

Nos limites: a experiência do tempo na literatura e no cinema de Clarice Lispector e Lucrecia Martel

Doutorando Hernán Rodolfo Ulm, Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo:

Neste trabalho, tentamos dar conta dos modos da experiência da temporalidade na literatura e no cinema contemporâneos, dado que tal experiência é privilegiada na hora de pensar os modos de produção da subjetividade no mundo atual. Neste sentido, as artes constituem uma “sintomatologia da cultura” que visa atingir e diagnosticar os modos de constituirmos em nosso próprio horizonte cultural. Partindo da análise das obras de Clarice Lispector e Lucrecia Martel, procuraremos mostrar as formas em que a temporalidade é questionada e assumida nelas, na tentativa de dar uma imagem do tempo que não responde as características tradicionais do aqui e o agora com que o pensamento organizava nossa experiência.

Palavras-chave: temporalidade, subjetividade, Lispector, Martel, experiência

1 O tempo da experiência, a experiência do tempo

Neste trabalho, tentamos dar conta dos modos da experiência da temporalidade na literatura e no cinema contemporâneos, dado que tal experiência é privilegiada na hora de pensar os modos de produção da subjetividade no mundo atual. A experiência humana do tempo faz com que este seja concebido partindo da lógica causal que sustenta que não é possível um efeito que não tenha uma causa antecedente (na linha de pensadores como Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard, dentre outros, chamamos de “Humano”, ou “experiência humana”, aquela que impõe sua própria forma a todo o existente: neste sentido é uma experiência totalizante e totalitária que Deleuze chama “maior”. Essa experiência humana pode se definir como masculina, heterossexual, branca, proprietária, burguesa, etc. Diante desta experiência “maior” é preciso, para estes autores, tentar atingir experiências “menores” quer dizer, experiências que façam com que o próprio homem seja ultrapassado, deslocado e assim permitam outras modalidades do existente). Deste modo, na experiência humana, todo o que é, pode ser reduzido às causas que o produzem. Esse modo de pensar o tempo faz com que este seja assimilado a uma linha reta na qual cada um dos pontos é, necessariamente, o resultado lógico da sucessão de pontos anteriores. O passado e o futuro se determinam partindo de um ponto privilegiado que é chamado presente. Deste modo, a experiência humana do tempo adota o modelo discursivo, histórico ou narrativo em que o antes e o depois se encontram encadeados por uma lógica em que a cada instante se sucede outro e assim até o fim dos tempos em que poda-se recupera a origem perdida, causa primeira, que foi o início mesmo da História. Neste sentido, a narração, o discurso, a história, têm por objetivo restituir um estado de coisas perdidos o um estado de coisas por alcançar pelo próprio trabalho de e sobre o tempo (embora as vezes esse trabalho fique inconcluso e aberto). Nessa linha do tempo o Homem reconhece e se reconhece como a forma da Identidade que, para além das mudanças temporais, permanece como sendo o Mesmo no percurso das variações discursivas. Na unidade do tempo sequencial e sucessivo, o Homem pode se reconhecer (como indivíduo ou como espécie) como estando sempre presente em cada ponto da linha. O Sujeito (ou ainda a sua forma mais debilitada, a subjetividade) é sempre o Mesmo Sujeito, o Eu que se desenvolve no percurso dos acontecimentos. Todo pode mudar, mas uma coisa tem no mínimo que ser Idêntica: essa coisa é o Homem (embora seja sob um aspecto mínimo). Mas esta forma de modalidade do tempo é, como foi dito, apenas a forma Humana de fazer a sua experiência. Ultrapassar as formas

humanas de determinar a experiência é atingir outros modos possíveis do existente e deste modo, também, outras modalidades da temporalidade. Neste sentido, as artes constituem uma “sintomatologia da cultura” que visa atingir e diagnosticar os modos de constituirmos em nosso próprio horizonte cultural. As artes, neste sentido, são o local privilegiado para pensar outras formas da experiência da temporalidade desde que o tempo não é um conceito (na modernidade, foi Kant quem determinou que o tempo não é conceito mas forma da afetividade e, desse modo, arrancou ao tempo das formas discursivas do pensamento). O tempo é neste sentido o alvo mais específico das artes, desde que estas são formas de pensamento (Deleuze-Guattari; 1992) que pensam através de afetos e perceitos puros. Na frente das afeições e percepções que são próprias da experiência humana, os afeitos e perceitos puros formam um “bloco de sensações” que apresentam modos da experiência não humana. Assim as artes podem ultrapassar a experiência do tempo histórico e atingir formas da temporalidade que desloquem a ordem sequencial do antes e do depois, ou, ainda melhor, mostrem a sua ineficácia para pensar, para além do humano, modalidades do tempo sem início e sem fim.

Partindo da análise das obras de Clarice Lispector e Lucrecia Martel, procuraremos mostrar as formas em que a temporalidade é questionada e assumida nelas, na tentativa de dar uma imagem do tempo que não responde as características tradicionais do aqui e o agora com que o pensamento organizava nossa experiência. Fazer uma experiência (segundo a etimologia da palavra) é atravessar uma prova, percorrer os limites do possível, andar sobre o horizonte onde se estabelecem as condições de nosso presente, transitar nossa liberdade. É ir ao não pensado no pensamento, o impensado do pensar. Aquilo para o qual ainda não temos palavras, não temos imagens e exige que criemos novas palavras e novas imagens. Que criemos novas formas de pensar. Esses limites fazem com que sejamos o que somos mas também oferecem a alternativa do que ainda estamos por ser. Neste sentido, do lado da literatura, tentaremos mostrar os limites do expressável da linguagem e do lado do cinema os limites do visível das imagens para procurar, na fronteira que esses limites indicam, a possibilidade de ultrapassar os modos da experiência para outras formas que ainda são possíveis no porvir do pensamento.

Mas, ao mesmo tempo, essa tarefa de atingir novos perceitos e novos afeitos, tem especificidades próprias segundo as artes. A literatura tem um material próprio: a linguagem. O cinema outro: blocos de movimento e duração. Desse modo, nem a crítica literária é aplicável ao cinema, nem a cinematográfica é aplicável à literatura. A literatura é o trabalho por e no meio da linguagem. O cinema é o trabalho pelos blocos de movimento e de duração que não se expressam pela linguagem, mas pelas imagens. De aí que seja necessário trabalhar tanto a especificidade do literário de um lado como a especificidade do audiovisual por outro.

Na literatura as palavras vão se confrontar com o limite de sua própria discursividade: o enunciável pela linguagem parece estar desde o início condenado à discursividade que impõe a forma mesma da escritura lineal. Na tentativa de atingir uma outra modalidade do tempo, a literatura de Lispector encontra-se com o silêncio e o grito como matérias próprias do inexpressável que fica além das palavras

No cinema a legibilidade não está nunca nem do lado das imagens nem do lado das palavras mas na distância entre o que as imagens nos dão a ver e a ouvir (de um lado) e entre estas imagens e as palavras que as personagens enunciam. Neste sentido, no cinema de Martel, neste intervalo entre imagens visuais e imagens sonoras e entre elas e as palavras, acontece a possibilidade de nos mostrar um tempo, um tempo que acontece no intervalo, que acontece como o local sempre inadvertido onde o que somos se constitui.

2 A literatura de Clarice Lispector. O inexpressivo e o Tempo inumano.

“Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou cosificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it (...) Não, não é fácil. Mas “é”. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um “isto”. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (Lispector, 1998 p. 32)

A literatura de Clarice Lispector é um contínuo se confrontar às fronteiras da linguagem descobrindo o inexpressivo como o limite da própria linguagem onde habita um tempo que desloca todas as formas do discurso: “Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata das palavras. E prescindir de ser discursivo” (Lispector; 1999 p.14)

Fazer a experiência do inexpressivo é o desafio que nos oferece a literatura de Lispector: desafio estético, mas também ético. Se nossa própria subjetividade é constituída pelo discurso, atingir os seus limites é também atingir os limites da própria subjetividade. O que é que há para além do limite discursivo da linguagem? O que é que acontece para além dessa temporalidade discursiva? O que é que acontece com o Eu quando o tempo desloca todas as suas fronteiras? Fazer a crítica da linguagem é também fazer a crítica do horizonte de nosso presente. Nesse sentido, a literatura de Lispector mostra a incapacidade da linguagem para ir para além de si mesma. Mas o importante, o que é necessário dizer, fica desse modo fora dos limites do discurso: “Eu, que tinha como meu tema secreto o inexpressivo (...) Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar” (LISPECTOR; 1998, p.142).

A linguagem não abrange a totalidade do que é, porque o que é, o inexpressivo, vai para além da linguagem. Atingir o limite do expressivo-discursivo é se adentrar numa experiência que faz com que a própria subjetividade fique deslocada desde que a linha do tempo não oferece agora os pontos onde fixar o Eu. O repetido fracasso das personagens de Lispector procurando outra linguagem, procurando uma outra forma de se expressar, deixa-nos nas bordas desse limite inatingível do inexpressivo que nos habita. As personagens fracassam porque a própria estrutura da linguagem impede alcançar aquilo que eles procuram. A literatura de Lispector salienta essa impossibilidade da linguagem e esse limite em que uma outra temporalidade desloca toda estrutura.

Ir para além da língua ao encontro com o seu limite é encontrar o que Lyotard chama de infância, o que não fala: outro nome possível para o inexpressivo. Aquilo que cala quando falamos, aquilo que não pode ser expresso por palavra nenhuma: o silêncio que habita nas palavras como o grito que desarticula todas as enunciações (LYOTARD; 1997)

Essa infância inexpressiva faz tremer o sistema da língua tudo, o faz balbuciar. Mas a infância da linguagem não produz apenas uma crise da ordem discursiva da linguagem, mas também supõe uma crise da subjetividade que ela determina e da ordem temporal na que o discurso se sustenta. A perda do discurso é também a perda do Eu, a perda do Mundo, mostrando o limite da Forma do Tempo que organiza a história e a experiência da subjetividade. Se não há discurso, se não há história nos textos de Lispector, é porque esses textos neutros e impessoais não se podem conformar sob as convenções do tempo lineal. O “it”, o elemento puro, é o material do instante do tempo que tem de se parir; o neutro, o impessoal, o inexpressivo é o que simplesmente é: “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É” (LISPECTOR, 1998, p.26). Essa era a única palavra que podia de ser dita: de aí surge a criação. Palavra que não tem passado nem futuro. Mas sem passado nem futuro, tem presente? O tempo do “é” não se deixa fixar. O “é” é uma afirmação da experiência de um tempo puro para além da sucessão. Uma palavra que ultrapassa as formas habituais da

temporalidade. Palavra mínima, escassa, que abrange um tempo sem limites, um tempo ilimitado. Um tempo que faz da experiência (o que nos limita), experimentação (o que vai para além dos limites). Tempo que faz a prova, que põe a prova o presente. Tempo que nos liberta do presente desfazendo-lo a cada instante. Um tempo que é puro processo do que se faz, do que se está fazendo e por tanto do que está se desfazendo, afirmação do que está deixando de ser. Desse modo, nunca poderia se dizer “Eu sou”, “Tu es” mas “sou-me”, “tu te es”: tempo que desposei às pessoas e as gramaticalidades. Tempo a-significante que nos mergulha na a-significância¹. Tragédia do Homem e da linguagem que tenta nomear o mundo: o que é esta deixando de ser. E para o que está deixando de ser, embora sendo, não temos nome possível. Na literatura de Lispector, estamos arrojados num tempo em que a cada instante somos outros, num devir outro do Eu. Tempo sem identidade e que recusa as identidades. “É” que não é presente senão aquilo que passa, aquilo que nos passa. Um tempo que se prolonga, indefinidamente, onde os existentes acontecem, onde se dá o Acontecimento².

Por isso, não temos “partes” do inexpressivo, não temos “partes” do “it”. O instante de Lispector é o devir onde todo se desdobra, que obra e des-obra. Esse instante que tenta, inutilmente, alcançar a escrita. Escrever sempre é em passado. Ninguém é Eu. Ninguém é você. O “it” é a experiência da solidão pura, solidão donde não há intimidade com nenhum Eu onde ninguém é você. Solidão absoluta, porque quando deslocamos o sistema da língua que assegura as pessoas gramaticais e os tempos verbais, estamos fora de toda identidade, fora de toda subjetividade, fora de si: exasperados, visamos a loucura arrastados num processo inexpressivo que é o único que é. Tempo processual, tempo sem fim. Tempo dos mundos se fazendo e das forças se dirigindo. Somos feitos de palavras, mas as palavras estão habitadas por esse tempo sem medida, tempo “incomensurável”, tempo sublime, tempo que, por isso, por não ter medida, não se pode representar. Um tempo enlouquecido para uma escrita enlouquecida.

O discurso é uma articulação da voz, que impõe uma ordem à voz, organizando a própria experiência como um antes e um depois, se reconhecendo numa continuidade entre passado, presente e futuro. Princípio, meio, fim: ordem tônica do tempo narrativo que fosse indicado por Aristóteles na *Poética*. Mas alguém da voz articulada no discurso, encontra-se a voz sem articulação. O “it” zumbando. Uma voz que recusa a ordem sucessiva da articulação. É um outro tempo aquele que se descobre tentando escrever a vida desde a vida, a vida em movimento, a veia no pulso: “Mas que um instante, quero seu fluxo” (LISPECTOR, 1998,p.15). Um instante fluxo. Um instante que se decorre, nos decorrendo. A vida toda (a vida de Virgínia se define por esse fluxo de morte que, atravessando o rio, se silencia no grito afogado da menina cuja peregrinação entre a cidade e a casa familiar será interrompida pela morte) está na deriva, exposta ao desastre desse fluxo sem fim. Porque apenas morrem as personagens, mas a vida continua para além deles.

O inexpressivo, o neutro, o impessoal, o devir, ao contrário das aspirações discursivas da linguagem, não tem início nem fim, não tem antes nem depois. “Ah este flash de instante nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro. Este improviso é” (LISPECTOR, 1998, p. 86)

A linguagem comunicativa nos inventa uma identidade, nos cria uma subjetividade para nos proteger (em vão) do tempo que nos arrasta ao inexpressivo. O sistema evita o improviso,

¹ A-significante, a-significância não querem dizer insignificante, insignificância mas a ausência de significação. O tempo não é O Significante impossível. Também não A Significação sempre esquivada, mas a ausência de significante e de significação.

² Do acontecimento apenas podemos dizer que acontece, é o “há” sem causa, sem antecedente. O Acontecimento é o que irrompe no tempo cronológico e quebra as continuidades. Temos um antes e um depois do Acontecimento. Mas o Acontecimento não tem nem um antes nem um depois nem um durante: acontece.

pelo contrário quer previsão, quer previsibilidade. Por isso dentro do sistema da língua não há possibilidade para a criação. Ao invés, a linguagem literária se afirma na força do devir. Nesse devir em que o que existe começa (e acaba) pelo meio:

Eu, reduzida a uma palavra? mas que palavra me representa? De uma coisa sei: eu não sou o meu nome. O meu nome pertence aos que me chamam. Mais, meu nome íntimo é: zero. É um eterno começo permanentemente interrompido pela minha consciência do começo. Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio (LISPECTOR, 1999, P.128).

Não tendo nem meio nem fim, não é possível construir uma narração. A vida não é narrativa – narrativa apenas é a experiência Humana do tempo mas essa experiência humana é o que temos que ultrapassar- e os textos de Lispector se apóiam nessa ausência de discursividade afirmando um tempo sem forma: o é afirma uma existência para além do Humano e as suas narrativas temporais. Improviso da vida “entre”: entre o nascimento e a morte. Entre o começo e o final. Breve flash em que todo se condensa, como no cristal, se descompondo e criando sem cessar.

Assim, os textos começam pelo meio, como em *Água viva*, *A paixão segundo G.H.* ou *Uma aprendizagem. O livro dos prazeres*. Ou bem somos mergulhados no meio de uma história sem passado e sem futuro, na brutalidade de um instante que passa: em *A hora da estrela* estamos no meio da vida da “autora” (ela mesma tentando se desfazer de si mesma na escrita), no meio da vida do “escritor” (ele mesmo querendo escrever aquilo que nunca escreveu), no meio da vida de Macábea (ela mesma uma vida tomada no meio de sua existência isolada no Rio de Janeiro). No meio do ato criativo, no meio dos problemas da criação literária, no meio da vida da nordestina. Não conhecemos nada do passado das personagens nem também não de seu futuro. Ou como em *Perto do coração selvagem*, onde a continuidade narrativa fica cancelada por uma escrita que vai aos pulos, com pressa, tentando acompanhar o devir da vida de Joana, ela mesma sempre deslocada em relação aos fatos que acontecem ao seu redor. Capturados no instante que passa apenas sabemos das personagens o que no presente vai se desdobrando e des-abrando. Em outros casos, o “fim” do texto é apenas uma interrupção: morte de Virgínia em *O lustre*, abandono da busca e volta às convenções de Martim em *A maçã no escuro*, fuga para o campo de Lucrecia em *A cidade sitiada*.... Os textos nunca acabam: apenas ficam interrompidos. Esgotamento da linguagem que já não tem mais nada que dizer na frente de um tempo que segue improvisando. Ou, como no caso de Lori em *O livro dos prazeres*, logo da aprendizagem, se ainda tem alguma coisa para dizer, já não tem sentido que seja dito e o texto se interrompe com dos pontos e a página em branco que se abre para o vazio da escrita (aliás esse romance começa com três pontos, quer dizer, não começa, ou começa havendo começado). Vida começada, textos iniciados. Vida interrompida pela morte, textos interrompidos sem final. Chegamos sempre a nossa “hora da estrela”. Esse instante de máximo brilho que é também o instante do apagamento. Ai onde apenas ficam sinos badalando sem som. Onde só cabe já uma insólita pergunta: “qual é o peso da luz?” (LISPECTOR; 1998^a *Ahora da estrela*, p.87).

Mas que indica esta ausência de fim e de principio? Que supõe para a escrita essa aposta de um tempo “improvisante” no que estamos sempre pelo meio, esse tempo que exige interrupções sem final?

Indica que todo o que é, é fragmentário: porque não tendo nem início nem fim, o “it” é fragmentário. O ser é fragmentário, a escrita é fragmentária, a vida é fragmentária. O instante é fragmentário. Assim, escrevem-se sempre fragmentos do silêncio, fragmentos de gritos, fragmentos de movimento e fragmentos de tempo. Um fragmento do silêncio é todo o silêncio, um fragmento do grito é todo o grito, um fragmento da voz é toda a voz, um fragmento do

tempo é todo o tempo, unidade indivisível do que esta se formando: “A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo”(LISPECTOR, 1998, p.71). O fragmento não é a impossibilidade de dizer a totalidade do que se quer. O fragmentário é a condição mesma da existência e da escrita. É a condição mesma do tempo sem eixos, a condição de um tempo que não tem medida. Escrita fragmentária, neutra, impessoal, inexpressiva que acompanha, desse modo, as características próprias do existente. Escrita que, ela mesma, fica “fora de seus eixos”.

Mas o que é que é o resto da infância aquém da voz, a infância da voz que não pode se articular? O que é que é esse fragmento que grita e quebra a ordem bem estabelecida da linguagem adulta? Como revelar esse tempo sem forma?

Podaríamos arriscar que a voz é um zumbido? Uma *phônè* que manifesta apenas o que não tem história nem discurso nem narração que a expresse (LYOTARD, 1997, p. 135-136)? A palavra primordial, o “É” que Lispector procura, é na verdade uma palavra decomponível em fonemas ou é um grito, um grito exasperado que tenta atingir aquilo que sempre escapa, o tempo escorregando do instante? O “é”, é apenas um timbre, uma intensidade sem partes, um “afeto puro”. Timbre do tempo: o tempo como afeto puro onde o Homem não pode se reconhecer como Indivíduo nem como subjetividade. Não é por acaso que nos textos de Lispector encontramos a persistente busca do timbre, do que apenas deixa-se ouvir por trás das articulações tônicas do discurso: “Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu”(LISPECTOR, 1999, p.16). Porque o timbre é o “aquilo” que da toda sua singularidade aos existentes: timbre das cores que se diferenciam pelo matiz, timbre das vozes (a nuance singular que nos lembramos das pessoas), timbre dos sons (o gradação singular que tem os instrumentos musicais de sonar). O timbre é o que faz com que os existentes se diferenciem: “No que eu escrevo só me interessa encontrar meu timbre. Meu timbre de vida” (LISPECTOR, 1999, p.75). A linguagem é general demais para capturar o singular do tempo e dos existentes em devir. O timbre é sentido, é o sentido, mas, justamente, o timbre da voz é inapreensível para a escrita: é o limite atingido da literatura e que ela mesma não pode ultrapassar. Talvez, as personagens literárias de Lispector sejam um modo de dar conta desse timbre. Macábea, Martim, Angela, GH, talvez sejam apenas um timbre, um matiz da voz impessoal que arranca às pessoas, o que fica por trás do Eu, por trás de você. Barthes chamava à ciência dos matizes (que eu quero que seja também dos timbres) de “diaforologia”: ciência das sutilezas (lembrando a Nietzsche que, criticando o positivismo do século XIX afirmava que a ciência não é o bastante sutil para capturar o devir do mundo e as suas diferenças). A literatura da Lispector é, nesse sentido, diaforológica: percorre com infatigável persistência as sutis singularidades do grito apresentando-se.

A linguagem é a especificidade material da literatura, como foi dito desde o início. O trabalho literário é feito como um combate entre as palavras, numa luta com as palavras que obrigam a dizer, que obrigam a nos expressar. Numa batalha com esse tempo sem nome e sem forma que a linguagem não consegue capturar. Eis o caráter sintomático da literatura: fracassar tentando capturar esse tempo que está fora das convenções lingüísticas e comunicativas que nos conformam. Mostrando na impossibilidade de abranger o tempo sem medida a doença da linguagem que o tenta expressar. Porque o tempo está para além da linguagem, para além do presente que a linguagem discursiva quer fixar.

Somos feitos de palavras, mas somos também, como as personagens dos romances, o “it” que se desfaz no mundo. E assim como a prática literária constrói as suas personagens, a linguagem nos constrói a nós. Mas com essa diferença: as personagens literárias estão sempre prestas a se dissolver na linguagem que os cria voltando ao inexpressivo do qual surgiram, no entanto a linguagem discursiva quer nos proteger na ilusão de uma identidade que ele mesmo cria ao preço de não poder já mudar.

Somos feitos da escorregadia matéria do tempo. Lembrar esse tempo que nos faz e que se escorre entre as palavras que tentam “informá-lo”, lembrar o tempo que a língua esquece, o

tempo fora de toda representação mas que habita em todas as representações, o tempo que cala em nossas palavras: isso é o que a escrita de Lispector traz para deslocar nosso presente. Tempo que diz que o presente, nunca está presente porque todo, a cada instante, é Outro.

3 O tempo entre as imagens. O cinema de Lucrecia Martel

O cinema chamado clássico retoma os princípios narrativos da literatura do século XIX e constrói (na verdade reconstrói) a identidade pelo processo unificador da montagem (identidade individual, nacional, humana), fazendo desse modo uma restituição do tempo cronológico - embora esse tempo tenha de ser percorrido como um efeito do corte da própria montagem. Para além das complexidades dos procedimentos da montagem, todos eles, neste cinema, compartilham um mesmo alvo: restituir o encadeamento sensório motor em que as ações começam, se desenvolvem e acabam num fim.

Mas nem tudo o cinema faz esse movimento de reconstrução. Como indicou Deleuze, o cinema conhece outras modalidades nas quais não é o tempo cronológico o que é apresentado na tela mas, pelo contrário, uma temporalidade que se subtrai aos domínios desse tempo histórico e narrativo (as vezes Deleuze chama a esse tempo de narração falsificante já que não é possível reconstruir a verdade dos acontecimentos).

Nos filmes de Lucrecia Martel aquilo que deveríamos ver (aquilo que o cinema clássico far-nos-ia ver) fica subtraído por o cuidadoso processo da montagem. Nas suas obras a montagem põe-se ao serviço da elipse como modo de quebrar a ordem lógica narrativa da linguagem visando mostrar a diferença que se instala na distância aberta entre os corpos e a linguagem. É entre a linguagem e o corpo onde se inscreve aquilo que cala, aquilo que não pode ser dito porque as palavras não deixam de esconder e travestir as verdades que se inscrevem na superfície dos corpos. E é essa diferença o que o cinema tem que mostrar: “*En ese seminario sistematicé algunas ideas que tenía sobre el montaje. Básicamente el gran descubrimiento era: la elipsis. Puede parecer una obviedad, pero para mí fue la salvación*”³. Por isso, a busca do “não humano” indicada como estranhamento e distância, se transforma na procura da elipse que vai decidir as opções estéticas no cinema de Martel: poucos planos (e ainda poucos planos seqüências), quadros fechados e, especialmente, a recusa do plano-contraplano como recurso narrativo cinematográfico e, desse jeito, recusa da ordem discursiva do cinema clássico.

Economia de planos, montagem da elipse e diferença entre corpos e palavras vão se unir, nos filmes de Martel, a outro dos interesses que percorrem a sua obra: a afirmação (ou ainda melhor, a impossibilidade da afirmação) da crença como ponto de partida de qualquer transformação. Em Deleuze, esse problema está vinculado ao corte dos vínculos sensório-motores que garantiam a unidade do homem com o mundo. Uma vez que esses laços são fraturados, apenas ficamos, segundo o filósofo francês, perante situações óticas e sonoras puras, sinsignos na frente dos quais não temos capacidade de agir. Um tempo sem antes nem depois. Um tempo que sempre está num entre. Nas obras de Martel essa problemática percorre quase que obsessivamente os seus trabalhos. As personagens não mudam, não podem mudar, mas não porque afirmem uma identidade mas porque não são capazes de enxergar uma saída á situação que os oprime. Uma preocupação ética nas imagens que expressa a realidade de um mundo em que já não é possível acreditar, porque as nossas certezas ficaram suspensas: “Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión que tal Arquitecto no existe, al menos en

³ “Nesse seminário sistematizei algumas ideias que tinha sobre a montagem. Basicamente a grande descoberta foi: a elipse. Pode parecer uma obviedade, mas para mim foi a salvação” Disponível na edição em dvd de *La ciénaga*, seção “Especiais”, “comentários”.

esos términos de ‘voluntad divina’, el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia” (Apresentação do filme *La niña santa* disponível na internet: <http://www.laninasanta.com/entrevista.html>)⁴. Em cada um de seus filmes salienta-se o mesmo problema: as personagens não conseguem ver a verdade, não podem revelar os signos que se inscrevem nos corpos: em *La ciénaga*, Luciano vai tomar o risco de olhar procurando a imagem do “rato africano” ou do “cachorro-rato”, mas essa preocupação da criança que acredita, que tem Fé na verdade das palavras, fica inadvertida para os adultos que moram com ele. No mesmo filme, a aparição da Virgem apenas é vista como um sucesso televisivo, uma curiosidade que ninguém toma em conta: “Cada uno ve lo que puede” sustenta Tali (Mercedes Morán). No entanto, no final do filme (que reitera o início: o som da tormenta, as cadeiras se arrastando, a indiferença dos corpos deitados) Momi, reiterando a história familiar, diz com alguma tristeza “Fui adonde se aparecia la Virgen. No vi nada”. Por sua vez, em *La niña santa* (um de cujos temas é o diagnóstico dos signos, signos sagrados da vocação religiosa, signos sensíveis dos corpos doentes, signos eróticos das paixões recalçadas) as personagens estão incapacitadas para decifrar o sentido dos acontecimentos e toda a arte de interpretar os signos, o diagnóstico, acaba fracassando. Finalmente, em *La mujer sin cabeza*, Verónica não pode estabelecer o sentido de sua vida, na medida em que não atinge uma imagem que poderia revelá-la: foi um cachorro o um adolescente o que atropelou com seu carro? (Pouco importa na verdade: o que importa é como esse acontecimento fica inscrito na sua memória e em seu corpo; na cena que corresponde ao acidente, a câmara não pretende dar resposta a esse fato, mas sim do sentido do trauma que ocasiona na protagonista: vemos o seu rosto apavorado, o seu corpo tremendo, a sua ansiedade nos olhos; os traumas expressam-se sempre como manifestações do corpo que a linguagem não pode explicar e como apresentação de um tempo que tínhamos esquecido). É que os traumas tentam atingir a consciência mas sempre o fazem pelos caminhos do desvio e do diferimento. O resultado nos filmes é sempre igual: os protagonistas ficam presos nos círculos da inação, da repetição, da reiteração mórbida do que não pode se modificar. Vidas condenadas à repetição porque não podem acreditar, porque não atingem a dar com a imagem que os libertaria (especialmente em *La mujer sin cabeza* onde os planos finais mostram-nos à protagonista entrando no círculo fechado da família, atravessando uma porta de vidro que, se por um lado nos deixa olhar - com alterações sutis do foco - o interior, ao mesmo tempo marca o limite da clausura que as personagens não podem atravessar).

Nos três filmes encontramos o mesmo procedimento de clausura: de um lado, os espaços estão fechados sobre si mesmos e as conexões entre eles são sempre revelações do que está acontecendo para além de suas vidas (por caso, em *La ciénaga*, Mecha -Graciela Borges- está o tempo todo enclausurada, o bem no hospital o bem na sua própria casa – e na verdade quase confinada na cama onde a sua mãe ficou até morrer -; em *La niña santa*, Helena - Mercedes Morán -, está o tempo todo no interior do hotel e ignora todo o que acontece com a sua filha e o Dr. Jano). Esses espaços enclausurados impedem aos protagonistas estabelecer novas relações e expressam a impossibilidade (fatal) de fugir de aquilo que os asfixia. De outro lado, o enclausuramento e ainda acentuado pelos enquadres fechados que impedem que as conexões se abram e afirma o caráter endogâmico das situações. Ainda nas cenas no exterior (as da caçaria em *La ciénaga* e em *La niña santa*, por exemplo) são tomadas nesses planos cheios de opressão. Em *La ciénaga* e *La mujer sin cabeza*, os planos do interior dos carros mostrando sempre o que passa por fora. Duplo fechamento para uns seres que ficam-se sem nada no que acreditar a falta de imagens que lhes forneçam alguma certeza.

Mas se a elipse é o procedimento que define a montagem de Martel, essa elipse, como

⁴ “Mas quando, por caminhos diversos, chega-se à conclusão que tal Arquitecto não existe, nos termos da ‘vontade divina, o mundo revela-se no seu mistério, em sua injustificada existência”

já foi sustentado, atinge as diferenças que a diretora visa como necessárias de assinalar entre os corpos e as palavras. Os discursos das personagens são sempre estereotipados: frases cuja pertença comum faz com que já não tenham interesse nenhum. Mas cujo sentido aparece na confrontação com os corpos que os enunciam: por caso, em *La ciénaga*, (33.59 a 39.30) a conversa entre Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán) desenvolve-se numa série de lugares comuns ao tempo que vemos o jogo de olhares cúmplices das adolescentes com o filho mais velho de Mecha, José, que está semi nu se preparando para sair (essas relações corporais entre adolescentes será também tema recorrente em *La niña santa*). Mas nunca esses olhares são colocados de modo explícito num ponto de vista “clássico”. A cena culmina com a interrupção do diálogo das mães quando uma das adolescentes põe música e então, todas as mulheres desde a mais nova até Tali, dançam com José. Ou, ainda em *La ciénaga*, numa das cenas de caçaria, um dos garotos diz, se referendo-se aos “*coyas de mierda*”: “...estos quiscudos viven todos en la misma casa, el padre, la madre, el abuelo, el gato, el perro, ¿no viste que lo toquetean?, lo toquetean (ao cachorro), están todo el día acariciándolo...” (1.07.30-1.08.06), afirmação que expressa todos os preconceitos da família burguesa (já decadente) ao que pertencem os protagonistas. Mas essa afirmação tem de ser contrastada com todas as imagens anteriores onde se nos mostrou à família desse mesmo garoto deitada na cama, ou a esse mesmo garoto na mesa familiar, comendo com o cachorro no colo. Assim, se de um lado a linguagem dos protagonistas expressa o ponto de vista comum, as suas certezas e verdades “de classe”, as imagens que olhamos contradizem permanentemente aquilo que as suas falas sustentam. Em *La niña santa*, por sua vez, a cena onde o Dr. Jano e Helena fazem o ensaio da obra de teatro tem de ser contraposta com os signos eróticos (especialmente de Helena) pelo qual a artificialidade do que se diz se confronta com a tensão do que olhamos: os corpos quase que se tocam, mas cada vez que isso poderia acontecer, se retiram: o ensaio é um fracasso duplo: fracasso do encontro amoroso e fracasso que preanuncia o fracasso da empresa do diagnóstico que tem de se representar para finalizar o colóquio médico. Em *La mujer sin cabeza*, a cena em que Verónica, seu marido e um dos primos (um de aqueles que “la quieren tanto”) conversam sobre o acidente: logo de ter informado ao primo do acontecido (em que os planos insistentemente mostram as reações dos rostos das personagens perante cada nova enunciação: o primo vai-se tranquilizando na medida em que a conversa gira sobre o acidente e não sobre as relações “dos primos” com Verónica) o filme passa a uma câmara lenta mas com o som sincronizado de forma tal de acentuar a diferença entre o ritmo das palavras e os ritmos dos corpos afetados por essas mesmas palavras. No entanto a conversa telefônica é excessivamente banal, o rosto de Verónica expressa ainda mais a dúvida e a suspeita. Neste filme, particularmente, todo acontece entre a procura das imagens que pudessem restituir a verdade por parte de Verónica e o ocultamento de todos os fatos por parte do marido e dos primos que tentam assim ocultar os traços do trauma (e assim, impedir a perlaboração). Finalmente, apenas para terminar, no mesmo filme (53.02) a esposa de um dos primos “comenta” uma fala que teve com outra amiga. Nesse contexto diz: “...para que lo voy a amargar, si ya tiene bastante con la machona de la hija”. Mas a conversa se desenvolve no entanto a câmara mostra, desde dentro do carro, à filha da mulher olhando para a sua amiga com a qual mantém relações amorosas (esse plano aliás é repetido no filme). Assim, uma e outra vez, são os signos sensíveis o que fica desconhecido na fala das personagens, o que aparece uma e outra vez escurecido pela linguagem estereotipada que eles usam e que lhes impede revelar a verdade do que acontece no seu redor. Por isso não há quase uso do PPV clássico nas obras de Lucrecia Martel: porque as personagens nunca olham para onde os signos se manifestam, porque as palavras sempre apontam para outro lado. Os planos, nos filmes de Martel, desviam-se sempre e, entre o desvio dos planos e a montagem elíptica, cria-se a distância irrepresentável para o olho, extremadamente humano dos protagonistas.

Resumindo, os três filmes de Lucrecia Martel, encenam um tríplice regime de clausuras e ambigüidades: regime de clausura e ambigüidades eróticas, regime de clausura e ambigüidades

sociais, regime de clausura e ambigüidades econômicas. Clausuras e ambigüidades que nem sequer a morte pode transformar. Ante a ausência de imagens nas quais afirmar a crença e a possibilidade da liberdade, as personagens ficarão brilhando apenas no triste esplendor de seus silêncios sombrios. Os transtornos da memória e a montagem elíptica (Martel).

Conclusão

Somos feitos de tempo. Mas qual é a modalidade do tempo no qual somos? As formas estereotipadas da temporalidade fazem com que o tempo seja cronológico, discursivo, narrativo. Procuram assim nos fixar a uma identidade, nos proteger do devir mediante o guarda-chuvas de uma unidade, de uma totalidade. Mas por trás desse clichê, é possível atingir outras modalidades do tempo. Outra maneira de ser feitos por ele. Modos em que a identidade já não é a proteção do que nos arrasta ao devir mas aquilo do qual temos de nos desfazer para atingir o que fica por trás do pensamento, por trás das palavras e das imagens que nos fornecem tranqüilidade. Ai onde nos esperam a vertigem e a solidão mais austeras, onde a experiência está se fazendo (e não já feita). A literatura de Lispector e o cinema de Martel aventuram-se nesses outros percursos incertos, nos quais a cada instante é possível cair nas armadilhas do silêncio puro onde nada poderia ser dito e nada poderia ser mostrado. Nessa fronteira estreita onde o mundo ainda está por ser e o Homem ainda não foi feito (como sustentava Cézanne: pintar a paisagem antes do Homem). Ai onde outras experiências podem se pensar, inventadas, criadas. Para criar não apenas outros modos de olhar e de dizer, não apenas outros modos de pensar o tempo. Mas para fabular outras formas da existência possível nas que o que podemos ser seja o que ainda não somos mas poderíamos chegar a ser pela simples afirmação de uma palavra única, de uma imagem do que está no intervalo. Sem identidades nem garantias prévias. Fazendo a prova do que, nos limites, exige pensar, para além do pensamento aquilo que, hoje, ainda não pensamos.

Borelli, O. (1981) *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*; Editora Nova Fronteira; Rio de Janeiro

Deleuze, G. (1987); *Escritos sobre cine 1. Imagen movimiento*; Paidós; Buenos Aires.

-----; *Escritos sobre cine 2. Imagen tiempo*; Paidós; Buenos Aires.

Deleuze, G.-Guattari, F. (1992); *¿Qué es la filosofía?*; Anagrama; Buenos Aires

Lispector, C. (1998); *Água Viva*; Editora Rocco; RJ.

Lispector, C. (1998a); *A paixão segundo G.H.*; Editora Rocco; RJ

Lispector, C. (1999); *O lustre*; Editora Rocco; Rio de Janeiro

Lispector C. (1999a); *Um sopro de vida (Pulsações)*; Editora Rocco; RJ

Lispector, C (s/d); *A maçã no escuro*; Círculo do livro; São Paulo

Lyotard, J.F.; (1997); *Lecturas de Infancia*; Eudeba; Buenos Aires.

-----; (1998); *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*; Manantial; Buenos Aires.

Hernán ULM, Doutorando, Universidade Federal Fluminense (UFF)
hernan_ulm@yahoo.com