

***Lost book found:* uma cidade ao rés- do-chão**

Cláudia Mesquita

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Resumo: Proponho, com este artigo, uma aproximação aos primeiros trabalhos do cineasta independente norte-americano Jem Cohen, em especial a *Lost book found* (1996), filme que considero emblemático. Nele, o artista logrou operar uma síntese consistente de seu próprio trabalho, a partir de um esquema conceitual inspirado, em parte, na leitura de textos de Walter Benjamin. É essa síntese que tentarei analisar, com o intuito de sublinhar não apenas a consistência estética de uma obra já extensa, mas um modo de produção artesanal e autônomo: cinema de “um homem só”, baseado na criação, na montagem, de mecanismos de organização de imagens extraídas de um vasto acervo pessoal (em Super 8 e 16 mm) planos fragmentários realizados, sobretudo, nas ruas de Nova York, desde os anos 80.

Palavras-chave: Jem Cohen. Walter Benjamin. Experiência urbana. Cinema de ensaio. Narrativas.

De que é feita a cidade? Às vezes parece que ela é feita do entulho de histórias e memórias camadas e mais camadas e os objetos, tudo o que sobra das coisas, são como a sua pele.

Narrador, *Lost book found*

Este artigo trata dos primeiros filmes do cineasta independente norte-americano Jem Cohen. Embora de olho no percurso notável do artista, iniciado em 1983 com a primeira experiência amadora (e cuja maioridade simbólica foi selada, 21 anos depois, com o lançamento recente de seu primeiro longa ficcional, *Chain*, de 2004), vou privilegiar a análise do vídeo *Lost book found* (1996). Além de ser um dos trabalhos de Cohen com maior reconhecimento internacional,¹ este é também, no meu entender, um filme-emblema, no qual o artista conseguiu operar uma síntese consistente de seu próprio trabalho, através de um esquema conceitual inspirado, em parte, na leitura de textos de Walter Benjamin, a quem Cohen dedica este filme.² É essa síntese que tentarei analisar, com o intuito de sublinhar a consistência de uma obra já extensa, realizada independentemente, à margem dos esquemas de produção estabelecidos.³



Assim como na maioria de seus primeiros trabalhos, o que Jem Cohen faz em *Lost book found* é submeter uma série de fragmentos flagrantes documentais descontínuos realizados nas ruas de Nova York a um princípio de organização criado posteriormente à captação das imagens, e que não mascara seu caráter fragmentário. Os primeiros filmes, trabalhos essencialmente de montagem, foram realizados dessa maneira, sempre a partir de uma espécie de acervo pessoal (*takes* realizados sobretudo nas ruas de Nova York, em 16 mm e Super 8, mas também registros de situações pessoais, encontros com amigos etc.). Na montagem, são criados dispositivos de organização, muitas vezes ancorados na música ou na narração de textos (ou letreiros) em elementos, portanto, criados e inseridos no processo de edição e alheios à captação (geralmente documental) de imagens.

Essa autonomia na “captura” das imagens, não atreladas a um tema ou a uma aposta narrativa anterior, remete à sua

¹ Primeiro Prêmio da Competição Cineastas do Presente, Festival Internacional de Cinema de Locarno, 1996.

² “To Walter Benjamin, who knew, and Ben Katchor, who knows”.

³ Ficarão de fora desta abordagem os trabalhos mais longos realizados após *Lost book found*, ou seja, os mais recentes penso sobretudo em *Instrument* (1998), *Amber city* (1999), *Benjamin smoke* (2000) e *Chain* (2004). Neles se observa uma diversificação de estratégias de abordagem e composição de que aqui não tratarei, uma vez que vou me ater aos dez primeiros anos da trajetória.

formação: JC começou como fotógrafo amador, no final da década de 70, documentando a nascente cena *punk-hardcore* de Washington D.C., onde nasceu e cresceu.⁴ Ter sido *punk* não foi, em absoluto, indiferente. Basta dizer que o trabalho de JC não apenas mantém o espírito de autonomia (estética e de produção) da “comunidade”, como está estreitamente ligado à música, e tem se construído desde os anos 80 a partir de uma série de parcerias criativas e contribuições musicais.⁵

Depois de se formar em artes em Washington, Jem Cohen migrou para Nova York em 1984. Ele já havia passado uma temporada de alguns meses na cidade no ano anterior, trabalhando como vendedor ambulante, com um carrinho de amendoins e refrigerantes (como o personagem/narrador de *Lost book found*). Dessa vez, conseguiu um emprego como segurança nas filmagens de *Depois de horas*, de Scorsese. Com o que ganhava, conta em entrevistas, era impossível fazer seus “próprios filmes”, sonho que mantinha desde a primeira experiência amadora (o curta *A road in Florida*). Até que um dia um amigo sugeriu: “Já que você quer ser cineasta e não tem dinheiro, por que não começa a filmar em Super 8?”.

No começo parecia patético filmar com aquela “camereta de criança”, lembra. A partir dos primeiros *rushes* revelados, entretanto, JC percebeu o enorme interesse estético do Super 8. “Acho que o Super 8 é um formato particularmente visceral. É realmente uma espécie de formato dos ‘sentimentos’, enquanto o 16 e o 35 têm mais habilidade para delinear os fatos e dão mais informações sobre as coisas como elas são, e não como nós as sentimos. Com o Super 8 filmo coisas que terão uma imediata qualidade mágica”. Adotado o Super 8, ele ficou tomado pela possibilidade de filmar a qualquer hora, saindo com a câmera na mochila pelas ruas de NY, levando-a em viagens e tendo-a à mão em situações domésticas. Isso o aproximou (em termos de atitude) da tradição documental afinada com a chamada “fotografia de rua” norte-americana, de Robert Frank e Walker Evans mais do que do *modus operandi* (geralmente coletivo, ainda que as equipes sejam sumárias) do cinema documentário. Um *cameraman* “peripatético”, poderíamos dizer, filmando a cidade na medida em que a trilhava e conhecia, com os olhos e com os pés.

⁴ Assim como noutras cidades dos EUA, como Los Angeles e Chicago, o punk em Washington aparece no final da década de 70 e é um movimento basicamente jovem e de classe média, que surge dentro das escolas secundárias, alavancado por adolescentes. Podemos afirmar genericamente que o programa do punk-hardcore americano propõe autonomia do rock, engajamento político e contestação do controle da indústria da música sobre a criação, a circulação e a fruição musicais. Ampliando a escala, um programa contra as imposições e restrições ditadas pelo sistema capitalista a indústria da música em particular à experiência e à liberdade de criação e de escolha de cada indivíduo. Para sublinhar sua relação com o punk, cito declaração de JC em entrevista: “O punk rock me deu um modelo para operar independentemente, fora de uma indústria com a qual eu não podia me conectar” (GRAHAM. 2000). As demais declarações de JC aqui citadas provêm desta entrevista, cujos trechos foram traduzidos por mim.

⁵ Sem falar nos documentários especificamente “musicais”, dedicados ao retrato de bandas ou artistas, como *Instrument* (1998), sobre o Fugazi, banda de Washington D.C. que Cohen acompanhou desde o surgimento, por serem os integrantes seus amigos próximos; e *Benjamin Smoke* (2000), sobre Benjamin, cantor e líder da banda de blues Smoke, de Atlanta, também seu amigo.

Estamos muito distantes, portanto, do documentário que surge com o advento do som direto, seja do modelo baseado em intervenções e entrevistas encarnado no cinema-verdade francês, seja do direto norte-americano, com sua observação de situações dramáticas “recortadas” do cotidiano. Os primeiros filmes de Jem Cohen raramente têm som direto sincrônico, não se constroem na relação entre cineasta e sujeitos filmados, não são filmes de observação nos termos do direto melhor seria chamá-los “filmes de ensaio”, construídos a partir da criação, pelo cineasta, de um mecanismo que vai possibilitar a organização, na montagem, das imagens “colhidas” na rua, não raro na esquina de casa, como os flagrantes que faz um fotógrafo. Cinema como prática autônoma cinema de “um homem só”.

Nessa espécie de engajamento persistente no trabalho solitário, para além das contingências (ele sempre afirma que começou a filmar dessa maneira por simples falta de dinheiro e de opções), é possível ouvir ecos do programa *punk-hardcore* americano: a palavra de ordem é autonomia, em termos estéticos e de produção; cinema como artesanato. No meu entender, esse programa de autonomia também remete às proposições das vanguardas para o cinema, desde os idos dos anos 20 à velha utopia de fazer dele uma arte autônoma, liberta das convenções herdadas de outras artes (e cristalizadas pela forma de produção industrial), um veículo para a total liberdade criadora do artista. Cinema, como diz Jem Cohen, “feito por uma pessoa navegando este planeta”. Nesse sentido, vale também a conexão com o chamado “cinema experimental” norte-americano, ou com a vanguarda *underground* dos anos 60: em diferentes vertentes, Jem Cohen e artistas como Stan Brakhage e Jonas Mekas propõem a experiência de um cinema artesanal, mais perto do cotidiano ou dos gestos do artista, voltado para a expressão de sua subjetividade e no qual o valor expressivo e poético das imagens é valorizado, em detrimento do potencial mimético de “imitar” a vida, naturalizado pela ficção industrial hollywoodiana.⁶ Veremos que o cinema de JC, diferentemente da vanguarda, não investe tão radicalmente contra a idéia de representação (mimese). É notável a proposta de expressar a experiência de viver numa cidade (Nova York), e as imagens, ainda que organizadas de modo frag-

⁶ Segundo Ismail Xavier (2005: 119-120), “o cinema dito poético e o cinema lírico (expressão do eu do cineasta) predominam por algum tempo na vanguarda ou no chamado cinema underground. Sendo produzidos em plena capital do império da decupagem clássica e do cinema narrativo-representativo, os filmes da vanguarda americana constituem uma radical destruição do espaço-tempo contínuo, da imagem que ajuda o espectador a perceber os ‘fatos’, do espetáculo claro e dotado de fotografias nítidas que abrem para um espaço ficcional auto-suficiente (...). Nas combinações de fotogramas isolados ou nas operações de montagem, superposição e desnaturalização da imagem, diferentes direções são seguidas, dentro de uma inclinação geral para a expressão da subjetividade do cineasta e/ou para a elaboração de uma interpretação mitológica da cultura”.

mentário e descontínuo, de algum modo representam esta vivência. Mas, tanto na proposição de um cinema autônomo e artesanal quanto na aposta no filme como expressão de uma experiência subjetiva, creio que as aproximações com a vanguarda são pertinentes.⁷

Antes de abordar *Lost book found*, gostaria de percorrer uma série de seis curtas realizados ao longo dos anos 80 e reunidos na coletânea *Just hold still* (1989). Dividida em duas partes (“The heart is attached” e “City Song”), a coletânea reúne os dois movimentos majoritários da obra de Cohen nesse período: uma espécie de inventário poético de afetos e sentimentos realizado a partir de imagens domésticas, de amigos, de viagens; e trabalhos que tematizam diretamente a experiência de viver na cidade de Nova York. Em ambas as direções, os curtas partem de material de acervo pessoal, organizado na montagem a partir da parceria criativa (musical ou literária) com amigos.

Em *Never change* (“The heart is attached”), vários *travellings* de estrada (feitos em filme Super 8, do interior de um carro em movimento) são montados e associados à narração *over* de um poema em primeira pessoa, escrito por Blake Nelson. O personagem lírico fala dos tantos lugares onde gostaria de estar (“*I wish I was in San Francisco, when the fog comes, and the windows are crying...*”), vivendo experiências banais na pele de outras pessoas.⁸ No limite, o texto fala sobre o desejo de estar noutros lugares e posições, de ser provisoriamente outros. Desejo irrealizável, como exprime o narrador, enigmaticamente: “*I wish she hadn’t told me, now I’ll never change*”. Este texto é associado a imagens descontínuas de estrada, cuja fragmentação a narração não tem o papel de encobrir. O poema não explica as imagens, mas reforça o “sentimento” que evocam, sofisticando sua leitura, pois que alçando-as à condição de metáfora: não mais apenas imagens de uma viagem concreta e particular, mas materialização do “desejo de viagem”. O mecanismo não estabelece uma subordinação das imagens à narração ou vice-versa há o sentido de uma complementaridade, em que uma contribui para a leitura da outra, preservada a autonomia das partes. Vontade de escapar da fixidez, vontade de estar à deriva, vontade de um eterno vir-a-ser... Há muita melancolia no

⁷ Quando perguntado sobre a convivência de ficção e documentário em seu trabalho, por exemplo, JC afirma que seu terreno de atuação é um “não-terreno”, “um modo documental pessoal que em geral inclui elementos da ficção narrativa”. E conclui: “Quando se trabalha como eu, com o que se tem à disposição, geralmente sozinho, sem equipe, este é o tipo de trabalho que faz sentido. É o tipo de trabalho que acontece quando você tenta continuar a fazer filmes (...) fora da indústria e sem se importar com as expectativas de todos sobre o que é um documentário ou o que é um filme (...) O cinema pode ser tantas coisas diferentes, e não há razão alguma para ele ser identificado de imediato com os ‘grandes’ filmes ou com os filmes narrativos. ‘Independência’, nalgum grau, é nada mais do que um estado de espírito”.

⁸ “*I wish I was in the house of people I barely know, talk about the weather, talk about anything, listen and not agree...*”

lirismo de *Never change*. Não por acaso falei em “desejo”, em “sentimento”... Dificilmente o espectador veria satisfeita, neste poema audiovisual, qualquer vontade de informação ou explicação.

Já *Glue man* (“City Song”) é um “antivídeo-clipe”, como definiu o próprio Cohen, referindo-se a este e a outros filmes curtos cuja forma se aproxima do clipe. Esses trabalhos o notabilizaram no início da carreira, pela parceria com artistas já conhecidos em certo circuito (como os Buthole Surfers, do Texas) ou que partiriam do semi-anonimato para o estrelato (como o R.E.M, de Athens/Georgia). “Antivídeo-clipe”? Em primeiro lugar, por sua forma pouco convencional: no lugar de imagens da banda ou do artista em questão (produzidas para o consumo de fãs), os primeiros clipes de JC trazem imagens documentais de rua. Em *Glue man*, o processo convencional de fatura de um clipe é invertido: a letra, que é sussurrada e aparece como texto escrito (letreiro), foi criada por JC e Guy Piccioto (Fugazi) a partir de um diálogo com as imagens, e não o contrário. As imagens de base são planos feitos pelo cineasta da janela e do telhado do prédio onde vivia, no Brooklyn. A música é do Fugazi. A trilha sonora do vídeo, bastante fragmentária, não reproduz integralmente a canção, mas faz uma montagem sofisticada de trechos de música, ruídos e falas. Em suma, não há relação de subordinação entre as partes (imagens feitas “para” uma canção pronta e acabada), mas um processo criativo coletivo um “*alternative-music-video-project*”, como define um dos letrados finais.

Nas imagens, vemos dois homens. O primeiro cheira cola num saco (daí o título) e discursa sozinho pela rua. Justapostas às cenas desse e de outro homem (ambos andarilhos), *Glue man* monta imagens da cidade aceleradas e trucadas (o céu, a ponte, uma chaminé, o porto, alternando-se entre cor e p&b), como que ambicionando representar a subjetividade do “homem da cola”, sua visão transfigurada da cidade. Essa hipótese se reforça por um dos letrados, que diz: “*A man’s own head/ is his own town*”. O filme parece buscar formas de expressar a experiência desses homens que carregam “sua casa na palma da mão”.⁹ *Glue man* antecipa a busca de *This is a history of New York* (1988) e outros filmes posteriores:

⁹ “He holds his home in the palm of his hand, and he says, and he says: you are my everyone, you are my anyone, you are my anytime, you are my everytime, you are my everywhere, you are my anywhere”. Ao final, reconhece a letra: “We don’t know a thing about the glue man”.

mirar “outros lados” da cidade, mirar as margens, o que ao mesmo tempo acontece sob a nossa janela e é invisível para nós, buscar outras imagens e outras vivências na cidade-clichê. “Uma cidade vista como acúmulo de fracassos, para além dos êxitos”, como escreveu o crítico Steve Seid, do Pacific Film Archive. Isso posto, importa notar que o olhar não-celebrativo de Jem Cohen, embora melancólico, não é amargurado ou violento. Há uma doçura inesperada nas imagens dessa Nova York das calçadas e sarjetas, talvez porque o olhar que mira com a camereta, da janela ou da rua, a invista de afeto e de proximidade física, de atenção e interessada vizinhança num tom bem próximo ao que vemos em suas imagens domésticas e feitas entre amigos.¹⁰



Essa forma praticada nos primeiros filmes se sofisticou, embora o princípio de base se mantenha, em *Lost book found* (1996). Realizado conforme o método habitual de Jem Cohen reunindo material filmado nas ruas durante mais de seis anos de perambulações, *Lost book found*, assim como *This is a history of New York*, poderia ser chamado de um “ensaio documental” sobre NY.¹¹ Sofisticando a proposta de se valer de um mecanismo externo para organizar flagrantes de rua realizados sem a perspectiva de uma continuidade narrativa, Cohen cria a figura de um personagem ficcional cuja voz narra em *over* a sua história. Esse personagem só existe como voz, jamais incorporada.¹² As imagens são sempre documentais e mais, trata-se quase exclusivamente de imagens de rua, flagrantes efêmeros, sem continuidade dramática ou narrativa, de passagem¹³. A voz do personagem/narrador é o principal mecanismo de organização das imagens documentais, embora não seja exclusivo e não mascare o seu caráter fragmentário e descontínuo. O que ele diz, nalguns momentos, estabelece diálogo direto com as imagens; às vezes, a relação é enviesada ou mesmo inexistente.

Já no prólogo, o filme nos apresenta uma série de *takes* separados por *fades* esse efeito/artifício por si só propõe uma leitura autônoma dos planos, uns independentes dos outros. Vemos papéis voando ao nível do chão, uma vassoura

¹⁰Penso, por exemplo, nos belos e afetuosos planos de *Drink deep* (1991), realizados em Super 8, num passeio entre amigos a piscinas naturais no interior dos Estados Unidos.

¹¹Em *This is a history of NY*, o dispositivo de organização dos flagrantes documentais realizados nas ruas da cidade é a sua montagem em blocos nomeados segundo as grandes eras da humanidade desde a Idade da Pedra até a Era Espacial. Importa notar que esses títulos (legendas) não são mais do que uma forma arbitrária de organização das imagens, uma tentativa de associação e montagem de fragmentos (nada aqui poderia ser considerado “natural” ou “orgânico”). Além disso, potencializam a evidência que as imagens carregam: há abismos entre as formas de vida na cidade de Nova York num mesmo momento, o tempo presente (chamado por Cohen, no subtítulo do filme, de “A obscura idade de ouro da razão”), tempo de degradação e de fausto, de miséria e de riqueza.

¹²Sabemos que a “história” do personagem se inspira na vivência de Jem Cohen em seu primeiro ano em NY, mas não temos elementos para abordar o filme como “autobiografia”. A propósito, a voz que narra não é a do cineasta.

¹³As poucas exceções não fogem muito à regra: há imagens em close-up de alguns objetos e papéis velhos, provavelmente colhidos na rua; alguns travellings do interior de um trem em movimento, e também alguns raros planos gerais, como o skyline nova-iorquino visto da janela de um apartamento.

varrendo troços numa calçada, o plano de detalhe de um papel impresso cujo conteúdo não conseguimos decifrar, uma vitrine de loja, a porta giratória de uma doceria, letreiros apagados numa parede, um homem que desaparece para dentro da calçada, numa espécie de alçapão, e finalmente o *close* de uma nota de dólar. Na banda sonora, uma voz sussurra endereços, nomes de estabelecimentos, objetos ou eventos, palavras aparentemente desconexas e às vezes difíceis de entender: “*The Forest / 64 West 48th Street / 315 Grand Street / The Clock / 445 West 23rd Street / The Fossil / Undertow / Kansas Fried Chicken*” etc.

Após o título, começa a narração do personagem (sua voz, definitivamente, não é a mesma que listava objetos e endereços). As primeiras imagens, de prédios de Nova York vistos à noite, são totalmente identificáveis com uma visão subjetiva do personagem/narrador, que diz: “Do alto da cidade, há milhares de vistas como esta. Estou olhando do alto de um edifício comercial, e 26 andares abaixo quase todos os executivos e secretárias já tomaram seus táxis ou trens de volta para casa”. Logo em seguida, no entanto, quando o narrador começa a lembrar sua vivência em NY, dez anos antes, mergulhamos na rua, ao nível do chão, e os flagrantes mostrados (imagens de vendedores de amendoim com seus carrinhos, vitrines, camelôs etc.) não nos permitem mais uma associação direta com a “visão” do narrador. As imagens não correspondem literalmente ao que é dito, e às vezes não correspondem em absoluto. A partir daí, o filme passa a gerir na montagem uma relação bastante complexa entre aquilo que diz o personagem (a voz) e aquilo que mostram as imagens. Não é mais possível dizer que se trata de câmera “subjetiva” ou que vemos o que o personagem vê; nem tampouco que a imagem ilustra o que ele diz sobre o passado, numa sugestão da memória do narrador.

O personagem narra parte de sua vivência em NY, dez anos antes, quando era vendedor ambulante de amendoins e refrigerantes, na porção oeste da cidade. Reflexivo, conta que, após algumas semanas parado na esquina com seu carrinho, percebeu que se tornara

“invisível” para muitos e, nessa condição, passou a enxergar coisas que antes eram “invisíveis” para ele. Entre os tipos de rua que notou, havia um homem especializado em pescar objetos na vala do metrô. Ele encontrava coisas incríveis: roupas, eletrônicos, objetos inesperados. Um dia, apareceu com um misterioso caderno.

Enquanto isso, o que mostram as imagens? Flagrantes de rua que não estão “colados” à narração do personagem, embora às vezes sugiram relações com ela. Quando ele explica o trabalho que tinha, por exemplo, vemos planos documentais mostrando diferentes vendedores nas ruas, separados por *fades*. Quando ele conta do “pescador” do metrô, vemos em detalhe (planos fechados) uma operação de pesca, embora não consigamos identificar o rosto do agente. Noutros momentos, imagens genéricas de rua (camelôs, pessoas, fachadas de bares, paredes decalcadas) dialogam com trechos da narração de sua experiência como vendedor, sem uma correspondência direta.

De saída, poderíamos afirmar que há dois “narradores” se relacionando com relativa autonomia, ou pelo menos duas instâncias narrativas o personagem/narrador, que fala (a voz, portanto); e a instância que organiza as imagens (e outros sons) na montagem. Mas para tornar ainda mais complexa a relação entre imagens e “narrações”, devemos acrescentar que o personagem, ao narrar suas vivências, relembra o caderno misterioso que, por um único dia, esteve em suas mãos. Ele propunha, através de listas nomeadas por palavras ou frases-chave (cada lista ou associação correspondendo a um “capítulo”), uma organização aparentemente arbitrária dos mais díspares eventos, lugares, coisas, endereços e períodos de tempo, todos relacionados à vivência na cidade de NY. O narrador/personagem fascinou-se pelo caderno. Mas seu dono (o “pescador”) pediu 10 dólares por ele, de modo que não houve negócio. Agora, ao contar sua história, o narrador recorda vagamente trechos do que leu: partes das listas, alguns títulos de “capítulos”.

A memória vaga do caderno/livro perdido tem conseqüências na estruturação do filme, de três maneiras. Nalguns

momentos, a montagem de *Lost book found* passa a organizar as imagens seguindo algumas das frases do livro lembradas e enunciadas pelo narrador por exemplo, ele se lembra do título “movimento perpétuo”, e a montagem relaciona uma série de flagrantes de rua retratando objetos em movimento (um pêndulo de relógio numa vitrine, bandeirinhas ao vento, frangos assados girando num forno elétrico, uma vassoura em ação). Noutros, o livro assume “voz própria” (que sussurra frases desconexas, como no prólogo), e as imagens do filme passam a dialogar com as associações propostas pelas listas. Esse diálogo, no entanto, é bastante livre. Há associações mais evidentes (entre a “voz do livro” e as imagens), como a montagem de uma série de cartazes de ofertas (repletos de números), associada à frase “*atomic number*”. Ou a frase “*sleeping man*”, que corresponde literalmente ao plano de um homem que dorme coberto, sob a luz de neon de uma calçada. Há associações mais enviesadas, que envolvem alguma sorte de interpretação: quando a “voz do livro” sussurra “*the victory*”, vemos uma frágil bandeirinha dos EUA pendurada numa janela pobre. Outras associações são totalmente opacas, e possivelmente inexistentes: a palavra “*hourglass*” (ampulheta) está associada à fachada de uma loja de pneus, por exemplo. Mas há ainda um terceiro tipo de contaminação da montagem do filme pela memória do caderno perdido. Nalguns trechos, *Lost book found* passa a fazer suas próprias associações entre imagens diversas, à revelia da listagem proposta pelo caderno/livro, ou da lembrança do narrador. Lembro, por exemplo, da seqüência que associa uma série de imagens de coisas embrulhadas (um relógio, objetos numa vitrine, um anúncio plastificado), acompanhada de silêncio na banda sonora.

Como o autor do caderno perdido, JC parece lidar com a utopia de construir uma representação ordenada do caos da cidade, ou de compreendê-la sob alguma lógica. No entanto, a ordenação alcançada é precária, inorgânica, não tem unidade ela investe nas associações arbitrárias entre fragmentos, em vez de submetê-los a uma narrativa ou a uma explicação totalizante (exatamente como em *This is a history of NY*). Vemos, portanto, que a lógica que “representa” uma cidade através de listas parece combinar bem com a maneira como imagens e sons fragmentários estão dispos-

tos na montagem de *Lost book found*. Embora guarde uma relação de afinidade evidente com as séries de associações propostas pelo caderno, a montagem do filme é ainda mais complexa. Além de fragmentária, ela é volúvel, estabelece diálogos com outras narrações, metamorfoseando sua lógica de estruturação a partir do relacionamento com diferentes vozes: às vezes a montagem se organiza com relativa autonomia; às vezes ela se deixa organizar por outras narrações a do personagem/narrador (voz *over* 1) e a do caderno/livro, às vezes citado pelo personagem/narrador, às vezes assumindo “voz própria” que enuncia (sussurrando) as listas misteriosas, como já vimos (voz *over* 2).

Lost book found, portanto, nos coloca uma série de problemas. Em primeiro lugar, a convivência de “narrações” paralelas. JC conta que, à época em que realizou o filme, interessava-lhe enfrentar a idéia inspiradora de que “o mundo é feito de narrativas, um milhão delas; algumas invisíveis, algumas esquecidas, algumas que desapareceram antes mesmo de serem contadas”. Assim, ouvimos a história individual (em larga medida insignificante) de alguém que trabalhou como vendedor ambulante em Nova York, e que por um dia folheou as páginas de um caderno que propunha uma forma de narrar o caos da cidade através de listas e mais listas; por outro lado, em muitas das imagens documentais de rua agenciadas na montagem há fragmentos de narrativa, índices de histórias latentes que o filme não perseguirá e que só nos resta imaginar. No senhor que olha para cima insistentemente, no homem que desce para baixo da calçada num alçapão, na criança que levanta um dos braços, nos anúncios escritos a mão e pregados nos postes, no pedaço de chave abandonado na calçada, nas frases rabiscadas num orelhão público, em todas essas imagens (e em muitas outras) há histórias latentes que o filme não vai contar.

Outro problema é o “lugar” de onde emanam essas imagens, já que não se trata, como vimos, da visão subjetiva do narrador/personagem. É claro que quem organiza tudo voz *over*, imagens, outros sons etc. é a montagem criada por Jem Cohen, ele também realizador dos planos. Mas a presença de um narrador/personagem coloca inevitavelmente o problema da relação entre a voz que narra e as imagens que

vemos. Essa relação é de relativa independência, de modo que a montagem relativiza o poder do narrador de “contar” e “organizar” o mundo, como que afirmando: eis aqui mais uma entre tantas histórias possíveis dentre as “camadas e camadas” de “entulho” narrativo de que é feita uma cidade. Se o narrador diz certas coisas e nós vemos muitas outras, de onde vêm as imagens que vemos? Quem as organiza? Não há resposta definitiva, mas muitas vezes eu as percebo como uma espécie de “acervo” de imagens da memória, ou um “subconsciente da cidade”, como escreveu um crítico. Da maneira como estão dispostas, parecem vir à tona sem que o personagem/narrador sequer as controle como se surgissem involuntariamente, sem serem convocadas.¹⁴ As imagens surgem organizadas em associações pouco lógicas ou irrelevantes, sem hierarquia aparente, bem coerentemente com o mecanismo da “memória involuntária”, não sujeita à tutela do intelecto, conceito proustiano que Walter Benjamin retoma em seus escritos.¹⁵



¹⁴ Na entrevista que venho citando, JC alude ao potencial da imagem Super 8 para evocar “imagens da memória”: “Com o Super 8 parece haver, pelo menos para a minha geração e para as gerações anteriores, esta incrível habilidade de parecer memória”.

¹⁵ “A imagem de Proust” (BENJAMIN. 1985) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (BENJAMIN. 1991). JC leu atentamente Benjamin à época da montagem de *Lost book found*, como afirma em entrevista: “Eu cheguei a Walter Benjamin quando já tinha embarcado em *Lost book found*, então o trabalho não foi exatamente inspirado por ele. Mas foi maravilhoso, estando trabalhando em certa direção, encontrar um conjunto de escritos que levantava preocupações e aproximações que me pareciam semelhantes. A colagem, o ficar parado nas esquinas, o se perder nas cidades, o ‘choque da multidão’. Tudo isso fazia sentido para mim”.

¹⁶ Desenvolvido no contexto do seminário “Doze questões sobre cultura e arte”. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria da Cultura e Funarte, 1984.

Neste ponto proponho abordar algumas questões da obra de Walter Benjamin, buscando entender melhor a síntese/emblema que JC opera em *Lost book found*. Para isso, vou tomar de empréstimo conceitos e interpretações desenvolvidos por dois autores que abordam (com propósitos distintos) a obra de Benjamin: Ismail Xavier, em seu texto “Alegoria, modernidade, nacionalismo”,¹⁶ e Jeanne Marie Gagnebin, no capítulo “Alegoria, morte e modernidade”, do livro *História e narração em Walter Benjamin*.

Em seu notável retrospecto histórico do conceito de alegoria, Xavier (1984) o situa na modernidade, em especial na obra de Benjamin, como conceito-chave para se pensar a arte moderna. Esse conceito foi forjado na análise que Benjamin empreende do barroco na tese *O drama barroco alemão*, mas se aplica muito bem ao caráter fragmentário e aberto da arte moderna, igualmente marcada por uma “consciência da crise” (XAVIER. 1984: 17) nela, não há transparência possível e está permanentemente exposta a descontinuidade insuperável entre “a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza”

(1984: 14-15). Como explica o autor,

“em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido; não dá nenhum testemunho daquela realização plena pela qual a forma bela é ‘promessa de felicidade’ (Stendhal). Ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento de expressão (...) o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e de suas convenções.”
(XAVIER. 1984: 14)

Se tradicionalmente a leitura da alegoria buscava o “sentido oculto”, na modernidade “a vontade de sentido do intérprete” é fustigada. Assim, a reabilitação do conceito de alegoria por Benjamin é muito particular. Ele vai praticamente recriar o sentido do termo, mantendo a noção de discurso fragmentário e descontínuo, mas abandonando a idéia de discurso que carrega uma verdade *a priori* que deve ser desocultada ou revelada. Na modernidade, a alegoria torna-se essencialmente o lugar da descontinuidade, do fragmento, da consciência da linguagem.

Ao reconhecer a fratura entre “espírito e letra”, entre a experiência e a linguagem, e a impossibilidade de dotar a experiência histórica de um sentido último, o mecanismo alegórico, segundo Benjamin, se apegando ao fragmento, ao contingente, à “experiência humana no tempo”: “O fluxo do tempo aparece aqui como dado inexorável de destruição, morte, decomposição” (1984: 16). Como lembra Jeanne Marie Gagnebin,

“enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias (...) A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; e da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta

para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.” (GAGNEBIN. 2004: 38)

E, ainda, segundo Ismail Xavier,

“o olhar barroco [alegórico, conforme Benjamin] é melancólico, desvitaliza, retira a organicidade do que o cerca; contempla o mundo como ‘coleção de objetos’ disponíveis para receber as significações que o alegorista aí projeta, incapazes de irradiar um sentido que emane de sua vida própria e inter-relações. *Desvitalizados, os objetos colecionados podem participar de associações que algo (ou alguém) transcendente lhes impõe, estão aptos a funcionar como peças de uma montagem que instaura um todo descontínuo, não-orgânico*”. (XAVIER. 1984: 17, grifo meu)

No mundo contemporâneo da mercadoria, da alienação, da fragmentação, a estratégia alegórica seria, para Benjamin, revolucionária. Como escreve Xavier (1984: 18), “a alegoria moderna monta suas coleções de imagens e leva a dissociação, o não-orgânico, até o fim, numa imitação perversa, satânica, do estado de coisas, visando exorcizá-lo”.



Além de expressar a vivência na cidade Nova York, JC afirma que quis fazer em *Lost book found* um filme sobre o capitalismo mais exatamente, ele diz que queria “encarar esse conceito no dia a dia, removê-lo do contexto acadêmico e tentar analisá-lo em termos da vida nas ruas e de minha própria experiência”. A dedicatória a Walter Benjamin é mais do que uma homenagem. Creio que na montagem de *Lost book found* JC estabeleceu uma série de pontes com os escritos de Benjamin. Por exemplo, com o conceito de “montagem” elogiado pelo filósofo na arte moderna: aquela que organiza fragmentos e lhes confere um sentido transitório, que poderia muito bem ser outro, na medida em que não forja uma falsa organicidade, uma “essência” (narrativa ou informativa), não mascara a descontinuidade das peças (planos descontínuos que se prestam às diversas montagens que distintos “alegoristas” lhes poderiam impor).

Há outras correspondências notáveis. Primeiro, a fixação com o espaço da cidade, com o universo urbano como lugar privilegiado da experiência moderna (presente nos filmes de JC desde o começo). Segundo, o olhar sobre esse espaço urbano como uma “coleção de objetos” (XAVIER. 1984: 17) e eventos fragmentários entre os quais é impossível estabelecer hierarquia, embora diferentes associações e princípios de organização (ainda que arbitrários) sejam almejados; e, por fim, um olhar sobre o tempo na cidade como uma coleção de momentos descontínuos. Creio que essas duas idéias (o espaço como coleção de objetos de igual e rebaixado valor e o tempo como coleção de momentos descontínuos) se aplicam bem a uma análise de *Lost book found*. Elas representam um tipo de vivência urbana que é melhor expressa na experiência fragmentária, fugaz e efêmera do consumo, do que em qualquer lógica imanente, dotada de um sentido permanente que modele a existência individual.

Os fragmentos de espaço/tempo, como já dito, são montados de maneira a não mascarar sua descontinuidade. Jem Cohen investe na autonomia do plano, e o uso abundante do *fade* reforça esta opção. A reunir tantos fragmentos, não se nota um sentido orgânico, interior ao conjunto. O que vemos é um mecanismo externo, inventado pelo “alegorista”.¹⁷ Também a fixação pela cidade como “entulho” de camadas e camadas de narrativas está afinada com a visão de Benjamin. A história do personagem/narrador é apenas uma entre as tantas histórias latentes que flagramos nos fragmentos de espaço/tempo que compõem essa montagem. Qual será “a História” dessa cidade? (“Esta é *uma* história de Nova York”, já dizia o título do filme de Jem Cohen feito alguns anos antes). Em meio à fragmentação imposta pelo mundo da mercadoria, diria Benjamin, buscar “a História” totalizante seria ceder ao projeto dominante, à “visão ingênua do progresso como promessa de felicidade” (XAVIER. 1984: 17).

Lost book found alude aos escritos do caderno perdido, utopia de organização dessa cidade composta de infinitas histórias. Mas essa também é apenas uma organização possível, uma organização arbitrária é a organização transitória que um “alegorista” impôs às coisas, aos eventos, ao passar do tempo. E de qualquer forma, muito emblematicamente,

¹⁷ Como escreve Xavier (1984: 14), o texto alegórico apresenta-se muitas vezes na forma de “uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles, elementos que formam um conjunto cuja ordem é a do mecanismo as peças são radicalmente exteriores umas às outras e não a do organismo vivo com sua solidariedade peculiar”.

os achados que o caderno/livro revelava estão perdidos. E voltam fragmentários, desconjuntados, como reminiscências do personagem que conta.

Para finalizar, cito um trecho de um texto de Benjamin que toca no ponto que interessa sublinhar: “Método deste trabalho: montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo. Não os inventariar, mas antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os”.

Benjamin defende um novo método (que tem afinidade com a estratégia alegórica valorizada na arte moderna) para narrar a História. Ele exemplifica, em relação ao século XIX, quais seriam esses “trapos”, esses “restos da História” de que se valeria para “mostrar” (e não contar) o século: “passagem, lojas de novidades, moda, catacumbas, demolições, a monotonia, construção de ferro, reclame, o interior, a marca, Baudelaire, o *flâneur*, prostituição, jogo, as ruas de Paris, panorama, o espelho, tipos de iluminação, a fotografia, a boneca, o autômato, a bolsa, a litografia, a Sena”.

Assim como o alegorista Benjamin, JC também prefere os “trapos” e os restos para “mostrar” sua história ou suas histórias de NY. Em *Lost book found* há uma opção bem marcada por olhar a cidade no nível dos pés não raramente, a câmera mira o mundo ao rés-do-chão. É lá que a câmera de Jem Cohen encontra muitos dos eventos aparentemente insignificantes e das jovens “ruínas” do mundo do comércio, do consumo, que vão compor esse filme: moedas velhas, *fliers*, pedaços de anúncios comerciais, sacos plásticos que dançam ao sabor do vento, bonecos de borracha e outras quinquilharias à venda, e muito lixo (há pelo menos cinco cenas de lixo sendo varrido). Contíguas ao rés-do-chão, as vitrines: esse mundo do comércio aberto à rua, ao exterior, ao passante, e sobretudo o comércio barato, dos camelôs e das lojas de departamentos populares, onde “a mudança das estações é percebida pelas novas ofertas”. É essa a substância que JC elege para nos mostrar a cidade de NY o que restou da efemeridade das trocas comerciais, os anúncios precários de mais um negócio potencial. Uma cidade representada

por restos, ruínas, marcas, fragmentos. Onde estão as pessoas? Passando, circulando, atravessando ruas, observando vitrines, vendendo. Mal vemos seus rostos. Creio que algo da melancolia desse filme reside no sentimento de que os anúncios pregados nos postes dispensam pessoas, e é possível “lê-los” (assim como ao livro perdido) como um “texto” urbano que se descola das subjetividades e das trajetórias dos indivíduos em todo caso, banais, como se nota pela experiência do personagem que narra, cujo rosto o filme nos nega.

De modo geral, o que disse sobre esse filme de 1996 poderia ser dito para os filmes realizados por Cohen até então. Por isso vejo *Lost book found* como um filme-emblema. Jem Cohen o constrói em diálogo com as chaves conceituais encontradas em Walter Benjamin, que tanto iluminaram e sofisticaram a montagem de seu trabalho. É como se ele fizesse aqui o “filme moderno” por excelência, na acepção benjaminiana mas os trabalhos anteriores já antecipavam muitas dessas características.

■ ■ ■ ■

Referências

BENJAMIN, Walter. *Olhas escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAHAM, Rhys. Just hold still: a conversation with Jem Cohen. *Senses of Cinema*, n.9, Melbourne, sept.-oct. 2000.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo - Doze questões sobre cultura e arte*. Seminários. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria da Cultura e Funarte, 1984.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

COHEN, Jem. 1983. *A road in Florida*. EUA, 11 min.

COHEN, Jem. 1988. *This is a history of New York*. EUA, 23 min.

COHEN, Jem. 1989. *Just hold still*. EUA, 32 min.

Résumé: Je vous propose dans cet article une approche des premiers travaux du cinéaste indépendant nord-américain Jem Cohen, d'une manière spéciale, *Lost Book Found* (1996), film que je considère emblématique. Dans ce film, l'artiste parvient à opérer une synthèse consistante de son propre travail à partir d'un schéma conceptuel inspiré en partie par la lecture des textes de Walter Benjamin. C'est cette synthèse, que j'essayerai d'analyser, ayant comme but de souligner pas seulement la consistance esthétique d'une oeuvre déjà étendue, mais une certaine modalité de production artisanal et autonome : cinéma d'« un seul homme », basé sur la création, sur le montage des mécanismes d'organisation d'images extraites d'une vaste collection personnelle (en Super 8 et 16 mm) des plans fragmentaires réalisés surtout dans les rues de New York, depuis les années 80.

Mots-clés: Jem Cohen. Walter Benjamin. Expérience urbaine. Cinéma d'essai. Récits.

■ ■ ■ ■

Abstract: In this article, I propose to bring near the first movies by the independent North-American filmmaker Jem Cohen, especially “Lost Book Found”, a movie that I consider emblematic. In this movie, the artist succeeds in achieving a consistent synthesis of his own work, through a conceptual scheme inspired partly by the reading of Walter Benjamin. I try to analyze such synthesis, searching to underline not only the aesthetic consistency of a yet vast work, but also the homemade and autonomous style of production: a “single man” cinema, based on creation, on montage, on mechanisms for organizing images extracted from a vast personal archive (in super 8 and 16 mm) fragmentary planes made especially on the streets of New York, since the 80's.

Keywords: Jem Cohen. Walter Benjamin. Urban Experience. Essay Cinema. Narratives.