

O ENSAÍSTICO, A MEMÓRIA E A SUBJETIVIDADE: MECANISMOS DE MODULAÇÃO DO TEMPO E A CONSTRUÇÃO DO COMUM

THE ESSAY, MEMORY AND SUBJECTIVITY: MECHANISMS OF TIME MODULATION AND
THE CONSTRUCTION OF COMMON

LAÍS FERREIRA OLIVEIRA

Mestranda em comunicação no PPGCOM da UFF, com ênfase nos estudos do cinema e do audiovisual. Bacharela em Comunicação Social (UFMG, 2016).

E-mail: lais.ferreira@gmail.com

OLIVEIRA, Laís Ferrarira. O ensaístico, a memória e a subjetividade: mecanismos de modulação do tempo e a construção do comum. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 2, pp.146-156, mai. / ago. 2017.

Enviado em: 13 de maio de 2017 / Aceito em: 30 de junho de 2017.

RESUMO

Este artigo se debruça em torno da forma do filme-ensaio, investigando como ela modula e insere a inscrição do tempo, da memória e da história na imagem fílmica. Para tanto, retomamos as teses de Corrigan (2015) sobre o filme-ensaio, ao pensamento de Rancière sobre a obra de Chris Marker e suas ideias sobre o político e o comum, às reflexões de Foucault (2016) acerca do documento e ao trabalho de Lapoujade (2015) sobre o político a partir de Deleuze. Temos como objetos principais os filmes *Sem sol* (1983) de Chris Marker; *Sobrenome Viet Nome Próprio Nam* (1989) de Trinh T. Minh-ha; *As I was moving ahead when occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), de Jonas Mekas.

Palavras-chave: Filme-ensaio; memória; político; comum; tempo.

ABSTRACT

This article studies the aesthetics of essay movie, paying attention how it shapes time, memory and history in the film image. For that purpose, we recur to thesis by Corrigan(2015) about essay movie, Rancière's thought about Chris Marker and politics and common, to document analysis written by Foucault(2016) and to the work by Lapoujade (2015), which concept politics considering Deleuze's philosophy. We have as main objects the movies *Sans soleil* (1983), by Chris Marker, *Surname Viet given name Nam* (1989), by Trinh T. Minh-ha and *As I was moving ahead when occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), by Jonas Mekas.

Keywords: Essay movie; memory; politician; common; time.

A PROPÓSITO DE CHRIS MARKER

Como é possível ao cinema registrar o passado e a memória? É possível à imagem fílmica reter e compartilhar memórias que sejam compartilhadas? Como as imagens moventes podem se inscrever na tessitura da história, alterá-la? Qual é a memória do sujeito possível a essas imagens? Essas são algumas das questões que nos norteiam no desenvolvimento desse trabalho. Nossa análise se debruça sobre os mecanismos possíveis ao filme-ensaio. Para tanto, partimos da aproximação de três filmes que, embora se assemelhem pelos traços ensaísticos, apresentam formas distintas de se relacionar com o tempo, a memória, a história. São eles: *Sem sol*(1983) de Chris Marker; *Sobrenome Viet Nome Próprio Nam*(1989) de Trinh T. Minh-ha; *As I was moving ahead when occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), de Jonas Mekas. Nessa investigação, pensamos como se relacionam uma memória coletiva e individual.

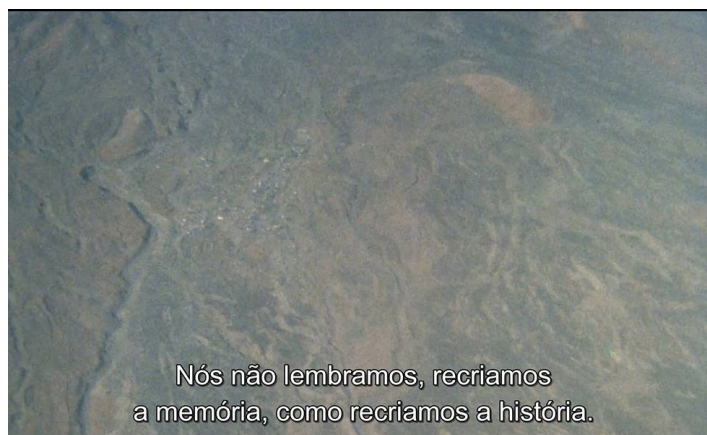
Segundo Corrigan, “o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública” (CORRIGAN, 2015, p.10). No filme-ensaio, embora haja a presença de elementos subjetivos do autor, há a intenção de despersonalizar essas memórias. O autor elucidava: “o ensaístico indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e as possibilidades de cada um como atividade conceitual” (CORRIGAN, 2015, p.10). É curioso, porém, pensar nas variações que podem assumir esse lugar do eu em seu contato com uma memória pública. Em *Sem sol*, Marker reúne imagens de diversos lugares, como Islândia, Guiné Bisau e Japão, acompanhadas da narração pessoal do cineasta. O filme documenta “a experiência humana como uma luta para se entender em um espaço global progressivamente menor, fragmentado e acelerado”(CORRIGAN, 2015, p.41).

No texto *A ficção documentária: Marker e a ficção da memória*, publicado no livro *A fábula cinematográfica*, Jacques Rancière afirma: “uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência, pois, assim, a própria ideia de memória coletiva não teria sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios,

de monumentos”(RANCIÈRE, 2013, p.159). Ao analisarmos *Sans Soleil*, é curioso como essa afirmação se relaciona em um filme em que há imagens de protestos, revoluções e, ao mesmo tempo, comentários cotidianos sobre uma festa no bairro, a angústia de um homem oprimido pelo excesso de trabalho. Durante todo o tempo, a narração de Marker comenta essas imagens, o que, em alguma medida, agrega mecanismos de subjetividade e pessoalidade ao filme. Marker foi considerado um pioneiro do cinema verdade, do filme-ensaio e do trabalho com o vídeo. O uso da voz-over se tornou conhecido não somente por *Sans soleil*, mas também em obras como *Cartas a sibéria*.

Para entendermos a obra de Marker, é possível evocarmos o pensamento de Foucault em *Arqueologia do saber*. Nessa obra, Foucault reflete acerca dos mecanismos de construção da história e do seu discurso. Foucault estabelece uma “crítica do documento”(FOUCAULT, 2016, p.7). Em *Sans soleil*, Marker organiza uma certa história do mundo, em que se aglutinam imagens de caráter documental, que atravessam diversos países, culturas e cidades. Ao mesmo tempo, a narração em *off* do diretor parece, a todo momento, atestar a favor de uma certa impossibilidade de crença em uma história do mundo, uma apreensão do tempo a partir das imagens. Logo em uma das sequências iniciais do filme, a narração nos diz: “Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história”. Assim, o que são as imagens de Guiné Bissau, Japão e outros lugares que Marker nos oferece? Como é possível crermos na história do cachorro que permanece fidedigno ao dono, esperando por ele no Japão? Como elementos recorrentes no filme-ensaio, como o uso da narração em *off*, podem interferir em uma certa narrativa documental do mundo? Na busca das respostas a essas questões, podemos retomar ao que diz Michel Foucault. O filósofo pontua: “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa”(FOUCAULT, 2016, p.8)

Figura 1: Frame de *Sans soleil*(Chris Marker, 1983)



Fonte: *Sans soleil*(Chris Marker, 1983)

Talvez, o que o filme de Marker aponte é uma certa radicalidade na impossibilidade do discurso histórico de uma tradição da historiografia filiada aos documentos tradicionais. A história passa, assim, a ser escrita, desenhada de maneiras que podem ser compreendidas a luz do que nos ensinam Walter Benjamin e Didi-Huberman. Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin afirma: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que aconteceu pode ser considerado perdido para a história”(BENJAMIN, ANO, p. 223). Como observador e comentador do mundo, é esse o trabalho de Marker, em uma construção de uma história do mundo em que não há uma hierarquização dos eventos. Se, como nos aponta Didi-Huberman em *Diante do tempo: anacronismo história da arte e anacronismo das imagens*

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja-, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito do pretensioso do ‘especialista’. Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca deixa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão (...) ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração”(DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16)

é interessante pensarmos qual é o efeito de uma voz subjetiva em *over* nesse processo. É como se, pelos comentários de Marker, algo estivesse sempre direcionado ao presente, apesar de vermos imagens do passado. Essa voz subjetiva que comenta o mundo parece sempre colocá-lo no instante da fala, no presente de quem escuta e se afeta pelo que é dito.

Em diversos momentos, o filme de Marker nos alcança sem muita continuidade e conexão entre as cenas. Parece-nos que Marker nos oferece uma versão objetiva de vastas questões do mundo. É possível pensarmos como a montagem, aqui, organiza uma série de enunciados. Como afirma Foucault,

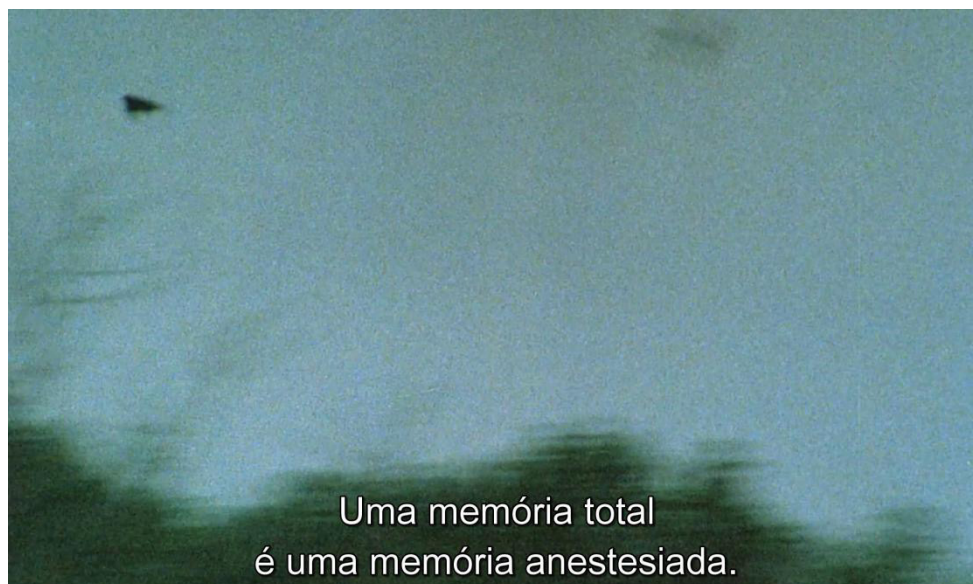
os enunciados podem estar ligados uns aos outros em um tipo de discurso; tentamos estabelecer, assim, como elementos recorrentes dos enunciados podem reaparecer, se dissociar, se recompor, ganhar em extensão ou em determinação, ser retomados no interior de novas estruturas lógicas, adquirir, em compensação, novos conteúdos semânticos, constituir entre si organizações parciais(FOUCAULT, 2016, p.71)

quando narra um conflito bélico, Marker não da memória de um Estado ou de um povo, mas de homens.

Apesar dessa consciência, Marker parece questionar a própria capacidade do cinema de falar da história, de se relacionar com os homens. Marker aponta para a impossibilidade da história, a impossibilidade da memória. Seria o cinema apenas o agente revelador dessa insuficiência, incapaz de altera-la? Marker não responde a

essas questões, mas quando cria uma hipotética situação do futuro, em 4001, quando o cérebro estará funcionando em sua totalidade, diz da memória que funciona sem que deixemos as coisas dormir. Talvez, como máquina, seja essa a operação possível ao cinema, operar a memória de forma insone.

Figura 2: Frame de *Sans soleil*(Chris Marker, 1983)



Fonte: *Sans soleil*(Chris Marker, 1983)

APROXIMAÇÕES COM A OBRA DE TRIN T. MINH-HA

Há uma semelhança entre a proposta de *Sans Soleil* e o trabalho de Trin T. Minh-ha. Em ambos, há uma preocupação em se fazer um filme atravessado por questões políticas. No entanto, há em *Sobrenome Viet, Nome próprio Nam* algo que distancia Marker e Trin T. Minh-ha. No filme, a cineasta vietnamita acolhe depoimentos de mulheres do país, em que refletem sobre a situação de gênero e consequência das histórias em sua vida. Aqui, não há uma narração em *off* que comente os testemunhos dessas mulheres, organize-os. Se, na obra de Marker, a voz a que temos acesso é a do cineasta, nunca daquele que vemos, aqui temos acesso as próprias vozes das mulheres. Não se trata mais de dizer sobre, mas de dizer com. Em catálogo publicado sobre a obra da cineasta, referente à mostra feita na Caixa Cultural em 2015, Carla Maia e Luís Flores afirmam sobre o seu método:

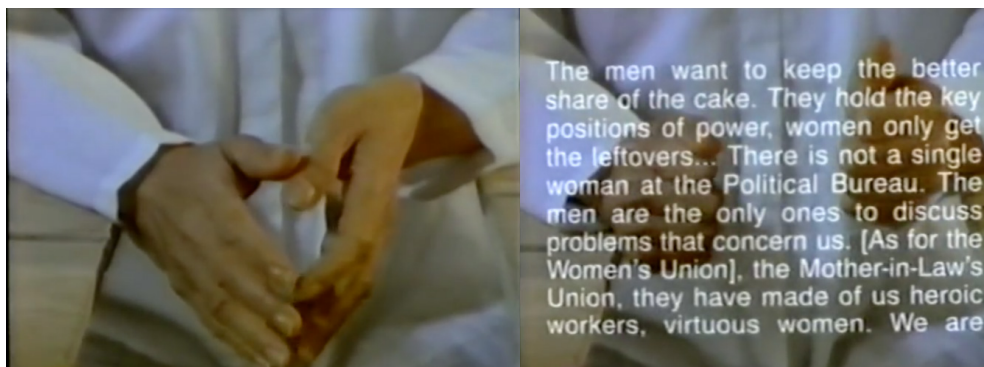
é speak nearby (falar próxima, ao lado, de modo a multiplicar os pontos de contato), e não *speak about* (falar sobre, a respeito de, reforçando oposições binárias), ela reivindica justamente a valorização das relações de vizinhança, e não de determinação: algo como afirmar diferenças sem impossibilitar a partilha(FLORES, MAIA 2015, p.13).

Nesse mesmo catálogo, a cineasta elucida

Todo filme feminista realizado politicamente deve, inescapavelmente, se confrontar ao mesmo tempo com: 1) a posição da cineasta, 2) a realidade cinematográfica e 3) as leituras dos espectadores. Em outras palavras, um filme é um terreno que coloca em jogo certo número de subjetividades: a da cineasta, as dos sujeitos filmados e as dos espectadores (inclusive aqueles que têm os meios ou estão em posição para fazer os filmes circularem, para exibí-los e disseminá-los)(TRIN. T. MIN-HA, 2015, p.53).

Essa defesa de uma amplitude de subjetividades parece colocar Trin. T. Min-Ha em uma posição de resguardo. As interferências da cineasta no que dizem essas mulheres se resumem a ações pontuais e à montagem, bem como a escolha dos enquadramentos, em que parece apostar no respeito a essas situações. Há, por exemplo, um testemunho cujo enquadramento se coloca nas mãos. Nesse trecho há, diferentemente de outros depoimentos do filme, a inserção de um letreiro em que as falas dessa mulher. No entanto, não há coincidência do tempo entre a fala e o letreiro: há falas que antecedem o tempo, há falas que o ultrapassam. Esse distanciamento da imagem do rosto e o ritmo dessa fala parece dizer que há, na fala dessa mulher, algo que concerne a diversas mulheres vietnamita, não se resume a uma face individual, engloba até mesmo Trin T. Min-Ha que, como cineasta, aqui se coloca nos artifícios da montagem.

Figura 3: Frames de *Sobrenome Viet, Nome próprio Nam* (Trin. T. Min-Ha, 1989)



Fonte: *Sobrenome Viet, Nome próprio Nam* (Trin. T. Min-Ha, 1989)

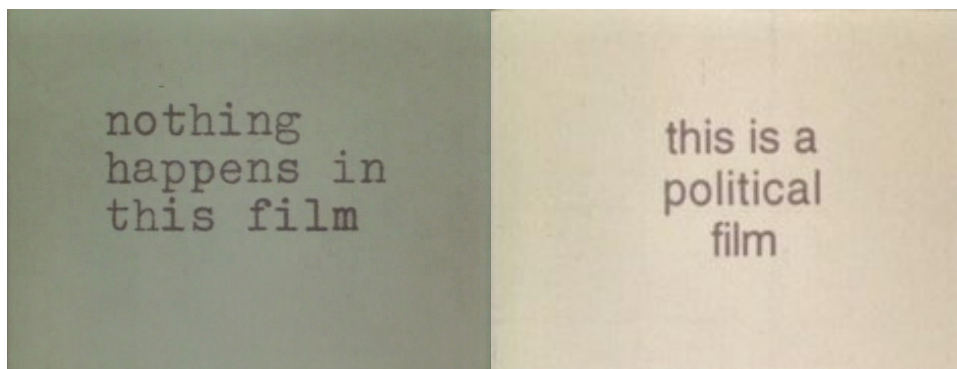
Observando ambos os filmes, podemos pensar em como é possível ter uma partilha do sensível e comum dessa história a partir dos filmes. Para Rancière, “uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, a existência de um comum e de recortes que nele definem lugares e práticas reflexivas. Uma partilha do sensível fixa, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2013, p.15). O filósofo afirma: “o regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação”(RANCIÈRE, 2013, p.43). Nesses dois filmes, podemos pensar no que é

da ordem do cinema e do cineasta como exclusivos, o que concerne à subjetividade desses autores diante do mundo, expresso aqui pela narração ou em *off* ou por interferências de montagem naquilo que é dito. Ao mesmo tempo, há imagens ali em que se fala a homens diversos, a quem se reconhece nos fatos retomados por Marker, às mulheres que encontram sinonímia na condição das mulheres do Vietnã e na própria vida. Distante da representação, esses filmes não se colocam em uma promessa de recriar o mundo tal como o vivido, em uma pretensão cronológica. Trata-se aqui de acolher fragmentos de um possível real, de um cinema que, se reconhecendo como artifício, não deseja dizer do mundo, mas acolher nele o que possível à imagem.

ENQUANTO VIVO, FILMO: COMENTÁRIOS SOBRE O TRABALHO DE JONAS MEKAS

Diferentemente das obras de Chris Marker e Trin T. Min-ha, o trabalho de Jonas Mekas talvez seja aquele em que há um esforço para transmutar as relações não definidas do tempo histórico a partir da própria imagem. Recorrendo aos conceitos de memória voluntária e memória voluntária de Benjamin e às teses de Bergson sobre a memória, arriscamos a dizer que em *As I was moving ahead when I occasional saw brief glimpses of beauty* a memória se constrói em fluxo, em devir. Pensando no título em português, aqui temos uma aposta em se mover pela vida, sendo afetado por pequenos fragmentos, lampejos de beleza. Filmado por Jonas Mekas durante cerca de trinta anos, sem pretensões de, a princípio, montá-las em um filme, o material dessa obra não guarda uma pretensão de rememorar de forma cronológica os acontecimentos. Logo no início do filme, Mekas nos alerta sobre a impossibilidade de esperarmos dele qualquer pretensão de organizar o tempo. O diretor afirma: “Eu nunca soube quando a minha vida começa e quando ela termina”. Nessa introdução, o cineasta fala de sua decisão de colocar os elementos não de forma cronológica, mas ligado ao acaso, à sorte. Outros letrados são complementares na proposta do filme: “Nothing happens at this movie”, “This is a political film”. O que é possível ao político e as acontecimentos nos coloca, assim, em uma abertura maior que qualquer pretensão narrativa poderia oferecer. As operações de memória aqui então se constituem aberta à indeterminação sobre a qual nos parece dizer Bergson das operações do tempo.

Figura 4: Frames de *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty* (Jonas Mekas, 2000)



Fonte: *As I was moving ahead when I occasionally saw brief glimpses of beauty* (Jonas Mekas, 2000)

Em *Matéria e Memória - Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*, Bergson coloca a matéria como composta de imagens e uma imagem estaria situada entre a representação e uma coisa. A investigação do tempo dessas imagens deve, para Bergson, focar-se no presente, na medida em que é nele que existe qualquer pensamento sobre as imagens. Bergson elucida que, conforme o corpo é exposto e estar em contato com imagens, elas se tornam mais comuns a ele, afetando-o com pouco impacto. Essa característica é relevante na distinção de matéria e percepção. O autor ressalva: “chamo de ‘matéria’ o conjunto da imagens, e de percepção da matéria essas mesma imagens relacionadas à algo possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1990, p. 14). A partir dessa prerrogativa, Bergson delinea a matéria como um elemento cuja imagem não é controlável pelo indivíduo ou se baseia na representação. Dentre outros aspectos, isso acontece porque as imagens existem apenas em relação, a qual defende a interioridade e exterioridade entre elas. O mundo real possui um centro de ação real e as imagens são regidas por centros de indeterminação a partir dele. Contudo, essa indeterminação é parte da lei que enuncia a percepção para Bergson. O francês esclarece: “a natureza íntima da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva, e conseqüentemente enunciar esta lei: a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 1990, p.21). Se o cinema deseja se aproximar dessa concepção, quais seriam os mecanismos possíveis? Aproximar-se de uma organização das imagens pela narrativa ou assumir, como realizar Mekas, a impossibilidade de qualquer discurso sólido sobre as imagens, senão que elas tenham a sua própria potência ali viva no filme?

O que talvez una as obras de Mekas, Trin T.Min-ha e Mekas seja uma relação com a memória que se desvincula de uma pretensão memográfica, cronológica e autobiográfica. Em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, David Lapoujade afirma:

com efeito, acaso Deleuze não afirma que os movimentos aberrantes nos transporta para o que há de impensável no pensamento, de invisível na vida, de imemorial na memória (...) É isso que eles tem de propriamente aberrante: excede o exercício empírico de cada faculdade e forçam cada uma delas a se superar rumo a um objeto que a concerne exclusivamente, mas o qual ela só atinge no limite de si mesma (LAPOUJADE, 2015, p.19)

O que há de aberrante nos trabalhos de Mekas, Trin Min-ha e Marker? Talvez a contestação que um acontecimento é sempre um plano no sem fundo, é o sentido do não-sentido, a síntese disjuntiva em que se encontram as esferas íntimas e o depoimento público. Aqui a memória nada pretende organizar, ao não ser se abrir ao que é possível ao presente. Como afirma Lapoujade,

há algo 'forte demais' na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um risco que faz com que já não nos atenhamos mais à nossa vida, no que eles tem de pessoal, mas ao impessoal que ele permite atingir, ver, criar, sentir através dela. A vida só passa a valer na ponta dela própria (LAPOUJADE, 2015, p.23).

Talvez seja isso que nos proponham Marker, Trin T. Minh-Ha e Mekas: colocar a vida no limite deles, no limite nosso, onde o que há de subjetivo e objetivo imbricam-se e há não o encadeamento cronológico do houve, mas a abertura à experiência sensível do que é possível ser.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: Walter Benjamin, **Obras escolhidas I**. Brasiliense, 1985
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- FLORES, Luís Felipe Duarte; MAIA, Carla. T. In: FLORES, Luís Felipe Duarte; MAIA, Carla (org). **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016

LAPOUJADE, David. **Deleuze e os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

MINH-HA, Trinh T. Questões de Imagem e política. In: FLORES, Luís Felipe Duarte; MAIA, Carla (org). **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento** - Política e Filosofia, trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Estética e política**. A partilha do sensível. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

_____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.