

Light in the Fridge

street literature from lightinthefridge.blogspot.com

O PRESENTE LENTO E O TEMPO DA RUÍNA

Filipe Pinto



1.

Numa conferência na San Francisco University em 1989¹, Alain Robbe-Grillet, ao falar da sua obra como sendo autobiográfica (*O voyeur sou eu, o marido em La Jalousie sou eu – é o seu momento 'Madame Bovary c'est moi'*), refere uma revista da época da Primeira Grande Guerra – *Illustration?* – onde viu as primeiras imagens das batalhas. Estas imagens eram, na realidade, gravuras, desenhos, que *tudo acusavam, sempre em excesso*, de nitidez dir-se-ia – o instante da morte de um soldado era retratado com exagero, com teatralidade, e tudo era límpido e definido.

¹ www.youtube.com/watch?v=vYhfREWj-hg&feature=related

Light in the Fridge

street literature from lightinthefridge.blogspot.com

As obras de Robbe-Grillet contêm o mesmo tipo de suspensão do tempo, de intervalo na realidade. Por vezes critica-se a sua assepsia – as descrições obsessivas e desafectadas podem exasperar, convidando a uma leitura em pontas, saltitando entre parágrafos na busca de qualquer coisa como um fio narrativo. Em vão, contudo.

Esta exasperação provém então de uma pausa radical no tempo. Robbe-Grillet ao descrever com atenção doentia faz estender esse tempo impossível que é o *Presente*. Nestas obras o *Agora* não afasta o passado nem é puxado pelo futuro, nem é colonizado por nenhum dos dois; pelo contrário, com a calma e lentidão de uma estátua dá-se a perscrutar como naquelas gravuras bélicas.²

O tempo, diz-nos Bergson³, é aquilo que esconde tudo o resto de ser dado na mesma altura – de um plano infinito de opções evolui apenas por uma linha. É o tempo que impõe a sucessividade e impossibilita a simultaneidade. Sendo assim, quando falamos da obra de Robbe-Grillet falamos de um tempo sem tempo, ou melhor, de um tempo com todo o tempo possível; falamos de uma obra que trabalha na eternidade do instante, num presente insistente, estendido, esticado, parado mas em tensão como um elástico. Um tempo em que a ruína e a degradação, destinos certos de tudo, não são processos mas estados.⁴

² Não deixa de ser possível ler este aprisionamento do tempo como uma extensão conceptual das práticas sadomasoquistas declaradamente tão próximas de Robbe-Grillet.

³ Henri Bergson, 'The Possible and the Real', in *The Creative Mind*, New York: Dover Publications, 2007), p.75.

⁴ "O Tempo clássico tem como única figura a de um Destruidor da perfeição (Cronos e a sua foice). (...) o objecto é portador de um melodrama; ele degrada-se, desaparece ou recupera uma última glória, participa, em suma, duma verdadeira escatologia da matéria. Poder-se-ia dizer que o objecto clássico nunca é senão o arquétipo da sua própria ruína", Roland Barthes, 'Literatura Objectiva', in *Ensaio Críticos*, (Lisboa: Edições 70, 1977), p.51.

Light in the Fridge

street literature from lightinthefridge.blogspot.com

A propósito desta estratégia, Blanchot fala de uma claridade radical – que tudo planifica, sob a qual tudo se torna subitamente visível –, a única que permite a descrição sem sombra:

...se o passado e o futuro, o que está adiante e o que está atrás, tendem na sua narrativa a depositar-se na superfície lisa do presente, por meio de um jogo de perspectivas e de aproximações subtil e calculado, é para obedecerem à exigência do espaço sem sombra e sem espessura, onde tudo deve desdobrar-se – a fim de que tudo seja descrito –, como na simultaneidade de um quadro...⁵

Nathalie Sarraute, do mesmo grupo heterogéneo do *Nouveau Roman*, ao falar sobre a tarefa do romancista, cita aquela frase de Paul Klee – ‘a arte não restitui o visível, torna visível.’ Ainda no mesmo texto, escreve Sarraute, ‘uma obra nova dá à luz uma nova realidade até aí invisível’⁶; ora, é precisamente esta nova iluminação que Robbe-Grillet nos propõe.

Tal funcionamento liberta o leitor de constrangimentos narrativos – não há, por assim dizer, uma história a seguir; o leitor é livre. Esta libertação radical, e bem real, tem como consequência, para além de uma súbita desorientação, a sua inevitável responsabilização – o sentido da obra não é dado por ela própria, antes é criado pelo (e no) leitor. Num certo sentido, estas obras, mais do que quaisquer outras, reenviam-nos para nós próprios.

Tomemos como exemplo *La Jalousie*, de 1957. Aqui Robbe-Grillet faz o narrador descrever obsessivamente (na terceira pessoa) o seu quotidiano com a sua mulher e

⁵ Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*, (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1984), p.172.

⁶ in Sartre, Ehrenburg, Pingaud, Robbe-Grillet, *Romance e Realidade*, (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969), p.142 e 144.

Light in the Fridge

street literature from lightinthe fridge.blogspot.com

o amigo desta. Ora, nada naquelas páginas nos relata um episódio de ciúme; vamos lendo lentas descrições, mais de poses que de cenas, mais de imagens que de acções – pausa em vez de duração. Mas quem pode ser tão atento e obcecado a descrever a amizade entre a mulher e outro homem? Ou o amnésico, aquele que vive num presente infundado, flutuante, e que apenas pode apontar, constatando; ou aquele que suspeita, o ciumento e/ou paranóico, para o qual tudo é signo, tudo é indício de algo.

Para além da anotação insistente, Robbe-Grillet recorre a outro expediente – por vezes repete parágrafos inteiros, provocando-nos algo similar a um *dejà vu*. Começamos pois a cismar como cisma o ciumento. Esta obra em particular proporciona-nos a experiência do ciúme puro, sem objecto – conceptual mas sensível. Como se disse, o sentido (o ciúme) está em nós e não no livro⁷. Quem não saiba o que é o ciúme, não o vai ler aqui.

Robbe-Grillet rompe com a estratégia endoscópica do romance clássico (Barthes) – o texto não invade o corpo do mundo, antes resvala na sua pele escorregadia, tornando-nos, a nós, leitores, permeáveis, escancarados perante a descrição geométrica.⁸

Ao descarnar a narrativa de todos os acontecimentos, Robbe-Grillet impele-nos a encarná-los, fazendo de nós personagens na sua antologia analítica. Voltaremos a este leitor-espectador, activo ou activado, actor ou actuante.

⁷ A responsabilidade do romancista é transferida para o leitor, e é nessa medida que estas obras são radicalmente políticas – lidam com poderes e funções instituídos –, a experiência que delas se tem é necessariamente ética em vez de (apenas) estética. A estas obras podemos chamar Obras Potenciais; sobre este conceito ver www.lightinthe fridge.blogspot.com/2008/08/obra-potencial-4.html

⁸ “Robbe-Grillet descreve os objectos para expulsar deles o homem”, Roland Barthes, ‘Não há Escola Robbe-Grillet’, in *Ensaaios Críticos*, p. 140.

Light in the Fridge

street literature from lightinthe fridge.blogspot.com

2.

... ombreiras de portas esculpidas, portas em enfiada, galerias, corredores transversais que desembocam, por sua vez, em salões desertos, salões sobrecarregados de uma ornamentação de um outro século, salas silenciosas, onde os passos de quem se aproxima são absorvidos por tapetes tão pesados, tão espessos que os seus próprios ouvidos não ouvem ruído algum, como se os ouvidos...⁹

O tempo plano da descrição detalhada reaparece em *L'Année Dernière à Marienbad*, em passo de travelling por entre os corredores do sumptuoso hotel. *Marienbad* faz, claro, parte da genealogia bífida deste *Kinotel*¹⁰ – o outro ramo recua rumo a *Solaris*, Stanislaw Lem, a *2001 Space Odissey*, à guerra fria, à corrida à Lua, etc.

Em 1896, H. G. Wells escreve *The Island of Dr. Moreau*, onde se conta a história de um naufrago que é resgatado por um barco e é levado para uma ilha onde um cientista (Moreau) tenta recriar a figura humana através de partes de animais. É a partir deste livro que, passados quase cinquenta anos, Adolfo Bioy Casares, companheiro de escrita de Borges, cria *La Invención de Morel* (1940).

Na narrativa de Casares (...) é-nos contada a história de um homem que, ao fugir à perseguição política, encontra refúgio numa ilha, onde está em segurança, porque uma espécie de peste a tornou deserta. Alguns anos antes, um homem rico, com alguns amigos, mandou construir ali um hotel, uma capela e um «Museu», mas a epidemia parece tê-los expulso. O exilado vive assim por algum tempo na angústia do abandono extremo. Um dia, descobre

⁹ Alain Robbe-Grillet, *L'Année Dernière à Marienbad* (1961). (Note-se ainda nesta descrição a referência à ausência de som. Ora, o som só acontece na duração; já o silêncio denuncia um tempo afásico, quer dizer, parado ou suspenso).

¹⁰ Christine Reeh, *Kinotel*, (C.R.I.M. Produções, 2009).

Light in the Fridge

street literature from lightinthefridge.blogspot.com

uma jovem mulher, descobre também outras pessoas, que reocupam o hotel e levam, nessa natureza selvagem, uma vida incompreensível de divertimento. Necessita, pois, de fugir novamente, necessita de se esconder, mas a atracção por essa jovem a quem ouve chamar Faustine, a indiferença encantada que ela lhe manifesta e esse mundo de felicidade e de festa prendem-no. Aproxima-se, fala-lhe, toca-a solicita-a, mas em vão. Tem que se resignar: não existe para ela, está como que morto a seus olhos, e não estará ele morto, efectivamente? Vamos ao desenlace. O organizador desta pequena companhia é um sábio que conseguiu obter dos seres e de todas as coisas uma imagem absoluta, tal como esta se impõe a todos os sentidos, como o duplo idêntico e incorruptível da realidade. O sábio, sem eles darem por isso, «filmou» os seus amigos, em cada momento das suas vidas, durante uma semana que será eterna e que recomeça sempre que as marés põem em movimento a maquinaria de que dependem os aparelhos de projecção. Até aqui, a narrativa é apenas engenhosa. Mas está-nos reservado um segundo desenlace onde o engenho se torna emocionante. O fugitivo vive, portanto, junto das imagens, vive junto da fascinante jovem à qual pouco a pouco se sente ligado, mas não o bastante, pois o que ele queria era entrar no círculo da sua indiferença, entrar no seu passado, modificar o passado conforme o seu desejo; o que o leva a este desígnio: adaptar os seus gestos e palavras aos gestos e palavras de Faustine, para que se correspondam como uma alusão ao que um espectador julgaria ser a sua intimidade feliz. Assim vive uma semana inteira, durante a qual, pondo em movimento os aparelhos de captação de imagens, se faz reproduzir, com ela e com todos os demais, tornando-se por sua vez imagem e vivendo maravilhosamente nessa intimidade imaginária (naturalmente, apressa-se a destruir a versão da semana em que não estava). Ei-lo doravante feliz, sentindo-se até uma espécie de bem-aventurado: felicidade e eternidade que deverá pagar, é esse o preço, com a morte, pois os raios são mortais.¹¹

¹¹ Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*, p. 100.

Light in the Fridge

street literature from lightinthe fridge.blogspot.com

Se *Moreau* escreve na carne dos bichos, *Morel* desenha imagens no Mundo, criando com elas um *Presente* paradoxal, carregado de *Passado* morto; o *Já Não* evolui por entre o *Agora* – os dois tempos desconexos são aqui simultâneos, coexistentes, formando uma equipa impossível.

Esta coincidência entre passado e presente eterniza o segundo, como se percebe pela sinopse de Blanchot, se bem que, na morte do protagonista, naquela ilha, sobreviverá para sempre o passado – será por ventura um passado eterno.

Robbe-Grillet, que por várias vezes assegurou que era Borges que estava na génese do *Nouveau Roman*, vai basear-se na fábula de *Morel*, do outro argentino tão próximo do escritor das *Ficções*, para criar *Marienbad*.

Há ainda outro factor que reforça esta etapa na genealogia breve de *Marienbad* – sabe-se que na altura Resnais revia o filme *Pandora's Box* de Pabst, e que, influenciado pela figura de Louise Brooks, queria que esta fosse o modelo para a personagem de Delphine Seyrig. Ora, Casares, numa entrevista de 1995, refere esta mesma Louise Brooks como modelo de Faustine, a mulher-imagem por quem o protagonista de *Morel* se apaixona.

Sergio Wolf: You said that the inspiration for La Invención de Morel came to you, at least partially, from the vanishing of Louise Brooks from the movies. What happened with you and Louise Brooks?

Adolfo Bioy Casares: I was deeply in love with her. I didn't have any luck, because she disappeared quickly. She went to Europe, she made a film with Pabst, and then I didn't like her so much as when she was in Hollywood. And then, she vanished too early from the movies.

Light in the Fridge

street literature from lightinthefridge.blogspot.com

Sergio Wolf: Could she be seen as one of the characters in La Invencción de Morel?

*Adolfo Bioy Casares: Yes, she would be Faustine.*¹²

(Tanto na realidade como na ficção, um homem real apaixona-se por uma imagem.)

Se em *La Invencción de Morel* pergunta-se se a realidade é ficção, em *L'Année Dernière à Marienbad* a pergunta inverte-se – será a ficção real? Este não é um mero jogo de palavras – será 'X' o único vivo naquele lúgubre hotel? Lembremo-nos do início do filme, com as personagens e figurantes congelados como estátuas¹³. Tudo o que vemos e ouvimos não serão apenas as memórias, pensamentos, *invenções* do narrador? Robbe-Grillet afirmava que *Marienbad* era uma história de persuasão – resta saber se se referia aos episódios entre 'X' e 'A' ou, pelo contrário, pensava na obra e nos seus leitores/espectadores.

3.

Será este *Kinotel* um filme de amor, como parece ser toda a geneologia em que assenta? Ao contrário de *L'Année Dernière à Marienbad*, e de inúmeros filmes daquela época, parece faltar-lhe um terceiro elemento.¹⁴ Mas na verdade, ao casal que entra no kinotel, junta-se-lhes, é claro, o Cinema, a memória do cinema.

¹² A primeira vez que li sobre esta ligação entre Louise Brooks e *Morel* foi em <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/10/marienbad.html>

¹³ É também possível estabelecer uma ligação com uma cena do filme de Marcel Carné, *Les Visiteurs du Soir*, – www.youtube.com/watch?v=OrnnnSH_G5M

¹⁴ O triângulo amoroso parecia ser uma obsessão no cinema francês: *Jules et Jim* (1962), *Une Femme Est Une Femme* (1961), etc.

Light in the Fridge

street literature from lightinthe fridge.blogspot.com

Pode então dizer-se que *Kinotel* é um filme de amor, mas de amor ao cinema, e só isso pode justificar a beleza por vezes fulgurante destes quinze minutos; beleza descendente directa de *Marienbad*, a começar logo pela primeira cena – vénia elegante ao filme de Resnais, e que consegue até anular aquela construção espalhafatosa, exdrúxula e maneirista que é a Gare do Oriente – (ao contrário de Calatrava, eu diria que a arquitectura é movimento e não forma, mas enfim).

O que vai então fazer aquele casal ao Kinotel? Ver cinema? *Viver* cinema? Percebe-se no final que eles *viveram* Solaris – na verdade um misto orgânico do filme russo e de *L'Année Dernière à Marienbad*. (Eu também tentaria persuadir Seyrig no meio do luxo, se bem que não consiga deixar de imaginar uma noite com Maud¹⁵, mesmo que pudica, por cima dos lençóis).

Mas o que se vê naquele quarto de kinotel? Nós, espectadores, vemos dois actores a representar duas personagens, que tentam representar outras duas personagens, que por sua vez são representadas por outros dois actores; uma estrutura em *mise en abîme* precisamente – os desdobramentos são múltiplos. Não se trata de uma questão de aprofundamento sucessivo até se atingir um cerne (a lógica da matrioska), mas de percorrer o plano, a superfície do *Presente*, perscrutando todas as esquinas, todas as dobras.

Aqui vale a pena referir o logótipo criado para este kinotel.¹⁶ Por baixo do nome aparecem os símbolos de *Play* e de *Pause*; *Play* de kino, claro, e *Pause* de hotel. Mas *Play* também de peça (de teatro), mas *Play* também de representação, mas *Play*, enfim, de jogo – *Jogo de Nim*, aquele no qual o marido, o tal terceiro elemento em *Marienbad*, quase mudo, quase ausente, é sempre o vencedor; sorte ao jogo, azar no amor.

¹⁵ Eric Rohmer, *Ma Nuit Chez Maud* (1969) – (outro triângulo amoroso).

¹⁶ Este logótipo foi criado por mim no âmbito dessa incerta função de Director de Arte.

Light in the Fridge

street literature from lightinthefridge.blogspot.com



4.

É neste *viver* cinema que residem as duas facetas políticas deste *Kinotel*.

O filme dá a entender que se passa no futuro e propõe uma hipótese de como aí se *viverá* o cinema. É muito importante que se trate apenas de uma hipótese, pois só assim se abre uma linha de fuga possível por onde as nossas reflexões poderão evoluir. Quer dizer, nada neste pequeno filme nos assegura que é assim que o cinema vai sobreviver, nada nos adverte, nada nos dirige, nada nos ensina o que devemos fazer, nada constrói por nós uma opinião. Não apresenta por isso uma estratégia paternalista e ortopédica como se vê em muitas obras desajeitadas.

Mas, claro, poder-se-á ler nesta hipótese uma crítica (leia-se pensamento) sobre o estado da programação de sala, sobre o seu afunilamento, afastando muito do público, cinéfilo ou não, do cinema projectado, que é o seu verdadeiro habitat. Cada vez mais, crê-se, o cinema é visto através do DVD, num plasma semelhante ao do quarto do kinotel, do que na sala escura.¹⁷

A outra faceta política deste *Kinotel* é a proposta de resolução (inaudita) do problema do espectador. De Artaud a Brecht, de Debord à arte contemporânea, muitos tentaram activar o espectador, isto é, desinstalá-lo do conforto da sua posição distanciada e praticamente inatacável. Rancière, ao criticar esta questão, defende que o espectador nunca é passivo, ele pensa, sente, interpreta, como na vida real. O filósofo francês fala de um *espectador emancipado*. Esta emancipação nada tem que ver

¹⁷ Reflexo disso mesmo foi o lançamento de *Bubble*, de Steven Soderbergh (2006), simultaneamente em sala, televisão por cabo e DVD.

Light in the Fridge

street literature from lightinthe fridge.blogspot.com

com independência ou autonomia; na verdade, ele refere-se à conquista de uma posição de igualdade, entre ele e o que se lhe depara – o espectáculo.¹⁸

Mas nunca um espectador me pareceu tão emancipado como aqueles dois actores-personagens-espectadores, à frente de um ecrã, que começam por balbuciar as falas de um filme, e finalmente encarnam as duas personagens desse filme e, aí sim, se igualam aos desse ecrã original. Mas, claro, perpassam esse mesmo ecrã, e talvez aí deixem de ser espectadores na comum acepção da palavra.

5.

Se um hotel pode ser entendido como um *não-lugar*, como as auto-estradas e os aeroportos, num quarto de kinotel, para além desse desenraizamento característico, vive-se um *não-tempo*, uma suspensão, uma simultaneidade com outro tempo, passado, futuro, presente paralelo. Mas lá, nesse espaço anfíbio, não vivemos essoutro tempo – não se trata aqui de uma máquina do tempo –, nesse quarto improvável misturamos os tempos, vivemos *Solaris* com *Marienbad*, com o presente e futuro daquelas cenas. Quer dizer, não se recua nem se avança no tempo conforme o filme escolhido, apenas tudo se mistura criando um tempo insólito, desfazendo a verticalidade habitual da existência e espalhando os estilhaços num plano percorível.

Devido a estas implicações, ao ver a última cena do *Kinotel*, aquele *travelling* de afastamento, não pude deixar de me lembrar daquela figura espantosa de Walter Benjamin, o anjo da história da *Nona Tese sobre Filosofia da História*, que de asas abertas vai recuando para o futuro.

¹⁸ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, in www.lightinthe fridge.blogspot.com/2007/07/jacques-ranciere-emancipated-spectator.html

Light in the Fridge

street literature from lightinthe fridge.blogspot.com

Existe um quadro de Klee que se intitula Angelus Novus. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele queria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas.¹⁹

Ao saírem do quarto, as duas personagens deste *Kinotel* regressam ao presente linear, ao tempo unânime, que é apenas, como vimos com Barthes, um criador de ruínas. E a lente da câmara, os olhos esbugalhados, o anjo, ali, somos nós, espectadores.

(este texto foi escrito à revelia da realizadora;
não promove necessariamente as suas ideias e intenções)

Março 2009

F I M

¹⁹ Walter Benjamin, 'Teses sobre Filosofia da História', *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992), p.162.