laço, o elo, a dependência – dessa palavra e desse corpo, ao mesmo tempo distintos e confundidos. Falar é um ato físico, um trabalho corporal. É a *performance* de uma máquina, o corpo, para uma outra, a câmera.¹¹⁸

Para Comolli, o cinema encontra grandes dificuldades em conquistar a palavra. De início, no cinema mudo, ela ainda aparecia escrita nos intertítulos, palavra filmada, feita imagem. "Imagem lida", como explica Deleuze, a palavra no cinema mudo ainda remete à função do olho. Entretanto, com o advento do cinema falado, o ato de fala passa a ser ouvido, "torna-se direto, e recupera os traços distintivos do 'discurso', que estavam alterados no cinema mudo ou escrito (o traço distintivo do discurso, segundo Benveniste, é a relação de pessoa, Eu-Tu)."¹¹⁹ O que o ato de fala enfatiza, portanto, é a interação.

Mais uma vez, o documentário surge como lugar privilegiado para pensar a função da voz no cinema: "arte por excelência da palavra filmada"¹²⁰. Para Comolli, respeitar a palavra filmada implica não triturá-la, picá-la, manipulá-la, comprimi-la, como na lógica da publicidade, da informação-mercadoria dominante nas mídias. Isso significa não romper o "invólucro sensível e carnal da voz", compor "uma *mise en*

¹¹⁸ COMOLLI. "No lippping!". *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004, p. 264. Para todas as citações do livro *Voir et Pouvoir*, utilizamos as traduções realizadas para a edição brasileira, intitulada *Ver e Poder*, a ser lançada pela Editora UFMG, uma iniciativa da Associação Filmes de Quintal. Agradeço a Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta, Augustin Tugny e César Guimarães, organizadores e tradutores da edição brasileira, pela autorização para utilizar tais traduções inéditas.

¹¹⁹ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 269.

¹²⁰ COMOLLI. "No lippping!", p. 271.

scène da espera, da escuta, do intervalo, da respiração dos seres, dos corpos e das palavras."¹²¹ Por isso, para o teórico, a produção da palavra filmada, em nossos dias, é o lugar de uma "guerrilha sem nome":

há o campo da "palavra destruída", que são as mídias em seu funcionamento majoritário; há aquele da *palavra construída após a ruína*, que sempre foi e continua sendo aquele do cinema, hoje do documentário.¹²²

Palavra que resiste, erigida sobre escombros, sobre o que resta do lugar em que o saber e o poder não mais regulam os enunciados. Que palavras são construídas em *De l'autre côté*, em *Là-bas*? Veremos, em nossa análise, como os filmes buscam valorizar as vozes enquanto lugar de construção, de invenção. Sobretudo, há em ambos a tentativa de resistir aos discursos dominantes, através de inserções vocais que instalam uma crise em tais discursos, como quer Comolli:

O cinema da palavra coloca a questão do sujeito falante. Sujeito = crise. Se *essa dimensão da crise é exatamente aquilo que faz de cada sujeito um campo de batalha* em campos incertos, de cada indivíduo o sujeito de uma história e de uma sociedade, e não mais apenas um consumidor de mercadorias, de informações, de espetáculos, disso decorre uma perturbação nos mercados.¹²³

O termo sujeito é aqui empregado por Comolli ainda em seu sentido habitual, vinculado ao indivíduo - o sujeito filmado, o sujeito espectador. Entretanto, é interessante notar a relação que o autor estabelece entre sujeito e crise, convocando, portanto, para o sujeito, uma força detonadora de uma nova ordem, uma nova lógica, que resiste à lógica do consumo e do espetáculo - em suma, uma força que escapa ao domínio do poder. Daí, o sujeito se torna um "campo de batalha" - a expressão não é dissonante daquela de Deleuze, em que o sujeito ressurge como "campo de intensidades." O grão da voz¹²⁴ faz germinar, no filme, a força que resiste ao discurso erigido, na medida de sua singularização. Voz que nasce na cavidade de um corpo, da vibração de órgãos internos, para se propagar no espaço fílmico¹²⁵. Potência do cinema: *a inscrição verdadeira dos corpos*, como explica Comolli. Buscamos,

¹²¹ COMOLLI. "No lipping!", p. 268.

¹²² COMOLLI. "No lipping!", p. 269. (Grifamos)

¹²³ COMOLLI. "No lipping!", p. 270-271. (Grifamos)

¹²⁴ Fazemos referência a BARTHES. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

¹²⁵ A esse respeito, conferir DOANE. "A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço". In: XAVIER. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

portanto, na superfície de inscrição do filme, esse traçado de voz que se apresenta como força, potência. Voz que rememora, que reinventa e que, por vezes, se cala.¹²⁶

É, portanto, como traço que o corpo deixa no filme que a voz comparece ao nosso trabalho analítico, num primeiro momento. Nosso movimento posterior ao de escuta da voz foi o de sua transcrição. Buscamos, assim, não apenas analisar sua dimensão singular, mas seu caráter enunciativo, em outras palavras, o texto da voz. Durante a análise, faremos referência a trechos de depoimentos e falas de cada filme, como modo de destacar sua dimensão textual. Novamente, veremos as distâncias e proximidades que *Lá-bas* e *De l'autre côté* guardam entre si, no que diz respeito às palavras pronunciadas pelas vozes de cada um.

No entanto, ao nos dirigirmos para as palavras do filme, uma outra dimensão surge, dimensão que também nos parece fundamental para uma análise dos filmes de Akerman: a escrita. Se, como afirma Bresson, o cinematógrafo é uma escrita por imagens e sons, trata-se de pensar qual ou quais escrituras são conformadas a partir dos filmes.

2.3. O filme como escritura

Pensar a dimensão escritural nos filmes de Akerman, inspirados no pensamento de Bresson, não é uma escolha casual. Foram os filmes mesmos que trouxeram tal gesto à cena - em *Je Tu Il Elle*, filme que inaugurou o contato desta pesquisadora com a obra de Akerman, a personagem principal (a própria diretora) está só num apartamento vazio. Ela muda os móveis de lugar, como uma preparação para a escrita¹²⁷, à qual irá se dedicar durante seqüências inteiras, de longa duração. Ela escreve cartas.

A carta, de acordo com o pensamento de Foucault, está relacionada a uma *escrita de si*, modo de estar atento a si, de estabelecer uma relação consigo mesmo. Foucault propõe uma série de estudos dedicada às "artes de si mesmo", retomando práticas que, desde a antiguidade, dizem respeito a uma "estética da existência", o governo de si. Tais estudos, como vimos, retomam a noção de *épiméleia*, cuidado de

¹²⁶ Ao analisarmos a dimensão dizível dos filmes, não iremos deixar de considerar um traço comum a ambos, a saber, os longos momentos em que as vozes se silenciam. É quando escutamos o vento, os passos, os ruídos do mundo. Calar a voz seria, portanto, *colocar-se à escuta*.

¹²⁷ Pensamos em Duras. Em *Escrever*, a preparação da casa é preparação para a escrita: "Primeiro troquei a mobília da casa, depois mandei pintar as paredes de novo. E então, talvez dois anos depois, minha vida com a casa teve início". DURAS. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 17.

si. "Que cada um de nós note e escreva as ações e os movimentos da nossa alma, como que para no-los dar mutuamente a conhecer" - através do conselho de Atanásio, Foucault reflete sobre o modo como os gregos incentivavam a prática da escrita de si como modo de "viver consigo próprio, tirar proveito e desfrutar de si próprio."¹²⁸

A carta seria um desses modos: "a carta enviada actua, em virtude do próprio gesto de escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe".¹²⁹ Elemento caro à cinematografia de Akerman, ela está presente não apenas em *Je Tu Il Elle*, mas em *Saute ma ville*, *News from Home*, *Jeanne Dielman...*, e também em *De l'autre côté*. Em *Là-bas*, não há uma carta, propriamente dita, mas o texto que é lido pela diretora pode ser visto como uma forma de endereçamento a outrem, no caso, ao espectador.

Existe ainda, segundo Foucault, um outro modo de escrita de si na cultura greco-romana: os *hypomnemata*, cadernos ou livros de anotações em que se registravam fragmentos de textos lidos ao longo do dia, ações testemunhadas, idéias ocorridas, debates presenciados. "Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas."¹³⁰ Tal modo de escrita diz respeito, portanto, à constituição de uma memória materialmente elaborada, registrada e guardada no papel. Acreditamos que um filme pode ser elaborado de maneira correlata, inscrevendo em sua materialidade mesma os pensamentos, as coisas ouvidas, as coisas vistas - tal procedimento será, com efeito, relevante para nossa análise, enquanto revelador de uma prática que se relaciona com o pensamento sobre a subjetivação, tal qual exposto por Foucault.

Com efeito, é Akerman quem irá reforçar a relação entre a escrita e o seu método de trabalho: "para fazer filmes, é preciso escrever sempre. A escritura é a origem do desejo"¹³¹. Veremos, em nossa análise, como a diretora opta por valorizar o gesto da escrita - não apenas a escrita por palavras, presente em ambos os filmes, mas também a escrita por imagens e sons, uma escritura filmica. Para retomarmos o conceito barthesiano de escritura,

¹²⁸ FOUCAULT. A escrita de si. In: *O que é um autor?*, p. 138.

¹²⁹ FOUCAULT. A escrita de si, p. 145.

¹³⁰ FOUCAULT. A escrita de si, p. 135.

¹³¹ AKERMAN. Écrire dit-elle. In: *Retrospective le république*. 19 mai - 29 juin, 1999.

por um lado, ela nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; por outro lado, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação.¹³²

O cinema de Akerman não cessa de remeter às suas fontes instrumentais: a valorização do quadro e da montagem, o investimento na duração, a valorização da voz em sua dimensão singular, tudo o que é próprio ao *cinematógrafo*. Como afirma Ishagpour, Akerman não apresenta em seus filmes nenhuma outra "experiência" se não a cinematográfica. É a partir de um substrato de matéria fílmica - sons, imagens - que Akerman organiza sua escritura. É a partir da escritura que o olhar e a voz se tornam manifestos. Nossa análise buscará, portanto, sublinhar a dimensão escritural dos filmes, considerada como uma prática da atenção: atenção às complexas relações sociais que permeiam o mundo, mas também atenção ao próprio ato criativo e suas fontes de trabalho.

Uma vez expostas nossas considerações acerca do olhar, da voz e da escrita, resta um elemento que insistimos em convocar, como instrumento de trabalho analítico. Tal elemento não se encontra nas formas, mas fora delas: resta refletir sobre a noção de exterior, tal qual elaborada por Foucault a partir de Blanchot, e retomada por Deleuze.

2.4. O exterior

Em livro dedicado ao pensamento de Maurice Blanchot, Foucault assim esclarece o que vem a ser o *pensamento do exterior*:

Este pensamento que se mantém *fora de toda a subjetividade* para fazer surgir como do exterior seus limites, enunciar seu fim, fazer brilhar sua dispersão e não obter mais do que sua irrefutável ausência e que ao mesmo tempo se mantém no princípio de toda a positividade, não tanto para extrair seu fundamento e sua justificativa, quanto para encontrar o espaço em que se desvincula o vazio que lhe serve de lugar, à distância em que se constitui e na qual se dissipam, desde o momento em que é objeto de mirada, suas certezas imediatas(...)¹³³

Novamente, a falta de certezas e o vazio surgem como chaves de leitura ou de mirada, no exercício de nossa análise. Foucault nos fala de um sujeito excluído - "*eu*" *que se fragmenta, se esparrama e se dispersa até desaparecer no vazio*. Este sujeito

¹³² BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993, p. 36.

¹³³ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 20.

está bem distante do ideal logocêntrico do *cogito, ergo sum*. Já não é mais o senhor da razão e do discurso, que não vacila em afirmar suas certezas ou determinar o sentido de suas ações e palavras. Fragmentado, ele sente o peso de seu pensamento sobre ele, sua linguagem como exterioridade. Liberta do modo de ser do discurso, a linguagem "já não é discurso nem comunicação de um sentido, mas a exposição da linguagem no seu ser bruto, pura exterioridade elucidada."¹³⁴ Acerca do exterior, Deleuze ressalta:

o que Blanchot diagnostica por toda a parte na literatura, vamos encontrar em lugar de destaque no cinema: por um lado, a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante.¹³⁵

Se buscamos investigar, na obra de Akerman, uma força a atuar nas formas do filme, tal força surge como uma *potência exterior*:

Íntima é a imagem, porque ela *faz de nossa intimidade uma potência exterior* a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões.¹³⁶

Sim, íntima é a imagem. Uma intimidade que, entretanto, conserva sua estranheza, avança em direção ao que está *fora do eu e de qualquer destino*.¹³⁷ O cinema de Akerman está sempre em vias de perder-se: *mais além de toda a linguagem, silêncio, mais além de todo ser, nada*.¹³⁸ Intimidade atravessada por uma potência exterior, os documentários da diretora estão sempre a se esquivar do gesto de tudo tornar visível, em favor do que permanece *externo a si*.

Não por acaso, a câmera de Akerman se abstém de envolver ou circunscrever a distância através de planos gerais (*long-shots*), ou, ao contrário, de elidi-la ou suprimi-la em primeiros planos (*close-ups*). Numa evidente predileção pelos planos médios, a câmera parece sempre guardar uma separação, deter-se na distância *entre* dois extremos. Nas palavras de Blanchot, *viver um evento em imagem*:

passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é

¹³⁴ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 13.

¹³⁵ DELEUZE apud LEVY. *A experiência do fora*, p. 117.

¹³⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 263 (grifamos).

¹³⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979, p.14.

¹³⁸ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 21.

então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapropriável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas.¹³⁹

Viver um evento em imagem não é, explica Blanchot, fazer desse evento uma imagem, nem atribuir-lhe a gratuidade do imaginário. Ao contrário, ao evento cabe ter lugar no espaço e no tempo e à medida que ele se apodera de nós, ele *nos despoja, dele e de nós, mantém-nos fora, faz desse exterior uma presença em que o "Eu" não "se" reconhece*¹⁴⁰. Fazer do exterior uma presença é, pois, guardar toda a extensão de ausência que aparece na imagem, ser detido pela distância. E isso, como Llansol vem ressaltar, *exige tempo, contemplação, cena*¹⁴¹.

Pensar o exterior em sua relação com a matéria fílmica conduz à noção de extracampo, ou fora de campo. Para Deleuze, o extracampo possui dois aspectos: ele pode se referir ao "ao-lado" e ao "alhores", ao relativo e ao absoluto. Quanto ao primeiro aspecto, o autor explica:

O extracampo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte.¹⁴²

Assim, um plano pode apontar para o que o excede: quando o enquadramento apresenta-se como parte de um conjunto dado e mais vasto, que o prolonga ou engloba, mas de mesma natureza. Um exemplo seria um plano em que duas pessoas conversam, enquanto apenas uma está em cena e, da outra, ouvimos apenas a voz. Temos aqui a indicação de algo não visto, que não deixa de estar, no entanto, presente no plano. Essa relação com o que não se apresenta visível mas compõe a diegese do filme ainda relaciona o extracampo ao prolongamento do plano, aquilo que, fora do quadro, ainda resta indicado por ele, por vestígios.

Há, porém, o segundo aspecto do extracampo. Agora, ele "atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto":

remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria.¹⁴³

¹³⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 263.

¹⁴⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 264.

¹⁴¹ LLANSOL, M. G. *A restante vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 24.

¹⁴² DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 281.

¹⁴³ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 281.

A noção de exterior, portanto, pode ser compreendida segundo duas utilizações - a primeira, que diz respeito a um exterior relativo, segundo o qual o que está contido na imagem pode continuar num conjunto mais vasto e de mesma natureza (um plano de mãos convoca o resto do corpo, braços, tronco, cabeça, corpo inteiro); a segunda, a um exterior absoluto, segundo o qual cada plano, seja qual for o conjunto em que se insere, remete a um "todo mutante" atualizado em si. Se, de acordo com a primeira, trata-se de pensar o encadeamento das imagens entre si, na segunda, "as imagens encadeadas interiorizam-se no todo, e o todo exterioriza-se nas imagens, ele próprio mudando ao mesmo tempo que as imagens se movem e se encadeiam"¹⁴⁴. Esta última concepção, portanto, diz respeito ao devir, às transformações, à linha do Fora, para utilizar a expressão deleuziana. Diz respeito, sobretudo, ao tempo:

o tempo, enquanto totalidade aberta e mutante, ainda ultrapassa todos os movimentos, até mesmo as mudanças pessoais da alma ou movimentos afetivos, embora não possa dispersar estes ou estas (...) ultrapassa todos os movimentos relativos, forçando-nos a pensar um absoluto do movimento dos corpos, um infinito do movimento da luz, um sem-fundo do movimento das almas: o sublime¹⁴⁵.

Valorizar a duração, portanto, é procedimento que irá abrir espaço para que o extracampo absoluto, potência exterior, possa agir sobre o filme. A partir de um recurso formal, portanto - a duração de cada plano, o tempo das seqüências - buscaremos refletir sobre algo que atua fora das formas, atualizando-se nelas. O exterior, agora, relaciona-se à mudança, ao devir permanente das formas. Assim, ele se refere ao que resiste sempre ao in-formar, ao que aprisiona o sentido em formas estanques e programadas. Força do documentário, como quer Comolli:

Documentário: o contrário da informação, das informações; o reino da ambigüidade; o território das metamorfoses; o domínio da narrativa. É preciso recomeçar daí. É por aí que o documentário tem muito a ver com a ficção. No mais positivo dos sentidos. Ficção como força que nos faz sair dos eixos. Ficção como porta que nos faz passar para o outro lado do espelho narcísico no qual os meios de comunicação nos aprisionam.¹⁴⁶

Para Comolli, adentrar a dimensão ficcional do documentário é deixar de lado o domínio das imagens carregadas de determinações - tão vastamente exploradas na

¹⁴⁴ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 282.

¹⁴⁵ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 282.

¹⁴⁶ COMOLLI. Les hommes ordinaires, la fiction documentaire. In: *Voir et pouvoir*, p. 50-51.

mídia - para explorar as veredas do tempo, em sua "dimensão dual de simultaneidade (o tempo real) e de duração":

A ficção é a duração. O documentário, quando retrabalha as dimensões da ficção, é também, claro, *arte da duração*. A duração e a ficção, juntas, são a idéia de transformação.¹⁴⁷

Duração: longas seqüências de câmera fixa, uma janela velada por uma cortina, vez em quando um morador do prédio à frente a olhar a rua - é o que vemos em *Lá-bas*. Duração: um plano fixo de uma rua sem calçamento, um muro à direita, uma montanha ao fundo, pouquíssimos elementos diluídos na poeira - uma imagem que, ao dilatar-se no tempo, ganha vestígios de abandono, uma senhora que permanece em silêncio, olhos cabisbaixos, frente à câmera. É o que vemos em *De l'autre côté*. "Essa duração o que foi?" - pergunta Peter Handke, em seu belo *Poema à duração*:

Foi um espaço de tempo?
Algo de mensurável? Uma certeza?
Não, a duração foi um sentimento,
o mais fugidivo de todos os sentimentos,
que passa muitas vezes mais depressa que um instante,
imprevisível, impossível de dirigir,
impalpável, imensurável.¹⁴⁸

Lá-bas e *De l'autre côté* exploram - de formas distintas, como veremos em nossos capítulos analíticos - um procedimento recorrente em toda a obra de Akerman, a saber, o investimento em imagens que duram, que permanecem, que resistem, que se desenvolvem no tempo, entre os cortes da montagem, durante longos minutos, segundo os moldes da espera. Dessa espera, que submete o espectador ao paciente exercício de olhar as imagens, de engajar-se ao filme, resulta o que Handke, no mesmo poema, denomina o "sentimento da duração":

como um acontecimento do acto de escutar,
do acto de compreender,
de ser abraçado,
de ser envolvido,
por o quê?, por um outro sol,
por um vento refrescante,
por um brando acorde feito de silêncio (...).¹⁴⁹

¹⁴⁷ COMOLLI. *Les hommes ordinaires, la fiction documentaire*, p. 51.

¹⁴⁸ HANDKE. *Poema à duração*. Trad. José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, p.23.

Pela voz de um poeta, descobrimos que o sentimento de duração que Comolli reivindica para o documentário nasce desse brando acorde, que exige escuta, exige o olhar - um "sentimento da vida", que resulta da "aventura do *tempo que vai passando*, a aventura do trivial cotidiano"¹⁵⁰. Pela duração, algo de impalpável, de imensurável, força exterior que só pode ser entrevista como um sentimento, vem habitar o próprio filme. Estudar o modo como Akerman explora tal duração será, portanto, nosso procedimento principal, no que diz respeito a nossa investigação sobre essa dimensão do Fora que, acreditamos, abriga a força de subjetivação que anima os filmes.

Os elementos acima expostos serão os instrumentos metodológicos de nossa análise. Para testar nossa hipótese, elaboramos a pergunta: como o filme pode ser animado por uma força exterior, que diz respeito a um processo de subjetivação? As respostas provisórias que buscaremos testar em nossa análise, retomando o que foi dito anteriormente, são: propondo uma função para o olhar; inscrevendo a voz como vestígio do corpo; organizando-se como escrita de si; relacionando-se ao exterior.

Nossos capítulos analíticos irão se ater a esses elementos como método de investigação de um cinema marcado por algo que vai além do saber e resiste ao poder, na medida em que busca reencontrar o "gosto da germinação anônima inominável e tudo que constitui o *vivo* do sujeito"¹⁵¹ - sua força de existir, de resistir, de inventar novas formas de existência, novas possibilidades de vida.

¹⁴⁹ HANDKE. *Poema à duração*, p. 26-27.

¹⁵⁰ HANDKE. *Poema à duração*, p. 39. (grifo nosso)

¹⁵¹ LAURENT apud GIARD. *A invenção do cotidiano*, p. 217.

3. DO OUTRO LADO

*Digo: o real não está na saída, nem na chegada,
ele se dispõe pra gente é no meio da travessia.*
João Guimarães Rosa

Primeira voz. "Meu nome é Francisco Santillan Garcia. Tenho 21 anos, nasci aqui." Não se sabe a qual lugar o advérbio "aqui" se refere. Não há crédito sobre a imagem, indicando o nome da cidade. Francisco está de pé, diante da porta de sua casa. Do interior, escurecido pela falta de luz, vê-se principalmente uma janela, aberta. O quadro se compõe no equilíbrio das linhas: o batente da porta delimita a zona escura do quarto, que destaca a luminosidade para além da janela, por sua vez, também composta de linhas verticais. O diálogo tem início, com a intervenção de uma segunda voz: "O que você faz da vida?" A voz é lenta, rouca, pronunciada em espanhol com sotaque, voz estrangeira. Adivinha-se que pertence à diretora do filme, Chantal Akerman. Francisco responde: "eu moro aqui, com minha mãe. Ajudo em casa e trabalho no campo também." Ele parece desconfortável na posição de entrevistado, não tem muito a dizer, esboça um sorriso tímido. Visivelmente, algo o desconcerta, o que acontece com frequência quando se é colocado em cena. "Gostaria de viver nos Estados Unidos?" - a diretora pergunta. "Antes do meu irmão partir, sim", ele responde. "O que aconteceu ao seu irmão?" Francisco desvia o olhar, demora um pouco para responder.

Seu irmão, ele conta, partiu para os Estados Unidos ilegalmente, em busca de dinheiro. A água acabou em pleno deserto. O "coiote", como são chamados os atravessadores que prometem ajuda aos imigrantes para chegar do outro lado, partiu em busca de mais água e não voltou. Abandonado no meio do deserto, o grupo do qual fazia parte o irmão de Francisco decidiu continuar caminhando. "Andaram, andaram, mas, em vez de ir para fora, estavam indo para dentro do deserto. Foi como se perderam", ele diz. Ao fim do depoimento, surge o título do filme, letras brancas sobre o fundo negro - *De l'autre côté*. "Do outro lado".

O plano seguinte é de uma rua sem calçamento, a câmera é fixa. As construções são precárias. Há carros, algumas pessoas andam pela rua, saem de quadro, na luz de fim de tarde. Bem ao fundo, uma montanha. No plano sonoro, há os ruídos da rua, sons de carro, uma canção em espanhol, provavelmente de alguma rádio local. O plano é longo e despojado de ação significativa. A ele, segue-se outro,

também marcado pela duração. Agora, três garotas jogam beisebol, esporte tipicamente americano - o outro lado não fica tão longe assim.

O corte introduz novo plano - um muro à direita, sua extensão a marcar a profundidade de campo. Um carro passa, levantando a poeira. O plano permanece, sobre o vazio da rua. O filme acompanha o passar do tempo, segue à cadência do deserto. Seu ritmo lento, sua paisagem seca, a imobilidade e a longa duração dos planos, a rarefação e a repetição dos elementos (o muro, o vento), fazem com que ele, pouco a pouco, comece a habitar esta zona de indiscernibilidade em que tudo é iminente, tudo está à margem, à mercê do tempo. Tempo de espera.

Esta seqüência inicial de planos, como as primeiras notas de uma música, estabelece um ponto de partida para o que virá a seguir. Além de anunciar os elementos principais da montagem - entrevistas, alternadas com planos fixos da paisagem - a seqüência introduz o ritmo que irá ser mantido durante todo o filme. Ritmo lento, marcado pela alternância entre silêncio e fala, exterior e interior, fixidez e mobilidade. Francisco será o primeiro de uma série de personagens que tiveram suas vidas modificadas por uma tentativa de fuga mal-sucedida.

De l'autre côté firma-se num território de fronteira, onde mexicanos buscam chegar do outro lado, nos EUA, movidos pela promessa de uma vida melhor. Do outro lado, por sua vez, americanos querem se proteger da invasão estrangeira, em defesa ao direito à propriedade e à terra. De um lado a outro, qual travessia é possível? O filme não busca responder a tal questão, mas mantê-la aberta, pulsante, fazendo com que ela se amplie para além do dilema da imigração mexicana.

Sim, a fronteira entre Estados Unidos e México, podemos pensar, não é a única do filme. Há outra, mais sutil, que durante as entrevistas, como a de Francisco, revela-se com evidência - fronteira erguida entre quem filma e quem é filmado. O outro lado é, também, o outro lado da câmera. O lado do outro. Quais encontros são possíveis, que relações entram em jogo, no exercício de compor um documentário? Esta, também uma questão do filme.

Questão que nos interessa em particular, uma vez que são desses encontros, da *experiência fílmica* que aí se configura, que o filme retira sua força. A palavra "experiência" remete ao sentido etimológico - do latim, *ex-periri*, uma travessia arriscada. A palavra remete ao mesmo sentido também em alemão, *Eh-fahrung*, que

contém os semas de travessia - *fahren* - e de perigo - *Gefahr*¹⁵². Trata-se, sem dúvida, de uma travessia arriscada, esta proposta pelo filme: sem pesquisa prévia¹⁵³, ir ao encontro das pessoas dos dois lados da fronteira, filmá-las, entrevistá-las. Afinal, a presença da câmera também configura dois campos, ou dois lados - de um lado, quem filma, do outro, quem é filmado. Para ambos, *do outro lado* da câmera, há o outro. Para ambos, trata-se de encontrar um modo de lidar com a alteridade.

Como afirma Comolli, "a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro".¹⁵⁴ Nisso, *De l'autre côté* se distingue de outros documentários da diretora, como *D'est e Lá-bas*. Nestes últimos, o recurso da entrevista não é utilizado. Opta-se, ao contrário, por um registro das imagens do mundo a partir de um olhar particular, que se efetua através da objetiva da câmera. Em *De l'autre côté*, em contraste, há cruzamento, um agenciamento múltiplo de olhares, obtido sobretudo pelas entrevistas. Há o olhar da equipe de filmagem, que converge para o olhar da câmera. Tal olhar, por sua vez, recebe de volta o olhar da personagem filmada, que se dirige ora à câmera, ora à equipe por trás dela. Olho, sou olhado. Uma trama de olhares é tecida, de imagem em imagem. Poderíamos dizer, convocando Lacan: uma trama de díspares desejos, posto que o olhar é relação de desejo.

A pessoa que filma tem seu desejo próprio, qual seja, fazer o filme. Por sua vez, a pessoa filmada não deixa de participar da produção do filme, ao dar permissão para que seu corpo e sua voz se inscrevam na superfície fílmica. Ela sabe da presença da câmera, está diante dela. Ao olhar para a câmera, está, inversamente, sendo olhada por ela:

Há em todo mundo um saber inconsciente do olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, de postura. A cinematografia fornece a prova disso - por um lado porque suscita e solicita essa postura e, por outro, porque a registra, perpetuando sua marca. O sujeito filmado fatalmente identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro.¹⁵⁵

¹⁵² O comentário é de João Barrento. In: CELAN. *A morte é uma flor*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998, p. 133.

¹⁵³ Akerman declara, em entrevista, que se viajasse para o México com roteiro definido, querendo provar ou confirmar suas próprias impressões, "acabaria encontrando o que foi procurar". Entrevista realizada por Laurent Devanne, para o programa de cinema Désaxés, veiculada na Radio Libertaire no dia 8 de junho de 2003.

¹⁵⁴ COMOLLI. *L'autre écoute... Pratique et théorie de l'entretien*. In: *Voir et pouvoir*, p. 163.

¹⁵⁵ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. In: *Catálogo forumdoc.bh.2001*, p. 109.

Esta inversão do olhar é importante - para quem é filmado, já não se trata meramente de olhar para a câmera, mas de receber o olhar da câmera, ou o olhar do outro, sobre si. Por sua vez, quem filma também recebe de volta o olhar que lança sobre as pessoas filmadas. É no ponto em que o olhar é sempre uma relação entre-dois que a força do documentário pode operar: quando ele deixa de fazer crer que se trata de um olhar sobre o mundo (como, de resto, o jornalismo e as práticas televisivas se encarregam sempre muito bem), para se tornar "um pedaço do mundo que nos olha. Não olhar para o mundo, mas o mundo como olhar."¹⁵⁶ Trata-se, pois, de estabelecer uma relação com o mundo através do cinema.

Terceira voz. *No canto direito do quadro, há uma mulher.* Uma senhora, mãos postas sobre o colo. Ao lado dela, uma televisão e um aparelho de som sobre a mesa. "Eu, Delfina Maruri Miranda. Idade, 78 anos." A mulher silencia, como se não soubesse ou tivesse mais nada a dizer. A diretora pede que ela conte sobre sua família. Ela diz ser descendente de espanhóis, que chegaram ao México em busca de ouro. Professora, ela morou em várias cidades, "lugares pobres" - Barracones, El Progreso, Tepeican, El Olvido, Sapotitlan e Somelaguacan, onde conheceu seu marido, Ranulfo Barreda Arcos, também de origem espanhola. "O fato é que se sofre, mas vai-se vivendo e aprendendo. Depois, deixamos Somelaguacan para Jalapa e de Jalapa para cá. Já faz um tempinho que estamos aqui, criamos raízes", relata Delfina. Ela fala devagar, seu depoimento é permeado de silêncios. Sua expressão é marcada por uma paralisia que impede o movimento de metade do rosto e afeta seu modo de falar, a vibração e o ritmo de sua voz. Diante do pedido da diretora - "poderia me falar um pouco de seu filho Raymundo e de seu neto que morreram?" - ela diz: "meu filho sempre sonhou em ver sua comunidade se desenvolver, ele encorajava muito as pessoas".

A fala continua sem fazer nenhuma menção à viagem que vitimou seu filho e neto. Ela conta casos banais, cotidianos, como quando seu filho incentivou o pai a reformar a escola - "porque aqui há areia e pedra de sobra. A escola foi feita de pedra, não de tijolos". A diretora pergunta, na tentativa de abordar a questão da imigração: "ele queria ir ao norte?" Vale observar que Akerman não apaga os registros de suas intervenções, ela deixa que suas perguntas permaneçam na montagem, indo contra a tentativa de fazer dos depoimentos algo como "monólogos induzidos". É um diálogo,

¹⁵⁶ COMOLLI. Comment s'en débarrasser? In: *Voir et pouvoir*, p. 133.

um encontro que ali está sendo filmado. A diretora não está em quadro, mas está em cena. Pela sua voz, ela se faz presente. Delfina responde: "até a última vez que se foi, ele dizia: quero que meu vilarejo cresça, se desenvolva. Muitos jovens partiram com a mesma idéia na cabeça. Eles acabam de voltar e já trabalham, começam a fazer suas casas, trazem material para fazer suas casinhas. Porque, aqui, quando venta, é uma ventania danada. Quando venta muito, em março, fevereiro, levanta os telhados das casas, de papelão. O vento os leva. Há também os tremores de terra. Às vezes, eles são muito fortes. Mas, nos últimos dois anos, não houve tremores." A fala se compõe assim, por desvios. Da lembrança do filho, ao vento e aos terremotos. "Meu filho gostava muito de agricultura. Ele havia semeado antes de partir. Plantou feijão. Seu filho também gostava muito de trabalhar no campo. Era o único homem, veja só." Ela encolhe os ombros. Limpa o rosto com um lenço. O filme espera que ela termine o gesto, em silêncio. Acompanha seus desvios. Ela guarda o lenço no bolso, olhar cabisbaixo.

Na televisão ao seu lado, um olhar atento revela o reflexo da equipe de filmagem, num discreto *mise en abyme*. Eles estão lá, do outro lado. O reflexo na tela da televisão faz com que a câmera capte o ato de filmar, ainda que de forma sutil. Retorno do olhar, como explica Comolli:

Na realidade, é toda a relação do visível ao invisível que se articula em torno desse retorno do olhar para si. O mundo se apresenta como visível ao olhar. O que continua invisível é o próprio olhar. Contudo, na representação, esse invisível do olhar para si mesmo pode, por sua vez, tornar-se visível. *Mise en abyme*: figura da visibilidade da representação como dispositivo do mostrar. O olho está no limite da imagem. *O olhar é, ele também, uma produção.*¹⁵⁷

Questão fundamental: o olhar é uma produção, como um filme. Produção de uma relação que se estabelece com o mundo. O recurso do *myse en abyme* expõe este "segredo", o invisível da representação: a câmera capta o próprio ato de filmar, filma o olhar sendo produzido. Retorno. Dobra. Relação a si. Força de expor-se, mas também força de estar atento ao que está sendo exposto. É preciso refletir sobre isso, diante de um filme como *De l'autre côté*. Consideramos que sua força advém dessa forma de estar atento - a si, aos outros, ao mundo - forma que será trabalhada no decorrer deste filme, como, de resto, em toda a cinematografia de Akerman.

¹⁵⁷ COMOLLI. Études à Toulouse: représentation, *mise en scène*, médiatisation. In: *Voir et Pouvoir*, p. 211.

A personagem seguinte é o marido de Delfina. Sabe-se disso por dedução, pois novamente nenhum crédito é incluído sobre as imagens das personagens do filme. Só tomamos conhecimento dos nomes se as personagens os pronunciam (como Delfina e Francisco). Agora, o homem de cabelos brancos não diz como se chama. Deduzimos que é Ranulfo pela relação de continuidade da montagem (um dos raros momentos do filme em que se dá tal continuidade), pois logo após seu depoimento, voltamos ao plano da mulher. Ele olha para a câmera e diz: "me perdoe por não me segurar". Está visivelmente emocionado. É ele quem irá dar alguns detalhes da morte do filho e do neto - datas, hora de partida, últimos telefonemas - como que completando o que ficara não-dito no depoimento da mulher. "O tempo passa, tento ser forte, minha mulher também tenta ser forte, mas a perda foi tão grande que sua doença piorou", ele diz. Corte. Voltamos à mulher, sentada ao lado da televisão. O depoimento do marido, com efeito, parece cobrir uma lacuna deixada no depoimento da mulher, oferecendo algumas informações sobre a morte de seu filho. Agora, Delfina está de novo em silêncio, mãos sobre o colo. Ela pergunta, finalmente: "vieram de carro?" Diante da resposta afirmativa, ela completa: "Deixaram em Altepepa? Morreram dois ou três de lá também." Novo silêncio, novo desvio: "É estação do café e temos que apanhar os grãos que caem. Está muito barato. Pagam um preço muito baixo aqui. Melhor do que nada. O tempo não ajudou, choveu e ventou muito." Ao incluir esse trecho do depoimento de Delfina, o filme ressalta que as entrevistas não são guiadas apenas pelos fatos relevantes para a questão que lhe serve de guia. Para uma abordagem objetiva dos fatos, já era o bastante o que havia sido dito, nas seqüências anteriores. Entretanto, ele volta à senhora, dando a ver nada mais que "um acontecimento do ato de escutar", "brando acorde feito de silêncio"¹⁵⁸. Segundo Ivone Margulies, "num filme em que hesitações e silêncios restam intactos, é elidida a questão do controle do autor."¹⁵⁹ Este parece ser o caso de *De l'autre côté*, em que o autor deixa de organizar tudo em sua função, abrindo espaço para o que vem do outro.

O ato de escutar, nesse sentido, toma lugar de destaque durante todo o filme. Durante as entrevistas, não só toda uma trama de olhares pode se efetuar, como também múltiplas vozes passam a se inscrever na superfície filmica. A maior parte

¹⁵⁸ HANDKE. *Poema à duração*, p. 26-27.

¹⁵⁹ "In a film in which hesitations and silences are left intact,, the issue of authorial control is elided." MARGULIES. *Nothing happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, p. 31. A citação, em seu contexto original, refere-se às práticas de não-intervenção do cinema direto.

delas é gravada em som direto, sincrônico. As vozes das personagens vêm sempre acompanhadas de suas imagens, jamais são utilizadas em *off* (a exceção, como veremos adiante, é a seqüência final, em que ouvimos a voz da diretora sobre imagens de uma rodovia). Não há dissociação entre voz e corpo. O que é filmado, como vimos em Comolli, "é propriamente a *relação* – o laço, o elo, a dependência – dessa palavra e desse corpo, ao mesmo tempo distintos e confundidos".¹⁶⁰

Como conseqüência do investimento na relação entre corpo e voz, surge a necessidade da *escuta*. De acordo com Comolli,

o vínculo da palavra e do corpo, o suspiro, a respiração, a dicção, o tempo, toda essa música que se desenvolve segundo ritmos necessários e significantes, demandam, exigem que, tanto na gravação como na montagem, uma escuta se forme e que ela seja tornada possível ao espectador.¹⁶¹

De l'autre côté valoriza a escuta deste ato físico, deste trabalho corporal envolvido no ato da fala. Concede tempo para fala das personagens, como também para o silêncio. Logo, a função do olhar e a exigência da escuta apontam para uma tentativa comum: estabelecer uma relação, filmar o encontro. Olhar, escutar, são modos de inclinação em direção ao outro. Tentativas de travessia. No filme, olhar implica ser olhado de volta. Escutar, por sua vez, envolve estar atento e conceder tempo ao gesto vocal, valorizando seu timbre, seu ritmo, "o suspiro, a respiração, a dicção". Um filme, portanto, em favor do movimento de ir ao encontro, deixar que em sua superfície se inscrevam a voz e o rosto do outro. Tal movimento exige uma forma de atenção, uma atitude, não apenas no momento de filmagem, mas também na montagem. Nesse sentido, a opção por evitar o corte dos depoimentos valoriza o que vem do outro, abre espaço para que tanto sua fala quanto seu silêncio afetem o filme. Trata-se de valorizar a inscrição verdadeira dos corpos, como quer Comolli:

o que vemos, no grau zero, é sempre inscrição verdadeira: houve - verdadeiramente - uma cena constituída pela presença simultânea dos corpos e das máquinas. Colocados juntos em cena (...) a relação é um fato, a inscrição é seu modo de ser.¹⁶²

¹⁶⁰ COMOLLI. "No lippping!", p. 264.

¹⁶¹ COMOLLI. "No lippping!". p. 267.

¹⁶² COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem. In: *Devires - Cinema e humanidades*. V. 4, n.2, jul/dez 2007, p. 27.

Através do ato de escutar e conceder tempo às personagens, o filme abre espaço para a figura humana, para a figuração do corpo humano. Tal figuração, como explica Comolli, "implica sempre um contexto, um conjunto, um fora-de-campo":

O corpo não é apenas uma forma, mas um centro, uma radiação. Filmar o corpo torna-se assumir a carga e, sem dúvida, também provocar ou fabricar essa radiação. O corpo filmado nunca está sozinho, mesmo que isolado na tela. Ele entra em conjunção com todos os outros corpos filmados e ausentes, mas também com os corpos filmantes e com os corpos espectadores. Há sempre corpos figurados no meio de corpos reais. A figura chama a relação, incita o fora-de-campo. Filmar o corpo é colocar em jogo todo um sistema de relações com outros corpos, reais ou imaginários, ausentes ou presentes.¹⁶³

Segundo Comolli, cortar no corpo filmado significa cortar em toda essa rede de relações que pode se estabelecer quando é concedido tempo para a figuração dos corpos. Daí a importância de observar como o filme evita os cortes, investindo na duração dos depoimentos:

apenas a duração da tomada autoriza o jogo fora do jogo do corpo filmado, sua plasticidade, seu movimento próprio, sua indisciplina. Cortar subitamente é cortar essa liberdade do corpo filmado de não estar completamente na tomada, no plano. A duração do plano é o que acolhe a fantasia ou o desequilíbrio do corpo filmado. Relação de forças.¹⁶⁴

Sim, é pela duração que podemos acompanhar os desvios da fala de Delfina. São como "acidentes" no percurso de sua fala - "o corpo filmado tem a ver com acidente"¹⁶⁵. Assim, o filme busca garantir um certo grau de autonomia da personagem, para que tanto sua fala quanto seus gestos possam se inscrever, de acordo com seu ritmo próprio. Trata-se da colocação espontânea de um espaço-tempo e de uma forma-palavra próprias a esse corpo filmado. A vontade do diretor não é soberana, não regula de todo o tempo dos depoimentos, através de cortes sucessivos e seleção dos "melhores trechos". Antes, o filme busca o equilíbrio entre o tempo que deve ser concedido ao corpo filmado para que ele possa se inscrever e o tempo que cabe ao diretor organizar, tanto na gravação quanto na montagem. Quando há corte, ele é explicitado por um intervalo de tela negra, o que contribui para não criar nenhuma ilusão de continuidade na fala da personagem. Revela-se a mão da diretora a promover um salto no depoimento - sua escolha está exposta, evidente ao espectador.

¹⁶³ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 36.

¹⁶⁴ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 37.

¹⁶⁵ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 37.

As falas não são “reconstituídas”: o cinema já não pode reconstituir o mundo, ele pode somente reinventá-lo.

Desse modo, a ação da montagem não prima pelo ilusionismo, ao contrário, os cortes, a duração dos planos apontam para o trabalho de mãos envolvido nesse trabalho, segundo escolhas movidas por outras forças que não a do saber, ou do fluxo de informações: sequer somos informados onde estamos precisamente. Em contrapartida, o trabalho de mãos envolvido da montagem valoriza a matéria prima sobre a qual sua ação pode se exercer: o tempo, a duração. Este traço comparece a toda a cinematografia de Akerman, composta por filmes que, cada um a seu modo, trabalham a duração. Pergunta: seria esse brando acorde, que envolve tempo e escuta, que envolve olhar, um indicador da força de subjetivação a afetar o filme? Não nos apressaremos em fechar a questão.

Os três planos seguintes são todos fixos e revelam, outra vez, a escassez e a aridez da paisagem. O primeiro mostra uma estrada de terra ao lado de uma rodovia, onde passam carros. Na estrada, um homem e uma mulher, ao longe, caminham em direção à câmera. Eles se aproximam, passam por ela, saem de quadro - não sem antes a mulher lançar um sorriso rápido. Seus passos continuam sendo ouvidos, fora de campo. Corte. O corte é uma forma de trabalhar o tempo. Como explica Comolli, é através do corte que se torna possível "articular o tempo referencial (o ator atravessa uma rua, um terreno baldio, um deserto...) ao tempo cinematográfico":

quantos segundos, minutos, pode ou deve durar essa representação de uma travessia? Vê-se bem que se compõem dois registros temporais, sendo que um é a tradução sensível do outro. É raro que eu me detenha na beira de uma rua para ver as pessoas atravessarem. Ainda mais raro no caso do deserto. Mas posso fazê-lo no cinema. Essa tradução de uma temporalidade em uma outra dá ao tempo filmado uma forma sensível que o espectador pode experimentar, na qual ele pode ser tomado, que ele pode vivenciar.¹⁶⁶

O filme, ao investir na duração, trabalha o tempo traduzido cinematograficamente buscando não abolir a temporalidade própria da situação referencial - acompanhamos toda a travessia do casal desde o início até desaparecem do plano, e mesmo quando sua imagem já não pode mais ser captada pela câmera, ainda ouvimos seus passos. Com isso, não é riscada da experiência do espectador a possibilidade de viver *o tempo como uma experiência*.

¹⁶⁶ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem. In: *Devires - Cinema e humanidades*. V. 4, n.2, jul/dez 2007, p. 32.

O próximo plano é um campo aberto. Há um homem solitário, remexendo com uma foice o chão coberto por pouca vegetação. Ouvimos o vento, o ruído dos carros, o som da foice sobre o chão seco. O plano seguinte mostra o cruzamento de uma rodovia com um trilho de trem, com algumas pessoas sentadas à beira da estrada, na margem oposta àquela em que a câmera está posicionada. Dois homens e uma mulher, sentada com uma criança no colo. Um dos homens se levanta, cobre a criança com um cobertor, como que para protegê-la do sol forte que ilumina a cena. Eles parecem estar à espera de algo. Os carros passam. Os três planos apresentam pessoas anônimas e distantes. Através do lento registro da espera, o filme aos poucos vai criando a atmosfera que envolve o universo dessas pessoas localizadas à margem. Cada plano de Akerman é um momento de solidão, como diz Ishagpour.

Quinta voz. "Sou do México, uma moça me raptou." O garoto está sentado à direita do quadro, a sua esquerda vemos um quarto com uma cama desarrumada. Mais uma vez, o plano é rico em linhas, paredes pintadas de rosa que delimitam o espaço interior. Afixada numa delas, há a sigla U.S.A. O garoto conta que está ali porque, ao tentar atravessar a fronteira, uma moça ofereceu ajuda e, diante de sua recusa, o levou à força para uma prisão de menores. De lá, ele foi levado para um orfanato, de onde conseguiu fugir. Agora, ele está ali, naquele lugar de paredes rosadas, em busca do Sr. Pedro. "E é só isso", ele diz, como se sua vida pudesse se resumir a uma fracassada tentativa de fuga.

O corte introduz um lento *travelling* ao longo de um muro - primeiro plano em que a câmera não é fixa. O muro ocupa quase todo o quadro, com suas linhas horizontais, até a câmera retornar, num movimento de 180 graus, que revela o que há diante do muro - casas semi-construídas, terrenos baldios. O movimento permite situar a cidade, mostrar quão perto ela está da fronteira. Enquanto o *travelling* continua percorrendo as casas, uma música tipicamente mexicana se faz ouvir. Ao que parece, não se trata de trilha mixada às imagens, mas de sons captados na rua, em direto - provavelmente, do som de algum rádio local. O plano-sequência, bem como os ruídos do lugar, compõem a paisagem da cidadezinha localizada à margem do muro, lugar marcado pelo abandono, com ruas desertas e casas vazias.

Ao *travelling*, irá se seguir novos planos fixos, tendo novamente o muro como elemento principal, filmado longitudinalmente, em profundidade. O muro, com efeito, irá reaparecer durante toda a primeira parte do filme. Muro que separa a fronteira entre Estados Unidos e México, mas que faz pensar em muitos outros - Berlim ou

Auschwitz, por exemplo - "muro de uma violência imóvel, muda e arbitrária"¹⁶⁷. Podemos pensar que não nomear os espaços filmados, através de créditos ou mesmo de alguma menção ao nome da cidade pela voz de algum personagem (nenhum deles diz o nome do lugar onde vive), é recurso que acaba por deslocalizar o espaço fílmico, convocando outros territórios igualmente divididos. Em entrevista, Akerman conta que decidiu viajar para a fronteira do México com os Estados Unidos após ler, num artigo sobre fazendeiros americanos que "caçavam" imigrantes ilegais, uma palavra: *dirt* (*sujeira*). "Eles diziam: 'eles trazem sujeira' e ao ler a palavra 'sujeira' pensei em 'dirty, dirty, dirty jews'"¹⁶⁸. Sim, são muitos os povos ao longo da história que morreram confinados atrás de muros. Descendente de judeus poloneses perseguidos durante a *Shoah*, Akerman faz referência aos campos de concentração ao refletir sobre a questão do filme: "os campos só existiram para eliminar os vermes que ameaçavam sujar o povo alemão", ela diz¹⁶⁹, propondo a conexão com o contexto próprio da imigração mexicana. Seu filme consegue, através dessas imagens em que só se vê o vazio da paisagem, a espera dos que ali habitam, o som do vento a varrer a poeira das ruas e a extensão de um muro, atingir um formalismo rico em associações, convocando o espectador à reflexão, sem, entretanto, conduzir tal reflexão. É da duração das imagens que o filme extrai sua força, na abertura de sentido que tal duração vem inaugurar e ampliar.

Cabe ressaltar que o cinema de Akerman é marcado pela predileção por planos de longa duração. Em *D'est* e *News from home*, por exemplo, ela filma segundo uma lógica que pode ser também aplicada em *De l'autre côté*: apresentar cada plano como um quadro, uma unidade auto-suficiente. Em *De l'autre côté*, as imagens que ocupam os interstícios das entrevistas não são apenas "imagens de corte", a operar a passagem de uma personagem à outra. Antes, são em si mesmas importantes para o modo de organização do filme. Elas convocam, sobretudo, o olhar do espectador, que deve se demorar nelas, acompanhar sua duração. O interessante é que não há nada a ser visto, propriamente - nenhuma ação, nenhum acontecimento marcante. Dessa forma, a pulsão escópica do espectador, seu desejo de ver mais, ouvir mais, ter acesso a algum

¹⁶⁷ HIGUINEN. Hommes en voie de disparition. In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002, p. 26.

¹⁶⁸ Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontes Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro. 2002, p. 50. (tradução nossa)

¹⁶⁹ AKERMAN. Entrevista concedida a HIGUINEN. L'espace américain me fait quelque chose". In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002, p. 26-27.

tipo de saber pelas imagens resta não-atendido pelo filme. Mais uma vez, convocamos o pensamento de Comolli:

No cinema, a *mise en scène*, a escritura de um filme, quando são fortes, dirigem-se contra o nosso desejo de ver-e-saber e o constroem a uma elaboração mais poderosa que a simples satisfação dos prazeres e dos desejos. O cinema vai contra as saturações automáticas e os fáceis contentamentos convocados pelo ordinário dos espetáculos.¹⁷⁰

De acordo com Comolli, a "elaboração mais poderosa" que o cinema tem a oferecer é precisamente o abandono das relações de ver e saber, em favor de uma reflexão acerca da questão central do exercício cinematográfico: a constituição de um olhar. Para ele,

a constituição de um olhar depende, no cinema, dessa aceitação da dimensão consciente do fato de ver. Olhar é ver que vejo. Olhar para o olhar. O lugar do espectador de cinema é sempre aquele de quem sabe que está aqui para ver, que vai mobilizar o olhar e que lhe será devolvido um olhar. Repetição. Insistência. Consciência.¹⁷¹

Pensamos, na esteira de Comolli, que a repetição dos planos fixos e longos *travellings* presentes em *De l'autre côté* contribuem para essa tomada de consciência do olhar. Não atendidos no desejo de ver e saber algo sobre aqueles lugares anônimos e desérticos, nós, espectadores, somos confrontados com a exigência de tomar consciência de nosso lugar. A necessidade do olhar, portanto, não se dá apenas entre aqueles que filmam e são filmados, mas também - talvez, sobretudo - no lugar do espectador. Como afirma Tarantino:

para apreciar a obra de Akerman, o olho do espectador deve mover-se, seja para acompanhar o movimento do que está em quadro seja para, a partir da imobilidade, reconstituir o quadro a partir de cada uma de suas partes constituintes.¹⁷²

O olhar é uma exigência, ao espectador cabe tomar consciência dessa exigência. Tal lógica vai de encontro àquela que constatamos em boa parte das produções audiovisuais, inseridas no princípio da "distração" - distrair o espectador, fazer com que ele se esqueça do fato de estar numa sala de cinema, para que,

¹⁷⁰ COMOLLI. Avant-propos. In: *Voir et Pouvoir*, p. 14.

¹⁷¹ COMOLLI. Rétrospective du spectateur. In: *Voir et Pouvoir*, p. 410.

¹⁷² TARANTINO. "El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman". In: *Rozando la ficción: D'est de Chantal Akerman*. IVAM Centre Del Carme, 1996, p. 48 (tradução minha)

abstraído, ele possa ser conduzido pelo enredo do filme, entretido pelo fluxo acelerado de informações, pelos rápidos cortes dos depoimentos, pela sobreposição de vozes. Como afirma Comolli, a montagem, quando organizada segundo a lógica da fragmentação, "reflete e produz essa dissipação das relações, das formas, das durações, das experiências." Segundo o teórico, "a fratura tornou-se uma figura social. A desarticulação dos referentes, o esfacelamento das memórias são estratégias políticas."¹⁷³. Com efeito,

parte da lógica do capitalismo exige que aceitemos como natural mudar nossa atenção com rapidez de uma coisa a outra. O capital, como troca guiada pela aceleração e circulação, produz necessariamente esta espécie de adaptação perceptiva humana, convertido em um regime de atenção recíproca e distração.¹⁷⁴

Trata-se, portanto, de resistir à lógica da rapidez e da distração, através do investimento na permanência e na duração da imagem. Agora, diante de um filme que não o conduz, que não o seduz com acontecimentos marcantes ou dramáticos, resta ao espectador tomar consciência de seu próprio olhar, perscrutar o quadro, estar atento a cada um de seus elementos. Receber de volta o olhar do mundo recriado pelo filme. Acreditamos que, ao convocar tal atitude, o filme instaura uma forma de relação que é tanto menos imposta quanto mais investida da necessidade do olhar. Já não se trata de conduzir, distrair, mas de propor novas maneiras de sentir, de perceber, de fruir. A diretora comenta tal aspecto, em entrevista: "O modo como o tempo é utilizado em cada plano deve propor uma experiência física ao espectador. O tempo deve ser sentido nele mesmo. O espectador diante disso tem uma experiência emocional, não apenas mental. Ele passa por alguma coisa, que está nele, mas é provocada pelo filme."¹⁷⁵ A declaração da diretora convoca a potência do cinema: ele pode provocar sentimentos, agenciar forças relacionadas à sensibilidade, em resistência à lógica do saber. Força própria do cinematógrafo, como vimos em Bresson: detonar alguma coisa, provocar uma atitude.

A entrevista com o menino, na casa de paredes rosas, continua após a seqüência de planos do muro. Ele conta que, em sua casa, são quatro irmãos, três dos

¹⁷³ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 35.

¹⁷⁴ CRARY apud TARANTINO. El ojo móvil :notas sobre las películas de Chantal Akerman, p. 53 (tradução minha)

¹⁷⁵ AKERMAN. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Reccontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro, 2002, p. 60 (tradução livre).

quais já estão nos EUA. Quando indagado sobre sua idade, a resposta é incerta: "acho que tenho 14 anos." *Fade out* para tela negra, indicando o corte do depoimento. O menino diz que sua família mora em Nova York, sem documentos. Ele também não tem documentos. "Como vê seu futuro?" - pergunta a diretora. "Quero construir uma casa grande, para minha família, e poder dar-lhes o que comer". Sonho comum aos que, como ele, encontram-se sem lugar, na procura por mínimas condições de vida. A imagem seguinte mostra outro garoto, ainda mais jovem, na mesma casa de paredes rosas. Ele está de pé, encostado na parede, e permanece calado, olhando para os cantos. Novamente, pensamos em Bresson - *tenha certeza de ter esgotado tudo que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio*.¹⁷⁶

A alternância entre a fala do primeiro menino e a imobilidade e mudez do segundo, bem como entre o exterior das ruas para o interior da casa de paredes rosadas, ou ainda entre os planos fixos e o movimento do *travelling* revela uma montagem guiada pelo princípio da diferença. O ritmo do filme, anunciado desde a sequência inicial, irá ser marcado por essa alternância. Em *De l'autre côté*, como em outros filmes da mesma diretora, cada plano é um fragmento que resta fragmentário, sem referir-se a um todo, como vimos em *Ishagpour*. A montagem é descontínua, conecta elementos díspares - interior/exterior, movimento/imobilidade. O que garante a unidade do filme não é um enredo, ou uma narrativa, mas as estratégias formais de utilização da câmera - estas, sim, guiadas por princípios similares. Há sempre a busca do equilíbrio das linhas, a necessidade da composição do quadro. A superfície fílmica é trabalhada com rigor e minimalismo. Assim, é o olhar que se revela em cada plano que permite a costura entre todos os fragmentos.

Sexta voz. Um rapaz está sentado na cadeira do barbeiro. Ele diz que tentou atravessar a fronteira duas vezes, e foi apanhado em ambas pelo serviço de imigração. Acabou ficando ali (mais uma vez, não há referência ao nome da cidade), onde conseguiu trabalho, o que permite que envie dinheiro para a família. Gostaria de viver junto da família, mas o deslocamento é impossível. Novamente, o filme sublinha o aprisionamento dessas pessoas que, por falta de condições econômicas, não têm garantido seu direito de ir e vir. Durante a fala do cliente, o barbeiro permanece de pé, atrás da cadeira. No plano seguinte, ele ocupa o lugar do cliente e, sem dizer nada, olha fixo para a câmera, com um sorriso:

¹⁷⁶ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 29.

Sorrir para uma máquina, forma de delírio muito particular. Uma máquina não é sujeito. Mas sem máquina, não há filme. A intensidade sobredeterminada pela máquina. Quanto mais a máquina é forte, menos se esquece o dispositivo, mais a relação deve ser intensa.¹⁷⁷

A câmera, como a equipe de filmagem, está fora do quadro, mas não fora de cena. O olhar que é devolvido a ela pelos que são filmados reafirma sua presença, estabelecendo a relação intensa entre os que ocupam seus dois lados. O plano do barbeiro sentado em sua cadeira vem sublinhar tal devolução do olhar. Ele também permite pensar outro aspecto importante. Em *De l'autre côté*, Akerman não procura apenas entrevistar pessoas com alguma história para contar. Ela filma também personagens sem nome, sem história, como o barbeiro ou o menino na casa de paredes rosas. Podemos pensar que tal recurso, no filme, promove a inscrição de homens infames, no sentido de Foucault - o infame no sentido de sem fama, sem notoriedade:

personagens elas mesmas obscuras; que nada as tivesse predisposto a uma qualquer notoriedade; que não tenham sido dotadas de nenhuma das grandezas como tal estabelecidas e reconhecidas (...) que pertencessem àqueles milhões de existências que estão destinadas a não deixar rastro (...)¹⁷⁸

Em *A vida dos homens infames*, Foucault registra seu projeto de analisar arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha referentes aos séculos XVII e XVIII, além de arquivos da polícia, das petições do rei e das cartas régias com pedido de prisão. Ele buscou "reencontrar algo como aquelas existências-clarão" e se interessou por documentos que traziam em si "algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado."¹⁷⁹ *De l'autre côté* guarda certa semelhança com tal procedimento - ainda que, agora, não se trate mais de breves registros textuais de infrações e denúncias, mas das imagens e palavras de indivíduos quaisquer, habitantes da fronteira. Como no projeto foucaultiano, o filme busca os indivíduos comuns, as "vidas tomadas a esmo", resgatando, nessas imagens mudas e imóveis, existências obscuras, breves, "singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas"¹⁸⁰.

¹⁷⁷ COMOLLI. *L'autre écoute... Pratique et théorie de l'entretien*, p. 165.

¹⁷⁸ FOUCAULT. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?*, p. 96-97.

¹⁷⁹ FOUCAULT. *A vida dos homens infames*, p. 97.

¹⁸⁰ FOUCAULT. *A vida dos homens infames*, p. 90.

Em sua análise, Foucault se interessa pelo mecanismo que permitiu que algo dessas vidas anônimas, cinzentas, chegasse até nós - "foi preciso que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar."¹⁸¹ Para o autor, tal feixe de luz corresponde ao poder:

Aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, é o *encontro com o poder*: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugidio trajeto.¹⁸²

Com efeito, o que conecta as personagens entrevistadas na primeira parte do filme é o fato de suas vidas terem sido atravessadas, em determinado momento, pelo choque com o poder, com os mecanismos que impediram a travessia para o outro lado. Uma imagem vem reforçar tal pensamento. Após nova seqüência de planos fixos que registram a paisagem da pequena cidade - novamente, o muro, o vazio, a escassez - vemos uma tomada noturna, a primeira do filme, que registra o movimento de um helicóptero ou avião lançando feixe de luz na região da fronteira, como que escrutinando o território na busca de "fugitivos". O feixe de luz atinge um grupo de pessoas, que, à distância, tentam em vão se esconder sob uma árvore. Poderíamos dizer, assumindo o risco de uma associação um tanto literal com o texto foucaultiano, tratar-se de um feixe de luz que ilumina, ao longe, vidas infames, tornadas visíveis pelo choque com o poder representado pela vigilância do helicóptero.

Entretanto, se é possível aproximar o procedimento do filme com o pensamento de Foucault acerca dos homens infames, acreditamos que é necessário, em igual medida, diferenciar os dois projetos. Em Foucault, o que resta dessas existências são os próprios documentos que os condenaram, textos de denúncia a serviço do poder. É a partir desses documentos que o autor pode ter acesso a vida dos homens infames que busca investigar. No filme, ao contrário, tais vidas são registradas em imagens frontais e som direto - não mais se tem acesso a elas por intermédio de textos escritos por pessoas que as possam condenar, mas antes, pela inscrição de seus corpos e vozes na superfície do filme. Agora, o confronto com o poder não se faz visível por um de seus mesmos mecanismos, mas sim pelos depoimentos e imagens daqueles que, a ele, insistem em resistir.

¹⁸¹FOUCAULT. A vida dos homens infames, p. 97.

¹⁸²FOUCAULT. A vida dos homens infames, p. 97 (grifamos).

Trata-se, portanto, de um novo agenciamento de forças promovido pelo filme - ainda que "trazidos à luz" pelo fato de terem, de algum modo, entrado em choque com o poder, os "homens infames" agora deixam marcas de sua existência pela sua própria voz e corpo. Acreditamos que tal opção de dar a ver e dar a voz a essas existências obscuras, cinzentas, breves, é um modo de resistir ao poder, não através de um discurso instituído, que poderia ser elaborado no filme por intervenções da diretora (comentários em *off*, por exemplo) ou opções de montagem (em lugar dessas imagens vazias, por exemplo, imagens carregadas de drama e miséria ou em lugar da montagem descontínua, relações de causa e efeito, desenvolvidas num roteiro linear), mas através da força que surge da paisagem, da voz e do olhar das personagens. Força de existir, de resistir, de prosseguir vivendo, alimentando sonhos, ainda que em meio a toda a aridez do deserto.

Essa força ganha ainda mais evidência no plano seguinte à seqüência de imagens noturnas. Vemos oito mexicanos sentados à mesa de um restaurante, logo após uma refeição. O que está sentado na cabeceira fala o nome de cada um: José Sánchez, Victor Rodriguez, Martin Rodriguez, Ana Ortiz, Maristela Hemández, Antonio García, Arturo Romero, David Rodriguez. São todos clandestinos. José Sanchez anuncia que irá ler uma carta, escrita por todos, "baseada na vida real de todos que tomam a decisão de tentar passar para o outro lado." A carta é lida por Sanchez enquanto os demais permanecem cabisbaixos, imóveis. Eis o texto:

A vida do clandestino é triste, sofremos discriminação nos dois países. Ao tentar passar, sofremos com a solidão, com o frio e os assaltos. O perigo constante que nos espreita. Esta é uma região árida, onde há cobras. Um azar e você pode não sair vivo. Queremos a oportunidade de viver, comer, vestir, trabalhar, e, talvez, por que não, melhorar nossos conhecimentos. Nesse caminho, Deus e a lembrança de nossa família nos encorajam a seguir adiante. Custe o que custar, mesmo se, como agora, estejamos abandonados por aqueles que deviam nos fazer atravessar. Graças a Deus, encontramos vocês e estamos aqui comendo, bebendo. Graças a Deus, vocês nos acompanharam até aqui, porque não sabemos o que poderia nos acontecer no caminho. Vamos em frente, custe o que custar. Lamentavelmente, muitas vezes, se encontra a morte nesta tentativa. Se os EUA não querem oferecer oportunidades para os ilegais, não consegue reconhecer o trabalho produtivo que oferecemos, que Deus nos perdoe a todos, porque uns têm e outros não têm. A realidade do clandestino é que, tanto no México quanto nos EUA, quando capturado, ele é tratado como o pior criminoso. A discriminação existe e, creio, nunca vai acabar, porque cada um tem uma forma de pensar, suas tradições, suas origens. Mas,

o sofrimento pelo qual passamos é por nós e por todos aqueles que buscam uma vida melhor, um meio de tentar alcançar essa vida melhor. Peça a Deus para nos proteger, a todos nós, e para perdoar nossos atos. Dó pó viemos e ao pó retornaremos.

"Isso é tudo", fim da leitura. O plano, uma outra vez, permanece, sobre o silêncio e a imobilidade dos que estão sentados à mesa. Interessante notar que trata-se de uma carta escrita para o filme, resultante do encontro daquele grupo de imigrantes com a equipe de filmagem, encontro que, como eles dizem, os salvou da fome, da sede e da noite. Potência do documentário: um acontecimento, um encontro fortuito, pode mudar não apenas o rumo do filme, como também o rumo das vidas filmadas. "Graças a Deus encontramos vocês" - um agradecimento, uma prece.

Convém refletir sobre essa passagem. A carta, como vimos, é para Foucault um dos modos da escrita de si, modo de "cada um se manifestar a si próprio e aos outros"¹⁸³:

a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz (...) a carta, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da *subjetivação do discurso verdadeiro* (...)¹⁸⁴

Para Foucault, escrever uma carta é mostrar-se, dar-se a ver, atitude reflexiva, que exige a relação entre escritor-leitor. Nesse plano, temos, como consequência, um duplo movimento de mostrar-se, na medida em que, além da carta, há a imagem em si, que revela os rostos e os gestos de cada um dos imigrantes: um deles leva um lenço ao rosto e chora, um outro permanece cabisbaixo, outro olha de relance para a câmera. Reforçada pela imagem da leitura, a carta, "abertura de si mesmo que se dá ao outro"¹⁸⁵, ganha ainda mais força. Força de existir, de resistir.

Diferente das cartas analisadas por Foucault, que são relatos pessoais, correspondências entre conhecidos, a carta de *De l'autre côté* não foi escrita por nem é endereçada a uma pessoa específica. De autoria coletiva, somos nós, espectadores, seus destinatários. Em lugar da primeira pessoa do singular, é na primeira pessoa do plural que o texto se constrói - este "nós" que diz respeito aos mexicanos mas que, investido de força política, pode também remeter aos judeus perseguidos, ou aos palestinos, ou aos africanos, ou aos "muçulmanos", como denominou Primo Levi -

¹⁸³ FOUCAULT. A escrita de si. In: *O que é um autor?*, p. 149.

¹⁸⁴ FOUCAULT. A escrita de si. In: *O que é um autor?*, p. 150 (grifamos).

¹⁸⁵ FOUCAULT. A escrita de si. In: *O que é um autor?*, p. 152.

são muitos os excluídos, ao longo da história, que morreram confinados atrás de muros (visíveis ou invisíveis, concretos ou apenas supostos), lutando por uma "oportunidade de viver, comer, vestir, trabalhar". A carta adquire, assim, a força de um manifesto. Força que se intensifica na continuação do plano que, finda a leitura, dura por mais alguns instantes, todos à mesa em silêncio. A duração é importante, não pode ser elidida. Tudo já foi dito, e no entanto, o plano não é interrompido. O *sentimento da duração* que disso resulta abre espaço para o que não se encontra exatamente na imagem, nem na voz das personagens, nem mesmo nas palavras da carta, mas em alguma região *exterior*, região em que as forças não cessam de se rearranjar. No silêncio e no olhar cabisbaixo dos mexicanos, que forças se atualizam?

Não é possível ignorar que há forças políticas, relacionadas ao poder. As palavras da carta não deixam de travar um embate com as estruturas que fundam a situação de exclusão à qual se vêem condenados os mexicanos. Trata-se, entretanto, de um instrumento frágil de resistência - palavras lidas em um manuscrito. Os mexicanos não dispõem de armas de fogo, ou de aparatos de lei para se defenderem. Se resistem, é pela afirmação de sua voz, de seus corpos, pelo gesto da mão que escreve a carta, pelos traços de suas existências singulares. Esta, a força do filme: expor tais vidas singulares, fazer ouvir suas vozes. Trata-se de uma outra lógica de resistência ao poder agenciada pelo filme, através da atualização de forças de outra natureza, forças que entram em jogo na escrita e leitura de uma carta, mas também forças que se atualizam a cada encontro, a cada vez que é exigido a força de relação, a si, ao mundo.

Para melhor esclarecer tal questão, façamos uma comparação. Se tomarmos filmes como os de Michael Moore, temos aí lógicas de resistência ao poder - no caso, também o poderio americano - instauradas sobre o regime do discurso de protesto. *Tiros em Columbine*, por exemplo, é um documentário que se organiza em torno de uma tentativa de comprovação de uma hipótese anterior ao filme, a saber, a de que a sociedade e a cultura americanas, do modo como estão organizadas, promovem a violência e sofrem suas conseqüências, colhem o mal que plantam. Isso determina os encontros que se dão no filme. O diretor está sempre a conduzir as informações, as entrevistas, oferecendo constantemente dados e informações que reforçam sua idéia inicial, claramente definida. O controle está na mão do diretor, que guia, orienta, seleciona, escolhe os rápidos trechos das entrevistas que lhe interessam para compor seus argumentos. O *jump cut* é recurso amplamente utilizado nesse filme - corta-se na

figura filmada, no corpo-fala filmados, a fim de selecionar os momentos que o diretor considera relevantes para comprovação de sua hipótese. Como vimos, cortar na figura filmada implica desfazer a relação que pode se estabelecer a partir da duração e da presença dos corpos. O recurso do *jump-cut* retira do sujeito a autonomia para compor sua *auto-mise en scène*, expropriando-o da duração na qual ele existe e balizando o caminho do espectador:

os *jump cuts* atacam diretamente a figuração do corpo humano na duração, a produção de uma fala na duração. Efeitos? A princípio, o de uma superfragmentação do conjunto filmado: os *jump cuts* aumentam o número de planos e reduzem sua duração. Em seguida, o *jump cut* sela a marca do controle absoluto do autor sobre seu filme. Leveza virtual de um lado, pressão do outro. O que poderia vir da pessoa filmada é assim limitado e refiltrado pelo autor.¹⁸⁶

Assim, em filmes como o de Michael Moore, o sujeito filmado resta desfigurado, em favor da "afirmação do poder absoluto da montagem" - a "inscrição verdadeira é a tal ponto fragmentária que não revela mais grande coisa, e a 'verdade' da relação registrada aparece apenas como uma cintilação volátil"¹⁸⁷. Tal cintilação, de acordo com Comolli, impede qualquer possibilidade de olhar. "Triunfo do pulsional: restam apenas batimentos."¹⁸⁸ O recurso do *jump-cut* - tão largamente explorado em produções audiovisuais - reforça, endossa o princípio da fragmentação. O tempo já não pode se fazer sentir como fluxo, o que impede, ao fim, qualquer consciência do tempo como tal, qualquer inscrição de traços resistentes, duráveis, na matéria fílmica. Como resultado, temos um filme que evidencia apenas a vontade de poder e de controle do diretor sobre as pessoas que filma. Segundo Comolli, ao espectador é oferecida não mais uma experiência do tempo, mas uma espécie de "degustação" dos melhores momentos (ao menos, os melhores momentos na opinião do diretor), dando a impressão de que o corpo e a fala filmado estão "às ordens":

o que é alterado, ou negado, pelo *jump cut* é inicialmente a hipótese de que haveria um tempo autônomo da cena, que o encontro corpo-máquina se desenvolveria em uma temporalidade autônoma, que ela teria "sua" duração, duração específica, única, *orgânica* que, em seguida, a montagem deveria, de uma forma ou de outra, e mesmo reduzindo-a ou reformulando-a, respeitar e refletir.¹⁸⁹

¹⁸⁶ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 17.

¹⁸⁷ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 16.

¹⁸⁸ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 18.

¹⁸⁹ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 27.

De l'autre côté, de forma distinta, não faz das vozes dos "excluídos" um mero instrumento para elaboração de um discurso de protesto. Antes, ele busca, através de uma montagem que guarda a autonomia de cada cena, refletir sobre os encontros que filma, sua duração específica e singular. Se ele propõe resistência ao poder, é por instrumentos sutis - a força de resistência já não se funda sobre um discurso informativo ou panfletário, mas se atualiza na existência singular dos corpos, na espera pelo gesto de leitura de uma carta, cujo conteúdo relaciona-se mais a um modo de sentir do que a uma forma de saber. A carta diz da experiência daqueles sentados à mesa - a fome, as ameaças, a iminência da morte - mas não há grito de protesto. Há, antes, a consciência da vida e de seus encaixes - "do pó viemos, ao pó retornaremos". Há a reafirmação da necessidade de persistir, de não desistir da vida. Necessidade de resistir, a despeito dos todos perigos. Necessidade de se endereçar ao outro, de se expor, de investir nas possibilidades de vida.

Para nós, trata-se de um agenciamento de forças que não podem ser resumidas em função do poder, mas que consagram a força de existir, de buscar modos de existência. Se bem lembramos o que foi dito sobre o processo de subjetivação, não é difícil perceber os pontos em comum, as conexões possíveis.

O próximo plano é um *travelling* ao longo de uma cerca ou grade de segurança, com linhas verticais que passam dividindo a paisagem, deixando entrever o que há do outro lado. Ao percorrer toda a extensão da fronteira que separa um lado do outro, a imagem acaba por ir além dos limites físicos que impossibilitam a travessia. Sua duração permite que o pensamento convoque barreiras de outras naturezas, políticas, históricas, outros muros, outras fronteiras. Retomando o pensamento de Deleuze acerca do cinema moderno, poderíamos dizer que mais do que variar no espaço, os *travellings* em *De l'autre côté* ocupam um lugar no tempo. Não se trata apenas de um movimento físico, mas de um deslocamento no tempo. A imagem não está apenas no presente, ela "cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado (...) uma memória do mundo que explora diretamente o tempo".¹⁹⁰ Que memória o mundo guarda de suas fronteiras, de seus muros? De que pretérito imperfeito são investidas essas imagens tomadas no presente, no momento mesmo da filmagem? E mais, ainda: que futuro elas anunciam? Questões que emergem do modo de organização das imagens, da

¹⁹⁰ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 52-53.

"memória do mundo" que elas permitem convocar. Daí a valorização de cada plano, em sua duração e composição.

Após o *travelling* ao longo da fronteira, segue-se nova seqüência de planos fixos: uma rua no crepúsculo, a placa com a inscrição *Dead End* agitando-se ao vento no deserto, novamente o muro, em toda sua profundidade. O plano da placa no deserto é marcante. O som do vento, a poeira levantada do chão, as palavras de morte e fim inscritas no sinal da encruzilhada, todos estes elementos convergem para um lugar que não é apenas o deserto que os mexicanos têm de atravessar, mas o ermo lugar do abandono e da morte. No plano seguinte, o muro mais uma vez impõe descontinuidade à paisagem. O muro é barreira para o olhar. É, portanto, o próprio olhar que se verá preso, confinado, impedido de atingir, pela concretude e extensão do muro, o que há do outro lado. A profundidade de campo que marca esse plano é recurso expressivo recorrente no filme. "A fronteira parece continuar por milhares de quilômetros, parece sem fim".¹⁹¹ Em contraponto às muitas imagens frontais, tomadas em média distância, os planos que ressaltam a profundidade de campo convocam o olhar a dar conta da distância intransponível que separa os dois lados. Agora, o filme guarda a distância, mas não a percorre - o plano é fixo e, em lugar do deslocamento, tomado em *travellings* frontais, temos a fixidez e a profundidade. Esse é o momento de transição do filme, o último plano a mostrar o muro que guarda a fronteira.

No plano seguinte, já estamos do outro lado. A travessia se faz sem estrondo, sabemos que estamos do lado americano por uma placa: "*Stop the crime wave! Our property and environment is being trashed by invaders! Article IV. Section 4*"¹⁹². Na constituição americana, a seção 4 do artigo VI prevê a proteção, por parte do governo, dos estados americanos contra a invasão.¹⁹³ É assim, pela força da lei, que o território americano se anuncia no filme. Estamos a aproximadamente 30 minutos de seu final. Do outro lado da fronteira, Akerman não filma imigrantes, mas sim moradores e autoridades locais. O primeiro deles é Miguel Escobar, cônsul do México em Douglas, Arizona. A entrevista é baseada em seu trabalho de proteção aos direitos dos

¹⁹¹ Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro. 2002, p. 51. (tradução nossa)

¹⁹² "Pare a onda de crimes! Nossas propriedades e ambiente estão sendo destruídos por invasores!" (tradução livre)

¹⁹³ "The United States shall guarantee to every State in this Union a Republican Form of Government, and shall protect each of them against Invasion" In: <http://www.usconstitution.net/const.html#A4Sec4> (última visita 20/04/2008).

imigrantes mexicanos. Ele faz considerações acerca das estratégias de controle da fronteira, que deslocou o fluxo migratório para lugares em que o risco de vida é elevado, áreas montanhosas e desérticas - aquelas que vimos nas imagens da primeira parte do filme.

Assim, em território americano, a primeira voz que ouvimos vem em defesa da causa mexicana. Defende que a mão de obra barata oferecida por eles contribui para fazer dos Estados Unidos uma potência econômica. Revela que o problema foge ao controle porque muitas vezes são os civis quem detém os imigrantes, apontando armas para os que ousam passar por suas propriedades. Através da fala do cônsul, pela primeira vez, no filme, o problema da imigração ganha contornos mais nítidos, através de informações mais detalhadas. Se antes os relatos vinham de experiências pessoais, marcadas por impressões e desvios, a fala agora é clara e baseada em fatos e argumentos. Ainda assim, o discurso autorizado cede ao pesar, por vezes. Ao relatar que, como parte de sua função, ele deve contatar os familiares dos mexicanos mortos na travessia, sua fala é interrompida pelo silêncio. Tarefa difícil, a de anunciar a morte.

Além do cônsul, Akerman entrevista um dono de lanchonete, um casal de fazendeiros americanos e um xerife. O plano seguinte ao da entrevista do cônsul apresenta uma pequena lanchonete, com a bandeira dos Estados Unidos ao fundo. Um homem entra em cena, ajeitando as mesas e dá início ao diálogo. "Quanto tempo vocês vão ficar, vocês tem visto de trabalho?" As perguntas indicam a preocupação, por parte dos americanos, pelas questões legais envolvidas na estadia dos estrangeiros em seu país. Em seguida, ele fala da beleza da região, sugere uma cidade para uma possível filmagem. Uma conversa corriqueira, bem diferente das entrevistas anteriores, em que o posicionamento e postura dos que estão diante da câmera é todo organizado em função do depoimento, através de plano-médios, frontais, em que o entrevistado está sentado, voltado para a câmera. Agora, o dono da lanchonete entra e sai de quadro, envolvido nas tarefas da lanchonete, sem se preocupar com a presença da câmera. As perguntas não são feitas apenas pela diretora, mas por outras pessoas da equipe, o que confere tom informal à conversa. "Pegaram alguns imigrantes essa noite", diz alguém da equipe de filmagem, possivelmente a diretora. O dono da lanchonete confirma: "isso acontece o tempo todo." Ele começa a falar sobre a questão da imigração, o quanto os mexicanos incomodam os habitantes locais, por espantarem os animais com o movimento incessante de passagem pelo rio, mas logo

se preocupa: "não estou sendo filmado, espero", ele diz, com um riso nervoso. "Não" responde um dos membros da equipe. Momento crítico, em que a equipe nega estar gravando, ainda que esteja. Aqui, a relação é ainda mais controversa - teria a equipe o direito de gravá-lo, mesmo ele tendo manifestado o desejo de não o ser? Confronto, embate. Nenhuma concessão.

Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação (...)¹⁹⁴

A força da negativa quebra o pacto entre quem filma e quem é filmado, pacto de concessão da filmagem. É, portanto, a falta de relação possível que se filma nessa passagem. O desejo de filmar se impõe sobre o desejo do outro - é preciso fazer o filme. Uma postura, certamente, passível de críticas. Afinal, a ética do documentário envolve respeitar o desejo do outro, estabelecer um pacto de confiança. Mas, se pensarmos bem, é coerente que tal passagem se sustente, num filme que busca exatamente ressaltar a dimensão impossível, a dissonância dos desejos que funda o conflito entre dois lados. No caso, os dois lados da câmera - um deles deseja filmar, o outro não quer ser filmado. Prepondera o desejo daqueles que possuem "arsenal" mais apropriado para o "combate", no caso, aqueles que controlam a câmera - a cena se faz, compõe o filme, exhibe o conflito, não abre mão dele. Não há inocentes, nem culpados. Somente desejos, dos dois lados, e a impossível consonância.

O conflito entre equipe de filmagem e personagem participa, portanto, da lógica do filme. Não se trata de um olhar neutro, mas de um olhar que tem de lidar, a cada vez, com o impasse, com o limite mesmo de sua possibilidade. O jogo de forças também afeta a relação da equipe de filmagem com as personagens, nenhuma inocência quanto a isso. O filme não busca uma solução para esse jogo de forças, ele busca, antes, evidenciá-lo. Em nova e ampliada dimensão, esse breve acontecimento de filmagem não-autorizada acaba por contribuir para uma reflexão acerca do que está em jogo na questão da imigração, o embate dos desejos e forças: de um lado, o desejo dos mexicanos por melhores condições de vida, do outro, o desejo dos americanos pela defesa de seu território, de sua propriedade. Sem dúvida, esse embate possui complexidade e implicações bem distintas daquele que se instaura entre o dono do bar

¹⁹⁴ COMOLLI. *L'autre écoute... Pratique et théorie de l'entretien*, p. 162.

e a equipe de filmagem, mas não deixa de colocar em jogo o desigual conflito de desejos. Se trata-se, portanto, de estabelecer uma função relacional e reflexiva para o olhar, tal relação só pode se firmar sobre o conflito. No filme, há sempre dois lados, porém evita-se relações dicotômicas - não se trata do bem e do mal, de certo e errado, mas de dar a ver desejos distintos, abrir espaço para o impasse. O mundo que retorna como olhar é um mundo de diferenças, de complexas relações de forças. Mundo de muros e fronteiras. Desertos e encruzilhadas.

O depoimento do dono do restaurante contribui para complexificar tais relações, evitando as dicotomias. Ao contrário do que se poderia esperar de um americano, ele diz não se sentir ameaçado pelos imigrantes, ao contrário, se diz preocupado com a situação dos mexicanos que tentam atravessar a fronteira. Ele conta que, por vezes, eles são assassinados pelos próprios compatriotas, traficantes mexicanos que roubam e estupram outros mexicanos durante a travessia. "Há muita desumanidade entre os mexicanos", ele diz. "Primeiro têm que pagar os coiotes, depois os oficiais, e quando finalmente atravessam a fronteira, caem nas mãos de sua própria gente. Isso não é vida". Quando perguntado se é afetado por tal situação, ele responde: "Claro, se você tem alguma compaixão, você se preocupa com o que acontece às pessoas. A pergunta é: e se você for o próximo?". Não se trata, portanto, de mostrar os americanos como meros algozes. As personagens não são redutíveis a um julgamento moral, nem a uma classificação (a comparação com Michael Moore volta a valer aqui). A cada encontro, a questão ganha novos graus de complexidade.

Na seqüência, vemos um policial percorrer uma região deserta à noite, munido de uma lanterna. Ouvimos vozes de rádio-patrolha, o policial se comunica por um *walk-talk*. Ouvimos também uma trilha ao fundo (a mesma que ouvimos na primeira cena do filme). A câmera continua a acompanhar os passos do oficial, no meio da escuridão. Ouvimos sua respiração ofegante. Ele caminha de costas para a câmera. Há um corte, o oficial continua sua busca, agora numa estrada de terra, sem nada encontrar. O recurso da câmera na mão facilita o acompanhamento da ação. A mudança de registro - do plano fixo e *travellings* num tripé para a câmera na mão, em plano seqüência - resulta num sutil deslocamento no filme, que agora, "do outro lado", não filma a espera, ou a "esperança" dos que tentam a travessia, mas as ações de busca por parte daqueles que querem impedi-la a todo custo.

A entrevista seguinte será com um casal de fazendeiros americanos. A conversa tem início com a referência ao atentado de 11 de setembro. Os valores da

sociedade americana marcam a fala das personagens: família, tradição, propriedade. A mulher diz que o atentado fez as famílias se reaproximarem e dar mais valor à vida e ao momento presente. O discurso do marido é marcado pela necessidade dos americanos se defenderem contra a ameaça que vem de fora, representada pelos estrangeiros. Interessante notar como o tema da imigração tem início nessa entrevista, pela referência ao atentado que, atribuído a estrangeiros, vitimou milhares de americanos. Isso também vem contribuir para inserir a questão da invasão dentro de contextos mais amplos, indo além dos mexicanos que atravessam a fronteira. Tudo contribui para o clima de "ameaça estrangeira" expresso na fala do fazendeiro: "nunca sabemos quando eles farão algo assim novamente. Temos de estar preparados." Do outro lado, para eles, não estão apenas os mexicanos, mas todos os estrangeiros que possam representar uma ameaça a sua segurança. O clima de insegurança instaurada após o 11 de setembro contribui para a aversão aos imigrantes. "Os mexicanos poderiam fazer a mesma coisa, eles são tantos", diz a mulher. O homem completa: "um de nossos maiores medos é a doença que eles trazem." Sim, "eles trazem sujeira" - o depoimento do fazendeiro faz lembrar a frase que motivou a diretora a fazer o filme. Esse momento do filme, com efeito, dá espaço para que a voz do fazendeiro anuncie o que está em jogo, do seu lado: "todos que passam pela minha propriedade sem autorização são invasores. Posso mandar prendê-los, se eles me ameaçam, a lei assegura meu direito de usar da mesma força contra eles. Se eles investem contra mim, não hesito em usar a arma. Tenho que proteger minha vida e a de minha família. O aviso é claro, não precisa estar em espanhol, se diz 'não passe', significa 'não passe'".

Mais uma vez, é a força da lei que justifica o discurso. A questão legal, com efeito, ganha evidência no território americano. Os cidadãos estão protegidos pela lei, fazem uso dela para justificar seu direito à propriedade. Em contraponto, os mexicanos não possuem lei que os proteja da morte e do risco, que defenda seu direito à vida. São matáveis, estão em situação de total desamparo político ou moral, abandonados para morrer. Agamben chamará de "vida nua" esta vida sem qualquer valor político, facilmente despojada pelo Poder em estado de exceção, como explica Finazzi-Agrò:

O Poder em estado de exceção, em relação a esses grupos humanos 'tomados fora' da lei, tem guardado desde sempre a sua atitude aniquiladora: aquilo que não pode ser 'incorporado' (em todos os sentidos) deve ser apagado, ou para usar mais uma frase

de Agamben, 'aquilo que está fora é incluído não apenas através de uma interdição ou de um internamento, mas suspendendo a validade da ordem, isto é, deixando que ela recue em relação à exceção, que ela a abandone'.¹⁹⁵

Os mexicanos que atravessam ilegalmente a fronteira americana não estão exatamente "fora da lei", mas antes, são *abandonados pela lei*. Por isso, são "matáveis". Em solo americano, o filme é coerente com tal pensamento - não incorpora depoimentos de mexicanos que vivem nos EUA, os mantém fora, apagados. O que temos são depoimentos de outras pessoas, como o fazendeiro americano que diz não hesitar em apontar sua arma para um "invasor".

O próximo plano filma a homenagem a um oficial americano morto em ação. Em seu discurso, um homem fardado clama por ajuda divina: "Eu imploro, Pai, por todos os homens e mulheres que protegem nossas fronteiras e o território de nosso país. Eu imploro para que você continue a nos dar força, sabedoria e determinação, enquanto marchamos para a linha de frente dessa guerra diária. Por quanto tempo, Senhor? Você vai me esquecer para sempre?" A "guerra diária" da fronteira faz vítimas de ambos os lados, mas certamente em proporções bem distintas. O discurso oferece um desconcertante contraste entre a morte de um oficial americano e todas as mortes anônimas dos mexicanos, em pleno deserto, sem direito a homenagem póstuma. Quem reza por eles? Quem os protege? Uma pergunta que, no filme, surge não diretamente, pelo contraste entre o pesar pela morte de um americano e a banalização da morte dos mexicanos, que, em sua condição de invasores, perecem sob a égide da lei e da justiça.

Lei que ganha evidência na fala do xerife, o último depoimento do filme. É pela voz de uma autoridade que o filme irá ressaltar os principais aspectos envolvidos na questão da imigração, do lado americano: o direito à propriedade e à privacidade justifica a política de combate às invasões por imigrantes, que deve se dar a todo custo. "Eu mesmo guardo esses direitos, eles são o fundamento de nossa constituição", diz o xerife. Entretanto, a estratégia do governo federal de deslocar o fluxo migratório para regiões áridas, de difícil acesso, é criticada por ele. "O crescimento da mortalidade dos imigrantes foi efeito calculado. Talvez não planejado,

¹⁹⁵ FINAZZI-AGRÒ. Meios (s)em fim - o estado de exceção na obra de Giorgio Agamben. Revista Outra Travessia, Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005, p. 20.

embora eu pense que provavelmente foi", ele diz. Pela voz do xerife americano, a crítica à política de imigração do país ganha contundência.

A questão do poder é, de fato, cara ao filme. As relações de forças relacionadas ao poder não poderiam deixar de ter lugar, em se tratando de um filme como este, fundado sobre uma travessia entre dois lados tão distintos. Como discutido anteriormente, o filme não simplifica a questão, buscando, através dos depoimentos, traçar perfis de vítimas e algozes. Mesmo a fala do xerife, figura oficial, que exerce um cargo de poder, não é reduzida a uma defesa do lado americano, antes, ela problematiza a questão. O jogo de forças que entra em ação na fronteira não pode ser resumido a uma simples oposição. O filme se esquia de apontar vilões e inocentes. Dos dois lados, há pontos de resistência. As personagens são complexas, não podem ser resumidas a oposições dicotômicas, como bom/mau, certo/errado. Como afirma Comolli, "a classificação abrevia, simplifica, indexa, reduz a real ambigüidade de qualquer rosto"¹⁹⁶. Mas agora, ao contrário, os dois lados compõem um mosaico de forças que atuam de forma complexa e ambígua, atualizando-se em discursos que, em lugar de possíveis soluções, só fazem instaurar, a cada vez, o impasse. Não há, portanto, respostas conclusivas para a questão da imigração. Laurence Reymond, em crítica publicada na internet, reafirma esse aspecto:

De l'autre côté consegue não ser panfletário (contra o Estado americano, os policiais com mãos no gatilho...) mas, em suma, ser um gesto, o gesto fundamental do cinema: um olhar sobre.¹⁹⁷

Sim, é preciso concordar com Reymond. *De l'autre côté* não é um filme panfletário. Seu movimento não é o de ir contra, mas o de ir ao encontro, investindo no gesto fundamental do cinema: recriar o mundo como olhar, acolher o olhar do mundo. Ao fazer das entrevistas uma espécie de fio condutor da estrutura fílmica, o filme explora a relação entre-dois que confere ao olhar sua dimensão reflexiva. Desse modo, forma e conteúdo estabelecem relações de coerência. A opção formal de estruturar o filme por entrevistas, marcadas pelo encontro entre os que ocupam os dois lados da câmera, diz respeito também o seu mote, ou tema principal - afinal, o

¹⁹⁶ COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem, p. 24.

¹⁹⁷ "De l'autre côté parvient à ne pas être un pamphlet contre (l'Etat Américain, les Patrols à la gâchette facile...) mais en somme un geste, le geste fondamental du cinéma : un regard porté vers."
REYMOND. Rashed by invaders. In: <http://www.fluctuat.net/639-De-l-Autre-Cote-Chantal-Akerman> - última visita em 24/02/2007. (Tradução nossa)

problema da imigração tem origem no choque entre dois lados opostos, ele se funda na medida mesma dessa oposição. Assim, optar por entrevistar pessoas que vivem dos dois lados do muro, com suas histórias, desejos e medos individuais, é recurso formal que reforça a questão que está em jogo, no filme: há sempre dois lados, há sempre o outro lado.

O filme se esquivava do gesto de determinar soluções, em favor da evidência do conflito, da relação de embate instaurada na fronteira. Tal conflito, no entanto, não é reproduzido por imagens da "guerra" - não há nenhuma imagem de confronto direto entre mexicanos e americanos. A única imagem do filme que mostra os mexicanos na tentativa de travessia virá na seqüência do depoimento do xerife, logo após um breve *travelling* da estrada. Ponto forte do filme.

Uma seqüência de imagens em preto e branco, captadas por uma câmera de infra-vermelho, utilizada pelos vigilantes da fronteira para identificar imigrantes no meio da escuridão do deserto. Há certo grau de abstração nessas imagens, inicialmente. A paisagem do deserto se apresenta como um emaranhado de luzes e contrastes, filmada à longa distância, possivelmente de dentro de um avião ou helicóptero. A câmera deambula, perscrutando o lugar, até que surgem pequenos contornos de algo parecido com o corpo humano - uma fila de silhuetas muito brancas, andando em direção a um ponto qualquer em meio à vasta escuridão, uma correnteza de almas a perambular na planície desabitada. Há vozes, como numa rádio patrulha. Uma delas parece comemorar o "achado", com uma interjeição de surpresa e excitação.

Na única imagem de uma tentativa de imigração, os mexicanos, em plena travessia, perdem a fisionomia, se condensam em traços indistintos. O que resta de seus corpos são traços de calor que a câmera infra-vermelho consegue captar. Reduzidas a traços de calor, a quase nada, as vidas que ali caminham em meio à escuridão parecem estar a um passo da desapareição, quase "apagadas". Há algo de fantasmagórico nesses corpos perambulantes que se encontram como que aprisionados no lugar indecível entre a vida e a morte.

Tais imagens de arquivo, cedidas pelo departamento de mídia do Serviço Nacional de Imigração americana, como informam os créditos finais, produzem um contraste marcante com o restante do filme. Se, em território mexicano, o filme encontra as personagens que não conseguiram fugir ou tiveram seus parentes perdidos na tentativa de travessia; se, em território americano, não há mais rastro desses

imigrantes, mas apenas testemunhos daqueles que tem de lidar com o problema, seja a serviço da lei ou em defesa de seus direitos individuais; agora, no instável território da fronteira, no espaço *entre* os dois lados, restam apenas vestígios de vidas, silhuetas tênues, traços de existências em vias de desaparecimento.

A seqüência final do filme, logo após as cenas de imagens de arquivo, irá reforçar a idéia do desaparecimento. Uma câmera fixa dentro de um carro filma uma estrada americana. Passam muitos carros, luzes e placas de trânsito - o filme viaja à noite, como os imigrantes. É no plano sonoro, descontínuo em relação às imagens, que a questão do desaparecimento volta a aparecer com toda força - ouvimos a voz da diretora ler, em francês, um texto que aqui reproduzimos, na íntegra:

David não sabe como sua mãe pôde sobreviver, mas ela sobreviveu. Nem como ela chegou à Los Angeles. Sem dúvida, ela fez pequenos trabalhos na estrada, sem dúvida, ela dormiu ao relento, nos celeiros ou nos parques. Dizem que trabalhou num posto, num restaurante e como faxineira. Seguimos seu rastro, de cidade em cidade e mesmo em Los Angeles. Ai, depois de um momento, o perdemos, porque os mandatos e cartas não chegaram mais. David atravessou então a fronteira para procurá-la. Ela foi garçonne e, um dia, não apareceu mais. Foi faxineira e, um dia, não apareceu mais. Falava pouco, fazia seu trabalho. Ela era educada, mas melancólica, alguém disse. Ela fez falta quando partiu, sobretudo para as crianças. Ela nunca roubou nada. A proprietária disse a David:

"Ela morava aqui. Ela partiu, esqueceu seu casaco eu o guardei caso ela voltasse, mas ela nunca voltou para procurá-lo. Deve ter retornado ao México. Já faz quatro meses que não está mais aqui. Eu não sei porque, mas eu não consegui alugar seu quarto de novo. Às vezes penso que é por culpa dela. Ela deve ter deixado o ar do quarto carregado ou com alguma maldição. Eu não tenho nada do que reclamar e não vejo o que ela poderia reclamar de mim ou do quarto. Por que ela partiu? Não faço idéia. Ela deixou o dinheiro do aluguel sobre a mesa e o casaco. Nenhuma carta nem nada. Ela não tinha muita coisa. Eu não estava lá quando ela partiu. Deve ter aproveitado desse momento. Eu não tenho muita coisa a dizer sobre ela, Não éramos ligadas. E no entanto é fácil de se ligar comigo. Mas ela não via ninguém, nem homem nem mulher. Um dia, eu quis ir ao México de férias e perguntei quais seriam os bons lugares por lá. Ela deu de ombros e murmurou qualquer coisa que eu não entendi bem. Depois, foi para o quarto. Realmente, não havia nada a dizer sobre ela. Ela saía sempre na mesma hora e retornava sempre na mesma hora. Quase nunca saía. Aos domingos, ela devia ir à praia, porque, às vezes, havia areia na escada. Saía um pouco para fumar, eu não gosto que fumem dentro de casa. Então, ela vagava pela rua, fumando, tinha um ar pensativo, mas em quê? Eu não saberia dizer. Ela estava sempre bem arrumada. Passava suas roupas. No porão, há máquina

de lavar e de secar. Os moradores podem utilizá-las e ela também o fazia, mas devia passar as roupas no quarto. Enquanto passava, ela ligava o rádio, eu podia escutar. Uma vez, ela fez cair a chave da eletricidade. Eu lhe disse que não devia escutar o rádio, deixar as luzes acesas e passar as roupas. Mas, não deve ter sido culpa dela, porque um rádio consome quase nada. Pouco depois, ela partiu. Eu me pergunto se estará no México ou em outro lugar, mas onde? Eu não saberia dizer. Nunca mais a vi no bairro. Quer dizer, achei que a vi, mas não estou certa se era ela. Não foi longe daqui, na esquina da rua com o boulevard. Há muitos mexicanos por lá. Eu estava no carro, mas quando cheguei lá, não havia mais ninguém. Deve ter sido uma alucinação".

Pensemos sobre esse texto, que dá fim ao filme. Composto a duas vozes ou duas histórias - a de David, em terceira pessoa, e a da proprietária do quarto onde sua mãe morou antes de desaparecer, em primeira pessoa - ambas são reunidas por quem as conta, a própria diretora. O filme não permite saber se tal história é factual, ou se é tudo invenção. Sabemos que se trata de um texto escrito por Akerman, para o filme - o tom de leitura, bem como o idioma em que é lido (em francês, língua materna da diretora), já apontam para essa conclusão, que se confirma através das entrevistas e depoimentos posteriores de Akerman¹⁹⁸. "Para fazer filmes, é preciso escrever sempre" - ela diz.¹⁹⁹ O ponto que merece ser destacado é que o filme termina pela afirmação do gesto da escrita e da leitura. Akerman escreve, no livro *Autoportrait en cinéaste*: "os textos, eu os leio, não os interpreto. Eu os leio, é tudo. Deixo-me capturar pelos textos."²⁰⁰

Toda uma dimensão escritural do filme ganha destaque, portanto. Com a leitura final, palavras como desaparecimento, anonimato, solidão e melancolia vão ressoar em cada uma de suas imagens, dando o tom do filme. Pensemos na solidão que habita cada plano fixo da paisagem rarefeita da pequena cidade mexicana. Ou na figura melancólica de Delfina. Pensemos nas muitas figuras que permanecem anônimas no filme - o barbeiro, a criança no corredor. E, sim, pensemos naquele cortejo de almas que nos é revelado em infravermelho, em plena travessia. Com efeito, parece tratar-se de uma alucinação, como diz o texto. O efeito das cenas da

¹⁹⁸ Em entrevista, Akerman revela que escreveu o texto a partir do livro de James Ellroy, *My Dark Place*, em que a personagem principal procura saber como sua mãe morreu. Também se baseou na história que ouviu de sua faxineira, que nunca mais teve notícias de sua irmã mexicana, que partiu para São Francisco. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*, p. 53.

¹⁹⁹ AKERMAN. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma: Centre Pompidou, 2004, p. 102.

²⁰⁰ AKERMAN. *Autoportrait en cinéaste*, p. 108.

travessia, após a leitura do texto, é ainda mais forte - do outro lado, são todos condenados ao desaparecimento, a mãe de David, o irmão de Francisco, o filho de Delfina. Mesmo os que têm êxito na travessia precisam desaparecer, ocultar-se perante a lei, dada sua condição de ilegalidade. Travessia perigosa, esta que condena os que nela se engajam ao desaparecimento.

Nos estudos de Foucault, a escrita comparece como exercício do pensamento sobre si mesmo:

Como exercício do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etpoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*²⁰¹.

Ethos é palavra de origem grega. Seu significado, de acordo com o dicionário, relaciona-se a “modo de ser, temperamento ou disposição interior, de natureza emocional ou moral²⁰².” Para os gregos, o hábito da escrita desempenhou papel importante, uma vez que, através desse exercício do pensamento, eles podiam refletir sobre o que viam, ouviam, sentiam, assimilando tudo que lhes aconteciam, para assim “enfrentar o real.”²⁰³ A escrita foi, portanto, um caminho para o cuidado de si, para a prática da *epiméleia*, discutida anteriormente, à qual Foucault retornou para elaborar seu pensamento sobre a subjetivação. Através das anotações, do registro das coisas lidas, ouvidas, pensadas, sentidas, os gregos elaboravam princípios racionais de ação, ou seja, estabeleciam uma ética que permitia a vida em comum. Com efeito, *ethos* está na origem do termo ética.

Como vimos, Foucault estuda duas formas da escrita *etpoiética* – os *hypomnemata* e a correspondência. Vimos como a carta é, para o teórico, um importante modo de se relacionar, de mostrar-se ao outro. Quanto aos *hypomnemata*, estes seriam cadernos pessoais, em que eram “consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos de ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinham ouvido ou que tivessem vindo à memória.”²⁰⁴

Foucault ressalta que os *hypomnemata* não devem ser tomados por cadernos íntimos, ou diários:

²⁰¹ FOUCAULT. A escrita de si, p. 134.

²⁰² FERREIRA. *Novo Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 850.

²⁰³ FOUCAULT. A escrita de si, p. 133.

²⁰⁴ FOUCAULT. A escrita de si, p. 135.

Não constituem uma “narrativa de si mesmo”, não têm por objetivo trazer à luz do dia as *arcana conscientiae* cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efetuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.²⁰⁵

Novamente, a inversão é importante. A subjetivação do discurso que a prática dos *hypomnemata* pode efetuar não reside no exercício de auto-expressão de um sujeito, mas de um modo de estar atento e se deixar afetar pelo mundo, modo de “enfrentar o real”, e através desse enfrentamento, constituir o “si”. Não seria este o esforço que buscamos identificar no filme em questão? Vimos como o olhar é relacional, reflexivo, vem do mundo para o si. Vimos como a voz, ao não se dissociar do corpo, exige a escuta, demanda a relação. Vimos ainda como a força do filme não advém de um discurso subjetivo, que dá ordem ao filme. Ao contrário, trata-se de uma obra fragmentária, em que cada plano tem seu valor, em que a ligação entre os planos não é guiada apenas pelo princípio da continuidade. O filme nos apresenta personagens desconectadas, das quais não sabemos o destino, espaços não nomeados. A escrita do filme – se assim podemos dizer – é fragmentária, reúne elementos distintos. São como notas, fragmentos, num caderno de viagem, ou num *caderno de memórias*.

É interessante notar que, na prática dos *hypomnemata*, há contraste, fragmentos, mas não deixa de haver unificação. “Esta, porém, não se realiza na arte de compor um conjunto; deve estabelecer-se no próprio escritor”²⁰⁶. Quer dizer, o trabalho envolve não a tentativa de partir de elementos heterogêneos para compor um conjunto homogêneo, sem cortes, sem contradições, mas sim preservar a heterogeneidade dos elementos “por intermédio da sua subjetivação no exercício da escrita pessoal.”²⁰⁷ Subjetivação aparece, portanto, ligada à heterogeneidade, mudança, variação, devir. Mas não é de todo desvinculada de um exercício pessoal.

Um trabalho das mãos que reúne, que edita, que seleciona. O cinema não pode abrir mão desse trabalho. Queremos propor, não sem a necessidade de ressalvas, que o modo como Akerman organiza o filme *De l'autre côté* pode ser associado à prática da *hypomnemata* e, conseqüentemente, a um modo de escrita ou de produção discursiva que diz respeito à subjetivação. O que aproxima as duas práticas é uma

²⁰⁵ FOUCAULT. A escrita de si, p. 137.

²⁰⁶ FOUCAULT. A escrita de si, p. 142.

²⁰⁷ FOUCAULT. A escrita de si, p. 142.

forma de atitude, que exige atenção ao mundo, ao que está exterior ao si. É evidente que a prática dos *hypomnemata* é bem distinta da prática do documentário. Além de pertencentes a contextos históricos e sociais bem distantes, trabalha-se matérias distintas em um e outro - no primeiro, a palavra escrita, no outro, imagens e sons. Também o modo de relação com as coisas vistas e ouvidas é distinto: no primeiro, os acontecimentos são registrados a partir da memória de quem escreve, no segundo, conta-se com um equipamento técnico que conserva, por si só, uma "memória material", traços do real conservados na película. Não havia, na época dos gregos, uma possibilidade de registro dessas experiências que não fosse pela escrita. Hoje, ao contrário, é possível filmar encontros, constituir uma “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” através do aparato audiovisual. Queremos acreditar que o filme caminha para essa *subjetivação do discurso* de que nos fala Foucault – inicialmente, as vozes daqueles que ela encontra pelo caminho vão sendo registradas, bem como as paisagens, coisas vistas, coisas ouvidas, até por fim a diretora compor sua própria narrativa, a partir de tudo que viu, ouviu, pensou. Segundo Foucault, o papel da escrita é constituir um “corpo”:

E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*)²⁰⁸

Acreditamos que esta possibilidade de transformação não é exclusiva da escrita. A força de subjetivação que se atualiza no corpo daquele que transcreve suas leituras, pode ser também aquela que se atualiza no corpo daquele que filma, daquele que posteriormente reúne todas as imagens e sons na montagem. Como vimos, *De l'autre côté* é um filme marcado pelo procedimento de reunir fragmentos díspares, alternando-os - as falas das personagens alternam-se com o silêncio de outras, os planos do interior das casas alternam-se com planos das ruas. Também a repetição marca a escritura do filme, se pensarmos nos muitos planos do muro, ou mesmo na repetição do movimento de passagem de carros, que na seqüência final ganha mais destaque. Repetir, reelaborar, reunir - não seria este um procedimento escritural, comparável a um caderno de notas?

²⁰⁸ FOUCAULT. A escrita de si, p. 143.

No filme, a subjetivação não opera, portanto, através de uma narrativa de si, mas diz respeito a um modo de se deixar afetar pelo mundo, um certo olhar, uma escuta atenta, e, acima de tudo, um modo de registrar tais encontros com o real, através do cinema. Modo de ser fiel aos sentimentos envolvidos na gravação, no momento posterior da montagem. Modo de estar atento à relação com os que são filmados, à paisagem, aos sons. Modo de reunir cada fragmento sem apagar de cada um sua força própria, sem forçá-los em função de um sentido único, que deve se impor a cada um. A experiência do filme é também uma travessia – seu movimento é o de percorrer as regiões fronteiriças de um lado a outro, ir ao encontro das pessoas que nela habitam. Sem determinar o sentido do filme, Akerman não se abstém de evidenciar o corpo, o trabalho de mãos que reuniu o que foi encontrado na viagem. O traço de sua mão, se assim podemos dizer, revela-se na predileção pela duração, no modo de composição de cada quadro, na estrutura da montagem (fragmentos, contrastes, repetições), para por fim, inscrever-se em sua voz, na narração final.

Não por acaso, o filme termina com uma narração. Para Benjamin, "a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores."²⁰⁹ Em sua viagem à fronteira do México com os Estados Unidos. Akerman reúne depoimentos, registra paisagens, até, por fim, narrar uma história em que a impressão ou o sentimento restante – a fatalidade do desaparecimento daqueles que chegam do outro lado – toma voz e corpo. A partir do que vê, do que ouve, Akerman compõe sua história, seu olhar. Talvez seja esta a coerência de finalizar o filme fazendo-o passar pelo próprio corpo, através da inscrição da voz. Não se trata simplesmente de associar corpo a sujeito. Mas de relacionar o corpo a uma força, como em Foucault - força de relação ao mundo, que retorna como força de relação a si. Eis, se assim podemos afirmar, uma possibilidade do cinema atualizar a força da subjetivação.

Trata-se, entretanto, apenas de uma possibilidade. Como vimos, as forças são móveis, e estão em permanente atualização. Em nosso próximo capítulo, cuidaremos de um filme que em muito se difere de *De l'autre côté*. Para realizá-lo, Akerman viajou a outro país distante. Vejamos o que se passa *lá-bas*.

²⁰⁹ BENJAMIN. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 198.

4. LÁ

É possível criar raízes no espaço, no tempo? O que podemos perceber de Israel sem cair na dicotomia? Como viver após a tormenta? Há imagens possíveis? Imagens diretas? Ou elas devem passar por uma tela? Qual tela? Como? Eis do que trata esse documentário sobre Israel.

Chantal Akerman, em depoimento sobre o filme *Là-bas*

Uma cineasta judia recebe o convite para fazer um filme sobre Israel. Aluga um apartamento em Tel-Aviv. O filme não parece uma boa idéia. Um filme impossível, de fato. Ela teme que sua história pessoal seja obstáculo, teme cair num memorialismo egocêntrico - seus avós morreram em Auschwitz, sua mãe sobreviveu. *Là-bas* é o termo usado por sua mãe para se referir ao campo de concentração, uma palavra que encobre, que vela, palavra apontada para o que não pode ser pronunciado. *Là-bas* é também o nome do filme: uma palavra para velar as imagens. Um filme de imagens veladas. Ela diz: "aos filhos de uma história cheia de buracos, de vazios, de palavras que escondem outras, não há memória possível - é preciso reinventar a memória".²¹⁰

Fazer da matéria do cinema - o espaço, o tempo - matéria de memória é tarefa que Akerman trabalha com rigor e insistência durante toda sua carreira. Pensemos em *D'est, News from home*, filmes que já possuem traços autobiográficos - o primeiro, filmado na região da Polônia, país de origem de seus pais, o segundo, realizado em Nova York, país em que a diretora morou e onde recebia as cartas de sua mãe, lidas em *off* no filme. Mesmo *De l'autre côté* nasce de uma motivação ligada à memória: como vimos, a palavra *dirt*, lida em matéria de jornal, remete a *dirt jews*. A questão dos judeus e do Holocausto surge ainda em filmes como *Les rendez-vous d'Anna*, em especial na seqüência em que Anna se encontra com um alemão, e escuta um quase-monólogo sobre o que restou, após a guerra. *Là-bas*, entretanto, revela-se como um projeto bem mais audacioso: agora, Akerman faz uma viagem ao seu "velho país natal", onde teve início a história dos judeus, da qual a sua faz parte.

O filme começa com um plano fixo, tomado do interior de um apartamento. A câmera, localizada na sala, está diante de duas aberturas. A primeira, uma janela à

²¹⁰ AKERMAN. *Autoportrait en cinéaste*, p. 30. (tradução minha)

esquerda do quadro. Está fechada, mas por o vidro deixa entrever o prédio vizinho. A cortina impede que este seja visto diretamente, cobre parcialmente a vista. À direita da janela, há uma porta aberta, por onde adentram a luz e os ruídos da rua. Desse modo, no plano visual, o enquadramento comporta outros dois enquadramentos - o da janela, marcado pela sombra da cortina, e o da porta, marcado pela luminosidade. Luz e sombra compõem o plano. No prédio vizinho, adivinha-se um morador, à distância. Ele sai à varanda, observa a rua, põe a mesa. Depois sai de cena. Em contraste com a economia formal do plano visual, o plano sonoro é rico em elementos: pássaros, vozes, carros, mar, serra elétrica, uma música eletrônica bem ao fundo. Uma paisagem sonora que vai além das bordas do quadro, inscrevendo, em seu interior, o que se encontra fora do apartamento, os sons das ruas de Tel-Aviv.

O plano seguinte é igualmente fixo. Dessa vez, a câmera se aproxima da janela, suas bordas são também as bordas do quadro. A cortina forma uma espécie de véu sobre a imagem. O casal vizinho está sentado na mesa da varanda. Acompanhamos à distância seus gestos contidos. Os ruídos continuam a compor a banda sonora: latido de cães, carros, buzinas, vozes. Corte.

Novo plano. Outra janela, outra vista. Ainda, a cortina. Vemos três ou quatro vizinhos, e o telhado de uma casa em frente. Os ruídos se intensificam: carros, buzinas, pássaros e vozes. Numa rádio distante, o que parece ser uma velha canção israelense. Surge um conjunto de sons que parece vir de dentro do apartamento: talheres, copos, passos revelam a presença de alguém dentro da casa, alguém que permanecerá sem ser visto. No próximo plano, novamente, vemos a imagem da janela da frente, ouvimos barulhos dentro do apartamento, o telefone toca. Pela primeira vez, ouvimos a voz de Chantal, em francês. ("Telefone. Sua voz o torna visível."²¹¹) Ela dá notícias, diz que não vai à praia, precisa trabalhar, está se alimentando bem, de arroz e cenouras. Pouco tempo após desligar, tem início a narração, em *off*.

*Por que a mãe de Amos se suicidou em Tel-aviv num dia de chuva?
Mais ou menos na mesma época minha tia Ruth se suicidou, num dia
de sol fraco em Bruxelas. Suicida-se em todo lugar. Tratava-se para
ambas de uma forma de exílio onde elas estivessem. Mulheres que
sonhavam com algo. O quê?*

²¹¹ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 95.

Morte²¹², exílio, sonhos. O texto tem início, na pronúncia da voz, a partir das lembranças que a diretora guarda de Tia Ruth - "ela não foi a mesma depois da guerra", "foi quem me deu meus primeiros livros", "cantava pra mim canções em iídiche", "ela me amedrontava", "ela já não suportava mais o calor, a luz".

Como em *De l'autre côté*, a sequência inicial anuncia a estrutura do filme. *Là-bas* é um filme composto basicamente por uma sequência de planos fixos de janelas. Posicionada no interior de um apartamento, a câmera está sempre direcionada para o lado de *fora*: vemos prédios, telhados, outras janelas e às vezes, um vizinho que senta na varanda, ora cuida das plantas, ora olha a rua, ora fuma um cigarro. Um filme de janelas discretas, quase sempre de cortinas fechadas: trata-se menos do olhar de quem filma sobre o mundo do que do olhar do mundo sobre quem filma. Ou: menos "uma janela aberta para o mundo" do que "o mundo em aberto além da janela". A inversão é importante: não há no filme nenhum *voyerismo*, nenhum centro organizador que quer tudo ver, tudo mostrar. Antes, o olhar é *dispersivo*, *fragmentado* e rigidamente *enquadrado* em composições geometricamente fixas. O plano sonoro será composto pelos ruídos de Tel-Aviv - vozes, carros, canções - e, por vezes, sons de ações cotidianas, realizadas dentro do apartamento - cozinhar, escrever, mandar e-mails. De tempos em tempos, a diretora insere sua voz, em *off*, na leitura de um texto que percorre todo o filme.

Com a inserção do texto, inicialmente podemos dizer que temos a inscrição de duas dimensões no filme. A primeira, diz respeito ao espaço e tempo que são simultâneos ao ato de filmar. A câmera é ligada e capta as imagens do interior do apartamento onde está localizada, bem como as imagens que, do apartamento, se fazem possíveis, através da janela, abertura para as imagens e sons do mundo. Os sons captados são ruídos da rua e das ações que, sem serem vistas, são realizadas dentro do apartamento (cozinhar, andar, escrever). Já a segunda dimensão, inaugurada pela voz que lê o texto, inscreve no filme um outro espaço-tempo, não mais captável diretamente pelo aparato cinematográfico ou sequer recuperável pelas palavras do texto: tempo passado, espaço da memória. Uma memória composta de vazios, de palavras que escondem outras, como diz a diretora. Convocando uma outra vez o pensamento de Bresson, poderíamos dizer que entram em jogo "dois tipos de real":

²¹² Pensamos em Blanchot: "existe, nas vizinhanças da arte, um pacto firmado com a morte, com a repetição e com o fracasso." In: BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 244.

1° O real bruto registrado tal qual pela câmera; 2° o que nós chamamos real e que vemos deformado por nossa memória e por falsos cálculos. Problema: fazer ver o que você vê, por intermédio de uma máquina que não o vê como você o vê²¹³.

Pensemos na consideração de Bresson, a partir do contexto desse filme. Akerman, diretora de origem judaica, vai a Israel, para fazer um documentário. Como filmar? O que filmar? Há sempre a opção de buscar os vestígios de sua história - casas de antepassados, lugares perdidos conservados nos álbuns de família, personagens que fizeram parte da trajetória familiar, por exemplo. Isto seria uma tentativa de conformar o real bruto, passível de ser captado pela câmera, a um segundo real, o que existe na memória. Fazer do cinema um meio de tornar visível o que a memória evoca. Mas Akerman toma a via inversa, ao optar por radicalizar o regime de não-correspondência entre os dois reais, realçando a disjunção entre o que é visto de Israel (e captado pela câmera) e o que ela pensa ou sente sobre Israel (e surge expresso no texto, em *voz-off*). Ela organiza o filme preservando a heterogeneidade entre os dois tipos de real que nele se vêem atualizados - o real das imagens, visuais e sonoras, captadas em estado bruto pela câmera, e o real da memória, reservado aos comentários lidos em *off*, que são sobrepostos à imagem. A sobreposição se dá sem instaurar nenhuma correspondência entre os dois regimes: enquanto o texto é lido, convocando imagens e nomes do passado - Tia Ruth, a mãe de Amos, o avô Yonah - as imagens permanecem carregadas de uma certa neutralidade, sem nenhum recurso dramático que pudesse religar o som à imagem. Quando cala a *voz-off*, os únicos traços que restam da presença da diretora são os sons que ela realiza no apartamento, sons que sugerem que a diretora não se encontra sempre atrás da câmera, mas ao lado dela, realizando outras tarefas ("silêncio obtido pelo *pianíssimo* dos ruídos"²¹⁴). Tudo se passa como se a câmera registrasse, sem intervenções, os fragmentos de mundo que as janelas do apartamento permitem entrever.

Em contraponto, o real convocado pela memória não pode se firmar senão na voz do corpo que guarda tais memórias - nenhuma tentativa de reconstituição ou reencenação dessas memórias através de imagens captadas pela câmera, nenhum impacto diretamente visível nas imagens que acompanhamos durante a narração. Trata-se sempre de revelar limites - a câmera só alcança até certo ponto além da janela, a voz já não pode fazer ver o que está sendo dito. Diante de tantas

²¹³ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 64.

²¹⁴ BRESSON. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 42.

impossibilidades, e apesar delas, é preciso fazer o filme. Como? "Como criar raízes no tempo, no espaço?"

Em *Autoportrait en cinéaste*, Akerman inicia seu texto com as seguintes palavras: "*je suis une ressasseuse (...) ma vie est longue, un longue ressassement.*"²¹⁵ A palavra *ressassement* é de difícil tradução para o português. Silvina Rodrigues Lopes faz referência ao termo, ao que ele exprime "no desdobramento inexato de sua significação":

a exigência da repetição, que gera ao mesmo tempo o efeito de esgotamento e o de impossível apagamento (...) o repetir, repisar, retomar ou retornar, que é também um diferir em que a repetição e diferença decorrem uma da outra.²¹⁶

A repetição, exigência do trabalho de recordar, comparece em todo o trabalho de Akerman. Em alguns de seus filmes, ela está presente nos gestos - escrever, cortar, reescrever, comer açúcar (*Je Tu Il Elle*), cozinhar, limpar a casa, receber os clientes (*Jeanne Dielman...*). Em *Demain on demenage*, não é uma ação, mas uma frase que irá se repetir durante todo o filme ("Le frigideire est vide. On peut le remplir"²¹⁷). Vimos também como, em *De l'autre côté*, a imagem do muro irá reaparecer, com insistência. Agora, em *Là-bas*, o método de *repetir, repetir, elaborar*, será trabalhado com um grau a mais de rigor. Akerman registra a vista do apartamento a partir de vários ângulos e enquadramentos. O filme será uma longa repetição de planos da janela, com raros momentos que fogem a esta regra, como veremos adiante. Mesmo uma tentativa de descrição das imagens do filme, a exemplo do que foi realizado na análise de *De l'autre côté*, apresenta-se fadada à repetição - plano a plano, os elementos seriam os mesmos, janela, cortina, vizinho de frente à distância, outra janela, ainda a cortina, o vizinho novamente...

Assim, o trabalho da reminiscência reverbera, no filme, através do recurso formal da repetição. As lembranças da diretora, algumas delas relatadas no texto lido em *off*, não serão representadas no conteúdo das imagens. O corpo que guarda as memórias permanecerá sem ser visto. O que resta dele são traços audíveis, seja a voz que lê o que a mão antes escrevera, sejam os sons dos gestos executados no

²¹⁵ AKERMAN. *Autoportrait en cinéaste*, p. 9.

²¹⁶ LOPES. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 13 (grifamos).

²¹⁷ "A geladeira está vazia. Podemos enchê-la". A frase aparece também na abertura do catálogo do Centre Pompidou, sobre uma foto de Akerman sentada à máquina de escrever. Cf. AKERMAN. *Autoportrait en cinéaste*, p. 7 (tradução livre)

apartamento (passar de páginas, manuseio de talheres, abrir de torneira, passos). O gesto da escrita comparece ao filme resumido ao som do bater da máquina de escrever, num plano posterior, em que vemos apenas - e uma outra vez - a vista que a janela permite.

Do trabalho dessas duas dimensões - as imagens possíveis da Israel do presente, as lembranças possíveis da Israel do passado - resulta uma obra que só faz afirmar a impossibilidade do resgate de um, ou de outro. Daí a pertinência do título: *lá-bas*, palavra direcionada ao aberto, ao exterior, é palavra que também remete à distância. Distância entre os que habitam a mesma cidade, revelada pela janela. Distância entre "eu" e "mundo", expressa em palavra e voz:

Eu não me sinto pertencer. E isso sem verdadeiro sofrimento, ou orgulho. O orgulho pode acontecer. Mas não, eu sou desconectada. De quase tudo. Tenho alguns pontos de ancoragem. E às vezes eu os largo, ou eles me largam e eu flutuo à deriva. Isso é o que acontece a maior parte do tempo. Às vezes eu me ancoro. Por uns dias, minutos, segundos. Depois eu largo de novo. Quase não vejo, quase não escuto. Semi-cega, semi-surda. Eu flutuo. Às vezes afundo. Mas não completamente. Algo, ou um detalhe, me faz retornar à superfície, onde volto a flutuar. Me sinto tão desconectada que não consigo sequer ter uma casa com pão, manteiga, café, leite, papel higiênico. E quando eu os compro, tenho a impressão de realizar um ato heróico. Grosso modo, não sei como viver. Nem como ir a algum lugar. Quando pego um ônibus, também é em estado de heroísmo. E tudo isso tem a ver com isso. Israel ou não Israel. Claro que não um Israel real. Com um Israel ao qual de repente eu pertenceria. Mas eu sei que isso também é uma miragem.

Miragem. Imagem. Agora, vale a formulação de Deleuze: para lugares que já não tem história (imagem visual), uma história que já não tem lugar (imagem sonora)²¹⁸.

As duas dimensões que compõem o filme, portanto, vêm sublinhar a ausência de qualquer ponto de ancoragem seja para a constituição de um passado, de uma memória, seja para a composição de um retrato fiel de Israel, país marcado por complexos conflitos históricos. As imagens da "Israel real" captada pela lente da câmera são desconectadas, não obedecem a nenhuma continuidade narrativa. O fragmento resta fragmentário, sem referir-se ao todo, como afirma Ishagpour. O texto, por sua vez, se compõe de vazios, ausências, algumas palavras perdidas em hebraico:

²¹⁸ DELEUZE, G. A Imagem-tempo, p. 305.

Se meu avô é um descendente do rabino de Belz, então eu também o sou. Tento perceber em mim se posso senti-lo. Sim, sim, eu o sinto. Não, agora não sinto mais. O que é sentir isso? Não sei. Me dou conta de que conheço mais palavras de hebraico do que pensava. Me lembro de haloutzim, que quer dizer pioneiros. Haloutzot, pioneira, havérim, colegas, havérot, colegas também. Hamouda, motek, querida, graciosa, Maim, iam, água, mar, imah, mãe. Covah, chapéu. Me telefonam, eu quase consigo manter uma conversa em hebraico, misturo um pouco com o russo. Depois me dizem um tanto de palavras e não consigo mais. Então digo “Anil lo medabairer Yvrit”. Eu não falo hebraico.

Impossível falar hebraico, diz a voz, em hebraico, impossível pertencer a qualquer passado. A voz-off em *Là-bas*, longe de preencher o vazio do filme, direcioná-lo de alguma forma, apenas acrescenta um grau a mais de rarefação. Um texto desconstrutor, que quando oferece certezas (*sim, sim, eu o sinto*), é apenas para no momento seguinte retirá-las (*não, agora não sinto mais*). Serge Daney afirma que "a voz *off* é o lugar de todos os poderes, de todas as arbitriedades, de todos os esquecimentos."²¹⁹ Para ele,

saímos desse círculo vicioso apenas quando a voz *off* arrisca-se a qualquer coisa e arrisca-se como voz: por sua desmultiplicação (não mais uma voz, mas vozes, não mais uma certeza, mas enigmas), sobretudo por sua *singularização*.²²⁰

Vale explorar o pensamento de Daney sobre a voz *off*. Para ele, a diferença entre voz *off* e voz *in* não pode se dar nos limites da técnica. Não se trata apenas de relacionar o *off* com o que não é visto e o *in* com o que é visto na imagem. Tal lógica reconduz à "hegemonia do olho e sua consequência obrigatória: a mutilação da orelha."²²¹ Para Daney, no cinema, há diferentes modos de estar *off*, e pensar sobre esses modos seria como estabelecer uma *teoria dos objetos perdidos*. No cinema, há objetos definitivamente perdidos, irrepresentáveis, e objetos temporariamente perdidos (de vista). A voz *off* é o traço, o risco dessa perda. Em *Là-bas*, Akerman nos diz:

Há algo em mim que se perdeu. Minha relação ao real, ao cotidiano. Como se fazer uma vida no ar não rarefeito. Começa pelo pão em casa. Por um mínimo de ordem. Por um mínimo de vida. Além disso,

²¹⁹ DANEY. *A rampa*. Cahiers du cinéma, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 197.

²²⁰ DANEY. *A rampa*, p. 197.

²²¹ DANEY. *A rampa*, p. 194.

eu perco tudo. Minhas chaves, meus óculos, minhas notas. Minha irmã e quase minha mãe.

Enigma - como fazer uma vida, como encontrar as chaves. A voz "arrisca-se a qualquer coisa e arrisca-se como voz" - já não pode oferecer certezas. O que é possível ver, o que é possível saber, a partir de um filme como esse? Pouco, quase nada. Com efeito, *Là-bas* se distingue de muitos documentários em primeira pessoa. A auto-referência, traço comum aos documentários em que o diretor assume lugar de personagem fílmico, não deixa de estar presente no filme. Entretanto, o "eu" que surge a partir do texto lido em *off* não possui nenhuma certeza de si, antes, está perdido, esgotado, aprisionado:

Não ando de ônibus. Não vou ao supermercado, ao cinema. Enfim, a maior parte do tempo eu fico aqui, no apartamento e como as provisões da proprietária. E leio livros muito complicados sobre os judeus. Tomo notas, os releio, tento compreendê-los. Às vezes compreendo. Ou pressinto algo. Algo que já está em mim mas que não consigo exprimir. Releio minhas notas. Me reviso, é realmente complicado.

As imagens das janelas, durante a leitura do texto, prosseguem em seu ritmo lento, sua *duração que pesa*, sensação de isolamento, de clausura. A câmera adquire certa autonomia, seu olhar já não coincide com o olhar da diretora, é um olhar neutro, incansável. Assim, cansaço e repetição, insistência e desistência convivem no filme, através do contraste entre corpo (cansado, apartado) e máquina (vigilante, atenta):

A máquina cinematográfica, a câmera, o microfone, máquinas, nunca se esgotam, nós o sabemos: seria mesmo a primeira qualidade das máquinas opor ao cansaço dos corpos uma vigília maquina indissolúvel e mais resistente do que eles.²²²

Assim, a experiência da filmagem é dura, a máquina impõe um ritmo que o corpo já não pode acompanhar. "O que se manifesta é a duração e a dureza da filmagem como experiência vivida, ou melhor, sofrida pelo corpo filmado"²²³. Filmar passa pelo corpo. Como escrever. A relação com a escrita também está presente no filme, é dela que nascerá o texto de enigmas lido em *off*. Enquanto a câmera capta as imagens da janela, ouvimos o gesto de teclar a máquina de escrever (o computador,

²²² COMOLLI. L'anti-spectateur. Sur quatre films mutants. In: *Voir et pouvoir*, p. 610.

²²³ COMOLLI. L'anti-spectateur. Sur quatre films mutants, p 610.

no caso). Entretanto, trata-se sempre de anunciar a dificuldade em escrever, numa casa que não é sua. *No room of one's own*²²⁴.

Virginia Woolf não foi a única escritora a relacionar o espaço da casa à escrita, ao afirmar que é preciso ter um lugar só seu, se o que se quer é escrever. Em Llansol, *é a casa que ensina a ler*²²⁵, casa que surge *subitamente, a dois passos do rio: casa de não-ver, evocada pelo sussurro da escrita que era uma saudação*. Casa em que persiste *a imobilidade e a aparência do nada*²²⁶. Em *Escrever*, de Duras, a preparação da casa é preparação para a escrita: *Primeiro troquei a mobília da casa, depois mandei pintar as paredes de novo. E então, talvez dois anos depois, minha vida com a casa teve início*²²⁷. E ainda, em *Je Tu Il Elle*, semelhante preparação entra em cena, antes que a escrita tome início. A voz em *off* diz ter pintado os móveis de azul, depois de verde, sobre as imagens em preto e branco, depois ter retirado todos os móveis do quarto: *vazio, o quarto parece grande, eu acho...* - e na sequência ela começa a escrever suas cartas a um destinatário desconhecido.

Desde seu primeiro filme, *Saute ma ville*, Akerman explora as possibilidades expressivas do espaço da casa, do interior, fechado entre quatro paredes. Ivone Margulies chega a cunhar um termo para este elemento caro à obra de Akerman: *La chambre Akerman*. Segundo a autora,

a imagem central desse cinema contido, feito de sobras, consiste num espaço vazio e quadrilateral, onde umas poucas pessoas são vistas executando tarefas simples. Na maioria das situações é uma mulher sozinha, nas mais raras e surpreendentes, a própria cineasta - ela limpa, come, cozinha, troca os móveis de lugar, se enrola num cobertor e escreve.²²⁸

Sim, em *Je Tu Il Elle*, é ela quem está trancada num apartamento, para um ritual de escrita e isolamento. Trinta anos depois, ela novamente está sozinha, fechada num apartamento, tentando fazer um filme. A diferença é que, agora, ela está verdadeiramente só, não há sequer equipe de filmagem. É ela quem capta as imagens, os sons. Trata-se de uma experiência fílmica peculiar: confinar-se com uma câmera,

²²⁴ Fazemos referência ao livro de Virginia Woolf, *A room of one's own*, traduzido para o português como *Um quarto que seja seu*. Mantivemos o original porque a palavra "room", em inglês, refere-se também a lugar, espaço, sentido que se perde com a tradução.

²²⁵ LLANSOL. *O Começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 35

²²⁶ LLANSOL, M. G. *A restante vida*, p. 17.

²²⁷ DURAS. *Escrever*, p. 17.

²²⁸ MARGULIES. *La chambre Akerman: a cativa enquanto criadora*. Tradução: Carla Maia. In: *forumdoc.bh.2006*, p. 168.

mostrar-se, esconder-se (pela voz: "a voz diz respeito ao conjunto do corpo"²²⁹). O gesto de tomar o lugar de personagem, quando se é também o diretor do filme, possui uma "inegável dimensão documentária", nos termos de Comolli:

surge um fato cinematográfico novo: tornada visível e corporal, a presença do cineasta em "seu" filme opera à maneira de um círculo de auto-referência, de modo que o filme e o corpo filmado nada podem além de se legitimar um ao outro.²³⁰

Em *Là-bas*, a presença não se torna visível, (embora permaneça corporal, tornada voz). Quando o corpo filmado já não se torna visível, filme e corpo filmado podem ainda se afetar e legitimar mutuamente, mas dessa vez pelo exercício da ausência: sim, uma espécie de "teoria do objeto perdido". Ausente está o corpo do qual se originam os sons dos gestos, bem como a voz que lê o texto. No plano visual, a cortina, elemento fílmico recorrente, também é indicador de ausência, se pensarmos com Lacan sobre a função do véu:

Sobre o véu pinta-se a ausência. Isso não é mais que a função de uma cortina qualquer. A cortina assume seu valor, seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a ausência.²³¹

A função da cortina é, portanto, velar o objeto, este "nada" inacessível que move o desejo de ver. Lembremos da história de Zêuxis e Parrásios: diante do véu, há sempre o desejo de querer ver além. Tal desejo, em *Là-bas*, restará não-atendido. Plano a plano, a cortina permanecerá fechada, véu para o olhar. Dessa forma, o filme legitima a impossibilidade de viabilizar o desejo de filmar em Israel, impossibilidade que o corpo filmado, ainda que registrado apenas através dos sons, irá ressaltar, a cada trecho da leitura, bem como a cada vez que se afasta do fazer cinematográfico para realizar outras ações dentro do apartamento.

Assim, podemos afirmar que *Là-bas* é um filme bem distinto de *De l'autre côté*. Trata-se de duas experiências cinematográficas de ordens divergentes. Em *De l'autre côté*, o movimento é o de ir ao encontro, tentar atravessar a fronteira, chegar do outro lado, dar a ver e a voz ao corpo do outro, através da exploração do recurso formal da entrevista. Agora, o movimento é o oposto - fechar-se num apartamento, estar só com uma câmera e um equipamento de som, registrar apenas o que os

²²⁹ DANEY. *A rampa*, p. 193.

²³⁰ COMOLLI. *L'anti-spectateur*. Sur quatre films mutants, p. 607.

²³¹ LACAN. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 157.

equipamentos conseguem captar de dentro do interior da sala. Não há encontros. O único contato com o mundo exterior, nas sequências do apartamento, se dará através do telefone, que toca, de tempos em tempos.

As conversas ao telefone são sempre breves, a diretora se limita a responder as perguntas que lhe são feitas, em vários idiomas: francês, inglês e mesmo hebraico. É relevante notar que, uma outra vez, o plano sonoro permite a ligação entre o pequeno universo do apartamento e o mundo exterior, mundo de muitos idiomas e sons. Mas agora, o corpo reage, a voz *responde*. Já não se trata, portanto de uma voz *off*. Ainda que a origem permaneça invisível, a voz atua na imagem, provoca uma reação, uma resposta, ainda que breve. Para Daney, é essa a principal característica da voz *in*, sua diferença em relação a voz *off* (segundo o autor, em ambas, a emissão continua invisível): a primeira, oblíqua ou diretamente, permite "o pequeno jogo de pergunta e resposta", a segunda, por sua vez, "desenvolve-se sobre a tentação da metalinguagem e do discurso blindado."²³² O telefone toca: primeiro golpe na imagem. O corpo responde: a voz já não está "paralela ao desfile das imagens" (sendo esta a principal característica da voz *off* para Daney), a voz está *in*, de volta ao apartamento, o som é devolvido à imagem. Por breves momentos, no entanto.

Pensar sobre o plano sonoro de *Là-bas* em relação ao plano visual é constatar a não-correspondência. No plano visual, a montagem se dá pela repetição, janela após janela. No plano sonoro, há variações, os sons do mundo, o traçado da voz, que aos poucos se compõe. A *necessidade de escuta* será de extrema importância para esse filme. Enquanto a imagem permanece "entre quatro paredes", os sons da rua apontam para o fora de campo, enquanto o corpo permanece sem ser visto, os sons revelam seus gestos. A voz nada revela, permanece ao lado, à parte. As imagens permanecerão veladas, enquanto os ruídos, quase sempre acusmáticos²³³, irão ressaltar a ausência de sua fonte geradora.

²³² DANEY. *A rampa*, p. 198.

²³³ Agradeço a Pedro Aspahan pela nota: "o termo acusmático, em sua origem, remete à situação dos discípulos de Pitágoras que eram obrigados a escutar as aulas do mestre, por trás de uma cortina, sem vê-lo, tendo que suportar os silêncios mais prolongados. O termo ganhou o sentido de escutar sem ver a fonte sonora geradora. Foi apropriado por Pierre Schaeffer para caracterizar a nova situação da sensibilidade moderna proporcionada pelos gravadores de som e pelas transmissões radiofônicas, em que ouvimos sem ver, situação que abre todo um novo campo de pesquisa para a escuta contemporânea. Michel Chion também utilizou o termo aplicado ao cinema, ao fora de campo sonoro. Ver: SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. E também: CHION, Michel. *La Audiovision. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998."

Assim, desta tensão entre o que é possível ver e o que é possível ouvir, resulta um filme de contrastes: no plano visual, há ordem, repetição (quadro, tela, sistemas fechados, espaço contido entre quatro paredes), no plano sonoro, há desordem, variações (fluxo de palavras, ruídos, sistemas abertos, espaço exterior). Para não nos afastarmos por demais de nosso ponto, poderíamos pensar que tal contraste entre o *quadro* e o *fluxo*, preciosos termos de Ishagpour, também pertence aos processos da memória. A memória seria, para Bergson, um conjunto de imagens, fornecido pelo corpo, que poderia servir de anteparo ao fluxo variável do mundo:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.²³⁴

Trata-se, para Bergson, de dois sistemas ou conjuntos de imagens, como explica Deleuze - o primeiro, acentrado, regido pelo princípio da variação universal, em que cada imagem existe em-si ("este em-si da imagem é a matéria"²³⁵), e no qual todas as imagens variam entre si e para elas mesmas, infinitamente, "sem resistência e sem perda", livres de qualquer enquadramento²³⁶; e o segundo, oferecido pelo corpo, em que todas as imagens variam para uma só, chocam-se com um obstáculo, com uma opacidade que vai refleti-las. Tal obstáculo é precisamente corpo, que age como *écran*, anteparo que veda a passagem de luz, como se isolasse determinadas imagens dentre todas as que participam e co-agem no universo. A grande questão de *Matéria e Memória* é precisamente a de pensar como religar os dois conjuntos: como pode a memória, ou o corpo - um conjunto fechado, finito, particular - remeter ao "conjunto de imagens que chamo universo"?

Para Deleuze, o cinema pode ser uma resposta. Se no plano acentrado da imanência, em que tudo não cessa de variar, temos blocos de espaço-tempo numa série infinita, o cinema também opera por cortes móveis, seus "cortes" não o impedem de "remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar"²³⁷ (daí Deleuze considerar o universo como "metacinema"). O cinema pode ser, assim, "um corte ou

²³⁴ BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 12.

²³⁵ DELEUZE. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 79.

²³⁶ "É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo..." DELEUZE. *A imagem-movimento*, p. 79.

²³⁷ DELEUZE. *A imagem-movimento*, p. 78.

perspectiva temporal" que conforma blocos de espaço-tempo, em que cabem a cada vez o movimento do tempo que nele se opera.

O corpo, por sua vez, é um conjunto de imagens que se forma entre todos os conjuntos possíveis, logo, ele só pode se formar a partir de uma operação de *enquadramento*, em que certas ações sofridas são isoladas pelo quadro. Trata-se, mais uma vez, de uma operação "subtrativa", na medida em que, de todo um conjunto variável de imagens, o corpo faz variar as imagens em função de um conjunto particular. Mas ainda assim - eis a força do cinema - no bloco de espaço-tempo que resulta de tal subtração, algo pode permanecer que permita remontar o caminho, partindo das imagens que um corpo oferece (sistema fechado, enquadrado) em direção à "imensidão do universo", a tudo que move e muda, tendo como lei apenas a variação. Trata-se, portanto, de uma perspectiva bem distante da fenomenologia: como vimos, na fenomenologia a relação entre corpo e mundo se dá pelo primado da "percepção natural subjetiva", em que se vai do estado das coisas acentrado à percepção centrada. Agora, trata-se do oposto, a percepção já não pode ser de modo algum medida do mundo, antes, a percepção é apenas um hiato, um corte: a consciência é alguma coisa, não *de* alguma coisa. A "grande vantagem" do cinema, como quer Deleuze, é a de poder se aproximar do estado de coisas acentrado, não através de um centro perceptivo, mas pelos seus próprios mecanismos, seus blocos de espaço-tempo e seus enquadramentos:

se o cinema não tem de modo algum como modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende, então, a encontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a variação universal, a percepção total, objetiva e difusa.²³⁸

Assim, em *Là-bas*, preserva-se o que é do corpo, sem se abrir mão do que é do cinema. O enquadramento se mantém, mas dentro dele, pulsa a força da duração, mais próxima da variação universal do que da seleção subjetiva - o que temos da janela são blocos de espaço-tempo em que o mundo não cessa de apenas passar. No filme, uma operação de subtração, própria do ato mesmo de enquadrar, contrasta com o movimento variável e incessante do mundo, tornado paisagem pelos sons que, do exterior, ocupam o interior do quadro.

²³⁸ DELEUZE. *A Imagem-movimento*, p. 86.

O que pode o corpo, diante do tempo? Frágil anteparo, o corpo pode, pela memória, inventar um tempo em que as imagens, não mais acentradas, passariam a variar em sua função. Mas é preciso lembrar: este é um filme sobre uma memória impossível, fundado mesmo na impossibilidade (*é possível?* pergunta a diretora). Memória feita de buracos e cacos: é preciso reiventá-la. É preciso reinventar o tempo da memória. Não mais valendo-se do presente (tempo da filmagem) para representar o tempo passado (tempo da memória ou da história de Israel). Antes, reafirmar o presente enquanto o que não cessa de passar, e inventar a memória pelo exercício da perda e da ausência.

No filme, enquanto o presente não cessa de passar diante da janela - poderíamos dizer: não cessa de ser atingido pelo passar, pelo passado - o "tempo passado" resta perdido, como os óculos, como o caderno de notas. Pensamos em Blanchot, que afirma que diante da impossibilidade

o tempo muda de sentido, não se dá mais a partir do futuro como aquilo que junta ultrapassando, mas é a *dispersão do presente que não passa*, sem deixar de ser apenas passagem, nunca se fixa num presente, nem se refere a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o *incessante*.²³⁹

O incessante é o que surge da repetição dos planos fixos - uma força que os afeta de fora ao mesmo tempo em que está contida neles. Se é mesmo impossível constituir memória, firmar-se como corpo centrado e seguro, é porque o passado se conserva em si, como "passado geral" e o tempo já não pode nos pertencer:

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Repetidas vezes se reduziu o bergsonismo à seguinte idéia: 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 em sua fundação, e *somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso*.²⁴⁰

Infelizmente, não teríamos fôlego para retomar toda a discussão promovida por Bergson a respeito da relação entre tempo, matéria e memória. Vamos nos restringir a observar a consideração de seu comentador, Gilles Deleuze. Em especial, sobre esse ponto específico: o tempo já não pode surgir contido no interior de uma

²³⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 90.

²⁴⁰ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 103 (grifamos).

memória individual, ao contrário, o tempo escapa a toda interioridade, ele remete, ao passar, à incessante transformação que faz do sujeito não mais um universo delimitável de sensações particulares, mas um progresso, um processo. Daí a necessidade de falar em subjetivação, em lugar de subjetividade: trata-se sempre de processo, de transformação, este efeito do tempo sobre as vidas singulares. Já não é mais possível remeter a uma subjetividade centrada num núcleo individual que guarda memórias, mas sim a um processo constante de transformação e mudança em que o "eu" já não é núcleo, mas sim parte de algo maior, que lhe escapa, que lhe é exterior. Não mais organizado em função da representação de um passado pertencente à diretora, o filme já não pode fazer da primeira pessoa anunciada no texto um núcleo a partir do qual o mundo pode ser recriado. Já não se trata de uma consciência a iluminar as coisas do mundo, indo do sujeito à coisa, mas sim de uma luminosidade que vai da coisa ao sujeito, *ser-luz* que atinge o sujeito, a partir do exterior. A memória, por sua vez, já não é uma espécie de depósito onde se encontrariam as imagens necessárias para compor o filme, antes, ela está sempre em progresso, como em Bergson:

a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o tempo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, o ponto em que ele se torna presente e atuante, ou seja, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura.²⁴¹

Afirmar que trata-se de um "progresso do passado ao presente" e não mais de um regresso do presente ao passado, confere ao exercício da memória uma dimensão processual - não mais coisas, termos fixos, lembranças "arquivadas" numa mente individual, mas processos, progressos, movimento. O tempo, portanto, já não se desenvolve tal qual linha cronológica, mas como linha virtual, que se atualiza a cada vez, num movimento incessante. Não podemos confundir a concepção bergsoniana de virtual com o inconsciente freudiano, como explica César Guimarães:

²⁴¹ BERGSON apud GUIMARÃES. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 38.

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*.²⁴²

Refletir sobre a concepção bergsoniana de memória, e sua relação com o tempo, prova-se relevante para uma melhor compreensão dos processos que se atualizam num filme como *Là-bas*. Se a diretora já coloca a questão de saída - "como criar raízes no espaço, no tempo?" - a realização do filme aponta justamente para este trabalho de reminiscência que, em Bergson, envolve "a *conquista da duração*, isto é, a forma como a reminiscência (no filme, marcada pela repetição) alcança o *em si* do passado (e não simplesmente o passado considerado sob o ponto de vista do presente)"²⁴³. O "eu" não pode permanecer no lugar do núcleo organizador de uma memória individual, já não pode recuperar o domínio do vivido em sua totalidade, uma vez que "a duração não se reduz de forma alguma a uma espécie de posse da memória (por sua vez reduzida ao vivido) por parte da consciência."²⁴⁴ Daí a duração ser, como nas belas palavras de Handke, "o mais fugidio de todos os sentimentos", "imprevisível, impossível de dirigir, impalpável, imensurável". A duração é a força que impede que o tempo possa ser "capturável", seja pelo exercício da memória, seja pelo próprio registro do aparato cinematográfico. Necessária inversão: a memória já não pode conter o tempo, resgatá-lo ou recuperá-lo, antes, ela está contida no tempo, ela só pode remeter ao "ser puro do tempo". *Afetado* pela duração, o cinema já não pode restituir o tempo, representá-lo, recompor sua linha, retrazar uma ordem cronológica - o que ele pode é atualizar, no presente, um passado que já não se recupera, posto que coexistente ao presente. "O tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste"²⁴⁵.

Voltemos a pensar nas duas dimensões do filme, a dimensão do real bruto captado pela câmera e a dimensão do real pertencente à memória, existente pela voz do corpo *en ressassement*. Na primeira, há janelas, cortinas, sons acusmáticos, vizinhos, uma economia de elementos que se repetem, ainda que sempre em movimento, em mudança. Quando a câmera foi ligada dentro do apartamento, por um instante máquina e tempo atuaram juntos, compartilhando um mesmo presente. O

²⁴² GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 39.

²⁴³ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 37.

²⁴⁴ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 38.

²⁴⁵ DELEUZE. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: *Conversações*, p. 95.

momento presente, entretanto, cristalizado sobre a forma da imagem, torna-se, necessariamente, passado:

Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, *quando o pensamos como existindo, ele já passou.*²⁴⁶

Assim, se o filme inscreve em sua superfície traços do presente compartilhado durante a gravação - "o presente concreto e realmente vivido pela consciência", para tomar os termos de Bergson - pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no "passado imediato":

Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. A sua percepção, por mais instantânea, consiste numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção já é memória. *Nós só percebemos praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.*²⁴⁷

Se toda percepção já é memória, é porque toda percepção já é corte, enquadramento. A percepção não permite ver nada mais que uma imagem "esquartejada", barrada pelo écran do corpo - por isso, no intervalo da percepção, nesse breve hiato, não é possível obter uma imagem direta do tempo, o "presente puro" sendo o inapreensível. O tempo já não se organiza em linha cronológica, dividido em presente (o da percepção) e passado (o da memória) - tal modo de organização ainda remeteria a um centro organizador ou perceptivo, em função do qual o tempo se organizaria cronologicamente. Agora, o tempo é, pelo movimento incessante da duração, um passado que coexiste ao presente, um virtual em permanente atualização - nele estão contidas todas as imagens possíveis, tudo que foi e pode vir a ser no mundo: "o inapreensível avanço do passado a roer o futuro..."

As imagens de *Là-bas* não cessam de remeter a este presente imediatamente passado - o mundo que vemos através da janela é captado pela câmera no momento presente da filmagem, mas no mesmo instante em que é captado, já torna-se passado. A "conquista da duração" age sobre o filme, impede qualquer tentativa de retorno, de tomada de consciência de um passado que não cessa de se atualizar. Pelo menor circuito (este que se completa quase que imediatamente, que vai do presente que passa ao passado que se conserva), o filme faz do passado uma força que afeta o

²⁴⁶ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 175 (grifamos).

²⁴⁷ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 175-176.

presente não de algum lugar perdido na memória, mas a partir de seu próprio interior - o tempo se dobra e desdobra... Não se trata, portanto, de um filme que parte *em busca do tempo perdido*, mas sim de um filme aberto à força própria do tempo, que nada mais é que o escoamento contínuo das coisas, vistas através da janela. Já não se trata de representar o tempo (seja por recursos formais, tais como o *flash-back*, seja por produzir em seu conteúdo relações de causa-efeito), mas de *apresentá-lo*, dando a ver "tudo que se move e muda", ainda que em movimentos sutis, sem estrondo:

Tudo que se move e muda está no tempo, mas o tempo, ele mesmo, não muda, não se move, e muito menos é eterno. Ele é a forma de tudo o que se muda e move, mas é uma forma imutável e imóvel. Não é uma forma eterna, mas justamente a forma do que não é eterno, a forma imutável da mudança e do movimento.²⁴⁸

Abandonar a *representação* do tempo em função de sua *apresentação* implica, como explica Deleuze retomando Bergson, em tornar o presente contemporâneo do passado que o conserva: coalescência de um presente que não cessa de ser passagem e de um passado sempre por se constituir, ainda que jamais reconstituído, de todo. Dessa forma, as duas dimensões de real que inicialmente foram diferenciadas para efeitos de nossa análise, encontram na forma do tempo um ponto de junção ou encontro: as imagens brutas captadas pela câmera já são, por si, uma forma de memória. Mas o contraste permanece. Cada "dimensão do real" irá instaurar seus circuitos de tempo: o real "deformado pela memória" irá desenvolver circuitos cada vez mais vastos (do pão que falta à despensa à tia que se suicidou num dia de sol fraco em Bruxelas); o "real bruto captado pela câmera", irá sempre operar pelo menor circuito, pela contração, pela subtração - a ação do *enquadramento* reduz o espaço, enquanto a ação da duração liberta o tempo. O menor, circuito, o mais estreito, este que vai da imagem atual à *sua* imagem virtual, como diz Deleuze, "é o que porta todo o conjunto e serve de limite interno"²⁴⁹. Pelo menor circuito, presente e passado tornam-se variações possíveis, co-existentes, co-agentes, que só fazem afirmar a operação fundamental do tempo, passar. O filme, portanto, forma uma imagem-cristal, o cristal como estrutura de linhas, interseções, dobramentos, que apontam para direções heterogêneas, a partir do próprio tempo:

²⁴⁸ DELEUZE apud GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 41.

²⁴⁹ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 88.

o que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. (...) O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*.²⁵⁰

De acordo com Deleuze, uma imagem-cristal é aquela que se forma quando o atual e o virtual já se tornam indiscerníveis, "imagem mútua", uma vez que a imagem atual se vê colada a *sua* imagem virtual, um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo, ou até mesmo simultâneo, tal como num espelho. A imagem especular, explica Deleuze, preserva o menor circuito entre atual e virtual, circuito que é, em si, uma troca: "a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além da mera virtualidade, repelindo-a para o extracampo".²⁵¹ Atual e virtual formam, assim, um circuito recíproco ou reversível, como duas faces da mesma moeda, "um avesso e um direito perfeitamente reversíveis". A metáfora do espelho é útil para se compreender o que entra em jogo na relação atual/virtual, mas deve ser aplicada com parcimônia ao filme. Por um lado, espelho e filme compartilham uma certa lógica - no filme, como no espelho, foi necessário que a câmera estivesse ligada diante da janela, para que o "duplo imediato" do mundo se formasse. Entretanto, segundo a lógica especular, a imagem só pode existir na coexistência entre o corpo e sua imagem - uma vez ausentado o corpo, já nada resta de sua imagem, no outro lado do espelho. Com o filme é diferente, dada a capacidade da câmera de manter registrado blocos de espaço-tempo: ainda que a câmera seja desligada, ou que a janela se feche, as imagens formadas durante a filmagem restam conservadas, e podem ser reproduzidas, no momento posterior da projeção. Além disso, no espelho, há rebatimento do olhar - me vejo vendo. Agora, entretanto, o olhar não tem retorno (como também o tempo) - ele está diante do mundo, do aberto. O olhar sequer pode corresponder ao olhar da diretora, que se encontra alhures, como acusam os sons dos gestos dentro do apartamento. Está certo que é Akerman quem estabelece os enquadramentos, compondo o equilíbrio dos planos, marca de sua cinematografia. Mas se ela o faz, é para no momento seguinte deixar a câmera ligada, com seu olhar maquínico, incessante. Pelo menor circuito, as imagens se formam - a câmera é ligada de frente

²⁵⁰ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 102.

²⁵¹ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 89.

para a janela, captando imediatamente o que se passa diante dela, atualizando a virtualidade do tempo. Atual/virtual, presente/passado, afetam-se mutuamente.

O cristal de tempo que se forma a partir do filme, portanto, não se resume a um cristal especular. Como seria tal cristal? "Vemos o tempo no cristal", afirma Deleuze - que tempo é este do filme, qual sua medida? Como sugerimos anteriormente, a figura temporal do filme é marcada pela convivência de circuitos de tempo heterogêneos, desde os mais vastos até os mais estreitos. Assim, o filme apresenta um *tempo estranho* - não se restringe ao tempo da reminiscência, mas também não se resume ao tempo presente. As imagens de Tel-Aviv, no presente da tomada, são de tal modo contraídas no espaço do apartamento que um vasto extracampo pode se formar para além de suas bordas: espacialmente contido, temporalmente dilatado, o filme trabalha pelo contraste. A clausura do apartamento, a repetição dos planos fixos, acabam por liberar o tempo para sua operação mais fundamental: passar. Pela repetição, algo da ordem da variação acaba por tomar lugar: "repetir, repetir - até ficar diferente", como diz o poeta²⁵². As imagens fixas tornam-se blocos de espaço-tempo, que operam não como uma percepção do mundo, mas como zonas acentradas, desenquadradas, em que tudo varia, difusamente. Cada menor variação - um som de pássaro, um vizinho à janela - contribui para formar essa imagem do *tempo que não cessa de passar*.

Mesmo no texto, as lembranças pessoais da diretora, cronologicamente situadas num tempo passado, são imersas entre referências a acontecimentos recentes, como um caderno de notas que se perdeu, a bomba que explodiu a poucos metros da casa, o pão que acabou na despensa. Dessa forma, presente e passado, em suas formas verbais, são trabalhados no texto como camadas sobrepostas:

Moro na rua Yonah Hanavi, o que quer dizer rua do profeta Yonah. Meu avô também se chamava Yonah e era descendente do rabino de Belz. Minha prima me explica que eles são ultra-ortodoxos. Eles são chamados de negros em razão de suas roupas. Eu ando até a rua Yonah Hanavi. Não me perco. Assisto televisão, o canal 5. Adormeço. Levanto. O homem das plantas já está na varanda. Ele parece estar olhando suas plantas crescerem. Acho que as plantas não crescem tão rápido assim, mesmo em Israel. Enfim, nunca se sabe.

²⁵² BARROS. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 11.

As plantas não crescem tão rapidamente, o tempo não passa tão rápido assim, mesmo em Israel. Ao investir na duração das imagens, e na anotação de pensamentos que remetem ora às lembranças, ora aos acontecimento recentes, um presente que também não cessa de passar (ao ser anotado, já é passado), o filme evoca a dimensão irreduzível e inapreensível do tempo. Estamos a nos afastar da questão principal, a saber, a da subjetivação? Não exatamente. Pois introduzir a forma do tempo no pensamento do filme, através dos recursos acima expostos, acaba por conduzir a uma reflexão sobre a constituição mesma de um sujeito no filme. Deleuze, retomando Kant, irá justamente evidenciar a relação que o tempo pode guardar com os processos de constituição do sujeito, em contraposição à noção cartesiana de sujeito formado a partir da consciência:

Toda a crítica kantiana consiste em objetar, contra Descartes, que é impossível fazer com que a determinação incida diretamente sobre o indeterminado. A determinação *eu penso* implica evidentemente algo de indeterminado (eu sou), mas nada nos diz ainda como este indeterminado é determinável pelo *eu penso* (...) Kant acrescenta um terceiro valor lógico: o determinável, ou, antes, a forma sob a qual o indeterminado é determinável (pela determinação). (...) A resposta de Kant é célebre: a forma sob a qual a existência indeterminada é determinável pelo *Eu penso* é a forma do tempo.²⁵³

Como explica Guimaráes, a partir de Deleuze, "o tempo divide o sujeito em dois: em *je* e *moi*". A partir da elaboração kantiana, o sujeito restará cindido, não mais "único, espontâneo e ativo", mas um *moi* passivo, "que sente seu próprio pensamento exercer-se nele e sobre ele, isto é, o *je* que o afeta como um Outro".²⁵⁴ O tempo, invisível, imutável, inapreensível, cinde o sujeito em sua interioridade, e o *eu penso* já não pode resultar num *eu sou*. Dessa forma, o tempo promove um duplo desvio, que relaciona *je* e *moi* segundo a ordem da alteridade, não da identidade: "a forma do determinável [o tempo] faz com que o *moi* determinado se represente na determinação [o *je*] como um Outro".²⁵⁵ *Eu não me sinto pertencer...* diz o texto de Akerman. A sensação de não-pertencimento é oriunda da impossibilidade de fazer coincidir o "eu" da enunciação com o "eu" passivo, "eu" que sente, sofre do que está sendo dito ou pensado. Pela ação do tempo, torna-se impossível unificar existência mental e corpo sensível, uma vez que a primeira, pela ação do pensamento, está sempre a buscar um passado que já não pode se reconstituir senão como um presente sempre em

²⁵³ DELEUZE apud GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 41.

²⁵⁴ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 41

²⁵⁵ DELEUZE apud GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 41.

movimento, em permanente mudança. O tempo é precisamente o vetor desta transformação contínua que impede que o sujeito possa ser reunido num "eu mesmo."

Já não se trata, portanto, de pensar um sujeito enquanto "coisa", mas sim de deslocar a atenção para os *processos*, como quis Bergson. Se o tempo, pela ação da transformação, impede que um sujeito possa se constituir inteiro, único, total, ele também não cessa de criar novas linhas de força, linhas que se dobram, desdobram, num circuito sem fim de permanente devir. Diante da impossibilidade de apreensão de qualquer sujeito, resta refletir sobre o processo de constituição de um *em si* que não cessa de se atualizar nas formas, através da ação do tempo. Agora, para retomar a citação de Deleuze, relendo Bergson:

a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua 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.²⁵⁶

Segundo Deleuze, é por ressaltar esta dimensão de interioridade do tempo que Bergson se aproxima de Kant, ainda que guardadas as devidas diferenças. Ambos os teóricos irão ressaltar que nós é que somos interiores ao tempo, não o contrário. Daí ser quimérica, como explica Bergson, "a tentativa de querer localizar as sensações passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele, é ele que está nelas"²⁵⁷. A relação com o tempo é passiva, não ativa. Não resgatamos o tempo, antes, sentimos sua ação sobre nós. *Là-bas* é um filme precioso para semelhante reflexão. A idéia de convidar uma diretora judia a fazer um filme sobre Israel poderia resultar num filme "subjetivo", no sentido fraco do termo - filme em que as lembranças, as experiências vividas da diretora conduzissem o tempo das imagens, dando-lhes significação, impregnando-as de sentido, segundo a lógica do ver/saber. Mas o resultado é extremamente oposto, um filme subjetivo em seu sentido forte - o subjetivo como dimensão virtual fundada sobre o tempo, dimensão atualizada na duração de cada plano:

²⁵⁶ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 103.

²⁵⁷ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 124.

o atual é sempre o objetivo, mas *o virtual é o subjetivo*: primeiro, era o afeto, o que sentimos no tempo; depois, o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, "a afecção de si por si" como definição do tempo.²⁵⁸

Ora, se o tempo pode ser assim definido, como "afecção de si por si", não poderia ser ele também considerado como força de relação a si, nos termos de Foucault, força de subjetivação? E quando o cinema, arte da duração - que se diferencia das demais artes visuais (pintura, fotografia) justamente pela sua capacidade de *apresentar o tempo* - se deixa afetar por semelhante força, como acreditamos ocorrer em *Là-bas*, não seria possível afirmar que ele pode se constituir como vetor desse processo de atualização da força de subjetivação? Nossa pesquisa insiste nessa pergunta, que não possui resposta simples, mas que aponta para novas possibilidades de compreensão da relação entre cinema, tempo, subjetivação. Trata-se de acreditar na potência de um filme como *detonador de alguma coisa*: ainda que esta "coisa" seja apenas o mais fugidio de todos os sentimentos...

Voltando ao filme (e dos inevitáveis desvios que dele fazemos), vamos buscar retomar o que até o momento foi exposto (repetir, retomar, repisar, também é trabalho de pesquisa), a partir das categorias propostas em nosso trabalho metodológico. No que diz respeito ao olhar, dissemos que o filme se organiza invertendo a relação entre olhar e mundo - trata-se menos de um olhar de si para o mundo do que o olhar do mundo sobre o si. Isso se confirma pela atitude de deixar a câmera ligada em direção à janela, sem direcioná-la a qualquer ponto específico, através de reenquadramentos ou movimentos de câmera (*close-up, panorâmicas*). O olhar, portanto, é esvaziado da presença da diretora, ela surge indicada apenas na banda sonora, seja pelos sons de seus gestos (sons apartados do ato de filmar e relacionados a ações cotidianas) seja pela voz em *off*, que por vezes, descreve o que as imagens e sons já indicavam:

Agora eu fiquei com o hábito de olhar pela janela. Eu olho e me volto para dentro de mim mesma. Hoje está quente. Isso me faz bem. Eu ouço crianças, elas brincam no pátio de recreio. Faço a cama, um pouco de ginástica. Isso me faz bem.

Olhar para fora torna-se olhar para dentro. Íntima exterioridade.²⁵⁹ Intimidade tornada potência exterior: o tempo nos faz passivos, diante de nossas paixões. As

²⁵⁸ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 104.

²⁵⁹ A expressão é de Silvína Rodrigues Lopes. In: GUIMARÃES; SEDLMAYER; OTTE (org.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 71-80.

imagens de *Là-bas* provocam o recuo do mundo de que nos fala Blanchot: pela imagem, o filme convoca com insistência o que está *fora de nós, fora do eu e de qualquer destino*. Esta condição, a de ser afetado pelo exterior, é condição mesma do ser-imagem, como explica Nancy:

Aquilo que é o distinto do ser-aí, é o ser-imagem: ele não está aqui, mas lá, ao longe, num afastamento em que a ausência (com a qual queremos com frequência caracterizar a imagem) não é mais que um nome provisório. A ausência do sujeito imagem não é nada mais que uma presença intensa, esquivada nela mesma, reunindo-se em sua intensidade.²⁶⁰

Não aqui, mas *Là-bas*: longe, à distância, num afastamento que constitui, por fim, a imagem. Para Nancy, *o distinto da imagem* é precisamente isso que resta separado, subtraído, à parte, para sempre intocável, impalpável. A separação, lembra o autor, consta da origem mesma do termo - em francês, a etimologia de *distinct* remete a *stigma*, o que é *visivelmente* separado por marcas, ou seja, o que traz em si as marcas, os traços da separação: como um corte, uma tatuagem, uma cicatriz. É precisamente este o *traço distintivo* da imagem: traço que marca a separação, vestígio de algo que se encontra, irremediavelmente, *apartado*, pela ação do tempo a que nos referíamos acima. A imagem traz em si o passado que se conserva no presente, o virtual em permanente atualização. Assim é que a imagem (o atual) torna-se inseparável de sua outra face (o virtual): "a imagem é uma coisa que não é a coisa, essencialmente, ela se distingue"²⁶¹. O traço distintivo da imagem seria, portanto, a marca do exterior no interior dela mesma, marca deixada pela ação do tempo.

Ao lado de Nancy, encontramos a noção cunhada por Mondzain: a imagem enquanto *lugar crítico, lugar de crise*. Mais uma vez, na etimologia do termo, encontramos a nuance que a autora quer sublinhar: crise deriva do verbo *krinô* (do grego, discernir, distinguir, julgar)²⁶². Neste lugar de distinção - distinto, portanto - a imagem é traço da separação que a constitui: "um vazio no coração da visibilidade"²⁶³.

²⁶⁰ Ce qui est distinct de l'être-là, s'est l'être-image: il n'est pas ici mais là-bas, au loin, dans un éloignement dont l'absence (par laquelle on veut souvent caractériser l'image) n'est qu'un nom hâtif. L'absence du sujet imagé n'est rien d'autre qu'une présence intense, reculée en elle-même, se rassemblant dans son intensité. NANCY. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003, p. 24 (tradução nossa).

²⁶¹ NANCY. *Au fond des images*, p. 13.

²⁶² MONDZAIN. Le lieu critique. In: *Le commerce des regards*. Paris: Editions du Seuil, 2002, p. 143.

²⁶³ MONDZAIN apud NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*, p. 15.

Este vazio, para nós, é o lugar em que habita a força própria de um filme como *Lá-bas*, que, abrindo brecha nas estruturas do saber e do poder, vem marcar e se ordenar segundo regras facultativas, ainda que rigidamente elaboradas, em imagem. A complexidade do ser-imagem reside no fato de que esta distância, este intervalo entre a imagem e o mundo, nela se apresenta numa relação direta - a imagem comporta o intervalo, faz ver a separação. Daí ser ela tão pertinente para um pensamento sobre os processos de produção de um sujeito - não estaria ele fadado à mesma separação irreversível, entre a imagem que faz de si mesmo (o "eu" que se enuncia no discurso) e sua existência real, que insiste em fugir de seu próprio controle, que sofre passivamente a ação de algo exterior a si em sua intimidade? A imagem aqui já não é mais lugar de mediação apenas: ela traz em si, imediatamente, a ausência que a constitui, a falta do objeto a que se refere. Da mediação ao *imediatamente*, algo se perde, algo se ausenta da imagem, e revela

uma presença sem presente, sem conteúdo determinável, sem termo atribuível, que no entanto não é uma forma, presença neutra ou vazia ou infinita: o imediato como não presença, quer dizer, o imediatamente *outro*.²⁶⁴

Vetor do imediato, a imagem traz em si o *imediatamente outro*: a presença como Exterior ou, o exterior como presença. Em Blanchot, este exterior que se encontra, ao mesmo tempo, *fora da* e *na* imagem funda uma duplicidade constitutiva da imagem - a duplicidade da revelação, "aquilo que encobre revelando, o véu que revela encobrendo":

A imagem é imagem nesta duplicidade, não o duplo do objeto, mas o desdobramento inicial que permite em seguida a figuração da coisa. Aquém da dobra está o vergamento, a curva dá volta, esta 'versão' sempre em processo de inversão e carregando nela o daqui-dali de uma divergência.²⁶⁵

Versão-inversão da imagem: *a presença (de uma coisa ausente) e a ausência (de uma imaginação presente)*²⁶⁶. É justamente este entre-dois que faz da imagem um lugar "indecidível", lugar de crise, nos termos de Mondzain. E é esta distância compreendida no *entre* que Akerman sabe guardar, é na região da dobra, da curva, que sua obra se firma. Nas palavras de Blanchot, como vimos anteriormente, trata-se

²⁶⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 91.

²⁶⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 69.

²⁶⁶ ROPARS-WUILLEUMIER. *L'idée d'image*. Paris: Presses Univeritaires de Vincennes, 1995, p. 9.

de *viver um evento em imagem*: ser detido pela distância constitutiva que separa o pensamento (nesse caso, o pensamento em imagem) do mundo real, sempre indisponível. Sim, *ver é sempre ver à distância*, afirma Blanchot. A distância é o que vemos das janelas, este "lá" irredutível. O filme só possui duas sequências que não foram filmadas dentro do apartamento. Agora, vemos o mar.

Na primeira sequência, pessoas entram e saem do quadro, um casal se abraça, passa um barco, um garçom retira as cadeiras e as mesas da praia, esvaziando o quadro. Na segunda, uma mulher de cabelos escuros entra em cena, pára diante do mar. Fica imóvel por alguns segundos, depois sai de quadro. A mulher é Chantal Akerman, sabemos. O corpo por fim torna-se visível, diante da extensão de água. Ela mira o horizonte, sozinha no plano. Duplicidade da imagem: tudo está lá, mas para sempre inacessível, aprisionado na passagem que é apenas separação. Akerman se detém diante desta distância, não abre mão dela e, dessa forma, compõe um filme que só faz reforçar sua própria condição de inapreensibilidade e impossibilidade.

Em seguida, outra mulher atravessa o plano, não sem antes se deter por alguns instantes. Passam três pessoas enfileiradas e cabisbaixas. Uma família judia, em trajes típicos, caminha em direção à câmera, até sair de quadro. Um avião cruza o céu, vemos a imagem, ouvimos o ruído. É relevante observar que nestas sequências diante do mar som e imagem são sincrônicos, diferente do resto do filme. Fora do apartamento, o que antes ficara restrito ao extracampo, apenas indicado pelos sons, agora se apresenta em toda sua extensão e abertura: de cada som vemos sua origem. Ainda vemos pessoas na praia, alguns jogam frescobol, ouvimos o toque-toque ritmado da bola. A luz muda, indicando o ocaso. Uma outra mulher entra em quadro, levando uma cadeira, onde irá se sentar, contemplando o horizonte. Som do mar.

"Rio de mil braços, mar de mil caminhos, essa grande incerteza exterior a tudo", palavras de Foucault. Se a casa é o lugar de perder-se, o mar é lugar de passagem - *extensão entre duas terras que a ninguém pode pertencer*²⁶⁷. Em *História da Loucura*, Foucault relaciona água e loucura, ao resgatar a figura da *Stultifera Navis* (Nau dos Loucos), figura que assombrava os portos das províncias e a paisagem imaginária da Renascença. Trata-se de uma embarcação em que se viam aprisionados e exilados os loucos das cidades, condenados a condição de passageiros perenes, lançados às águas, "prisioneiros de sua própria partida":

²⁶⁷ FOUCAULT. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 12.

É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer.²⁶⁸

Segundo Foucault, água e loucura permanecerão relacionados durante muito tempo, no imaginário europeu. O autor faz um levantamento desde o século XV, constatando a reaparição do tema. O louco torna-se o "motivo da alma-barca, abandonada no mar infinito dos desejos", "no meio do desatino do mundo." Por sua vez, a "inquietação incessante do mar, desses caminhos desconhecidos que escondem tantos estranhos saberes, dessa planície fantástica, avesso do mundo"²⁶⁹ é uma imagem que perturba, dada a dimensão dos segredos longínquos que abriga. A loucura é relacionada à "manifestação no homem de algum elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe a estabilidade luminosa e adulta do espírito."²⁷⁰ Por volta do século XV, a Nau dos Loucos serve de tema e inspiração para a literatura e a pintura, e a face da loucura assombra a imaginação do homem ocidental:

É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval - situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser *fechado* às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar*, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência.²⁷¹

E agora, no filme, eis o mar. Não cremos que seria forçosa a aproximação entre o filme e os estudos foucaultianos sobre o tema da loucura. Com efeito, de volta ao apartamento, a *voz-off* rememora:

Estou viva. Eu disse à Sonia, isso coloca as coisas de volta no lugar. Isso coloca as coisas de volta no lugar e depois a dor retorna. Penso

²⁶⁸ FOUCAULT. *História da loucura*, p. 12.

²⁶⁹ FOUCAULT, M. *História da loucura*, p. 13.

²⁷⁰ FOUCAULT, M. *História da loucura*, p. 13.

²⁷¹ FOUCAULT, M. *História da loucura*, p. 12.

na minha tia Ruth que voltava para casa após os eletrochoques que recebia no hospital psiquiátrico. Isso colocava as coisas no lugar, às vezes durante um mês, às vezes mais, às vezes menos. (...) Quanto tempo ela teria desta vez até voltar para lá, para o hospital? Isso coloca as coisas de volta no lugar, eu disse à Sonia. Que lugar?

Ao tema da morte, que aparece nas primeiras palavras do texto (*suicida-se em toda parte*), irá se acrescentar o tema da loucura, ambos remetendo ao vazio da existência. A diferença, explica Foucault, é que, na morte, este vazio é "reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão", enquanto, na loucura, "ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência."²⁷² Logo, do ponto de vista temático, o filme reforça a questão da impossibilidade de fazer da consciência castelo seguro de nossa existência, questionando o lugar seguro de nossas certezas imediatas. Através da janela ou diante do mar, o que o filme faz ver é tão somente esta longitude, *o inapreensível do qual não se abre mão* e torna impossível todo pertencimento. O filme constrói um sujeito em crise, apartado, exilado, "prisioneiro de sua própria partida": *é difícil sair da prisão, principalmente da própria prisão, mas saímos. Não ousa perguntar como*, diz Akerman.

Embora nossa intenção não seja a de promover uma aproximação meramente temática entre o conteúdo do filme e o pensamento sobre a subjetivação (posto que nossa atenção busca se concentrar menos no conteúdo que nas formas), não é possível ignorar as questões que o texto introduz - morte, loucura - e sua relação com os processos de subjetivação os mais diversos. Mesmo do ponto de vista formal, as imagens que o filme oferece - o corpo "internado" entre quatro paredes, o mar, a noite - remetem à questão da loucura, que por sua vez, ao abalar os limites da razão, também conduz a muitas considerações acerca dos processos de subjetivação. Não teríamos fôlego de estender uma análise sobre esse ponto específico, que certamente renderia interessantes caminhos de pesquisa. Retomando nossa via específica, esta que busca nas imagens e nos sons uma forma de pensar a subjetivação enquanto processo, resta reafirmar a pertinência da associação entre as imagens que o filme oferece a algo que escapa ao cogito e às certezas, força que move o processo permanente do *tornar-se*.

Pouco após a leitura desse trecho, surge a única sequência do filme em que a câmera perde a fixidez. Em movimentos rápidos, bruscos, aleatórios, vertiginosos. O

²⁷² FOUCAULT, M. *História da loucura*, p. 16.

espaço agora perde de vez o ponto fixo, para apresentar-se trêmulo, como que tateado às cegas, em desvios. É também a única sequência noturna do filme. Em comparação às imagens anteriormente vistas - sempre a sombra, a janela, a fixidez e a duração - estas imagens trêmulas e noturnas parecem, aos olhos do espectador, um anúncio de guerra, têm o peso de uma fatalidade: "há tanta fatalidade em ter corpo como em ser mar ou noite", escreve Llansol. Sim, o corpo é dado às convulsões, como o mar às tempestades e a noite às constelações. Akerman precipita-se na noite, instala um tremor no corpo da imagem:

como uma função enlouquecida, de *captação do exterior* porém, ainda uma vez, que passa pela precipitação na sombra interior, que se afoga, que morre para a memória nítida e depois, um dia, aparece diante de nós, evidentemente mudada (...) ²⁷³

Se o filme, até este ponto, deixara-se compor pelo vazio e pela imobilidade, nessa sequência noturna ele mergulha no esquecimento que ampara toda espera:

este esquecimento, sem dúvida, não tem que ser confundido nem com a dissipação da distração, nem com o sonho em que se adormeceria a vigilância; está feito de uma vigília tão desperta, tão lúcida, tão madrugadora que é mais descanso da noite e pura abertura para um dia que não chegou todavia ²⁷⁴.

No filme, a sequência noturna irá precipitar o filme na sombra, para, em seguida, introduzir novamente uma imagem fixa do interior do apartamento, a mesma que se repete tantas vezes no filme. Porém, nesta última vez, ela está, de fato, *evidentemente mudada*. Agora, vemos a imagem da janela sem as cortinas que lhe faziam sombra. A luz do dia invade a imagem. Este movimento de abertura, obtido de uma mudança sutil da organização do plano, adquire força própria, dá fim ao filme, como a um longo processo de clausura e recolhimento. Foi preciso atravessar a noite, mergulhar no esquecimento, para sutilmente retirar da imagem o véu que a encobria? Questão que permanece aberta. Na sequência final, a *voz-off* irá se limitar a afirmar o já sabido, numa repetição que remete, sem cessar, ao presente:

Estou agora em Israel. Estou aqui em um apartamento que não é o meu. Eu não saio. Fecho as persianas. Escrevo. Enfim, um pouco. Enfim, eu começo lendo livros muito complicados e tomo nota. Ouço os barulhos da cidade. Estou em Tel-aviv.

²⁷³ DURAS apud GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 199.

²⁷⁴ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 72.

Conclusão que poderia servir de introdução, fim-começo, sem-fim: as pontas do filme permanecem abertas, num ciclo em que passado, presente e futuro já não formam uma linha cronológica, mas coexistem, reunidos numa apresentação do tempo que não cessa de passar. É a força do tempo que impossibilita qualquer memória, mas é também ela que permite continuar. Reafirmar o presente - "estou em Te-aviv" - é apostar nas forças de transformação, uma vez que o presente é o ponto em que incessantemente o passado se transforma em futuro, ou seja, o ponto de contração em que uma sensação (passada) se transforma em movimento (futuro). *Irremediavelmente perdido, incessantemente presente*, o tempo é a força que move o filme e faz, do cinema, "lembrança daquilo que não foi" (*souvenir de ce qui n'a pas été*)²⁷⁵. O filme tem fim num gesto de abertura: as janelas se descortinam, a memória impossível abre lugar para a reafirmação do presente: "tomo nota, ouço os barulhos da cidade". Voz e olhar permanecem sem coincidir: "fecho as persianas", diz a voz, no momento em que já não há mais persianas visíveis.

E o que resta, ao fim do filme? A *melancolia*: este sentimento que, como explica Jacques Aumont, nos faz um pouco mais velhos, aponta para as constatações próprias da velhice²⁷⁶ - há questões, sim, que permanecerão sem resposta, como esta: *há imagens possíveis?* Diante da impossibilidade da resposta, resta afirmar a impossibilidade - "reconhecer na impossibilidade nossa mais humana participação à imediata vida humana"²⁷⁷ e "fazer durar o instante, porque ele é belo"²⁷⁸. Segundo Aumont, exprimir a duração do tempo, o *sentimento do tempo*, é tarefa para melancólicos. Dessa história deslocada, nesse lugar onde não há história nem memória possível, surge um filme animado por uma força que está distante de qualquer histrionismo ou narcisismo. Nossa autora, aqui também narradora, aqui também personagem, compõe o filme como reafirmação da impossibilidade de voltar ao país natal, de onde certa vez sua família partiu, exilada. Se semelhante tarefa exige manter-se à distância - nem tudo mostrar, deter-se diante do abismo - ela envolve, em igual medida, a perda e a dor que a acompanha:

²⁷⁵ AGAMBEN apud AUMONT. *Le Jeu de la Melancolie*. In: *Amnésies: fictions du cinéma d'après* Jean-Luc Godard. Paris: P.O.L., 1999, p. 180.

²⁷⁶ AUMONT. *Le Jeu de la Melancolie*, p. 175.

²⁷⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 92.

²⁷⁸ AUMONT. *Le Jeu de la Melancolie*, p. 181 (tradução minha).

aquela do desespero, no caso do artista, do desespero da arte, dor obrigatória de quem não pode deixar de se sentir *exilado*, porque o verdadeiro, o coração e o refúgio do mundo resta inacessível, e nem o sacrifício, nem a inspiração são suficientes. Dor do artista, necessariamente "maldito", para quem tudo parece conspirar para o impedimento da crença, que vê se afastar infinitamente o "retorno ao país natal".²⁷⁹

Retornar ao país natal, *Là-bas*: um lá-além, lá-longe, lugar da poesia e das sombras, de onde viemos e para onde as reminiscências nos fazem incessantemente retornar - ainda que apenas para experimentar uma dose a mais de afastamento. Lugar indecível, crítico, lugar da imagem: esta que, *evidente ao olhar, mas incerta em sua lei*²⁸⁰, é íntima, *faz de nossa intimidade uma potência exterior*²⁸¹. *Là-bas* é um filme animado por esta potência, *o afeto da perda irremediável*.²⁸² Perda de si. Perda das certezas. Perda do mundo.

Faça-se, então, o filme, em sua casa de perder-se, com suas imagens distantes. *Là-bas*, em Israel, *là-bas*, no cinema, *a dor toma conta do corpo e é a força viva a impulsionar a criação*. Dor não como negatividade, mas como exacerbação da sensibilidade, relacionada, portanto, a um sentir, mais que a um saber. Dor de estar presente no tempo, ou, de sentir o tempo presente em si. Um pouco mais velhos, um pouco mais melancólicos, um pouco mais apartados, saímos do filme com a sensação de que, se a imagem também é corpo, "o que pode o corpo, ninguém ainda foi capaz de determinar"²⁸³. É a questão de Espinosa, tantas vezes retomada por Deleuze, que permanece, como um espinho, uma chaga aberta, no coração de nossa sensibilidade.

²⁷⁹ AUMONT. *Le Jeu de la Melancolie*, p. 181 (tradução minha).

²⁸⁰ ROPARS-WUILLEUMIER. *L'idée d'image*, p. 7.

²⁸¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 263.

²⁸² AUMONT. *Le Jeu de la Melancolie*, p. 200.

²⁸³ AUMONT. *Le Jeu de la Melancolie*, p. 176.

5. CONCLUSÃO

- *Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever ainda mais alguma coisa?*
- *A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar.*

Roland Barthes

Do outro lado, havia outro país. Um muro separava os dois territórios, dividia seus habitantes em mexicanos e americanos. Havia uma câmera, que separava também a cineasta de suas personagens. Dois lados, sempre apartados e, entretanto, com algo em comum: afinal, dos dois lados, são todos humanos (demasiadamente humanos...) *Lá-bas*, havia o mar. Havia, ainda uma câmera, mas do outro lado já não se encontrava ninguém, apenas o infinito das águas. O limite, desta vez, afirma a impossibilidade de qualquer *em-comum*. "Eu não me sinto pertencer". Um lado, acurado, fechado num apartamento, e diante dele, algo como "todos os lados possíveis". Diante do mundo, além da janela, e diante do tempo, tempo da memória, o limite já não se funda entre dois lados de mesma natureza, antes, se impõe entre um corpo e tudo que dele se difere, tudo que nele não lhe pode pertencer. Sim, uma fronteira não é um litoral²⁸⁴. Na fronteira, o limite se impõe entre naturezas semelhantes (terra e terra). No litoral, o limite separa elementos de naturezas distintas (terra e água). E, agora, é preciso pensar e repensar dois filmes que trabalham, à sua maneira, cada um desses limites.

É possível tecer uma série de considerações finais, no que diz respeito às diferenças entre os filmes. Poderíamos começar por lembrar como, nas entrevistas de *De l'autre côté*, o olhar é tecido no encontro. Olho, sou olhado. Há devolução do olhar, dos dois lados. Os olhares não se coincidem, são os mais diversos, mas ainda assim se relacionam. Em *Lá-bas*, por sua vez, o olhar não tem devolução, nem direção precisa. Está lançado ao aberto. Nenhuma relação se faz possível, nenhum encontro pode ter lugar. Nem mesmo a relação entre olhar da diretora e olhar da câmera pode permanecer - como vimos, em vários momentos a presença da diretora revela-se ao lado da câmera, pelos sons de seus gestos na cozinha, na máquina de escrever.

A voz também se mantém ao lado, se pensarmos com Daney - voz-off que atua em paralelo à imagem, que permanece distante dela, que faz do vínculo entre corpo e voz algo como um vestígio, um traço, uma vibração. Imagem e som, nesse filme,

²⁸⁴ A idéia é de Lacan e me foi apresentada por Lúcia Castello Branco, por ocasião da banca de qualificação desta pesquisa.

permanecem dissociados. Em *De l'autre côté*, o som da voz e a imagem do corpo irão permanecer ligados um ao outro. *Voz in*, que atua junto à imagem, que nela intervém: filma-se o vínculo, o elo, a dependência entre palavra falada e corpo filmado.

Poderíamos pensar: enquanto em *De l'autre côté* trata-se de ir ao encontro, em *Là-bas* resta afirmar a perda, a impossibilidade de encontrar qualquer coisa ("perco tudo...") Em ambos, no entanto, há uma separação, um corte, um limite exposto (um muro, uma janela...). Os dois filmes querem pensar uma *passagem possível*, ou antes, indagar: será possível a passagem? (*De l'autre côté*: como atravessar a fronteira, como passar para o outro lado, como se dirigir ao outro? *Lá-bas*: como passar pelo tempo, como voltar ao passado, como lidar com uma memória composta de vazios?)

Este movimento de passagem, que nunca alcança um centro, que está sempre a construir novos centros provisórios, é precisamente o que restou, ao fim de nossas análises. Com os mexicanos, reafirmamos a cada vez a impossível travessia, esta que destina os que dela tomam parte ao desaparecimento. Com a cineasta judia trancada em seu apartamento, constatamos a impossível memória, esta que condena os que dela tentam se apossar a todo esquecimento. Seria preciso, portanto, pensar no que pode restar como força que permite continuar, diante de tantas impossibilidades.

O que resta é a vida, nos dizem os filmes. *A restante vida*, nos termos de Llansol. *Queremos a oportunidade de viver*, diz a carta dos mexicanos. Em Tel-Aviv, anota-se: *como se fazer uma vida no ar não rarefeito*. Em ambos os filmes, a pergunta persiste: *como viver?* Como comer, se vestir, trabalhar? Não seriam estas as ações de um sujeito, considerado pessoa, indivíduo, cidadão? E, entretanto, ambos os filmes nos mostram que mesmo gestos simples e cotidianos, como comer, se vestir e trabalhar, não podem estar resumidos à ações de um sujeito racional, não podem lhes pertencer. Pois, por vezes, tais ações, as mais simples, parecem impossíveis, seja por barreiras explícitas - econômicas, geográficas, políticas, como em *De l'autre côté* - seja por limites implícitos - inconscientes, históricos, temporais, como em *Lá-bas*. Quando viver parece impossível, o que resta é conduzir a vida "até o limite daquilo que ela pode". O que ela pode, a vida, é continuar a passar. O que podem, os mexicanos, é continuar a passar. O que pode, a cineasta, é continuar a tomar notas. O que pode, o cinema, é abrigar as passagens.

Daí a força dos filmes: ambos trabalham o tempo, como forma de guardar as passagens. O cinema de Akerman - pensemos em Deleuze - está sempre a propor um pacto de espera e escuta. Tal procedimento gera um sentimento "impalpável,

imensurável" - sentimento da duração, força própria dos filmes, pois é a partir dele que se torna possível afirmar que tudo se move, tudo muda, tudo está no tempo. O cinema se aproxima da filosofia, por se aproximar da vida. A vida, levada ao limite daquilo que ela pode, é força que faz da passagem, do movimento, processo permanente de invenção e resistência. O cinema, quando se aproxima da vida, pelo sentimento da duração, pelos seus blocos de espaço-tempo, mas também pelos gestos do corpo (uma voz que vibra no espaço, um olhar que é devolvido) torna-se um modo de guardar essa *passagem do tempo* que é, ao fim, *a única subjetividade*. Apenas o tempo é em-si. Todo o resto é tornar-se, é processo.

A palavra processo nos permite finalmente voltar ao conceito tão largamente explorado e investigado no decorrer de nossa pesquisa, *subjetivação*. Ao retomarmos nossa questão inicial - como pode a força de subjetivação afetar um filme - nos damos conta de sua dificuldade, e das incansáveis tentativas de obter resposta. Começamos pelo "eu" - primeira pessoa. Mas a pergunta não cabia num pronome pessoal. Os filmes, eles mesmos, não cabiam na pergunta. São tão distintos, os filmes. E, de algum modo, intratáveis, sempre além das palavras utilizadas para dar conta de uma análise. Daí o pressentimento, durante a pesquisa, de um relativo fracasso: por vezes, o conceito se mostrava por demais distante dos filmes, parecia forçosa a aproximação teórica. O cinema nos oferecia seus próprios conceitos - tempo, espaço, enquadramento, montagem - e o desafio se colocava a cada vez: como promover a aproximação entre esses conceitos oferecidos pelo cinema, e este outro, tão diversamente complexo, o da subjetivação?

Houve tempo, entretanto, para a descoberta. O exercício analítico, com tudo que ele exige de concentração e nexos, revelou-nos outras passagens. Pelo caminho, a imagem tornou-se olhar, o som tornou-se voz. A escrita surgiu, com as cartas, com as notas, mas também como escritura fílmica, resultante de um trabalho de mãos, como quis Bresson. O corpo, portanto, oferecia um primeiro ponto de passagem - pelo corpo, algo da ordem do singular se afirmava, permitindo pensar a subjetivação como processo que acontece a um corpo, processo que leva o corpo a escrever, a olhar, a ouvir, a criar. Invenção de novas possibilidades de vida, nos diz Deleuze - pelo corpo, pelo desejo de olhar, pela necessidade de escuta, o pensamento poderia mergulhar no impensado, na vida. Posto que se trata da vida.

Por isso, falamos em desejo. Desejar, para nós, sempre surgiu como palavra relacionada a uma força, vontade, querer. E ao lermos, em Nietzsche, sobre o "querer-

artista", ou em Foucault, sobre a "vontade de potência", pensamos uma outra vez nessa palavra desejo. Como algo que pertence a um corpo, o desejo é aquilo que surge como potência de criação, uma força que já não pode ser codificada (como no saber) muito menos coercitiva (como no poder): força de inventar novas possibilidades de vida, de continuar desejando, de continuar a olhar, a usar a voz, a escrever.

Foi, portanto, pelo corpo que encontramos uma primeira via de passagem do filme ao conceito. Nossa análise de *De l'autre côté* revela isso, uma vez que explora, sobretudo, a questão do corpo filmado, da relação com o outro que o documentário propõe e estabelece. Num filme composto por entrevistas, afirmamos a necessidade de dar tempo aos corpos, de registrar e insistir na inscrição verdadeira dos corpos. Com Comolli, falamos no desejo de filmar e de ser filmado, no desejo do espectador. Falamos em devolução do olhar, em necessidade da escuta. Mesmo na abordagem do tema - a trama dissonantes de desejos entre os que querem atravessar a fronteira e os que querem a proteger - o corpo e seus desejos ressurgiam como elementos que permitiriam ao cinema reencontrar uma força singular, força de resistência, de existência, força de subjetivação.

Mas nova descoberta nos aguardava. No segundo filme, *Lá-bas*, tivemos que lidar com a perda do desejo. Neste filme, o desejo já não se encontrava em parte alguma - não quero sair, não quero ir à praia, não quero ver ninguém, não quero atender o telefone... Já não restava sequer o desejo de filmar, a câmera permanecia ligada, enquanto o som nos revelava uma diretora ausente, ou ao lado, a realizar outras tarefas. Entre elas, escrever. *Escrever é o duplo de viver*, nos diz Llansol. A escrita poderia ser, para *Lá-bas*, o ponto de encontro do desejo, mas contrariamente, nela o que se registra é ainda uma perda, um desfazer. Tivemos, portanto, que pensar novamente: nesse filme de objetos perdidos, de memórias impossíveis, de desejos enfraquecidos, de corpos que se ausentam, que força resiste, que força se afirma?

A resposta veio, dessa vez, não mais por algo que o cinema torna visível - o corpo - mas por algo que o cinema permite pensar como conceito, ao experimentá-lo de dentro - o tempo. Pois para além de qualquer desejo, para além de todo corpo e todo pensamento, é o tempo que age sobre as vidas, sem cessar. Tudo passa na vida, exceto ela, a vida... O tempo foi, portanto, o segundo elemento que nos permitiu pensar a relação entre cinema e subjetivação. Pois é pela ação do tempo, seu incessante passar, que a vida já não se refere apenas a um corpo, e assume-se como "um impensável no pensamento". O tempo, agora, é o exterior de que somos

formados, e "somos nós que somos interiores a ele, não o inverso". Ao falarmos da noção de exterior, que também foi chave para nosso trabalho, constatamos sua relação com o tempo, enquanto "totalidade aberta e mutante", que "ultrapassa todos os movimentos, forçando-nos a pensar um absoluto movimento dos corpos, um infinito movimento da luz..." E vimos, por fim, como o cinema, ao apresentar blocos de espaço-tempo, pode permitir a passagem do que é limitado, corporal, fechado (o sistema centrado, em que todas as imagens variam para um corpo) ao que é aberto, temporal, variável (o sistema acentrado, "o sem-fundo do movimento das almas", onde tudo move e muda). Do quadro, foi possível pensar o fluxo, para mais uma vez lembrar Ishagpour. Como vimos com Deleuze, seria esta a operação fundamental do cinema: operar uma conexão entre a matéria informe (todas as imagens possíveis, desordenadas, em fluxo) e um ponto singular de produção (todas as imagens de um filme, ordenadas, em quadros).

Quadro/fluxo, corpo/tempo - as palavras se aproximavam, o pensamento do cinema, enquanto "acontecimento no próprio pensamento", forçava a pensar sobre o que restava impensado, a cada filme, a cada novo plano. Já não mais se tratava de Akerman, ou de um sujeito fílmico, ou mesmo da subjetivação - encontramos, ao ter de lidar com o próprio cinema, um pensamento tão potente que a pergunta, uma outra vez, se transformou. Pois a subjetivação, palavra processual, encontrou no cinema um forte aliado: são os processos, eles que se devem analisar. E nosso processo, em última análise, que teve início com uma mulher sentada no canto direito do quadro, um corpo em cena, avançou em direção a uma problematização do próprio pensamento. Por inúmeros desvios - do corpo ao sujeito, do sujeito ao processo, do cinema à filosofia, da memória ao tempo - a pesquisa acabou por formular perguntas sequer vislumbradas, em seu início: como viver? como pensar? Como aproximar o pensamento da vida? Como fazer cinema? Como inventar maneiras "suficientemente artistas" de fazer do pensamento algo de ativo, de inventivo?

Não encontramos nenhum "sujeito fílmico". Não foi possível, de fato, formular uma resposta nesses termos: "há um sujeito fílmico quando..." ou "o sujeito fílmico é formado a partir..." Mas não encontrar o que inicialmente se procura pode significar insistir na busca, dar continuidade ao processo. Experimentar, repetir, reelaborar, viver.

- Agora fiquei com o hábito de olhar pela janela.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma: Centre Pompidou, 2004.

AKERMAN, Chantal. Écrire dit-elle. In: *Retrospective le république*. 19 mai - 29 juin, 1999.

AKERMAN. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin. *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro, 2002.

AUMONT, Jacques. Le Jeu de la Melancolie. In: *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L., 1999

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BARTHES. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIRCHAL, Telma de Souza. *O eu nos Ensaios de Montaigne*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CELAN, Paul. *A morte é uma flor*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.

CHION, Michel. *La Audiovision. Introducción a un análisis conjunto de la imágenes y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998

COMOLLI. Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. In: *Catálogo forumdoc.bh.2001*. Publicação do 5º. Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia. cinema e vídeo. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.

COMOLLI. Algumas notas em torno da montagem. In: *Devires - Cinema e humanidades*. V. 4, n.2, jul/dez 2007.

DANEY. *A rampa*. Cahiers du cinéma, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007

DELEUZE Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés Editora, 1978.
- DELEUZE. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE. O ato de criação. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 27/06/1999
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DRUMMOND, Carlos. Verdade. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Films et Sujets*. Iris 23, primavera 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FINAZZI-AGRÒ. Meios (s)em fim - o estado de exceção na obra de Giorgio Agamben. Revista Outra Travessia, Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Identity and memory*. The films of Chantal Akerman. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT. *Hermeneútica del sujeto*. La Plata: Editorial Altamira, 1996
- FOUCAULT. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2004
- FOUCAULT. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995
- FOUCAULT. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.
- FOUCAULT. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, George (org.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HANDKE. *Poema à duração*. Trad. José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

HIGUINEN. Hommes en voie de disparition. In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002.

ISHAGHPOUR, Youssef. "Le flux et le cadre". In: *Cinéma Contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Editions de la difference, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Lisboa: Relógio d'Água.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaal, 2003

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

MARGULIES. La chambre Akerman: a cativa enquanto criadora. Tradução: Carla Maia. In: Catálogo *forumdoc.bh.2006*. Publicação do 5º. Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia. cinema e vídeo. Belo Horizonte, 2006.

MELLO, Carlos de Brito. *Mancha no acontecimento*. Imagem e subjetividade no caso do Ônibus 174. Dissertação de mestrado. UFMG/FAFICH, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. Le lieu critique. In: *Le commerce des regards*. Paris: Editions du Seuil, 2002.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

ROBBE-GRILLET, . *Por que amo Roland Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'idée d'image*. Paris: Presses Univeritaires de Vincennes, 1995

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 22.

XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)