

Récits d'Ellis Island: uma fabulação na ilha das lágrimas

Ana Lúcia Moraes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

Recebido em: 25 mar. 2024

Aprovado em: 20 maio 2024


Publicado em: 31 dez. 2024

Resumo

O objetivo do presente trabalho é analisar a pertinência dos conceitos de Gilles Deleuze de “potência do falso” e de “fabulação”, tal como elaborados em sua obra *Imagem-tempo: cinema II*, para abordar a primeira parte do documentário *Récits d'Ellis Island* [Relatos da Ilha Ellis] de Robert Bober e Georges Perec, realizado entre 1978 e 1980. A primeira parte do documentário, intitulada *Traces* (Rastros) evoca a chegada à Ilha Ellis de cerca de dezesseis milhões de emigrantes provenientes da Europa, de 1892 a 1954. O propósito central da análise é verificar em que medida, a partir dos procedimentos estéticos e cinematográficos empregados pelos autores, o questionamento das fronteiras entre verdade e fabulação permitem caracterizar o documentário como um filme político.

Palavras-chave: Documentário. Fabulação. Georges Perec. Robert Bober. Ilha Ellis.

* Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Comunicação Social. Doutora em Langue et Littérature pela Université Stendhal-Grenoble III; Mestre em Comunicação e Cultura e graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: ana.lucia.moraes@ufrn.br

 <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

 <http://lattes.cnpq.br/0000000000000000>

Ellis Island Revisited: a fabulation on the island of tears

Ana Lúcia Moraes

Federal University of Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brazil

Received: 25th March 2024

Approved: 20th May 2024


Published: 31st Dec. 2024

Abstract

The aim of this work is to analyse the pertinence of the concepts of “power of the false” and “fabulation”, as elaborated by Gilles Deleuze in his work *Cinema 2: The Time-Image*, to approach the first part of the documentary *Récits d’Ellis Island* (Ellis Island revisited: Tales of Vagrancy and Hope) made by Robert Bober and Georges Perec, between 1978 and 1980. The first part of the documentary, entitled *Traces*, evokes the arrival of about sixteen million emigrants from Europe, between 1892 and 1954. The main purpose of the analysis is to verify to what extent, based on the cinematographic and aesthetic procedures used by the authors, the questioning of the boundaries between truth and fabulation allow us to characterize the documentary as a political film.

Keywords: Documentary. Fabulation. Georges Perec. Robert Bober. Ellis Island.

* Adjunct Professor at the Federal University of Rio Grande do Norte, Center for Human Sciences, Letters and Arts, Department of Social Communication. PhD in Language and Literature from Université Stendhal-Grenoble III; Master in Communication and Culture and graduated in Literature from the Federal University of Rio de Janeiro. Email: ana.lucia.moraes@ufrn.br

 <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

 <http://lattes.cnpq.br/0000000000000000>

Introdução

Entre 1978 e 1980, o cineasta Robert Bober e o escritor Georges Perec realizaram um documentário, *Récits d'Ellis Island* (Relatos da Ilha Ellis), sobre a Ilha Ellis, localizada perto de Manhattan, onde funcionou de 1892 a 1954 o centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos. A ilha das lágrimas, como a ilha foi denominada em todas as línguas dos expatriados, a partir do final do século XIX, foi para muitos – dezesseis milhões de migrantes, segundo Perec –, a passagem obrigatória para alcançarem o sonho americano. Eram majoritariamente pessoas forçadas a deixar a Europa por motivos econômicos ou por perseguição política, racial ou religiosa.

Somente os pobres iam para a Ilha Ellis. Aqueles que podiam comprovar que tinham posses entravam diretamente no país. E dentre os que passavam pela ilha, nem todos conseguiam o acesso à cidade de Nova Iorque e ao direito de permanecer em solo americano. Sempre havia a ameaça de refugo, situação em que o viajante era mandado de volta para o ponto de partida. Afirma Perec, entretanto, que esse foi o destino de apenas entre dois e três por cento dos viajantes.

O lugar foi transformado em Museu da Imigração, em 1990, mas no momento da filmagem do documentário, as edificações remanescentes do centro de controle, abandonadas desde 1954, estavam em avançado estado de degradação. Mesmo assim, o prédio central da ilha, que havia sido classificado, em 1976, como monumento histórico, fora aberto à visitação pública por ocasião do bicentenário da independência dos Estados Unidos. No documentário, a narração com a voz em *off* de Perec é entremeada com as explicações do guia dos visitantes que vemos circular em meio às ruínas.

O filme é dividido em duas partes: a primeira parte, intitulada *Traces* (Rastros), que será objeto de investigação neste trabalho, explora, comentando, o espaço-tempo de espera e triagem que foi a ilha. A segunda parte, intitulada *Mémoires* (Memórias) é constituída basicamente de entrevistas com descendentes de emigrantes.

As primeiras imagens do documentário mostram Perec, filmado de costas, em silêncio, folheando um álbum de fotografias. Um *zoom in* mostra as fotografias que Perec está olhando: a foto de um barco de imigrantes, fotos da Estátua da Liberdade, fotos da Ilha Ellis. O texto que acompanha as imagens é o seguinte:

Em Paris, quando dizíamos que íamos fazer um filme sobre a Ilha Ellis, quase todos nos perguntavam do que se tratava. Em Nova Iorque, quase todo mundo nos perguntava o porquê. Não por que um filme sobre a Ilha Ellis, mas por que nós. O que isso tinha a ver conosco, Robert Bober e Georges Perec. Será sem dúvida um pouco artificial dizer que fizemos o filme com o único

objetivo de compreender por que tínhamos o desejo ou a necessidade de fazê-lo (*Récits d'Ellis Island*, Perec, 1980).

São mostradas, então, fotos de Perec e Bober, assim como de parte da equipe de filmagem, reunidos em torno de uma câmera em um barco. O texto que acompanha essas fotos é fundamental para a compreensão do que queremos tratar aqui: “Mas será necessário, entretanto, que as imagens que virão em seguida respondam a essas duas questões e descrevam, não somente esse lugar único, mas o caminho que nos trouxe até ele”.

É preciso ressaltar que nesse ponto, a voz em off da narração afirma que são as imagens que estarão encarregadas de descrever o lugar e o caminho que os levou até lá, além de responderem às perguntas: “Do que trata o filme?”, “Por que Bober e Perec o fizeram?” e “O que eles têm a ver com isso?”. Entretanto, também há um texto escrito e narrado por Georges Perec que descreve o lugar e que ajuda não somente a construir o caminho que os levou até lá, mas também a responder as perguntas acima formuladas. Assim, constatamos que é igualmente necessário observar a relação entre o texto narrado pela voz em off e as imagens.

O plano seguinte já apresenta o que a câmera estaria registrando: o mar visto a partir do ponto de vista de alguém em um barco em movimento. Surge então, na tela, o título da primeira parte do filme – *Traces* (Rastros), seguido de uma citação de Jonas, de Jean-Paul de Dadelsen: “Nosso país é essa tênue margem onde estamos jogados”.

Em seguida, vemos imagens de Manhattan ao fundo, enquanto, por mar, o *travelling* vai mostrando a aproximação da Ilha Ellis, acompanhada da enumeração dos emigrantes que por ali passaram, discriminados por sua proveniência:

Cinco milhões de emigrantes provenientes da Itália
Quatro milhões de emigrantes provenientes da Irlanda
Um milhão de emigrantes provenientes da Suécia
Seis milhões de imigrantes provenientes da Alemanha
Três milhões de emigrantes provenientes da Áustria e da Hungria
Três milhões e quinhentos mil emigrantes provenientes da Rússia e da Ucrânia
Cinco milhões de emigrantes provenientes da Grã-Bretanha
Oitocentos mil emigrantes provenientes da Noruega
Seiscentos mil emigrantes provenientes da Grécia
Quatrocentos mil emigrantes provenientes da Turquia
Quatrocentos mil emigrantes provenientes dos Países Baixos
Seiscentos mil emigrantes provenientes da França
Trezentos mil emigrantes provenientes da Dinamarca
(*Récits d'Ellis Island*, Perec, 1980).

Nesse ponto da narração, podemos observar um procedimento estético típico da escrita de Perec – a prática da enumeração, a prática das listas. Tal procedimento, como

veremos a seguir, não é sem consequências para a abordagem perequiana do espaço em geral e da Ilha Ellis no documentário, em especial.

Perec: listas e enumerações em *Récits d'Ellis Island*

Perec tem profundo apreço por listas. Listas parecem ser arbitrárias, aleatórias, quase frutos do acaso, sempre abertas à incorporação de um novo dado. A importância do uso das listas na obra de Perec é bem conhecida, inclusive Jacques Roubaud, seu colega no Grupo francês Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle – Oficina de Escrita Potencial*), dedicou um artigo especificamente à poética das listas na obra perequiana. Nesse artigo, Roubaud, que também é adepto da prática das listas na escrita, afirma que, como o Nilo, a forma poética das listas remontaria à Antiguidade (Cf. Neefs, 1990). De fato, as listas estariam presentes na própria origem da escrita, em inventários de trocas, como aponta Jack Goody (2019).

Gaspard Turin, se concorda, por um lado, com Roubaud e Goody sobre o fato de que a prática das listas é muito antiga, por outro lado, repertoria a existência de uma prática da lista comum a diversos autores contemporâneos, como Calvino e Perec, e ressalta a função de pesquisa do real desempenhada por tal prática (Cf. Heck, 2011). Para o autor, haveria um consenso entre os comentadores da obra de Perec quanto à constatação da presença do fenômeno da enumeração nela e quanto à sua ligação com o questionamento da ficção em relação com o real.

Segundo Bernard Magné, grande especialista na obra de Perec, mencionado no artigo de Turin, o excesso de realidade das listas atrapalharia a possibilidade do pacto ficcional. Na verdade, as listas costumam estar ligadas a práticas humanas relacionadas à administração, à contabilidade, a nomenclaturas, a manuais, inventários, em resumo, a textos institucionais. Perec afirma que a prática das listas, para ele, está ligada aos espaços e ao questionamento do modo como vemos o real, dentro do que ele considera como campo sociológico da sua obra. Como afirma Turin: é o campo sociológico que gera a prática enumerativa mais visível. O “olhar do cotidiano” seria o que de fato incitaria Perec a se debruçar sobre o diverso, para que os detalhes do “infra-ordinário” possam falar do que existe e do que somos (Cf. Heck, 2011)

No filme não-ficcional *Récits d'Ellis Island*, as listas têm, segundo o próprio Perec, uma motivação bem específica. Dizer que dezesseis milhões de pessoas passaram pela Ilha Ellis é apenas mais um dado. Aliás, efetivamente, são dados que constam em arquivos. Então qual seria o objetivo de enunciar, lentamente, todos esses números? Perec explica sua intenção em uma entrevista com Jean Liberman:

Como descrever um lugar? Em geral, faz-se uma escolha muito breve e acredita-se que se viu. Na verdade, o que se viu foi o que foi dado a ver, sem que se olhasse por trás. Para olhar para além daquele lugar, encontrar aí um sentimento de insegurança ou transformá-lo em questão, é preciso descrevê-

lo com uma atenção maníaca. Como? Por um lado, há as enumerações. E o filme começa com quatro enumerações: sobre os países de onde partiram os emigrantes, as companhias de navegação, os portos de onde partiam e o nome dos barcos. Pois, se dissermos “Dezesseis milhões de emigrantes transitaram pela Ilha Ellis”, isso não quer dizer nada, mas se enumerarmos concretamente as coisas durante três minutos, temos uma ideia do que aconteceu, dessa Europa que se esvazia... (Perec, 2012, p.139)

A lista não segue nenhuma ordem crescente ou decrescente, o que ressalta o caráter aparentemente aleatório e confuso da própria situação. Tampouco há uma aparente ligação ou pontuação entre os itens enumerados. O que se observa no procedimento de utilização dessa lista é não somente uma escolha respeitosamente ética quanto à história diaspórica desses emigrantes, como também um efeito de contraposição. Contra as longas e anônimas listas de arquivo – cabe lembrar que Perec era documentalista de ofício –, vemos uma lista que dá relevo e profundidade aos dados, criando um intertexto com os dados burocráticos, mas em contraposição a eles. Sublinhando que estão se referindo a pessoas, que não são apenas números aleatórios. Que é todo um continente que se esvazia. Observe-se que os dados não são alterados. Nada há de ficcional aqui; nada, a não ser um procedimento estético, é acrescentado aos dados, mantendo sua validade e pertinência como documento.

Gerard Genette (2006), em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, define o palimpsesto da seguinte forma:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (*Ibidem*, p. 6).

Reteremos aqui a ideia de palimpsesto nesse sentido figurado a que se refere Genette. O texto de Perec não se situa em relação hipertextual somente com as listas de arquivos, também estabelece uma relação com a famosa lista das embarcações presente no canto segundo da *Ilíada* de Homero. Tal procedimento acrescenta uma evidente dimensão épica às enumerações no texto de *Récits d'Ellis Island*. Se a *Ilíada* narra a fundação do mundo grego, *Récits d'Ellis Island* narra uma parte da formação da nação estadunidense. Entretanto, os

heróis, os viajantes da Ilha Ellis, muito embora também enfrentem uma longa viagem por mar, encontram-se confrontados a um tipo totalmente diferente de provações ao chegarem ao seu destino, como podemos constatar a partir de outras enumerações presentes no texto do documentário – sobre os desafios que terão que enfrentar na ilha, como os exames médicos e o próprio cotidiano na ilha ou sobre como a promessa do Eldorado americano, de fato, pode não se cumprir. Algumas enumerações vêm contradizer o que estaria dentro das normas de uma boa linguagem de documentário. Elas descrevem exatamente o que as imagens mostram. Não se trata aqui de um erro comunicacional, mas de novo procedimento estético. Como afirma Perec na entrevista já citada:

Pegar uma imagem na tela, fixá-la por um minuto, e tentar descrever tudo o que se vê. Percebe-se então que não sabemos ver. Daí o que faço em todos os meus livros... Aqui, a visita guiada do local serve para transformá-lo, para fazê-lo passar por essa etapa intermediária que vai torná-lo mais sensível para nós (2012, p. 139).

Não se trata mais aqui somente do texto enunciado pela voz em *off*, mas de um questionamento sobre como ver e como mostrar o cotidiano dos que passaram pela Ilha Ellis, sobre como se vê apenas o que é dado a ver e como se pode tentar ver e dar a ver o que está além do que já é dado.

Palimpsestos: narração, fotografias e a potência do falso

Uma pausa na voz segue as primeiras enumerações. As imagens aproximam-se mais da Ilha Ellis e a voz retoma a narração, dizendo que a maioria dos que chegavam a Manhattan sabia que suas provações ainda não haviam terminado: “Ainda era preciso que passassem pela Ilha Ellis, essa ilha que, em todas as línguas da Europa, apelidaram de Ilha das Lágrimas”. Inicia-se então nova lista da tradução de “ilha das lágrimas” em diversas línguas.

A voz faz uma breve apresentação da ilha e de sua história, fornecendo informações sobre a criação no local do centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos, contando em seguida quem era e quando chegou a primeira emigrante à ilha, assim como quando chegou e quem foi o último emigrante, informando a data em que o barco que o trouxe fez sua última viagem. Uma lenta panorâmica dirige nossa atenção para o barco abandonado no cais. A câmera faz um *zoom in*, mostrando detalhes da carcaça exterior da velha embarcação. De repente, em meio ao movimento da câmera, está colocada, na frente do gradil do barco, uma foto ampliada em preto e branco. Na fotografia, vemos um casal com filhos atrás do gradil de um barco. São emigrantes do período de funcionamento do centro. A partir desse ponto, diversas vezes, novas fotos aparecerão nos locais mostrados pela câmera. São ampliações das fotos tiradas no local, em 1905, por Lewis Hine.

As fotos mostradas foram de fato tiradas no local, mas o modo como são colocadas, muito embora sublinhe seu caráter de fonte histórica, chama a atenção para o fato de que o filme é uma representação. Esse procedimento aponta para a ausência daquelas pessoas no local no momento em que o filme foi realizado, mas, ao mesmo tempo, possibilita sua presença por meio do posicionamento das fotografias no espaço filmado.

Nas imagens seguintes, vemos muitos passageiros da época do funcionamento do centro, desembarcando na ilha e dirigindo-se às instalações, que foram abandonadas em 1954, sendo, em 1976, classificadas como monumento histórico e reabertas à visitação pública. Após essas informações, a voz comenta que a emigração para os Estados Unidos começou antes da existência do centro da Ilha Ellis e não cessou com o seu fechamento. A voz então enumera as nacionalidades, que na época da filmagem, substituíram os emigrantes europeus. Na sequência, é mostrada, do ponto de vista a partir de um barco, a chegada à ilha. A voz precisa a data da primeira visita de Georges Perec e Robert Bober à Ilha Ellis- quarta-feira, 31 de maio de 1978. A voz observa que não é por acaso que se vai à ilha, que quem por ali passou, não tem vontade de voltar, que os que vêm visitá-la são descendentes de imigrantes, que vão buscar rastros – título dessa primeira parte do documentário. “O que para alguns foi um lugar de provações e de incertezas, tornou-se para outros um lugar de suas memórias... um dos lugares em torno do qual se articula a relação que os une a sua história” (*Récits d'Ellis Island*, Perec, 1980).

A partir desse ponto, a câmera filma uma visita guiada ao local, mostrando como os visitantes interagem com o guia, fazendo perguntas e respondendo a suas perguntas, dando exemplos de suas histórias particulares. O filme passa então a entremear as filmagens, com as fotos superpostas – procedimento criado pelos autores, com as filmagens da visita guiada. Dá-se a superposição de diversas camadas espaço-temporais: a do nosso momento enquanto espectadores do filme, a das fotos do momento de funcionamento do centro na ilha, a do local no momento da filmagem, a dos momentos aos quais o discurso do guia se refere e a dos visitantes que buscam na Ilha Ellis sua memória e sua história.

Espécies de espaços

Muitos estabeleceram uma relação entre a Ilha Ellis e o conceito de lugar de memória. *Récits d'Ellis Island* foi realizado antes da divulgação do conceito de lugar de memória, a partir dos trabalhos de Pierre Nora. O que nos interessa aqui, para os fins deste artigo, é a posição de Perec e Bober quanto aos espaços da Ilha Ellis. Em uma entrevista com François Caillat, Robert Bober responde, quando perguntado se ele aceitava a qualificação da Ilha Ellis como lugar de memória:

Acho que todo mundo tem lugares de memória. Pode ser um bistrô de cidadezinha, uma praça de cidadezinha, uma escola... São lugares que nos

determinam. A Ilha Ellis não era nossa história, mas era, através do exílio, uma certa maneira de falar de nossa história (Beuchot *et al.*, 2003, p. 24).

Para Bober e Perec a ideia de lugar de memória está próxima do cotidiano. E é de fato uma preocupação presente no documentário sobre a Ilha Ellis mostrar também o cotidiano na ilha. A abordagem de Bober e de Perec da Ilha Ellis é uma operação meticulosa que constrói um palimpsesto com os fragmentos do que o lugar representa. São diversas marcas superpostas. Essa ideia de palimpsesto representa bem as escolhas estéticas presentes em *Récits d'Ellis Island*.

Perec preocupa-se com o que é da ordem do “infra-ordinário”, termo cunhado por ele para se referir a um modo diferente de ver. Para se referir a um novo modo de ver o real, que leva a uma interrogação política. Ele se propõe a descrever o real de modo saturado. Maryline Heck (2017) em seu texto sobre o Perec político, defende que a exploração do infra-ordinário, em Perec, seria construída “contra” - contra o que poderíamos chamar com o termo vago de ideologia ou pensamento dominante.

Para Heck (2017), a escrita infra-ordinária construiria uma posição fundamentalmente crítica e essa posição implicaria o próprio escritor, mas também chamaria o leitor à sua responsabilidade, incitando-o a modificar seu ponto de vista sobre o real. A autora conclui:

Enfim, se podemos falar de ‘política’ a propósito desses textos, é porque, ao nos convidar à reapropriação de nosso tempo, de nossos espaços, de nossa consciência do mundo que nos circunda, eles interrogam fundamentalmente nosso pertencimento ao mundo comum e propõem outros modos de encarar a articulação entre o individual e o coletivo (*Ibidem*, p. 73-88).

Para Perec, trata-se de propor outros usos de nossos espaços, de nossos corpos, para sairmos de nossas rotinas mentais. Trata-se nada mais nada menos da nossa reapropriação de nossos modos de ser e de nossos comportamentos mais íntimos, de nossa consciência do mundo. E, para Maryline Heck, é em *Récits d'Ellis Island* que o exercício do infra-ordinário na obra de Perec mostra bem o seu alcance. O problema colocado pelo discurso institucional, que, como vimos, as listas e as fotos vêm questionar, é que ele pretende dar acesso direto ao passado, no caso de *Récits d'Ellis Island*, por meio da voz do guia, por meio do que é visitado no museu, com a incitação à imaginação pelo guia. Para Perec, os rastros do passado não são emanações evidentes, é preciso aprender a ver, descondicionar nossos olhares para podermos ver o que não é mostrado. Como explica Perec em uma entrevista a Jean-Marie Le Sidaner:

Minha “sociologia” do cotidiano não é uma análise, mas somente uma tentativa de descrição, e mais precisamente, descrição do que não olhamos nunca, porque estamos lá [...]. Trata-se de um descondicionamento: tentar apreender, não o que os discursos oficiais chamam de acontecimento, o que

é importante, mas o que está por baixo, o infra-ordinário, o barulho de fundo que constitui cada instante de nosso cotidiano (2003, p. 93-94).

No texto da narração da voz em *off* de *Récits d'Ellis Island*, logo após vermos o guia mostrando, institucionalmente, o local, Perec expressa sua preocupação com a relação que se pode estabelecer com o passado a partir da descrição do centro de triagem de migrantes da Ilha Ellis: “No início, o que se pode tentar fazer é nomear as coisas uma a uma, uniformemente, quantificá-las, enumerá-las, do modo mais banal possível, do modo mais preciso possível, tentando não esquecer nada”. E mais adiante, continuando sua reflexão, o narrador afirma: “Não quer dizer nada querer fazer as imagens falarem, forçá-las a dizer”, e ele prossegue, o que conta “é o que vemos hoje e sabemos apenas que não era assim no início do século, mas é isso que nos é dado a ver e é somente isso que podemos mostrar” (*Récits d'Ellis Island*, Perec, 1980).

É nessa tentativa de mostrar o que não nos é dado a ver que se inscrevem os procedimentos estéticos e cinematográficos que repertoriamos no documentário. Em particular no que se refere às relações espaço-temporais.

Representações do tempo

Retomando o que vimos em *Récits d'Ellis Island* sobre as indagações de Robert Bober e Georges Perec no que se refere aos espaços, sua descrição e ao modo como os percebemos, podemos igualmente constatar que assim como há diversas espécies de espaços descritos no documentário, também há diversas camadas temporais superpostas: o nosso momento enquanto espectadores do filme; o momento em que o centro funcionava na ilha, registrado nas fotos; o momento da filmagem do documentário com as fotos sobrepostas; as imagens do centro em ruínas; a camada do discurso do guia e a dos visitantes que buscam na Ilha Ellis sua memória e sua história.

Trata-se da sobreposição de diversas inscrições em camadas de tempo. Nas palavras de Michael de Certeau, diríamos que são tempos empilhados que mobilizam “presença de ausências” (1994, p. 189). É esse empilhamento de tempos que nos remete às teorias de Gilles Deleuze sobre o tempo no cinema e, mais especificamente, sobre os documentários.

Gilles Deleuze, em seu *Imagem-Tempo*, formula a necessidade de ultrapassar a fronteira entre o real e o imaginário ou ficcional, afirmando que não há uma ruptura entre eles e que ambos, real e ficção, podem estar submetidos ao modelo de verdade que expressa ideias dominantes tanto no filme documentário, quanto na ficção. Bergson e Nietzsche são os pensadores fundamentais para essa formulação. Baseando-se no conceito de “função fabuladora” de Bergson (1978), Deleuze dirá que é preciso fabular esta fronteira, libertando o real e a ficção do modelo da verdade. Deleuze articula a função fabuladora ao conceito nietzschiano de “potência do falso” (Nietzsche, 2011), para dizer que se o modelo do

verdadeiro limita e submete a ficção, a função fabuladora é o que afirma a ficção como uma potência, uma potência criadora que permite abolir a distinção entre verdade e ficção, ultrapassando o modelo do julgamento e da verdade.

É necessário aqui ressaltar que no caso de *Récits d'Ellis Island* não se trata exatamente de ficção, mas de fabulação, como veremos mais à frente. Nenhuma imagem presente no documentário é ficcional e em momento nenhum a narração da voz em *off* de Percec adentra pelas vias ficcionais. O que está em questão é que o cinema, segundo Deleuze, não deveria tentar apreender a identidade de uma personagem, real ou fictícia, mas o devir da personagem real quando ela se pusesse a fabular. A personagem, não seria separável de um antes e um depois. Ela própria se tornaria um outro, quando se pusesse a fabular, sem nunca ser fictícia. Para Deleuze “é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia” (2005, p. 185). Não se trata mais da forma do verdadeiro que é “unificante e tende à identificação de uma personagem, a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substituiu Eu=Eu” (*Ibidem*, p. 163)”. Percebemos aqui a retomada da formulação poética de Rimbaud “*Je est un autre*” (Eu é um outro).

Conclui-se, com Deleuze que o devir da personagem não está relacionado à apreensão de pontos identitários, partilhados entre um antes e um depois. O devir consiste na reunião do antes e do depois na própria passagem, produzindo o que Deleuze chamou de “imagem-tempo direta” (*Ibidem*, p. 186). O que se postula aqui sobre o uso das fotografias em *Récits d'Ellis Island* é que nos encontramos frente a uma apresentação direta do tempo, como queria Deleuze. Nesse tempo do devir, o circuito sensorio-motor, que regularia o ajuste entre o plano atual da percepção e o plano virtual da memória, sofre uma quebra, um colapso, que torna essas imagens distintas coalescentes. Elas se tornam indiscerníveis.

Então, retomemos a primeira pergunta apresentada por Percec e que as imagens deveriam responder: “Do que se trata em *Récits d'Ellis Island*?”. Do passado dos emigrantes que passaram pela ilha, do presente no momento da filmagem, do tempo de quem assiste ao documentário, do tempo dos rastros da memória de quem vai visitar a ilha, do nosso tempo, ou de todos esses tempos ao mesmo tempo?

É preciso ressaltar que não se trata aqui de um perspectivismo que multiplicaria os pontos de vista, num movimento de relativização. Não vemos várias versões da Ilha Ellis ou vários pontos de vista sobre o centro. Trata-se de uma fabulação, de uma criação, que faz o tempo sair dos eixos espaciais que o aprisionam, produzindo uma mutação subjetiva e cinematográfica. Por meio dos artifícios estéticos e cinematográficos empregados no documentário, vemos que não se trata simplesmente de dizer que dezesseis milhões de emigrantes passaram durante trinta anos pela Ilha Ellis, mas de entrar em devir com essas

dezesseis milhões de histórias individuais, essas dezesseis milhões de histórias idênticas e diferentes, desses homens, dessas mulheres e dessas crianças, expulsos de sua terra natal pela fome e pela miséria, por pressões políticas, raciais ou religiosas e deixando tudo, seu vilarejo, sua família, seus

amigos, levando meses e anos para juntar o dinheiro necessário para a viagem, e encontrando-se aqui, numa sala tão ampla, que eles nunca teriam ousado imaginar que pudesse existir uma assim tão grande em algum lugar (*Récits d'Ellis Island*, Perec, 1980).

E, em seguida, a voz de Perec sintetiza o propósito geral do documentário: “Não se trata de se apiedar, mas de compreender”.

Para Deleuze (2005, p. 183), “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro”. Em seu texto sobre a função fabuladora em documentários, Suzana Viegas (2023, p. 89) afirma:

Num documentário tradicional, o realizador continua a seguir a lógica da distinção entre ver a personagem objetiva ou subjetivamente, em particular quando procura imaginar como é ser essa personagem real e nos mostra o mundo como ela o vê, acreditando que a personagem tem a sua identidade já formada. Na fabulação, a lógica é diferente: o realizador não procura mostrar o mundo como a personagem real o vê, mas antes o seu devir, as passagens entre estados. A personagem devém outro ao mesmo tempo que o cineasta devém outro (Deleuze, 2015, 240), isto é, há um duplo devir (Deleuze, 2015, 348). Ou seja, o cineasta já não é o criador de enunciados individuais, próximo da imagem tradicional de autor na literatura, mas é o criador de enunciados coletivos: o cineasta é um intercessor (Deleuze, 2015, 240) ou um “catalisador” (Deleuze, 2015, 347), também ele devém outro. É um intercessor (no sentido em que intercede pelo outro), e não um interceptor (no sentido de interceção).

A função fabuladora em *Récits d'Ellis Island*

Se o que emerge aqui é a fabulação, que carrega uma potência falsificadora, como vimos. A fabulação em *Récits d'Ellis Island* propõe e produz enunciados coletivos, colocando-se na fronteira entre a experiência pessoal e a política. Deleuze e Guattari afirmam que a realidade só existe agenciada, ou seja, não há enunciados individuais ou subjetivos, já que todos os enunciados reenviam sempre a um agenciamento coletivo impessoal. Nesse sentido, tanto os objetivos individuais de Perec e Bober, quanto os objetivos gerais do documentário inscrevem-se na formulação desse enunciado coletivo que o documentário propõe. Não se trata de falar em lugar do outro, mas de devir outro para falar. Lembremos do cuidado maníaco de Perec ao enumerar as listas dos que passaram pela Ilha Ellis e como para ele dizer que

dezesesseis milhões de pessoas passaram pela Ilha Ellis de nada importava. Importava a enunciação dos números, no que muitos aproximam de uma litania, criando esse efeito de enunciação coletiva.

Igualmente, o procedimento de colocação das fotografias dos ausentes mistura pessoal e coletivo. Há as fotos da Ilha Ellis, mas há também as fotos da equipe – que assim se torna presente, junto aos emigrantes. Assim como há fotos pessoais, no álbum folheado por Perec.

Deleuze dirá que seria preciso pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então, tomaria forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular seria captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistiriam. Deleuze (2005) afirma que é o povo que falta, como dizia Paul Klee. Se é o povo que falta, ele está por ser inventado. É o que faz o filme aqui analisado.

No regime da imagem direta do tempo ocorre uma simultaneidade de pontas de presente e uma coexistência de camadas de passado. É a potência do falso que libera o tempo de suas amarras e permite “a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (*Ibidem*, p. 161). A voz do narrador em *Récits d'Ellis Island*, retomando as questões colocadas no início do documentário, torna-se mais pessoal perto do seu final:

Por que contamos essas histórias? O que viemos buscar aqui? O que viemos pedir? Longe de nós no tempo e no espaço, esse lugar faz para nós parte de uma memória potencial, de uma autobiografia provável. Nossos pais ou nossos avós poderiam ter estado aqui. O acaso, com mais frequência, fez com que eles tenham ficado na Polônia ou tenham parado no caminho, na Alemanha, na Áustria, na Inglaterra ou na França (*Récits d'Ellis Island*, Perec, 1980).

A voz agora assume a primeira pessoa e se nomeia – Georges Perec. Ele afirma que foi procurar na Ilha Ellis a errância, a dispersão, a diáspora. Ele diferencia então a experiência de Bober e a sua própria como judeus. Bober teria ido buscar na Ilha Ellis a sua história, dentro de uma continuidade com a tradição de um povo e seus costumes. Já Perec afirma que não sabe muito bem o que é ser judeu, mas que uma única coisa lhe foi precisamente proibida por ser judeu – “nascer onde nasceram seus ancestrais e crescer na continuidade de uma tradição, de uma língua, de uma comunidade. De certa forma, sou estrangeiro em relação a algo de mim mesmo”. Podemos perceber aqui nas palavras de Perec o povo que falta, o que caracterizaria o documentário *Récits d'Ellis Island* como um documentário político, como defendia Heck (2019). Segundo Suzana Viegas (2023, p. 90):

Deleuze distingue o cinema político clássico do cinema político moderno pela presença ou ausência do povo. Mas de que modo pode um filme ser político

sem que o povo exista? Como pensar a heterogeneidade do povo? O cinema sempre teve a capacidade de representar as massas, um coletivo ou um povo. Na imagem-movimento o povo está presente e o indivíduo, tornado herói, representa esse coletivo. Neste regime, o povo está presente como dividual (Deleuze, 2015, 254), como um povo tornado sujeito coletivo ou estereotipado. Há um povo presente nos filmes de Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovjenco, King Vidor, Frank Capra e John Ford. Mas, se nesse período anterior à guerra o povo está presente (por homogeneidade), no pós-guerra, falta o povo (por heterogeneidade). A ausência de povo é a primeira marca assinalada por Deleuze para caracterizar a alteração entre o cinema clássico e o moderno do ponto de vista político. Trata-se da abertura do terceiro tipo de imagem-tempo cristalina, virada para o futuro: “Não o mito de um passado, mas a fabulação de um povo por vir”.

O povo que falta a Perek, o povo por vir pelo qual a fabulação no documentário *Récits d'Ellis Island* clama, é definido pela voz em *off* com as seguintes palavras:

Talvez os judeus, povo sem terra, quase que desde sempre destinado ao êxodo, à sobrevivência em meio a culturas diferentes da sua, fossem mais sensíveis do que outros ao que estava em jogo aqui para eles. Mas a Ilha Ellis não é um lugar reservado aos judeus. Ele pertence a todos que a intolerância e a miséria expulsaram e expulsam ainda da terra onde cresceram. No momento em que os *boat-people* continuam indo de ilha em ilha em busca de refúgios cada vez mais improváveis, teria parecido derrisório, fútil ou sentimentalmente complacente querer mais uma vez evocar essas histórias já antigas. Mas nós tivemos, ao fazê-lo, a certeza de ter feito ressoar as duas palavras que estão no próprio cerne dessa longa aventura, essas duas palavras suaves, inidentificáveis e fugidias que refletem sem parar a luz bruxuleante e que são a errância e a esperança (*Récits d'Ellis Island*, Perek, 1980).

O povo por vir, o povo que falta, é constituído por todos que foram expulsos e que ainda são expulsos pela miséria e pela intolerância da terra em que cresceram. O povo por vir, clamado por *Récits d'Ellis Island*, são finalmente todos aqueles em deslocamento forçado pelo mundo. São os errantes, os que vagam na esperança.

Considerações finais

No nosso presente da recepção de *Récits d'Ellis Island*, devemos constatar que a situação dos que vagam na errância e na esperança não se modificou muito. Apenas a direção

dos fluxos de deslocamento forçado se alterou, assim como a proveniência dos que migram.

Segundos dados do Alto Comissariado da Agência das Nações Unidas para Refugiados – ACNUR, existem atualmente no mundo cerca de cento e vinte milhões de pessoas em deslocamento forçado. Tal número não engloba migrantes e refugiados não oficiais.

Em seu devir, *Récits d'Ellis Island* continua, portanto, a nos interpelar e a nos convocar a criarmos esse povo que falta, esse povo porvir, que não mais precisará vagar em errância, quase sem esperança.

Referências

Obras Audiovisuais

Récits d'Ellis Island: Traces. Direção: Robert Bober. Texto: Georges Perec. França, 1980. 2 episódios de 58 min., color., 16mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2wwATsLRug>. Acesso em: 15 maio 2024.

Bibliografia

ACNUR. *Alto Comissariado das Nações Unidas para refugiados*. Disponível em: <https://www.acnur.org/br/sobre-o-acnur/dados-sobre-refugio-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em: out. 2024.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BEUCHOT, P., BOBER, R., CAILLAT, F. et al. *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*. Paris: L'Harmattan, 2003.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOODY, Jack. *A lógica da escrita e a organização da sociedade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HECK, Maryline (Org.) *Cahiers Georges Perec 11*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2011.

HECK, Maryline. Pour um Perec politique. In: REGGIANI, C. (Org.) *Relire Perec*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.176224>.

NEEFS, J.; DIDIER, B. *Penser, Classer, Écrire: de Pascal à Perec*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PEREC, Georges. *En dialogue avec l'époque*. Paris: Joseph K, 2012.

PEREC, Georges. *Penser / Classer*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2003.

PEREC, Georges. RIBIÈRE, M.; BERTELLI, D. (Org.). *Entretiens et Conférences*. Nantes: Joseph K, 2003.

VIEGAS, Suzana. Intercessores e autores no Cinema segundo Gilles Deleuze. *Revista de História da Arte*, Lisboa, Universidade NOVA de Lisboa, n. 12, 2023.