

XXI SOCINE

o estado da crítica



ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

17 a 20 de Outubro | 2017
UFPB - João Pessoa

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXI ENCONTRO DA SOCINE

Capa

Gelson Pereira a partir de arte gráfica de Rebeca Linhares

Projeto gráfico e Diagramação

Gelson Pereira a partir do tema criado por Rebeca Linhares

SÃO PAULO

1ª edição digital junho de 2018



E828

Estudos de Cinema e Audiovisual Socine (11., 2017: João Pessoa, PB)

*Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE [recurso eletrônico] /
Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018.*

748 p.

Tema: O Estado da Crítica

*Evento realizado no período de 17 a 20 de outubro de 2017 na Universidade Federal
da Paraíba - UFPB*

ISBN: 978-85-63552-23-5

*1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Documentário
(Cinema). 5. Cinema -Produção e direção. I Título.*

CDD 791.43

Nem lá, nem cá. Experiências transatlânticas

Neither here nor there. Transatlantic experiences

Henri Arraes Gervaiseau

Resumo:

Análise do filme *Relatos de Ellis Island* (1980), e discussão das associações estabelecidas entre texto e imagem.

Abstract:

Analysis of the film *Ellis Island Revisited* (1980), and discussion of the associations established between text and images.

Palavras-chave:

Perec, Bober, documentário, emigrantes, América.

Key words:

Perec, Bober, documentary, emigrants, America.

Entre 1978 e 1980, o cineasta Robert Bober e o escritor Georges Perec, realizaram, em estreita parceria, *Relatos de Ellis Island*. A Perec coube a escrita e a sutil enunciação em voz *over* do comentário. Bober encarregou-se da direção e montagem. O documentário é dividido em duas partes, relativamente autônomas. Na primeira, intitulada *Rastros*, o filme centra-se numa exploração comentada do espaço da ilha de Ellis Island, e sobretudo das edificações remanescentes do centro de controle e triagem dos serviços federais de imigração norte-americano, por onde passaram, de 1892 a 1924, mais de 16 milhões de emigrantes transatlânticos. A segunda parte, *Memórias*, é constituída de entrevistas com descendentes daqueles que vivenciariam a experiência da então incontornável passagem por este centro, onde sempre pairava a ameaça do viajante ser refugado e mandado de volta para o porto de partida. A obra foi produzida em um momento no qual as referidas edificações encontravam-se em estado de grande degradação, portanto antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração*, inaugurado em 1990. Deixado ao abandono desde 1954, o prédio central de Ellis Island foi, em 1976, classificado monumento histórico e aberto ao público, por ocasião do bicentenário dos EUA.

As observações a seguir são relativas a primeira parte do filme.

Nem lá, nem cá, tal formulação talvez possa expressar a pertinência central da abordagem de *Rastros*, a de poeticamente explorar o frágil e tênue limiar da passagem pela ilha. Ali, neste lugar denominado em todas as línguas *Ilha das Lágrimas*, os emigrantes não estavam assegurados de poder se transformar em imigrantes. Não estavam mais lá, nos seus países. *Tinham abandonado tudo para tentar viver, cá, na América*. A eventual ocorrência de tal vivência não estava garantida. Encontravam-se *nem lá, nem cá*, afastados do campo de experiência dos seus territórios de origem e com um horizonte de espera, no porto de arribação, ainda bem indefinido.

Não é indiferente mencionar que Percec e Bober são descendentes de famílias de judeus de origem poloneses, refugiados na França. Tal dado, e a temática da errância forçada, são centrais na construção narrativa do filme. A questão da implicação pessoal dos autores com o universo que investigam e irão abordar encontra-se colocada nos primeiros segundos do filme, quando ouvimos, a primeira fala em voz *over* de Percec, repleta de perguntas: *Quando dizíamos que iríamos fazer um filme sobre Ellis Island, quase todo mundo nos perguntava ... porque? Em que medida aquilo nos concernia?... Nós, Robert Bober e Georges Percec. Será ... necessário que as imagens a seguir respondam as estas duas perguntas e descrevam não apenas este lugar único mas o caminho que nos levou até ele.*

A imagem que aparece, quando as primeiras palavras são ditas, é de um homem, o próprio Percec, visto de costa, ligeiramente em diagonal, folheando, em silêncio, um álbum. Um rápido movimento de zoom revela as imagens que ele contempla. A medida que vai folheando as páginas, aparecem fotografias e ilustrações representando passageiros amontoados no convés de um navio, a estatua da Liberdade, edificações da ilha, emigrantes de passagem no lugar. A precisão da montagem faz que quando ouvimos a voz *over* referir-se a necessidade das imagens descrever o caminho que levou os autores até a ilha, vemos uma fotografia que mostra a equipe do filme, em um barco, em volta do cinegrafista e da sua câmera. O plano, em movimento, seguinte, mostra o que a câmera estava registrando: ondas do mar vistas desde um barco em movimento. Só então o título, *Rastros*, aparece na tela.

Sabidamente, o desvendamento da posição biográfica, sócio-histórica dos autores só ocorre quarenta minutos depois. A ênfase colocada na necessidade do desvendamento encontra correspondência com a observação de Nora segundo a qual, no mundo contemporâneo, o historiador emerge como novo personagem, *“pronto a confessar, diferentemente de seus predecessores, a ligação estreita, íntima e pessoal que ele mantém com seu assunto. Ou melhor, a proclamá-lo, a aprofundá-lo e a fazer, não o obstáculo, mas a alavanca de sua compreensão”* (NORA, 1984, p. XXXIII).

Cabe ressaltar, na abertura, o suspense criado pela forma interrogativa da colocação sobre o momento em que revelada será a implicação de quem fala com o universo que investiga; e o uso da

primeira pessoal do plural, *nós*, seguido, da designação dos nomes dos autores. O pronome que agrega de modo indiferenciado o nome de ambos será usado pelo enunciador até quase o final de *Rastros*.

A aparição deste título marca o final da abertura e o início de um novo segmento, em que se dá uma primeira aproximação, pelo mar, do território da ilha. Na continuidade do *travelling* sobre as ondas, que surge junto com o título, aparece, de modo fugidio, a estátua da Liberdade. O plano oferece um ponto de vista próximo ao que o espectador poderia ter se estivesse num navio transatlântico chegando nas proximidades da ilha, e da cidade de Nova Iorque. A voz *over* inicia então uma longa enumeração dos milhões ou centenas de milhares de emigrantes de cada nacionalidade que passaram por ali, seguida pela enunciação de uma extensa lista de nomes de navios que efetuavam então a travessia do atlântico, o uso deste procedimento buscando sensorialmente expressar a magnitude da experiência humana vivenciada no período evocado.

Quando a voz *over* efetua uma breve apresentação da ilha, e nos são oferecidas informações sobre a criação no local do centro de controle e triagem onde os viajantes forasteiros expatriados viviam intensas provações, o espectador já vê, desde o mar, o prédio central, tomando quase que todo o espaço do quadro. Uma lenta panorâmica porém desvia nossa atenção e a dirige para uma embarcação abandonada no cais, um velho *ferry*. A câmera se detém nesta lenta panorâmica, acompanhada de um *zoom in* detalhando aspectos de sua carcaça exterior. Repentinamente no curso deste movimento de câmera surge, no gradil situado no convés, uma fotografia preto e branco ampliada de um casal de com filhos, tirada no mesmo local, que imediatamente identificamos como sendo emigrantes do período evocado pela voz do Perc. De modo recorrente, no curso do longa, serão colocadas, nos diversos espaços do cenário da ilha explorados pela câmera, ampliações de fotografias registradas no local em 1905 pelo fotógrafo norte-americano Lewis Hine.

É notável, neste filme, o uso não naturalista das imagens de arquivo fotográficas. Ao colocar uma fotografia em evidência no cenário, Bober valoriza a sua qualidade enquanto fonte histórica sem eludir que trata-se de uma representação. O diretor, através de suas escolhas cinematográficas, opera reenquadramentos nas fotografias, focalizando a atenção do espectador, e a associação de *travelling* com *zoom in* permite individualizar, no quadro, figuras humanas. Se, por um lado, as fotografias atestam a existência pretérita dos seres presentes na imagem, por outro, a colocação das ampliações preto e branco no cenário colorido onde as cenas mostradas outrora foram registradas, sublinha a ausência destes seres no local no momento em que foi o gravado o filme¹.

No final do segmento inicial, a câmera encontra-se situada em um barco que se aproxima do

1 - Sobre o uso das fotografias no filme: (DELAGE; GUIGUENO, 1997) e (TOURNEUR, 2009).

seu ponto de chegada, onde poderá estacionar e permitir a saída dos passageiros, e o seu iminente acesso a porta principal de entrada nas antigas edificações. A voz então pontua que estes, filhos e netos de imigrantes *voltam lá em busca de rastros. O que para os antepassados foi um lugar de provações e de incertezas, para os outros transformou-se num lugar de suas memórias, um dos lugares onde se articula a relação que os une a sua história.*

Quando das gravações do filme, apesar da classificação como monumento histórico, o interior do antigo centro encontrava-se não apenas malconservado, mas ainda, em boa parte, em estado de ruína e os recém admitidos visitantes só tinham acesso a parte das subdivisões do espaço ali circunscrito. Em busca de uma inscrição mais efetiva do conjunto do prédio e do seu entorno na memória coletiva, Bober e Perec, através do filme, fazem de si mesmos homens-memória, segundo a sugestiva expressão de Nora: *Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória.* (NORA, 1984, p.XXX).

Se até este momento, no qual a voz *over* se refere a busca dos visitantes, a sucessão dos planos corresponde a uma aproximação do entorno da ilha, reproduzindo o percurso efetuado no início do século pelos emigrantes, todos os planos subsequentes, se excetuarmos os do segmento final do filme, foram registrados no espaço interno do prédio, favorecendo a emergência na percepção do espectador, de uma sensação de clausura. Alternam-se no desenrolar da narrativa, a partir de então, cenas de acompanhamento de uma visita a cômodos do prédio, dirigida por um guia que fornece informações factuais a um grupo de visitantes descendentes de imigrantes, e cenas na qual a câmera explora, através de longos planos em movimento, outros recantos, em ruínas, então inacessíveis aos visitantes.

A alternância se inicia com cenas envolvendo o diálogo inicial do guia com o grupo em dois espaços sucessivos: na entrada do prédio, e na sala de recepção, de onde os emigrantes eram encaminhados até o temido exame médico. No percurso, o guia lembra que apenas os passageiros pobres eram submetidos a provação da estadia na ilha e evoca o período, na primeira década do século XX, em que ali transitavam mais de dez mil pessoas por dia.

Pela primeira vez, em seguida, a câmera explora o cenário em ruínas de um cômodo, onde ainda figuram objetos sobreviventes de outrora. O espectador descobre, entremeando o movimento curvo de panorâmicas ou *travellings*, novas ampliações fotográficas ali colocadas, que mostram instantes fugidios do *estar ali* dos emigrantes. Nesta sequência a voz *over* sublinha, a semelhança de passagens decisivas do comentário de *Noite e Neblina*, a dificuldade de evocar experiências limites do passado, e a

desencantada porém persistente tentativa dos autores de produzir uma representação do que ocorria então cotidianamente no lugar. Insistentemente, a voz recorre a advérbios interrogativos: *como descrever .. contar ... por debaixo da segura das estatísticas oficiais ... das anedotas mil vezes repetidas dos guias ... da evidência enganosa do preto e branco das fotografias ... como apreender o que não foi mostrado, arquivado, restaurado, encenado, como reencontrar o que era .. banal, cotidiano..* O enunciador descreve de modo preciso, em sucessivas falas permeadas de silêncios, o que os autores viram nas suas deambulações no local, almejando tornar mais sensível, para o espectador, a singular experiência da lida com os vestígios encontrados.

Ao acentuar o abismo existente entre a histórica experiência vivida e o presente da enunciação, a voz over potencializa a força expressiva de sucessivos percursos pela câmera de cenários em ruína, repletos, entretanto, de vestígios, de signos de ausência, suscetíveis de estimular a imaginação do espectador e o despertar de novos processos mnemônicos, dotando aqueles espaços de uma até então inédita aura simbólica².

Há uma sequência, estrategicamente situada no meio da narrativa do filme, que tematiza procedimentos típicos dos exames médicos a que eram submetidos os emigrantes. Aqui, mais do que em qualquer outro momento do filme, a câmera, oferece de modo recorrente, em segundo plano, uma visão distante dos arranha céus de Manhattan, através de frestas de janelas, portas e gradeados. Paralelamente são verbalmente evocadas as expectativas dos emigrantes ao chegar na ilha, último limiar antes da arribação na América *mil vezes sonhada*. A construção audiovisual da sequência busca, de modo sutil, tornar sensível o que pode ter representado a vivência da estadia neste na ilha para estes errantes navegantes de outrora, *expulsos de suas terras natais pela fome ou pela miséria, a opressão política, racial ou religiosa*, conforme aponta a voz over.

Pouco antes da voz, finalmente, voltar a pergunta colocada na abertura a respeito da implicação dos autores com a realidade histórica abordada, há um breve segmento em que o guia evoca diversas situações nas quais emigrantes foram refugados, apontando que aproximadamente 250.000 pessoas vivenciarão tal drama. Em seguida, prossegue a exploração de espaços vazios e abandonados, enquanto a voz acentua o quanto a ilha durante vinte anos foi abandonada, , e sistematicamente saqueada por revendedores de sucata que viam buscar, ano após ano, materiais preciosos (cobre, zinco, chumbo, ferro, bronze), tudo o que eles podiam levar nos seus barcos.

É então, que progressivamente, se inicia resposta a pergunta do que os autores vieram interrogar, e que, se diferenciam as figuras do destino de cada um. É, paradoxalmente, neste momento de

2 - A noção de signo de ausência é de (MACDOUGALL,1992).

singularização de suas experiências existenciais recíprocas, enquanto descendentes de judeus poloneses refugiados na França, que se adensa a narrativa, no momento quase final do seu desenrolar, quando o filme alcança construir uma enunciação coletiva. O iniciar verbal da resposta é paralelo a mais uma volta, na imagem, ao gesto de folhear o álbum de fotografias, no qual prevalecem agora, fotografias de família. A voz *over* salienta que o lugar faz parte, para ambos de uma *memória potencial*, de uma *autobiografia provável*.

O espectador é então informado que para fugir da perseguição na Polônia, o avô de Bober tinha tentado emigrar para os EUA, mas havia sido refugado ao chegar na ilha por ter contraído tracoma durante a travessia. A ligação de Péric com a ilha é mais indireta e apenas elipticamente evocada. Embora não tenha havido tentativa frustrada de um dos seus antepassados de em Ellis Island arribar, tal poderia ter sido o destino de muitos dos seus ascendentes, como salienta a voz *over*.

Em seguida, em paralelo a uma sucessão de planos, que lentamente exploram espaços frequentemente obscuros de cômodos em ruínas, a voz profere uma série de considerações sobre a heterogênea experiência da condição de descendente de refugiado judeu de cada um dos autores e as fraturas diferenciadas produzidas nas suas percepções do *estar no mundo*.

Não tenho como, nos limites do presente texto, de abordar esta iluminada e poética prosa, uma das mais instigantes e enigmáticas que conheço, sobre históricas experiências de ser judeu. Apenas saliento, mais uma vez, como esta reflexão torna-se aqui alavanca para a compreensão do assunto do filme.

Para Péric, Ellis Island, *pertence a todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram, e ainda expulsam, da terra onde cresceram*. Ao contar, um pouco de sua história os autores almejavam, acrescenta, fazer ecoar *duas palavras que se encontraram no próprio coração desta longa aventura... duas palavras moles, irreparáveis, instáveis e fugidias, que mexem sem cessar a sua tremida luz: e que se chamam a errância e a esperança*.

No epílogo de *Rastros*, a câmera, finalmente sai do interior das edificações e se defronta novamente com o entorno da ilha, entre os quais se destaca, por um lado a estatua da Liberdade, e por outro, a frente, ainda aparentemente distante, a cidade de Nova Iorque. Neste movimento final é elipticamente trabalhado o duro confronto entre o horizonte inicial de espera dos emigrantes, estimulado pelas representações produzidas sobre a dourada terra acolhida, e o desenrolar subsequente das suas trajetórias, enquanto imigrantes, no história dos EUA.

Mas esta já é uma outra história.

Não estavam mas lá.

Estavam cá.

Referências

Delage, Christian et Guigueno, Vincent: *Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer*, in: Études Photographiques. N.3, Novembre 1997. p.1 a 11

McDougall, David: *Films de mémoire*, in: Journal des Anthropologues, n.47-48, Printemps 1992, p.67-86

Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire I*. Paris: Gallimard, 1984

Tourneur, Cécile: *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d'Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober (1980)*. Conserveries mémorielles. N.6 | 2009. Disponível em: <https://cm.revues.org/357>. Acesso em 1/08/2007.