



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de
São Paulo-USP

Arraes Gervaiseau, Henri Pierre
Nem lá, nem cá. Lugar e trabalho de memória(s) em Récits d'Ellis Island
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.
47, núm. 53, Janeiro-Junho, 2020, pp. 223-242
Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.147558

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609763966012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa acesso aberto



**Nem lá, nem cá.
Lugar e trabalho de
memória(s) em *Récits
d'Ellis Island*
*Neither here nor there.
Site and work of memory
in Récits d'Ellis Island***

Henri Pierre Arraes Gervaiseau¹

¹ Professor titular (CTR-ECA/USP) e cineasta. E-mail: hpg@usp.br

Resumo: Entre 1978 e 1980, o cineasta Robert Bober e o escritor Georges Perec realizaram, em parceria, o documentário, *Récits d'Ellis Island* (Relatos de Ellis Island). O foco deste artigo é *Rastros*, a primeira das duas partes, relativamente autônomas do filme. São analisadas as estratégias de gravação adotadas na exploração do espaço do território de Ellis Island, bem como a associação, estabelecida pela montagem entre os planos registrados *in loco* e o comentário escrito por Perec, com vistas a discutir a singularidade da narrativa e problematizar a existência da ilha enquanto lugar de memória.

Palavras-chave: documentário; lugar de memória; Ellis Island.

Abstract: Between 1978 and 1980, the moviemaker Robert Bober and the writer Georges Perec made a documentary named *Récits d'Ellis Island* (Tales of Ellis Island). This paper analyzes *Traces*, the first of the two acts, which are relatively independent in the movie. The shooting strategies adopted in the exploration of the territory of Ellis Island are analyzed, as well as the association created by the montage between the planes recorded *in loco* and the commentary written by Perec in order to discuss the singularity of the narrative constructed by the film and question the island's existence as a place of memory.

Keywords: documentary; place of memory; Ellis Island.

“Os lugares da memória não são aquilo do qual lembramos, mas lá onde a memória trabalha.”

(Nora, 1984, p. X).²

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos”

(NORA, 1993, p. 12).³

Considerações iniciais

Em diversos períodos da história contemporânea, lugares de passagem foram arquitetonicamente concebidos para abrigar indivíduos em situações de espera e permitir a execução de tarefas precisas em função da forma de controle que se almejava.

Grupos em deslocamento, sejam emigrantes ou refugiados, por exemplo, em etapas estratégicas dos seus percursos, foram no passado, e ainda são, muito frequentemente, separados do resto da sociedade circunvizinha, no país onde aportaram. Vivenciam então, temporariamente, uma espera forçada que marca uma ruptura no seu estatuto e no seu modo de sentir a sua existência no mundo.

Uma das formas assumidas por estes lugares de retenção é a da ilha, que por ser separada do continente, reforça a sensação no viajante de encontrar-se ainda fora do território nacional de arribação, preso entre duas portas, numa espécie de câmara de compressão⁴.

Entre 1978 e 1980, o cineasta Bober e o escritor Perec, realizaram, em estreita parceria, um documentário sobre a ilha de Ellis Island, e sobre edificações nela remanescentes do centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos, por onde passaram, de 1892 a 1924, 16 milhões de emigrantes transatlânticos, aproximadamente. A Perec coube a escrita e a sutil enunciação, em voz *over*, do comentário. A Bober, a direção e montagem.

O documentário foi produzido em um momento no qual as edificações encontravam-se em estado de grande degradação, antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração*, em 1990.

Deixado ao abandono desde 1954, o prédio central de ilha foi, em 1976, classificado como monumento histórico e aberto ao público, por ocasião do

² Tradução do autor do artigo.

³ Todas as citações do texto publicado no Brasil em 1993 foram extraídas da tradução efetuada por Yara Aun Khoury.

⁴ Sobre estes pontos ver Vidal e Musset (2015).

bicentenário da independência dos Estados Unidos. Mesmo assim, como se vê no filme, é em um cenário em ruínas que circulavam então os visitantes.

O filme *Récits d'Ellis Island* (*Relatos de Ellis Island*, 1980), de Robert Bober, é dividido em dois segmentos, relativamente autônomos. A primeira parte, intitulada *Traces* (*Rastros*), centra-se numa exploração comentada do espaço de espera que a ilha constituiu, onde sempre pairava a ameaça do viajante ser refogado e mandado de volta para o porto de partida. A segunda parte é constituída basicamente de entrevistas com descendentes de emigrantes.

As observações a seguir são relativas à primeira parte. Irei abordar estratégias de gravação adotadas na exploração do espaço da referida ilha e do seu entorno, bem como associações estabelecidas pela montagem, entre os planos registrados no local e o comentário escrito por Perec, com vistas a discutir a singularidade da narrativa que o filme constrói no contexto histórico no qual foi produzido.

Nem lá, nem cá. Tal formulação parece expressar a pertinência central da abordagem de *Rastros*, a de poeticamente explorar o tênue limiar da passagem pela ilha de seres colocados em estado de espera. Os emigrantes ali arribados não estavam mais lá, nos seus países. “Tinham abandonado tudo para tentar viver, cá, na América”⁵. Encontravam-se *nem lá, nem cá*, afastados do campo de experiência dos seus territórios de origem e com um horizonte de expectativa, no porto de arribação, bem indefinido⁶.

Ilha das Lágrimas, tal foi a denominação dada, em todas as línguas, pelos expatriados, a partir do final do século XIX, a Ellis Island, a este lugar, por muitos anos umbral da cidade de Nova Iorque e da tão sonhada América. Em que medida, um pouco menos de um século depois, quando o filme foi produzido, constituía um *lugar de memória*?

Lembremos, inicialmente, que tal noção, fluida, polissêmica, foi cunhada pelo historiador francês Pierre Nora, para quem tais lugares, simples e ambíguos, são “imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração” (NORA, 1993, p. 21).

Há, segundo o autor, uma multiplicidade infinita dos lugares de memória, dentro da qual é possível estabelecer uma delimitação do seu campo, desde os lugares

⁵ As citações diretas são trechos da narração de Perec durante o filme, que são de tradução nossa.

⁶ O termo *emigrante* designa aqui os que chegavam então na ilha, na medida em que a passagem pelo circunscrito espaço que abrigava o centro de controle dos serviços federais de imigração não era garantia de admissão da pessoa nos Estados Unidos da América. Cabe ressaltar que no decorrer do filme o comentário escrito por Georges Perec aponta Ellis Island como o lugar no qual *potencialmente* o *emigrante* poderia tornar-se um *imigrante*.

mais naturais, oferecidos pela experiência concreta, como os cemitérios, os museus, até objetos simbólicos de memória, tais como festas, o calendário republicano (representação externa do tempo social); a bandeira tricolor da França (emblema nacional oferecido a todos), ou ainda, a noção de geração.

Se nos detivermos no aspecto material dos lugares, observa Nora (1993), podemos observar que eles se dispõem num vasto *dégradé*. Se pensarmos, por exemplo, nos lugares *topográficos*, enfatiza, podemos constatar que devem tudo a sua localização exata e a seu enraizamento no solo. Em alguns destes espaços, os homens podem vir a edificar conjuntos arquitetônicos, havendo então parcial coincidência entre lugar de memória *topográfico* e lugar de memória *arquitetônico*.

Pela sua própria localização num ambiente aquático de transição entre o Oceano Atlântico e a foz do rio Hudson, no porto de Nova Iorque, a ilha de Ellis Island constitui um lugar *topográfico*, e pelo fato da existência, no seu solo, de edificações construídas para recepção e controle dos grandes contingentes de pessoas em proveniência de outros continentes, também pode ser considerado um lugar *arquitetônico*.

Quando Bober e Perec aportam em Ellis Island, pela degradação existente no interior das edificações, tal lugar poderia ser também denominado como *honorífico*, se formos retomar o termo cunhado por Assmann (2011), para quem um *lugar honorífico* é um lugar que se notabiliza pela descontinuidade, onde uma determinada história não seguiu adiante, e se materializa em ruínas e objetos remanescentes, ou seja, em *algo* presente, que aponta, antes de tudo, para uma ausência.

Abertura

A temática da errância forçada e o fato de Perec e Bober serem descendentes de famílias de judeus de origem polonesa refugiados na França são elementos centrais na construção narrativa do filme. A questão da implicação pessoal dos dois com o universo que investigam encontra-se colocada nos primeiros segundos da abertura, quando ouvimos a primeira fala em voz *over* de Perec, repleta de perguntas: “Quando dizíamos que iríamos fazer um filme sobre Ellis Island [...] todo mundo perguntava [...] Em que medida aquilo nos concernia? [...] Nós, Robert Bober e Georges Perec. Será [...] necessário que as imagens a seguir respondam a estas duas perguntas e descrevam não apenas este lugar único, mas o caminho que nos levou até ele”⁷.

⁷ Reproduzimos aqui algumas das frases enunciadas nesta primeira fala. Tradução nossa, bem como dos outros trechos deste texto citados neste artigo.

A primeira imagem que, paralelamente a esta fala, aparece é a de Perec, visto de costa, ligeiramente em diagonal, folheando, silencioso, um álbum. Um rápido *zoom in* revela as imagens das páginas que ele vai contemplando. Graças à precisão da montagem, quando ouvimos a voz referir-se à necessidade de as imagens descreverem o caminho que *os levou até a ilha*, vemos uma foto que mostra a equipe do filme, em um barco, em volta da câmera. O plano em movimento seguinte mostra o que ela estava registrando: ondas do mar vistas de um barco em movimento. Só então o título, *Rastros*, aparece na tela.

Sabidamente, o desvendamento da posição biográfica dos autores só ocorre quarenta minutos depois. Cabe ressaltar o suspense criado pela forma interrogativa da colocação sobre o momento em que revelada será a implicação de quem fala com o universo que investiga.

A ênfase colocada na necessidade do desvendamento encontra correspondência com a observação de Nora segundo a qual, no mundo contemporâneo, o historiador emerge como novo personagem, “pronto a confessar, diferentemente de seus predecessores, a ligação estreita, íntima e pessoal que ele mantém com seu assunto. Ou melhor, pronto a proclamá-la” e de fazê-la “alavanca de sua compreensão” (NORA, 1993, p. 20).

Primeira aproximação

A aparição na tela da palavra *Rastros* marca o final da abertura e o início da primeira aproximação, pelo mar, do território da ilha. Na continuidade do *travelling* sobre as ondas aparece, de modo fugidio, a Estátua da Liberdade. O plano oferece um ponto de vista próximo ao que o espectador poderia ter se estivesse num navio transatlântico chegando nas proximidades de Ellis Island e da cidade de Nova Iorque.

A voz *over* inicia então uma enumeração dos milhões ou das centenas de milhares de emigrantes de cada nacionalidade que passaram pela ilha, longa enumeração também seguida pela enunciação de uma igualmente longa lista de nomes de navios que efetuavam então a travessia do Atlântico.

O uso extensivo das enumerações, o seu caráter repetitivo, encantatório e que guarda semelhança com práticas recorrentes em rituais fúnebres, visa, em última instância, sensorialmente expressar algo da magnitude da experiência humana ali vivenciada entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século seguinte.

Quando a voz efetua breve apresentação da ilha, e são oferecidas informações sobre a criação no local do centro de controle onde os expatriados viviam intensas provações, o espectador já vê, desde o mar, o prédio central, tomando quase todo o espaço do quadro. Uma lenta panorâmica desvia nossa atenção e a dirige para uma

embarcação abandonada no cais. A câmera se detém na panorâmica, acompanhada de *zoom in*, detalhando aspectos da carcaça exterior do velho barco.

Repentinamente, no curso deste movimento surge, no gradil situado no convés, uma fotografia preta e branca ampliada de um casal com filhos, tirada no mesmo local, que imediatamente identificamos como sendo de emigrantes do período evocado pela voz *over*. De modo recorrente, subsequentemente, serão colocadas nos diversos espaços do cenário da ilha explorados pela câmera, ampliações de fotografias como essas, registradas no local, em 1905, pelo fotógrafo norte-americano Lewis Hine⁸.

É notável o uso não naturalista das imagens de arquivo fotográficas. Ao colocá-las em evidência no cenário, Bober valoriza a sua qualidade enquanto fonte histórica, sem eludir que se trata de uma representação. O diretor opera reenquadramentos nas fotografias, focalizando a atenção do espectador e permitindo individualizar figuras humanas no quadro.

Se, por um lado, as fotos atestam a existência pretérita dos seres presentes na imagem, por outro, a colocação de ampliações preto e branco no cenário colorido, onde as cenas mostradas outrora foram registradas, sublinha a ausência destes seres no local, quando foi gravado o filme⁹.

No final do segmento inicial, a câmera encontra-se situada em um barco que se aproxima do seu ponto de chegada, onde a embarcação irá estacionar para permitir a saída dos passageiros e o seu iminente acesso à porta principal de entrada nas antigas edificações. A voz então pontua que os visitantes, descendentes de imigrantes, “voltam lá em busca de rastros. O que para os antepassados foi [...] lugar de provações e de incertezas, para [...] outros se transformou num lugar de suas memórias... onde se articula a relação que os une a sua história”.

Quando das gravações do filme, em 1978, apesar da classificação do prédio como monumento histórico, dois anos antes, o seu interior encontrava-se em boa parte em estado de ruína. Os recém admitidos visitantes só tinham acesso à parte das subdivisões do espaço ali circunscrito.

Em busca, naquela conjuntura histórica, de uma inscrição mais efetiva do conjunto do prédio e do seu entorno na memória coletiva, Bober e Perec, através do filme, fazem de si mesmos *homens-memória*, para retomar a expressão de Nora, que ressalta o papel da consciência individual na dinâmica do ressurgimento de uma memória coletiva:

⁸ Como lembra Burke, Lewis Hine estudou sociologia na Universidade de Colúmbia e denominava seu trabalho de *fotografia social*. Ver Burke (2017, p.37).

⁹ Sobre o uso das fotografias no filme, ver Delage e Guigueno (1997) e Tourneur (2009).

Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. (NORA, 1993, p. 18)

No limiar da espera

Se até este momento, no qual a voz *over* se refere à busca dos visitantes, a sucessão dos planos corresponde a uma aproximação do entorno da ilha, reproduzindo o percurso efetuado no início do século pelos emigrantes, todos os planos subsequentes, afora os do segmento final do filme, foram registrados no espaço interno do prédio, favorecendo a emergência na percepção do espectador, de uma sensação de clausura e de aprisionamento.

Alternam-se, a partir de então, cenas de acompanhamento de uma visita a cômodos do prédio, visita dirigida por um guia que fornece informações factuais a um grupo de visitantes descendentes de imigrantes, e cenas na qual a câmera explora, através de longos planos em movimento, outros recantos, em ruínas, então inacessíveis aos visitantes.

O privilégio acordado, em muitos momentos do desenrolar da narrativa, a lenta e solitária deambulação da câmera nestes espaços fechados ao público guarda alguma correspondência com a decisão de Cícero, lembrada por Assmann (2011), de visitar Atenas quando a cidade estaria vazia, pois quanto menos gente haveria no local, mais se destacariam os vestígios do passado ali presentes.

A mesma autora sublinha que nos *espaços honoríficos*, ruínas e objetos remanescentes que por muito tempo existiram como monte de escombros despercebidos e com isso se tornaram invisíveis, repentinamente podem voltar a ser visíveis, caso recaia sobre eles um feixe de atenção, e se tornam elementos de narrativas e pontos de referência para uma memória cultural (ASSMAN, 2011).

Na circunstância histórica dentro da qual *Relatos de Ellis Island* foi produzida, tal é, em última instância, a função devoluta ao comentário em voz *over*: despertar a atenção sobre o passado, então em grande parte encoberto, da ilha, e buscar constituir, a partir dos enigmáticos vestígios encontrados (o cenário dos cômodos em ruínas) ou lá reinseridos (as fotografias), narrativas a respeito da passagem, outrora, pelo lugar, de seres humanos hoje desaparecidos.

Ao longo do filme, os planos nos quais ouvimos a voz *over* são muito mais constantes do que aqueles em que ouvimos e, frequentemente, vemos, o guia lembrando fatos e episódios dos tempos da grande circulação no local.

A alternância entre estes dois tipos de cenas se inicia com planos envolvendo o diálogo inicial do guia com o grupo de visitantes em dois espaços sucessivos: na entrada do prédio e na sala de recepção, de onde os emigrantes eram encaminhados até o temido exame médico. No percurso, o guia lembra que apenas os passageiros pobres eram submetidos à provação da estadia na ilha e evoca o período, na primeira década do século XX, em que ali transitavam mais de 10 mil pessoas por dia.

Em seguida, a câmera explora o cenário em ruínas de um cômodo, onde ainda figuram objetos sobreviventes de outrora. O espectador descobre, entremeando o movimento curvo de panorâmicas ou *travellings*, novas ampliações fotográficas colocadas no cenário, que mostram instantes fugidios do *estar ali* dos emigrantes. Nesta sequência, a voz *over* sublinha, à semelhança de passagens do comentário de *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*, 1956), de Alain Resnais, a dificuldade de evocar experiências limites do passado e a desencantada, porém persistente, tentativa dos autores de reencontrar o que ocorria então no cotidiano do lugar.

Insistentemente, a voz *over*, recorre a advérbios interrogativos, que suscitam dúvidas a respeito da capacidade das imagens bem como da linguagem verbal dar conta da experiência cotidiana vivida outrora no local:

Como descrever, como contar, como olhar? Debaixo da secura das estatísticas oficiais, do ronronar das anedotas tranquilizadoras mil vezes repetidas dos guias com chapéus de escoteiro, da disposição oficial destes objetos cotidianos transformados em objetos de museu, vestígios raros, coisas históricas, imagens preciosas, debaixo da tranquilidade factícia destas fotografias congeladas de uma vez por todas na evidência enganosa do seu preto e branco. Como reconhecer este lugar, restituir o que ele foi, como ler estes vestígios, como ir além, ir atrás, não parar no que nos é dado a ver, não ver apenas [...] o que, antecipadamente, sabíamos que veríamos? Como apreender o que não foi mostrado, o que não foi fotografado, arquivado, restaurado, colocado em cena, como reencontrar o que era plano, banal, cotidiano, o que era comum, acontecia todos os dias?

Enquanto Perec enuncia as primeiras perguntas, a câmera percorre, através de uma longa panorâmica, um cômodo, onde vemos, entre outras, malas abandonadas. Repentinamente, quando a voz alude aos *chapéus de escoteiros*, à *disposição oficial* dos objetos, e aos *vestígios raros*, a panorâmica desemboca numa foto, colocada no meio do cenário, de uma mãe com três filhos, ao lado de um amontoado de bagagens. Em seguida, logo após a referência à *evidência enganosa* das fotografias, a partir do momento em que é lançada a pergunta “Como reconhecer este lugar [...]?”,

lenta *zoom in* vai fechando o quadro sobre outra reprodução fotográfica, colocada em outro cômodo, vazio. Nesta nova imagem, vemos um homem fardado fixando um papel na roupa de uma senhora, acompanhada de sua família, ocorrência relacionada a evocação, pelo guia, numa cena anterior, de marcações produzidas na roupa de emigrantes por parte de funcionários dos serviços de controle da emigração na ilha, para sinalizar a existência de problemas de saúde em grupos familiares.

Cabe ressaltar que a associação estabelecida pela montagem aqui, entre os planos registrados *in loco* e o comentário escrito por Perec, visa problematizar o desafio que representa a interpretação dos rastros deixados por aqueles que por lá passaram.

Como diria Ricoeur (2010, p. 215), a passagem já não existe, mas o vestígio permanece, indica a passagem passada dos vivos, estimula a busca e orienta a investigação, que envolve atividades complexas “em cuja composição entram inferências de tipo causal aplicadas ao vestígio como marca deixada e atividades de interpretação ligadas ao caráter de significância do vestígio como coisa presente que vale por uma coisa passada”.

Para que o trabalho do pensamento e a atividade interpretativa possam se efetuar, sublinha Ricoeur, é necessário que o sujeito interpretante seja capaz de se transportar para vidas psíquicas alheias bem como de produzir uma figuração do mundo que falta em torno da ruína, do resto, da relíquia.

É a dificuldade deste trabalho de investigação, pensamento, interpretação e, em última instância, aqui, de produção de uma representação da passagem vivida pelos emigrantes na ilha que é, em última instância, focalizada neste momento do desenrolar da narrativa do filme, bem como no subsequente, quando o enunciador descreve precisamente, em sucessivas falas, permeadas de silêncios, o que os autores viram ao percorrer exaustivamente, no local, corredores, cômodos e salas (“a cada vez tentando imaginar o que ocorria nestes espaços” sublinha a voz do Perec), almejando tornar mais sensível, para o espectador, a singular experiência da lida com os vestígios encontrados.

É notável que no início desta nova fala, a montagem não busque ilustrar o que está sendo dito, mas, de modo mais sutil, apontar para fragmentos do processo de produção da representação que o conjunto do filme oferece, mostrando novas imagens do mesmo álbum cujas páginas vimos à mão do Perec virar nas primeiras imagens da abertura do filme. Entre outras imagens que no seu folhear a mão nos deixa entrever, encontra-se, por exemplo, uma foto do operador de câmera, sentado numa Dolly improvisada, enquanto registrava um *travelling* e uma foto em que vemos

uma emblemática ampliação fotográfica apoiada no tripé de uma câmera, localizada em um espaço ao ar livre da ilha¹⁰.

Em seguida, o enunciador descreve precisamente, em sucessivas falas, permeadas de silêncios, o que os autores viram nas suas deambulações no local, almejando tornar mais sensível, para o espectador, a singular experiência da lida com os vestígios encontrados.

Marcas da ausência, entre dois mundos

Ao acentuar o abismo existente entre a histórica experiência vivida e o que dela poderia ser representado no presente da enunciação, a voz *over* potencializa a força expressiva do percurso efetuado pela câmera que atravessa cômodos vazios e cenários em ruína, repletos, entretanto, de vestígios. A longa deambulação pelos ambientes vazios de rastros, e por aqueles saturados de restos, dota estes espaços de uma nova aura simbólica, suscetível de estimular a imaginação do espectador e o despertar de novos processos mnemônicos¹¹. Tal exploração sensorial do espaço efetivamente reforça o vínculo peculiar entre proximidade e distância que confere aura aos locais de recordação de cunho honorífico, nos quais se produz, segundo Assmann (2011, p. 360), “uma tecitura [sic] incomum de espaço e de tempo” que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico.

Por outro lado, as ampliações dos registros fotográficos efetuados no início do século XX, repentinamente entrevistadas, por ocasião de curvos movimentos de câmera, assemelham-se, pelos seus modos de incrustação naqueles cenários, a figura grega do espectro, mediadora entre o mundo dos vivos e dos mortos, que representa “o retorno do invisível no visível, e é ilusão de uma presença ansiada” (MATOS, 2015, p. 37). Efetivamente, lembra Olgária Matos, na mitologia grega, no reino dos mortos, dominado pelo deus Hades, existem almas das quais foram retirados os espíritos, decalques idênticos, porém sem consistência, dos corpos vivos, sopros que evaporam dos lábios dos mortos e visitam os sonhos dos vivos, almas errantes entre dois mundos, sem pertencer a nenhum.

Tal estratégia de encenação e de montagem destas ampliações potencializa não apenas a aura que o local de recordação detém, mas ainda a própria força

¹⁰ Nesta ampliação, que irá aparecer em um momento estratégico do final do filme, vemos três pessoas, fotografadas de costas, com o olhar dirigido para o horizonte, frente à visão, ao longe, da estátua da liberdade.

¹¹ Para Nora, mesmo um lugar de aparência puramente material, “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21).

expressiva da imagem fotográfica, enquanto rastro singular da ausência, no presente, de seres outrora retratados quando se encontravam frente à câmera.

Há uma sequência, estrategicamente situada no meio da narrativa, que tematiza procedimentos típicos dos exames médicos a que eram submetidos os emigrantes. Aqui, mais do que em qualquer outro momento do filme, a câmera oferece de modo recorrente, em segundo plano, uma visão distante dos arranha-céus de Manhattan, através de frestas de janelas, portas e gradeados. Como se estas frágeis aberturas, dentro do quadro, para o continente constituíssem uma fugaz figuração do horizonte de expectativa dos emigrantes, ao chegar à ilha, último limiar antes da arribação na América. Horizonte verbalmente evocado, neste momento, pela voz do enunciador: “Era o Golden de ouro, a porta de ouro, era ali, bem pertinho, quase ao alcance da mão, a América mil vezes sonhada, a terra de liberdade onde os homens eram iguais, o país onde cada um teria finalmente a sua chance”.

A construção audiovisual da sequência busca, de modo sutil, tornar sensível o que pode ter representado a vivência da estadia nesta ilha para estes errantes navegantes de outrora, “expulsos de suas terras natais pela fome ou pela miséria, a opressão política, racial ou religiosa”, conforme aponta a voz *over*.

Pouco antes da voz, finalmente, voltar à pergunta colocada na abertura a respeito da implicação dos autores com a realidade histórica evocada, há um breve segmento em que o guia lembra diversas situações nas quais emigrantes foram refugiados, apontando que aproximadamente 250 mil pessoas vivenciariam tal drama.

Em seguida, prossegue a exploração de espaços vazios e abandonados, enquanto a voz acentua o quanto a ilha durante vinte anos foi sistematicamente saqueada por revendedores de sucata que vinham buscar e levar nos seus barcos, ano após ano, materiais preciosos: cobre, zinco, chumbo, ferro, bronze.

O alcance de uma enunciação coletiva

É então que, progressivamente, se inicia a resposta à pergunta dos autores, enunciada na abertura do filme, que diferencia as *figuras do destino* de Perec e Bober¹². É, paradoxalmente, neste momento de singularização de suas experiências existenciais recíprocas, enquanto descendentes de judeus poloneses refugiados na França, que se adensa a narrativa, no momento quase final do seu desenrolar, e que o filme alcança construir uma enunciação coletiva.

¹² Perec, nesta etapa do desenrolar da narrativa, ao aludir, elipticamente, à condição de descendente de judeus poloneses refugiados na França, que compartilha com Bober, comenta: “O destino comum não tomou para cada um de nós a mesma figura”.

O iniciar verbal da resposta é paralelo a mais uma volta, na imagem, ao gesto de folhear o álbum de fotos, no qual prevalecem, neste momento, fotos de família. A voz *over* salienta que Ellis Island faz parte, para ambos, de uma *memória potencial*, de uma *autobiografia provável*.

No conjunto dos segmentos em que é tematizada esta *memória potencial*, que constitui o trecho mais longo do filme em que não aparecem cenas com o guia, prevalece uma lenta exploração de espaços frequentemente escuros, seja de cômodos repletos de escombros ou ruínas, seja de salas ou corredores vazios.

A sensação de confinamento espacial oferecida pelos planos que se sucedem é particularmente marcante na parte na qual Perec profere uma série de considerações sobre a sua condição de descendente de judeu polonês refugiado na França durante a Segunda Guerra, e aborda fraturas produzidas por esta condição na sua percepção do estar no mundo, experiência heterogênea à de Bober – como ele irá salientar, mais adiante. Nenhum movimento de câmera desemboca aqui em ampliações fotográficas que poderiam remeter a um fora de campo.

É marcante a iluminada e poética prosa desta passagem, uma das mais instigantes e enigmáticas que conheço, sobre históricas experiências de ser judeu. Tal reflexão se torna alavanca para a compreensão das experiências diferenciadas vividas no passado pelos emigrantes na antiga ilha.

É notável e inédito, em comentários em voz *over*, no cinema, o equilíbrio alcançado entre a firmeza assertiva da voz e as sutilezas do texto dito por um enunciador em busca constante, nas suas falas, da expressão verbal mais precisa das suas emoções e do seu pensamento. Como se, da aparente incerteza subjacente a enumeração de sinônimos poderiam surgir às reminiscentes palavras mais expressivas do seu sentimento singular de estar no mundo.

Desde, pelo menos, os anos 50 do século passado, surgiram, em documentários de cunho ensaístico, como os de Marker ou Varda, comentários em voz *over* que buscam expressar sentimentos, emoções e pensamentos relacionados, de um modo ou de outro, à experiência de vida do sujeito da enunciação. Mas estes textos não são redigidos e enunciados de modo a passar a impressão de que aquele que fala, quando fala, ainda não encontrou o melhor modo de expressar verbalmente o que sente ou pensa.

Enuncio a seguir fragmentos entrecortados de uma pequena parte deste segmento, no curso do qual, ressaltado, a sucessão das imagens produz a sensação de um estar encurralado, sem qualquer linha de fuga possível, imerso em ambientes quase sem frestas, onde sombra e escuridão predominam:

O que eu, Georges Perec, vim questionar aqui, é a errância, a dispersão, a diáspora. Ellis Island é para mim o lugar [...] do exílio, da ausência de lugar, o não lugar, o parte nenhuma. Neste sentido estas imagens me implicam, me concernem, me fascinam, me implicam, como se a busca da minha identidade passasse pela apropriação deste lugar de ferro velho onde funcionários exaustos batizavam americanos em série. O que para mim se encontra aqui não são indicadores, raízes, rastros, mas, pelo contrário, algo informe no limite do dizível, que posso nomear vedação, brecha ou corte e que para mim é muito intimamente e confusamente ligado ao próprio fato de ser judeu [...] ser judeu, evidência medíocre que não me liga a nada, silêncio, ausência, questionamento, flutuação, inquietude, certeza inquieta, atrás da qual se perfila uma outra certeza, abstrata, pesada, insuportável, a de ter sido designado como judeu e porquê judeu vítima, e estar vivo apenas por um acaso ou um exílio.

Há muitas lacunas biográficas na profusa, porém elíptica prosa da narração. Nada é dito ao espectador, no decorrer do filme, a respeito da morte do pai do Perec no início da Segunda Guerra Mundial em combate contra os nazistas. Tão pouco é feita referência à deportação e à morte da sua mãe, em 1943, em Auschwitz, quando ele tinha então apenas 6 anos. Nem mesmo a condição de refugiados poloneses na França é evocada.

A voz *over*, entretanto, enfatiza que no leque “quase ilimitado” dos lugares onde ele, Perec, poderia ter nascido, apenas “uma só coisa [...] era precisamente proibida: a de nascer no país dos meus ancestrais, em Lubartów ou em Varsóvia¹³” e “de lá crescer na continuidade de uma tradição, de uma língua, de uma comunidade”. Por isso, acrescenta que, de algum modo, é “estrangeiro” em relação a algo de si mesmo, é “diferente”, não “dos outros”, mas dos seus.

Entendemos que sua condição de desterrado, e, em última instância, de sobrevivente do holocausto, o tornou mais sensível, assim como Bober, à experiência histórica vivenciada pelos expatriados em Ellis Island, um lugar que “pertence a todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram e ainda expulsam ainda da terra onde cresceram”.

Assim que este lastro territorial de pertencimento é apontado, referência é feita à errância, pelas águas, no momento em que o filme estava sendo produzido, dos *boat people*, termo que designou os refugiados que saíram do Vietnã, de barco e de navio, após a Guerra do Vietnã, especialmente em 1978 e 1979. A travessia das

¹³ Cidades da Polônia.

águas é um ponto em comum entre tais deslocamentos contemporâneos ao presente da enunciação e ao passado até então evocado.

Em seguida, a voz indaga: por que nesta hora, em que “os *boat people* continuam a ir de ilha em ilha, em busca de refúgios cada vez mais improváveis, contar uma vez mais” estas histórias antigas envolvendo Ellis Island? A resposta dada é a certeza de fazer ecoar “duas palavras que se encontraram no próprio coração desta longa aventura, estas duas palavras moles, irreparáveis, instáveis e fugidias, que mexem sem cessar a sua tremida luz e que se chamam a errância e a esperança”.

É notável como a associação estabelecida pela montagem entre a prosa encantatória do texto e a longa deambulação da câmara em cômodos vazios contribui para reforçar a dimensão mítica que a narrativa acaba adquirindo ao evocar o que podemos denominar, como sugere HUGLO (2004, p. 12-13), “lugares comuns dos mitos”, tais como a travessia das águas ou a busca pela terra prometida dos emigrantes.

No caso específico da alusão verbal feita pelo narrador aos múltiplos pequenos grupos de refugiados oriundos do Vietnã, errando em pequenas embarcações, no mar, em busca de uma terra onde aportar, historicamente denominados pela alcunha de *boat people*, a remissão mítica é ainda mais forte. Como nos lembra Olgária Matos (2015, p. 29), o mar é, para os gregos, a figuração maior do exílio e de errância, já que “a vastidão do mar e a expansão sem limites de suas águas são medonhas, porque ele é o lote dos mortos sem sepultura”.

Do olho no horizonte aos pés no chão

No curso da maior parte de *Rastros*, ênfase é poeticamente dada à profunda imbricação entre errância e esperança, e subsequentemente ao horizonte de expectativa do *emigrante* anterior ao momento da sua transformação em *imigrante*, que a possibilidade de sair da ilha, em direção a Manhattan, na narrativa deste filme, significa.

No movimento final da narrativa, que se inaugura com a fala que acabamos de reproduzir parcialmente acima, pela primeira vez desde o final do segmento da abertura do filme, a câmera sai do interior das edificações e se defronta com o entorno da ilha.

Destaca-se aqui a visão da monumental Estátua da Liberdade, incrustada numa ilha localizada logo antes de Ellis Island, no percurso de entrada do porto de Nova Iorque, e perto da qual, subsequentemente, os navios oriundos de outros continentes tinham de passar¹⁴.

¹⁴ Se contarmos com o pedestal, a Estátua da Liberdade mede mais de 90 m de altura. Cabe lembrar que para Nora lugares monumentais, “estátuas ou monumentos aos mortos, conservam o seu significado em sua existência intrínseca; mesmo se a sua localização está longe de ser indiferente, uma outra encontraria sua justificação sem alterar a deles” (NORA, 1993, p. 26).

Como se sabe, a estátua segura uma tocha na sua mão esquerda, e sob os seus pés, encontra-se uma corrente quebrada. Foi concebida para simbolizar, no lugar onde foi erguida, não apenas a liberdade, mas ainda o espírito de acolhida dos expatriados no novo mundo, sintetizado no célebre soneto de Emma Lazarus, gravado em bronze no pedestal do monumento.

É notável, em diversos momentos do segmento final, o poético e sutil contraponto criado pela montagem entre imagem e texto, com vistas a sugerir o não cumprimento da promessa iluminista que, em última instância, a Estátua da Liberdade era pressuposta a encarnar.

No início do segmento, um plano nos mostra uma ampliação fotográfica, representando uma criança no pontão de um navio, ladeada de dois adultos, apontando com seu dedo para o horizonte, onde vemos ao longe, a Estátua. Tal ampliação foi colocada, para ser filmada, num cenário em tudo parecido ao lugar onde a foto original foi registrada e constitui, ao seu modo, uma nova figuração, mais literal, do horizonte de espera dos expatriados.

Lentamente, uma panorâmica ascendente nos faz passar da borda superior da imagem, preta e branca, onde as ondas aparecem em suspenso, para as ondas em movimento, de tonalidade esverdeada, revelando no final, ao longe, a Estátua da Liberdade.

No curso deste movimento, após brevemente evocar um trecho do romance inacabado de Kafka, *O desaparecido ou Amerika*, no qual o herói acredita ver no braço da estátua uma espada, a voz over salienta:

Ser imigrante talvez seja muito precisamente isso: ver uma espada lá onde o escultor acreditou, com toda boa fé, ter colocado uma lâmpada e não estar de todo enganado. Sobre a base da estátua da Liberdade, foram gravados os versos célebres de Emma Lazarus: “Dai-me os fatigados, aqueles que são pobres, as massas sedentas de ar puro, os refugos miseráveis das nossas terras super povoadas, enviam-me os sem pátria, arrastados pela tempestade. Levanto a minha lâmpada perto da porta dourada”.

Antes do final da enunciação do trecho do soneto de Emma Lazarus, após a conclusão do movimento ascendente da câmera que permitiu revelar no horizonte uma visão oblíqua da Estátua da Liberdade, inicia-se, na continuidade do plano, outra panorâmica, lateral.

A câmera se distancia lentamente do cenário anterior, focaliza as ondas presentes no ambiente aquático circunvizinho, e chega, sem corte, a uma nova

ampliação fotográfica. Esta última, também inserida no cenário, representa o rosto de uma mulher vista de perfil, com o olhar, que sugere uma espera, dirigido para o alto, para o extra-campo, numa direção que parece ser a da estátua. Contrariando o sentimento esperançoso que a imagem parece conotar, a voz *over* faz referência às leis promulgadas para conter e restringir os fluxos.

A partir deste momento, todas as intervenções do enunciador salientam as dificuldades encontradas pelos que tinham conseguido entrar na América. Através de novas sucessivas disjunções entre o que as imagens sugerem e o que as menções verbais apontam, no derradeiro segmento de *Rastros* é elipticamente trabalhado o confronto entre o horizonte inicial de espera dos *emigrantes*, estimulado pelas representações produzidas sobre a dourada terra acolhida, e o duro desenrolar subsequente de suas trajetórias, enquanto *imigrantes*, na história dos Estados Unidos da América.

Na última ampliação fotográfica, que surge no filme, vemos, novamente pelas costas, um grupo familiar acompanhado de suas bagagens, reunido em torno de uma figura que aponta para um horizonte situado ao longe, em um ambiente aquático.

Logo após, no último plano, a câmera situada em um navio em movimento, lentamente se aproxima, pela primeira vez no decorrer da narrativa, dos altos prédios da cidade, enquanto o enunciador, na sua última intervenção, salienta o quanto, contrariamente as expectativas criadas, os imigrantes tiveram que se amontoar em casebres e trabalhar duro, de pés no chão, para pavimentar ruas:

cavar tuneis e canalizações, construir estradas, pontes, grandes barragens, vias férreas, desbravar florestas, explorar minas e carreiras, fabricar automóveis e charutos, as carabinas e os paletós, os sapatos, os chicletes, o *corned beef*, para construir arranha-céus ainda mais altos do que aqueles que eles tinha descoberto ao chegar

Considerações finais

Como aludido no início deste artigo, *Relatos de Ellis Island* foi produzido em um momento no qual as edificações do antigo centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos se encontravam em estado de grande degradação, dez anos antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração*, em 1990.

Durante o desenrolar do filme, o espectador acompanha a deambulação da câmera, no interior destas edificações, em cenários em ruínas, no seio dos quais, episodicamente, surgem vestígios materiais, ou em outras palavras, *restos*.

Se formos considerar, em primeira instância, a dimensão material, imediatamente oferecida à experiência sensível, os referidos restos configuram, em um nível mais elementar, um espaço onde uma memória pode potencialmente vir a trabalhar. A singularidade deste labor mnemônico potencial, num segundo nível, está intrinsecamente relacionada à localização dos vestígios, no circunscrito território de uma ilha, situada no limiar entre o oceano atlântico, por onde podiam aportar viajantes oriundos do velho mundo, e o continente norte-americano. Num terceiro nível, o virtual trabalho da memória vincula-se à remanescência das edificações de retenção e de controle de fluxos de pessoas em final de percursos transatlânticos, neste diminuto território de arribação.

Lugar de memória *topográfico* e *arquitetônico*, segundo a classificação sugerida pelo Pierre Nora, Ellis Island podia também, quando foi visitada por Bober e Perec, ser considerado, segundo a tipologia, complementar, de Assmann, um lugar de memória *honorífico*, notabilizado pela descontinuidade, e materializado em ruínas e objetos remanescentes, que apontam, antes de tudo, para uma ausência.

Naquele momento histórico, no final dos anos 70 do século passado, em uma decisão solitária, a consciência individual dos realizadores decidiu se encarregar de uma memória que parecia então não se encontrar em lugar nenhum. Decidiram fazer de si mesmos *homens-memória*, para investir Ellis Island *de uma aura simbólica*, almejando instituir a ilha como lugar de memória e de pertencimento para todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram e ainda expulsam da terra onde cresceram.

Iniciativas relacionadas ao centenário da Estátua da Liberdade (1986) deram impulso à ideia de restaurar os prédios de Ellis Island para a criação do *Museu da Imigração*, cuja vocação é de instituir, naquele espaço, um lugar de memória *monumental*, bem diferente daquele que o filme aqui discutido buscava constituir.

Efetivamente, os idealizadores do *Ellis Island National Museum of Immigration* almejaram impulsionar uma memória *gloriosa* da imigração para os EUA. Apesar de centrada na comemoração da chegada e da integração bem sucedida dos emigrantes europeus, a estratégia museológica subjacente ao projeto ambiciona produzir uma representação global da saga de todos os imigrantes nos EUA. A visada, integradora, celebra o *melting pot* e a capacidade da sociedade norte-americana de assimilar os imigrantes, independentemente de suas origens¹⁵.

¹⁵ RIBERT (2011) diferencia três tipos básicos de memórias das imigrações: *gloriosas, feridas e caladas ou estigmatizadas*.

Ao cabo do desenrolar da sua narrativa, *Rastros*, contrariamente, como vimos, enfatiza o hiato existente entre o horizonte de expectativa dos emigrantes que em Ellis Island aportaram e o campo histórico de suas experiências.

Referências

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

DELAGE, C.; GUIGUENO, V. “Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer”. *Études Photographiques*, [s. l.], n. 3, p. 1-11, 1997.

GREEN, N. L. “L’île de M.Ellis, du dépôt de munitions au lieu de mémoire”. *Hommes et Migrations*, [s. l.], n. 1247, p. 40-47, 2004.

HUGLO, M. P. “Mémoires de la disparition: Récits d’Ellis Island”, *Protée*, v. 32, n. 1, p. 7-14, 2004.

MATOS, O. C. F. “Exílios: a metafísica da saudade”. In: AGUILERA, Y (org.). *Imagem e exílio: cinema e arte na América latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 23-37.

NORA, P. “Présentation”. In: NORA, P. *Les lieux de mémoire I*. Paris: Gallimard, 1984a, p. VII-XIII.

NORA, P. “Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux”, In: NORA, P. *Les lieux de mémoire I*. Paris: Gallimard, 1984b. p. XVII-XLII.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PEREC, G. *Récits d’Ellis Island*. Paris: P.O.L., 1995.

RIBERT, É. “Formes, supports et usages des mémoires des migrations: mémoires glorieuses, douloureuses, tues”. *Migrations Société*, v. 23, n. 137, p. 59-77, 2011.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOURNEUR, C. “Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d’Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober”. *Conserveries mémorielles*, n. 6, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/39bEj81>. Acesso em: 6 fev. 2020.

VIDAL, L.; MUSSET, A. *Les territoires de l'attente*: migrations et mobilités dans les Amériques (XIXe-XXe siècle). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2S3X6MY>. Acesso em: 21 nov. 2018.

Referências audiovisuais

RÉCITS d'Ellis Island: Traces. Robert Bober. Roteiro: Georges Perec. França, 1980.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 4 nov. 2019