

espaços fluidos. cinema, ensaio e narrativas de viagem

Vítor Magalhães

Universidade da Madeira

vmagal@uma.pt

Resumo

Seja através dos percursos intrincados de um rio ou da insaciável imensidão dos mares e dos oceanos, a fluidez destes espaços assegura a ideia de ligação, de comunicação e transmissão de experiências. Tendo em conta este pressuposto, as obras audiovisuais que servirão de base a este texto, saídas da vertente ensaística do cinema contemporâneo, procuram estabelecer uma série de conexões interdisciplinares, que o próprio meio permite, fazendo uso da polifonia de registos, de vozes e de contextos, aglutinados num processo aberto e forçosamente incompleto.

Palavras-chave: ***Viagem, Cinema, Ensaio, Narrativa, Fluidez.***

Abstract

Whether through the intricate paths of a river or the insatiable immensity of the seas and oceans, the fluidity of these spaces ensures the idea of connection, communication and transmission of experiences. Given this assumption, the audiovisual works that provide the basis for this text, out of the essayistic tendency of contemporary cinema, establishes a series of interdisciplinary connections given by the medium itself, making use of a polyphony of records, of voices and contexts, joined together in an open and necessarily incomplete process.

Keywords: ***Travel, Cinema, Essay, Narrative, Fluidity.***

“Não se entra nunca duas vezes no mesmo rio”

(Heráclito)

*“O tempo é como um rio que os acontecimentos
formassem, um rio torrentoso”*

(Aurélio, 1971: 46)

“O rouco som do mar, a estranha terra”

(Camões, 2002: 15)

*“A segurança inalterada do regresso não está garantida
a quem se aventura por entre campos de forças que a
Terra mantém, de um modo singular para cada um de
nós, sob tensão”*

(Gracq, 2003: 7)

“Toda e qualquer viagem se joga entre a pausa e a fuga”

(Magris, 2010: 80)

“A memória e o corpo são um fascinante livro de viagens”

(Al Berto, 2007: 74)

*“Human memory is encoded in air currents and river
sediment”*

(Michaels, 2009: 53)

1. migalhas do absoluto

Qualquer viagem implica sempre uma aventura derradeira. O que quer dizer que cada viagem é única, irrepetível, e por isso mesmo, tragicamente, a última. Que a viagem denuncie conjecturas, incertezas e até por vezes (quantas!) melancolia, faz parte do nosso imaginário natural, interior, que deseja a todo o custo e de forma tremendamente desinquieta uma revira-volta sobre o nosso eixo habitual de rotação. Não deixa de ser verdade que, no fundo, é esse o propósito da viagem: que nos distancie-

mos daquilo a que já nos acostumamos, de modo a nos aproximarmos ainda mais da nossa realidade, para termos uma outra perspectiva do nosso habitat.

Segundo Michel Onfray, no seu livro *Teoria da Viagem*, “existe um momento singular, identificável, uma data de nascimento óbvia, um gesto que assinala o início: o gesto da chave na fechadura da porta do nosso domicílio, quando damos a volta à chave e deixamos para trás a casa, o nosso porto de abrigo. É nesse preciso momento que a viagem propriamente dita tem início.” (Onfray, 2009: 37). O início é o abandono do lar, como dizia o viajante empedernido Bruce Chatwin, para aqueles que sofrem de *horreur du domicile*, usando uma expressão de Charles Baudelaire que Chatwin se serve habitualmente como insígnia e que intitula um dos capítulos do livro póstumo *Anatomy of Restlessness* (Chatwin, 1996: 3-32).

Esse impulso para fora de um interior conhecido, rotineiro, apaziguador, é o lugar-comum das histórias de aventuras. É este sentimento de desinquietação pessoal, caracteristicamente moderno, que possibilita o encontro com a estranheza do dia-a-dia e com uma extraordinária e assombrosa vontade de sair de si, com o intuito perpétuo de se obrigar a sentir falta daquilo a que se está demasiado apegado, por inércia ou por outra razão menos óbvia. Obriga-nos, assim, a reter uma sensação, que, por vezes, parece que perdemos, de esperança por voltar. Um ciclo que se quer fechado e que somente na viagem nos é permitida uma abertura em tensão permanente entre pausa e fuga, de que tão bem nos fala Claudio Magris, nesse grande livro sobre o Danúbio (Magris, 2010). Não será essa a verdadeira história de Ulisses na *Odisseia* de Homero, a história de um regresso adiado, mas inevitável? O inesperado da libertação, derivado de um desejo de evasão do quotidiano, seria cruzarmos todos, ou pelo menos aqueles que se mostram como espíritos mais inquietos, o cabo da nossa boa esperança individual. Isto é, a existência de um ponto geográfico interior, indefnido e indefnível, mas ao mesmo tempo frágil, coincidente com o cabo das tormentas, expressa de forma extrema e quase desenraizada a dificuldade de toda e qualquer viagem e simultaneamente a justifica. Em palavras de Al Berto: “Hoje sei que o viajante ideal é aquele que, no decorrer da vida, se despojou das coisas materiais e das tarefas quotidianas. Aprendeu a viver sem possuir nada, sem um *modo de vida*. Caminha, assim, com a leveza de quem abandonou tudo” (Al Berto, 2012: 10).

Da viagem apenas permanece a memória, essa substituta residual e imperfeita dos acontecimentos passados. Mas é com ela que contamos para relatar e reviver as

nossas pequenas travessias por outros espaços (sem esquecer da alteração da percepção do tempo que se produz em circunstância de viagem). Por isso, faz-se recurso à palavra e à imagem para formular um conjunto de possibilidades que advêm da consistência ténue da viagem, por exemplo em forma de narrativa. Será aqui onde a viagem, a memória e as hipóteses levantadas *a posteriori* (contrastadas, claro está, com as expectativas nervosas que antecipam a saída) poderão desembocar na foz do ensaio, com a condição de nos afastarmos de um mero relato de acontecimentos.

Não querendo incorrer demasiado sobre a génese do ensaio, já que isso implicaria um aprofundamento que sobrecarregaria este texto, apenas é de deixar, em linhas gerais, os princípios metodológicos e estilísticos nele presentes, através de um conjunto de referências¹. A começar pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno que escreve, em 1958, um importante texto intitulado *O Ensaio como Forma*², onde, entre outras muitas coisas, realça que um texto quando é realmente um ensaio revela os pontos cegos do assunto ou assuntos que tem em mãos. Paradoxalmente, os pontos cegos são a grande pedra angular que amplia o campo de visão, ao se criarem espaços flexíveis de conhecimento que vão subtilmente ocupando áreas perversamente desabitadas.

Naturalmente, existe todo um contexto literário que remonta, pelo menos, a Michel de Montaigne com os seus *Essais*. Nos pequenos textos que fazem parte dos *Essais*, escritos de forma aparentemente desconexa, deparamo-nos com uma espécie de solilóquio acerca de temas tão diversos como acontecimentos históricos, costumes, leituras, filosofia, sentimentos, etc. Montaigne esclarece: “Digo livremente o meu parecer acerca de todas as coisas, e até mesmo das que porventura ultrapassam a minha competência e que eu de modo algum considero serem da minha jurisdição. A minha opinião, exprimo-a também para revelar a medida da minha vista, não a das coisas” (Montaigne, 2009: 37). Opinião e curiosidade são os motores que impulsionam uma filosofia do quotidiano (Walter Benjamin e Georg Simmel são dois autores a quem quase imediatamente associamos a este modo heterogéneo de ler as coisas do mundo). Em “Dos livros”, Montaigne confessa as origens da sua escrita, situando-a nos textos clássicos de Plutarco e Séneca. O autor faz salientar, relativamente aos opúsculos do primeiro e às epístolas do segundo, a total independência de cada capítulo, sem ligação com os anteriores e posteriores (Montaigne, 2009: 42).

1 Para um estudo aprofundado sobre o ensaio ver: Barrento, 2010; e no contexto do filme ensaio, ver: Corrigan, 2011.

2 Outro texto que antecede o de Adorno e que o próprio menciona no início de *O Ensaio como Forma é Die Seele und die Formen [A alma e as formas]* de Georg von Lukács (Berlim, Egon Fleischel, 1911).

No que toca ao ensaio visual, num texto de 1937, intitulado *The Camera as Essayist*, Henry Luce, fundador da revista americana *Life*, defende que os casos mais significativos de fotojornalismo seriam aqueles onde “the camera is not merely a reporter. It can also be a commentator” (in Corrigan, 2011: 21). Na verdade, a imagem fotográfica esconde sempre um olhar por detrás da câmara que selecciona uma porção do real, de um ângulo específico, num certo momento, em determinadas condições. A posição física e intelectual do fotógrafo não só pressupõe um “acerca de”, como também nesse “acerca de” se esboça um olhar que ambiciona revelar as “forças latentes” da realidade, numa expressão utilizada por Adorno no texto supra citado. Um bom modelo, já clássico, é aquele que encontramos em Walker Evans para o livro *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). Uma sucessão de imagens fotográficas antecede, sem qualquer legenda, o texto do poeta e jornalista James Agee acerca das zonas remotas atingidas pelo Dust Bowl no sul dos Estados Unidos, em plena grande depressão económica da década de 30³. As fotografias de Evans, a modo de prólogo, assumem-se como um comentário em imagens à palavra e não a sua simples ilustração. Isto veio contrariar o procedimento habitual imposto em todo o trabalho jornalístico, ao mesmo tempo que potenciava a autonomia do meio fotográfico enquanto discurso visual. O próprio texto de Agee extrapola o âmbito jornalístico adentrando-se num domínio mais poético, desocultando o “eu” do escritor.

Deste modo, e muito resumidamente, o que irá caracterizar a forma-ensaio será fundamentalmente o comentário assumido, num estilo livre, subjectivo, incompleto, lacunar, fragmentário e assistemático. Nesta óptica, o ensaio resulta de e numa multiplicidade fenomenológica e hermenéutica. Ao abrir o campo de acção, abre, também, todo um conjunto de possibilidades, tentativas, “ensaios”, não para chegar a factos conclusivos, mas sim, e unicamente, para equacionar questões, ou relativizar pontos de vista oficiais⁴. É neste território herético, como sentencia Adorno (2003: 45), que o ensaio se move: numa zona de indeterminação, altamente instável, condição provisória que se presta a um movimento interrogativo, reflexivo e auto-reflexivo. E como não podia deixar de ser, muitas vezes, também poético.

3 Saída directamente do *New Deal* de Franklin Roosevelt, criou-se a denominada *Farm Security Administration*, agência do Departamento de Agricultura encarregue de documentar as zonas assoladas pela grande depressão, da qual Walker Evans fez parte entre outros fotógrafos como Dorothea Lange, Russell Lee, etc.

4 Não podemos deixar de pensar em Samuel Beckett quando diz que o essencial não é chegar a respostas concretas, mas enunciar perguntas que de uma forma quase retórica sejam absorvidas pela sua linguagem e vice-versa.

Tomemos como primeira referência *As Águas Estreitas*, um texto curto, de 1976, do escritor francês Julien Gracq. Nele, é o rio Evre, em França, que desencadeia lembranças de infância, de autores lidos, de paisagens sentidas e de sensações vividas. Gracq utiliza o rio, esse grande curso de água relativamente estável (embora com algum grau de imprevisibilidade) mas em permanente movimento, como esclarecedora metáfora de mudança, metáfora que já Heráclito anunciara em tempos longínquos. Como um mecanismo que desperta a memória, Gracq tece e interliga uma série de meditações, ideias e recordações, assim como um conjunto de referências poéticas, reunidos num estilo sem amarras, em termos de género ou maneira de escrever, que se aproxima ao ensaio⁵. Realidade física e imaginário entrecruzam-se, aqui, numa inquieta simbiose em grande parte devedora do surrealismo. A primazia do discurso desimpedido em detrimento de uma ilusória objectividade dos factos, a flexibilidade poética e metafórica, e a presença de um sentido de continuidade permanente circunscrita a uma abertura de caminhos e de possibilidades, são algumas das características de um tipo de escrita resistente a categorias, entregue meramente ao estilo e à visão pessoal do seu autor. Esta série de ilações, que a liberdade expressiva do escritor proporciona, serve-nos para convocar, aqui, a fluidez das linguagens visuais e acústicas que povoam o universo do cinema, e também o carácter ensaístico que habita alguma da produção cinematográfica mais recente⁶. No fundo, traduz-se num modo de pensar através do potencial oferecido pela imagem em movimento. Um fluir da linguagem à mercê do pensamento. Precisamente a “expressão do pensamento” seria um dos problemas do cinema, assim demonstrou o crítico de cinema Alexandre Astruc, na metáfora, algo discutível, da *caméra-stylo*.

Em *As águas estreitas*, Gracq descobre, igualmente, um espaço para falar de poetas e de livros, um dos seus temas recorrentes, numa ousada sensibilidade auto-referente da literatura que revisita a literatura. A viagem é dupla, ou até tripla: a física, que segue o curso do rio e as suas margens (a memória do lugar); a literária, que acompanha a torrente de referências (a memória do texto); e ainda as referências que

5 Este texto corresponde àquela que é considerada a segunda fase da sua obra literária, menos romanesca e mais fragmentária (Moniz, 2010: 28).

6 Embora encontremos casos mais recuados na história do cinema em que a pretensão de ensaio está patente, por exemplo Hans Richter em filmes como *Inflation de 1928* e no texto que dedica concretamente a esta questão: *O ensaio filmico, uma nova forma de documentário* de 1940 (Weinrichter, 2007: 186-189). É curioso, também, verificar como na *Encyclopedia of the Essay*, editada em 1997 por Tracey Chevalier, existe uma entrada dedicada ao Filme-Ensaio (Chevalier, 1997: 262-265).

dizem respeito a prosas ou poemas que descrevem ou se situam próximo de cursos de água ou onde a água é um elemento muito presente (a memória da água).

Começemos, então, com um cineasta para o qual o meio aquático foi todo um protagonista: Jean Vigo. A curtíssima obra deste realizador de culto — quatro filmes entre 1930 e 1934, culminando com a sua morte aos 29 anos de idade —, mostra precisamente esse interesse: o seu primeiro filme, *À propos de Nice*, é “um ponto de vista documentado” sobre a cidade francesa situada na costa do mediterrâneo: “um documentário que exige uma tomada de posição porque põe os pontos nos ii” (Vigo, 1981: 117), segundo palavras do próprio realizador; o filme seguinte, *Taris, roi de l'eau*, é sobre Jean Taris, um famoso nadador francês activo nas décadas de 20 e 30; e aquela que viria a ser a sua mais conhecida e derradeira obra, e a única longa-metragem: *L'Atalante* (1934).

Retenhamos, deste magnífico filme, a inesquecível cena, ao início, quando Juliette (interpretada por Dita Parlo) passeia sobre o barco que levará os tripulantes ao seu destino e o seu vestido branco, imaculando o negro véu da noite e a severidade da viagem. Um rastilho de pureza atravessando o elemento da viagem.

O percurso de Le Havre, famoso porto na costa norte da França, até Paris, através do rio Sena, é uma dupla travessia, a do barco e do seu pessoal em labuta e a da noite de núpcias do casal protagonista (Juliette e Jean). Estas duas realidades, a aspreza do trabalho e a delicadeza da união de duas pessoas, são aqui indissociáveis, representando, de forma dura, a precariedade da história contada, fervente de paixão e de contrastes. Há que destacar que o barco é o elemento central que nos guia pela narrativa, transformando-se, também ele, por assim dizer, numa outra personagem que se molda à história e ao destino dos protagonistas.

Sem dúvida alguma, deixamo-nos levar por essa beleza extenuante, própria dos espaços marítimos e fluviais. À sensação (ilusória) de imobilidade da superfície terrestre, contrapõe-se a inconstância da agitação das águas. Não é de surpreender o enorme atractivo que isto significou, e continua a significar, para um meio que produz imagens que também se alteram no tempo: o cinema. Além do mais, uma das grandes revoluções técnicas e expressivas na linguagem cinematográfica, que a fez afastar definitivamente do teatro (juntamente com a montagem), foi a introdução do *travelling*, momento a partir do qual a câmara pôde se deslocar do seu ponto fixo e “viajar” pelo espaço: sobre um *chariot* acoplado a um sistema de carris, numa grua ou num automó-

vel, ou, ainda, no interior de um barco, como em *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau*, de 1896, considerado o primeiro *travelling* da história do cinema. Durante escassos segundos, a câmara de Alexandre Promio, um dos operadores dos irmãos Lumière, percorre o principal canal de Veneza como um postal animado.

A partir daqui, podemos traçar duas perspectivas diferenciadas da viagem, embora abordando sobretudo a segunda: 1) a viagem como experiência iniciática de auto-conhecimento, enquanto passagem temporária por uma zona todavia não cartografada (o que corresponderia a uma geografia mais íntima) ou uma situação imprevisível, levando o(s) herói(s) por caminhos sinuosos a lugares fantásticos, forçado(s) a lutar contra perigos sempre à espreita; e 2) a viagem enquanto comentário ou reflexão (filosófica, histórica, política, social, etc.) do homem sobre os paradoxos do mundo moderno.

De seguida, tocaremos levemente na primeira perspectiva, já que ela nos permite vislumbrar o modo como o cinema *mainstream*, saído do sistema de estúdios de Hollywood, lidou com temas que localizam a acção em mares ou rios historicamente relevantes ou, então, como simples cenário.

2. Histórias de sobrevivência

O cinema de ficção americano já nos acostumou à experiência de grandes relatos de viagem pelos mares e oceanos de todo o planeta. Uma possível lista, muito sintética, mas elucidativa, do imaginário que Hollywood explorou e continua a explorar, seria esta: a ameaça de temíveis monstros marinhos, de *Moby Dick* (1956) de John Huston a *Jaws* (1975) de Steven Spielberg, e todas as derivações sobre o mesmo tema que se seguiram a este último (e, claro, as entediantes sequelas); os desastres, associados a famosas construções humanas para navegar por meios indomáveis, outro tema predilecto: entre numerosos exemplos encontramos o *Titanic* (1997) de James Cameron, aquele que foi o grande *blockbuster* dos anos noventa; e filmes de cariz mais histórico: de *Mutiny on the Bounty* (1962) de Lewis Milestone a *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003) de Peter Weir. Outros filmes gozam de uma maior liberdade criativa e exploram temas mais satíricos e pessoais, como *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) de Wes Anderson; e outros situam-se à margem do sistema, inclusivamente levando quase à falência os seus realizadores, como aconteceu com Francis Ford Coppola no polémico *Apocalypse Now* de 1979 (uma adaptação muito livre, feita à luz

dos acontecimentos da época, do romance de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* de 1899, um escritor para quem o meio marítimo significou um encontro muito forte e comprometedor entre vida e obra literária).

Um exemplo curioso, muito mais recuado no tempo, próximo dos inícios do cinema de entretenimento, é o filme *The Navigator* de Buster Keaton, de 1924. Aqui, como em outros casos (pense-se em *L'Atalante*), a vida das personagens vê-se transformada por completo, sendo a viagem e o próprio meio físico os principais responsáveis pela travessia intempestiva dos dois únicos tripulantes inexperientes.

Deste lado do Atlântico, o cinema de ficção também não foi alheio a esta temática. Uma vez mais, deixamos apenas alguns dos exemplos mais notáveis: *Aguirre* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, num registo habitual deste realizador alemão, levando ao extremo as condições de rodagem; *E la nave va* (1983) de Federico Fellini, já na última fase do grande realizador italiano; *Le Fleuve* (1951) de Jean Renoir e *Titas Ekti Nadir Naam* (1973) de Ritwik Ghatak retratam, de forma romantizada, no primeiro, e mais neo-realista no segundo, as vivências difíceis de lugares próximos de um rio, principal sustento dos seus habitantes.

Mas, voltando ao enquadramento hollywoodiano, *Lifeboat* (1944) de Alfred Hitchcock surge como um caso isolado e atípico, e um dos filmes mais esquecidos deste autor que muito contribuiu para o cunho da expressão “cinema de autor” (aquele que é considerado o apogeu do cinema clássico americano, nos anos 40 e 50, com cineastas como o próprio Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks, John Ford, etc., e aos quais a geração da *Nouvelle Vague* francesa se iria render). Todo o filme se desenrola dentro de um pequeno bote salva-vidas, após um naufrágio causado pelo confronto directo entre a marinha dos EUA e um submarino alemão. No interior deste espaço exíguo, a meio do Atlântico, numa espécie de jangada de medusa, nove pessoas tentam, penosamente, sobreviver⁷. É uma história de sobrevivência e da própria condição humana como até aí não tinha sido mostrada no grande ecrã. A sensação de claustrofobia e de isolamento, apesar da vastidão do mar, os diferentes contextos de cada personagem, a clivagem cultural e política em plena segunda guerra, conduz a uma situação pouco pacífica, pondo à prova as capacidades humanas destes tripulantes forçados.

A primeira sequência do filme manifesta muito bem a capacidade evocadora

⁷ A personagem do capitão alemão, interpretada pelo actor austríaco Walter Slezak, suscitou dúvidas junto da crítica e Hitchcock viu-se enredado numa série de acusações pró-nazis.

que a imagem tem no tocante à importância e simbologia dos objectos. A chaminé de um barco acompanha o genérico até que, por fim, se afunda violentamente, para logo de seguida vermos passar uma série de objectos ao sabor das ondas: um estojo de primeiros socorros, uma caixa de fruta aberta, uma revista (*The New Yorker*), um baralho de cartas, utensílios de cozinha, um tabuleiro de xadrez, um cadáver e um conjunto de destroços a flutuar no mar (num plano mais aberto). Com esta sequência sem narrador e ainda sem personagens, apenas com o rigor e a firmeza da planificação cinematográfica, vamos sendo introduzidos no cenário e na história. Após esta espécie de preâmbulo, o filme leva-nos directamente ao interior do bote. Dele, a câmara não volta a afastar-se durante todo o filme, e mais, coloca o espectador no lugar de um tripulante invisível, acompanhando o desenrolar da trama.

3. um horizonte (in)variável

Uma gravura de Theodor de Bry, de 1594, mostra-nos Cristóvão Colombo a desembarcar em Guanahani. A chegada de Colombo ao novo mundo, imagem-símbolo da conquista (geográfica, cultural e psicológica) é a chegada ao lugar errado (para muitos será o lugar certo!). A Índia está bem longe, mas o nome “índios” permanecerá na cultura do continente americano.

O mapeamento do planeta, com o objectivo de expandir o conhecimento e a noção de território, é a divisa que pressupõe e fundamenta não só a conquista da natureza, mas também a do homem pelo homem. O lado obscuro e brutal das missões cristãs e dos sucessivos colonialismos apresenta-se como o reverso da medalha do progresso, ao deixar que os tentáculos da expansão homogeneizem todos os lugares sem olhar a meios para atingir os fins. Veja-se, a este propósito, o filme *Aguirre* de Herzog. A extravagância e prepotência estética deste realizador leva a equipa e a si próprio quase à loucura, um pouco como Coppola em *Apocalypse Now*. A viagem conducente à ideia de não-regresso da viagem.

No desfecho de toda e qualquer viagem ficaríamos, na melhor das hipóteses, e numa expressão feliz de Gracq, com as “migalhas do absoluto” (Gracq, 2003: 42), com o sabor agri-doce de algo transformado em longe, que provocará, porventura, uma alteração ínfima, e por vezes invisível ou até irrisória, contudo permanente. A nostalgia bucólica da lonjura intransponível exerce influência no desejo sempre vivo de alcançar o absoluto horizonte, ou seja, aquilo que se encontra além de nós, do nosso espaço

vital. Esse é o desejo ansioso que faz manter a esperança em fuga, e sempre trágica, para fora de si próprio, para o interior do nada. Na deriva, a meio da imensidão oceânica, acompanha-nos um limite predominante, um horizonte inesgotável, o qual, pela sabedoria e audácia dos grandes navegadores, foi sendo consecutivamente desafiado e transposto. Porém, a libertação de “forças ocultas” em solo selvagem, *terra incognita*, não está afastada, como sabemos, da crueldade dos homens (um vício abominável, escreve Montaigne). Até mesmo os grandes navegadores estiveram sujeitos a momentos de crueldade “... indispensável entre esses marinheiros-soldados, aventureiros sem escrúpulo, costumados à rapina, desbocados pelas longas viagens perigosas em contacto com selvagens bravios, ou com os requintes das civilizações podres” (Martins, 1994: 139).

Precisamente o lado cruel mas racional do colonialismo tem-se revelado um dos temas-chave do cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi. Usando um princípio de desmontagem analítica de filmes de arquivo (quase sempre mudos), através da operação de *ralentizar* ou de fixar-se num determinado fotograma, o objectivo é o de proceder a uma releitura antropológica, pondo a tónica nos processos violentos de assimilação cultural, na colonização e na barbárie da guerra. As mãos de Gianikian e Ricci-Lucchi recortam pedaços de celulóide de diferentes origens segundo um método de recontextualização, junto com o distanciamento da manipulação da imagem (uso da câmara lenta, da cor e do reenquadramento). O novo contexto não se furta de todo ao original, apenas regressa com outros olhos. Em *Dal Polo all’Equatore*, de 1986, um dos filmes mais conhecidos do casal, a sequência em que vemos a proa de um navio a quebrar as placas de gelo surge como uma poderosa imagem da prepotência da nova ordem que nesse momento se avizinha.

Filmes como este, e outros, tocam nesta ferida ainda exposta, já que o actual modelo pseudo-democrático parece recuperar essa forma globalizante de expansão a todo o custo. Se por um lado reduz as distâncias, num delirante desarraigamento da noção de lugar, antecipada pelo teórico visionário dos *media*, Marshall McLuhan; por outro, desviam-se e desequilibram-se as experiências. A vivência do conhecimento é feita, à semelhança dos grandes relatos épicos, de uma necessária viscosidade do tempo, aquela que se impregna em narrativas como a *Odisseia*, através da árdua travessia por espaços incógnitos, decorados com os mais terríveis perigos que o homem possa imaginar e com os quais, novamente, terá de combater (nesse aspecto muitas das

grandes produções hollywoodianas especializadas nestas histórias não são mais do que versões actualizadas do mito de Ulisses).

Talvez o que mais se perde neste modelo cada vez mais afastado da realidade seja a presença de uma temporalidade própria da experiência. Cinema e ensaio, prestam-se, assim, a uma combinação ideal, fundada numa prática com um campo de acção suficientemente amplo para se debruçar sobre conteúdos que exigem aproximações de maior complexidade, pois permitem dar a ver espaços apagados pela memória ou simplesmente ignorados, como já foi dito, ou então, dissecam determinado objecto de estudo na tentativa de recompor as diferentes partes numa outra ordem sequencial.

“Our film is about globalization and the sea, the “forgotten space” of our modernity” (Sekula & Burch, 2010). Com esta declaração, os realizadores Allan Sekula e Noël Burch, no filme-ensaio *The Forgotten Space*, de 2010, pretendem mostrar um dos lados mais ocultos da globalização. O espaço marítimo é utilizado para fins de transporte de mercadorias que nos chegam aos supermercados e aos comércios, da metrópole à cidade mais pequena no interior de um qualquer país. Num horizonte distante viaja um barco repleto de contentores. Um gigante de metal viaja pelos mares transportando consigo a ideia de objecto-signo-pesado da estrutura capitalista. Este filme deriva de um projecto artístico mais antigo, *Fish Story* (1989-1995), em que Sekula expunha, por meio da fotografia, da publicação em livro e da instalação, as condições e os efeitos da economia global, aludindo à história da navegação, à história da arte, à fotografia, ao cinema e à cultura de massas (Sekula, 2002). Hal Foster enquadra este fotógrafo, artista e crítico americano, assim como outros da sua geração, numa vertente antropológica e etnográfica da Arte Contemporânea⁸, preocupada com descortinar a lógica dos aparelhos institucionais do poder (político, social e artístico) e dos fenómenos geopolíticos⁹.

O contexto fluvial apresenta-se como um importante espaço de permeabilidade cultural, ao criar pontos de união entre locais, gentes e costumes. Lembramos um dos primeiros filmes de Manoel de Oliveira, *Douro, Faina Fluvial*, ainda mudo (1931) e com montagem muito influenciada pela estética da vanguarda soviética ou a de um Walter Ruttmann (pensemos em Berlim, sinfonia de uma cidade, de 1927). Uma espécie de ensaio visual ao mesmo tempo que etnográfico. No âmbito artístico mais re-

⁸ Cf. Foster, Hal, 2005, “O Artista como Etnógrafo” in *MArte*, nº 1, Março, pp. 10-40 (original in Foster, Hal, 1996, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts, MIT Press.

⁹ Uma figura incontornável a que estes artistas irão recorrer é, precisamente, a de Michel Foucault.

cente, no panorama experimental, em *Thames Film*, de 1986, William Raban serve-se do rio Tamisa, como lugar estratégico, para trazer à superfície as relações entre poder económico e influência política. A viagem lenta pelo rio, captada do interior de um barco, é complementada pela banda sonora (excelentemente construída), pelas palavras de T.S. Eliot em *Four Quartets* e por outras imagens como gravuras, uma pintura de Pieter Breughel, o Velho, *O Triunfo da Morte*, de 1562, documentos oficiais e diversas películas de arquivo. O texto de Eliot marca o compasso poético e aponta para uma reflexão acerca da passagem do tempo. No filme, som e imagem nem sempre coincidem, são linguagens autónomas que Raban orquestra para temporalizar a experiência da memória. Embora seja o trabalho mais próximo de um documentário convencional que Raban realizou (a sua filmografia insere-se num modelo estruturalista do cinema experimental), *Thames Film* acaba por ser, mais que outra coisa, uma meditação.

O cineasta, crítico e teórico do cinema, Noël Burch, co-autor do filme *The Forgotten Space*, usou o termo meditação para se referir a filmes que habitam um território ensaístico, como o recente *The Ister* (2004) de David Barison y Daniel Ross, que embarca o espectador através do rio Danúbio, seguindo um poema homónimo de Friedrich Hölderlin e a concepção da tecnologia por Martin Heidegger. São estes elementos que ligam viagem, memória histórica e pensamento filosófico (com a referência ao enfoque que Heidegger deu à obra de Hölderlin, numa série de conferências nos anos 40, incidindo, em especial, num dos conhecidos hinos do poeta denominado *Der Ister*). A tónica, uma vez mais, é dada aos processos evolutivos que advêm da viagem, por meio do pensamento poético, crítico e filosófico, fazendo reverberar a profundidade do rio com a do verbo. De um ponto a outro, da Floresta Negra na Alemanha (tão importante para Heidegger) até ao Mar Negro, a metáfora da variabilidade do curso de água, juntamente com os contextos culturais e as particularidades de cada lugar, possibilita uma interpretação das sucessivas transformações da *Mitteleuropa*. O cinema, nesse estado, revela um olhar migratório submerso numa dimensão meditativa do tempo, da palavra e da história¹⁰. Nesta lógica, cruzam-se mitos e realidades, histórias e visões, sobrepostas à abstracção de uma linha azul desenhada no mapa.

Os espaços fluidos são, ao mesmo tempo, dispositivos conceptuais (que se lançam à reflexão), físicos (há o registo de um itinerário) e visuais (o discurso constrói-se

10 É de referir um episódio no filme em que se mostra o filósofo Bernard Stiegler à mesa com familiares e amigos a festejar o seu aniversário, depois de uma longa dissertação sobre a origem e actualidade do mito de Prometeu.

em torno de uma reflexão e de narrativas visuais). Deparamo-nos com esses mesmos dispositivos em filmes, como vimos, que se situam a meio caminho entre as margens da ficção de moldes mais tradicionais, com personagens, enredo, etc., e as do ensaio, ainda que alguns tenham mostrado, não sem razão, um certo desencanto pelo uso abusivo do género. Harun Farocki, realizador alemão, denuncia: “This category is just as unsuitable as ‘documentary film’, sure. When there is a lot of music on TV and you see landscapes – they’ve started calling that essay film too. A lot of stuff that’s just relaxing and not unequivocally journalistic is already called ‘essay’” (Hüser, 2002).

epílogo: uma leitura da imagem

Reservamos para o fim deste pequeno périplo um filme do artista conceptual belga Marcel Broodthaers. Apesar de não ser explicitamente um ensaio, em *Voyage on the North Sea*, de 1974, Broodthaers concebe um exercício de leitura visual a partir da fragmentação de um quadro do século XIX, combinado com a imagem fotográfica de uma *embarcação* de recreio do século XX, num dispositivo que define uma outra forma de observação. Por entre os separadores que representam os números de página de um qualquer livro (“Page 1”, “Page 2”, até a 15)¹¹, esboça-se um percurso através de uma imagem pictórica que nos revela pormenores, em algumas ocasiões até a total abstracção, mas também associações entre meios de representação ou de descrição, usando os mecanismos de repetição e de ampliação da imagem mediante o olhar analítico do artista. Aqui, os esforços para percorrer o espaço físico do planeta sobrepõem-se à conquista do espaço de representação.

Ler é também viajar pelo desconhecido e desbravar territórios nunca antes navegados pelo homem. Na poesia, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, Blake, Pound, Wittman, todos eles, e muitos outros, abriram novas rotas de navegação, novas formas de se enfrentarem ao tumulto da palavra e do sentido. Para entendermos o empreendimento artístico de Broodthaers, é preciso olhar para toda uma herança literária experimental que liga o hermetismo simbolista de Stéphane Mallarmé a, pelo menos, Georges Perec e o estruturalismo poético do grupo OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), e atravessa o turbilhão de um Guillaume Apollinaire ou de um André Breton. É na linguagem, como muito bem perceberam os poetas do romantis-

¹¹ Uma das características deste artista foi colocar diversas áreas a partilhar um território comum (literatura, cinema e história da arte). No fundo, os números de página situam-se ao mesmo nível que um quadro ou uma fotografia.

mo, que reside a verdadeira viagem interior. Sem ela não existiríamos como humanos, e não viajaríamos como marinheiros da alma. Por outro lado, uma arrebatadora crise existencial levou Lord Chandos, a personagem de Hugo von Hofmannsthal, na obra ficcional de 1902, intitulada *A Carta de Lord Chandos* (dirigida a Francis Bacon), a descreditar na palavra enquanto veículo poético, caindo no abismo da impossibilidade em se aproximar da sensibilidade e singularidade humanas. Tal acometimento súbito de cepticismo platônico é compreensível diante da questão, muito latente na época, de como a poesia iria resistir na era da máquina¹².

Curiosamente, a última imagem de *Voyage on the North Sea* é a do pequeno barco de recreio, que antes vimos isolado no alto mar, agora sobre o fundo de um *skyline*. O mundo já não é uma *terra incognita*, onde a viagem mítica era possível, mas uma certeza positivista, que inventaria, comodamente, as experiências e as diferenças culturais como as obras de Gianikian e Ricci-Lucchi, conscientemente, nos mostram.

O cinema sempre esteve ligado à noção, ampla, de viagem, até porque ele próprio começou por ser uma grande viagem científica, técnica e industrial (Edward James *Muybridge*, Étienne-Jules *Marey*, Thomas Alva Edison, Auguste e Louis Lumière), antes de se transformar nesse “novo assalariado dos sonhos de todos nós [que] pode ser comprado por uma hora ou duas como uma prostituta” (Céline, 1983: 334), como diz a personagem principal de *Voyage au Bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline. A ficção imaginou, e continua a imaginar, uma miríade de cenários possíveis, uns mais próximos da realidade que outros, mais fantasistas, histórias de sobrevivência em espaços afastados de solo firme, lançados ao desconhecido e contíguos a toda uma série de bestiários mitológicos que essa lonjura oceânica hipoteticamente esconde. Contudo, é pela estratégia da metáfora, e da “imperfeição” e fluidez do ensaio, que o cinema se irá confrontar com as ambivalências da realidade, ao pretender diluir a rigidez das fronteiras epistemológicas.

12 Décadas mais tarde, Adorno interrogar-se-á sobre o sentido de escrever um poema depois de *Auschwitz*.

bibliografia

- Al Berto, 2007, *Dispersos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Al Berto, 2012, *O Anjo Mudo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Adorno, Theodor W., 2003, “O ensaio como forma” in *Notas de Literatura I*, São Paulo, Editora 34, pp. 15-45.
- Aurélio, Marco, 1971, *Pensamentos*, Lisboa, Editorial Verbo.
- Barrento, João, 2010, *O Género Intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Camões, Luís de, 2002, *Sonetos de Luís de Camões*, escolhidos por Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Céline, Louis-Ferdinand, 1983, *Viagem ao fim da noite*, Lisboa, Editora Ulisseia.
- Chatwin, Bruce, 1996, *Anatomy of Restlessness. Selected Writings 1969-1989*, New York, Penguin Books.
- Chevalier, Tracey, 1997, *Encyclopedia of the Essay*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Corrigan, Timothy, 2011, *The Essay Film. From Montaigne to Marker*, Oxford, Oxford University Press.
- Gracq, Julien, 2003, *As águas estreitas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Hüser, Rembert, 2002, “Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki” in http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_huser (consultado em 6 de Abril 2014).
- Magris, Claudio, 2010, *Danúbio*, Lisboa, Quetzal.
- Martins, Oliveira, 1994, *Portugal nos Mares*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Michaels, Anne, 2009, *Fugitive Pieces*, London, Bloomsbury Publishing.
- Moniz, Ana Isabel, 2010, *Julien Gracq. Formas, Sentidos e Mecanismos do Imaginário*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Montaigne, Michel de, 1991, *Ensaio*, São Paulo, Nova Cultural.
- Montaigne, Michel de, 2009, *Da amizade e outros ensaios*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Onfray, Michel, 2009, *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal Editores.
- Vigo, Jean, 1981, “Apresentação de *À Propos de Nice*” in Rocha, Luis Filipe, *Jean Vigo*, Lisboa, Edições Afrontamento, pp. 114-118.
- Sekula, Allan, 2002, *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag.
- Sekula, Allan & Burch, Noël, 2010, “Notes on The Forgotten Space” in <http://www.theforgottenspace.net/static/notes.html> (consultado em 6 de Abril 2014).
- Weinrichter, Antonio (ed.), 2007, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.