

ENSEMBLE

■ Sandra Parvu e Ines Schaber

Em 1966, Jean-Luc Godard rodou *Duas ou três coisas que eu sei dela* no Grand Ensemble de La Courneuve, nas proximidades de Paris. No diálogo Sandra Parvu e Ines Schaber discutem a representação de Godard desses territórios do pós-guerra e a reelaboração de duas cenas do filme realizadas por Ines Schaber. O que aconteceu 35 anos depois? As observações de Godard podem ser usadas como um ponto de partida diferente para considerar esses lugares estigmatizados pela imprensa e pelos políticos franceses das demolições urbanas? A justaposição possibilita um outro modo de ver as suas realidades contemporâneas

Tradução: Ana Carolina Bierrenbach
Revisão: Ana Fernandes

1

Ines Schaber – *Eu sempre gostei deste filme do Godard, 2 ou 3 coisas que eu sei dela (1966). Estranhamente, eu não consigo lembrar o que aconteceu primeiro, ver o filme ou efetivamente estar na área onde ele foi rodado.*

Sandra Parvu – Muitas pessoas devem compartilhar esse sentimento com você. Quando Godard rodou *2 ou 3 coisas que eu sei dela* no Ensemble de La Courneuve, nos arredores de Paris, as pessoas haviam apenas começado a se mudar para os edifícios que ele estava filmando. A construção começou em 1962 e acabou em 1968. Até hoje, tem havido um debate contínuo e produção de imagens sobre esses Ensembles. Fico curiosa sobre o que mantém esse interesse.

Ines – *Vendo o filme hoje, pode-se observar um paradoxo. Godard se*

move entre um ponto de vista crítico sobre a política da cidade que levou à construção do Grand Ensemble de La Courneuve e uma fascinação com a dimensão fotogênica da sua arquitetura. O retrato de Godard da área foi muito diferente de vários outros, como por exemplo, da revista Elle.

Sandra – Bem, Godard começa seu filme com uma figura bastante sombria, Paul Delouvrier. Logo após ser nomeado responsável territorial pela região de Paris – o que implicava que ele era pessoalmente responsável durante aqueles anos cruciais pelo desenvolvimento urbano da área – Delouvrier cria um escritório interministerial junto ao Ministério da Informação. Seu objetivo era organizar as atividades de relações públicas do Governo. Isso consistia em encontrar um novo *estilo* de comunicação para desenvolver um novo *estilo de vida*. É, portanto, concebido para conseguir o apoio da opinião pública através de várias entrevistas e artigos publicados na imprensa oficial, e também em revistas de moda como *Elle* ou *Paris-Match*. As revistas mostravam um novo estilo de vida nesses edifícios, relaxantes para maridos que trabalham excessivamente e salutaras para as crianças. Espaços verdes abertos, supermercados próximos, estações de trem ligando os Ensembles ao centro da cidade

■ **Sandra Parvu**
Professora do Institut d'Architecture
Université de Genève
sandrparvu@alumni.princeton.edu

■ **Ines Schaber**
Artista que vive e trabalha em Berlim

em menos de vinte minutos. Esses elementos contribuíram para a nova imagem do homem e da mulher emancipados que podiam pagar – tudo a um só tempo – para cuidar da família, trabalhar na cidade, aproveitar um programa cultural noturno, e dormir silenciosamente na tranqüilidade de um ambiente não perturbado por tráfego.

Ines – *Outros campos contribuíram também para a produção dessa imagem?*

Sandra – Sim. Revistas de arquitetura como *Techniques et Architecture* e *Architecture d’Aujourd’hui* se envolveram profundamente no dilema que você menciona entre urbanismo e sua correspondente representação arquitetônica. As idéias sintetizadas nas capas dessas revistas não podem ser reduzidas retrospectivamente a uma reação irrefletida às pressões econômicas e políticas para reestruturar a cidade. Mais propriamente, houve uma junção de esforços para repensar e redefinir discursos e práticas arquitetônicas do período pós-guerra. A sobreposição ocorreu quando as idéias e princípios modernistas foram adotados por políticos, mas sem reflexão sobre o contexto no qual foram desenvolvidos. Fica pouco claro se esses edifícios eram o resultado dos ideais modernistas de racionalização dos arquitetos ou uma aplicação simplificada e distorcida sem nenhuma outra ambição que a de prover moradia ao custo mais baixo possível. Godard se posiciona fora dessa turva superposição, e retrata a impossibilidade de vida normal sob essas condições. As pessoas gostavam da comodidade, mas eram pegadas na lógica capitalista de gastar sem ganhar o suficiente e assim tendo, de um modo ou outro, que se prostituir: “*sem dinheiro para pagar o aluguel, ou sem dinheiro para televisão, ou com televisão mas sem carro, ou com uma máquina de lavar mas sem férias. Em outras palavras, em qualquer modo de organização, não há possibilidade de vida normal.*” O que Godard critica não é só a impossibilidade deste modo de vida, mas também o imaginário desenvolvido para fazer as pessoas o desejarem.

Ines – *Pode-se falar de um lugar sendo formado a partir das imagens que se projetam sobre ele?*

Sandra – Esse local específico é um exemplo extremo de um lugar feito não por uma imagem, mas por imagens múltiplas, cada uma acompanhada por um discurso diferente. Eu não acho que a questão seja se algumas dessas imagens são mais ou menos acuradas que outras. A dificuldade está na complexa relação que liga o lugar à imagem. Os habitantes da *Cité des 4000*, por exem-

plo, estão em conflito com aquelas imagens porque eles não se reconhecem na realidade que as imagens deveriam refletir. Ainda assim, seria impossível distinguir à qual realidade que eles pertencem, aquela da imagem ou aquela do lugar.

2

Ines – *O filme de Godard é uma representação de uma área que sempre me fascinou. Abalada pela reestruturação da sua cidade, ele focou na relação entre o centro de Paris e a sua nova periferia, como um tipo de oposição. Os melhores exemplos, para mim, deste tema geral, são as duas cenas que descrevem especialmente essas duas áreas distintas. Elas estão conectadas através de Juliette, a protagonista. Na cena rodada no centro da cidade, Juliette atravessa três vezes uma praça com a câmera seguindo-a. A cena rodada na periferia é uma seqüência panorâmica. Você sabe, aquela na qual Juliette pára em frente de uma das grandes Barres e a câmera faz uma panorâmica de 360 graus sobre o Grand Ensemble?*

Sandra – Sim, eu sei. Não se pensaria que existe um elo narrativo direto entre essas duas cenas porque elas estão muito afastadas uma da outra. Mas pode-se facilmente relacioná-las porque Juliette retorna aos pensamentos que ela teve quando cruzava a praça no momento em que ela se encontra no meio do *Grand Ensemble*. Na cena rodada no centro da cidade, Godard faz Juliette cruzar a praça três vezes sucessivamente, aparentemente do mesmo ponto privilegiado. À primeira vista, elas parecem uma cena repetida que se diferencia somente nos seus pontos iniciais e finais.

Ines – *Sem voltar e ver as cenas novamente, não se pode entender realmente o que está acontecendo. Parece que a agulha de uma vitrola permanece numa ranhura e repete o mesmo círculo várias vezes. Somente quando se consegue rever a cena de perto e analisar a seqüência, percebe-se que não é a repetição da mesma coisa três vezes, mas que realmente a cena foi filmada três vezes.*

Sandra – Apesar da sua similaridade em termos do movimento da câmera e da luz, a cada vez uma série diferente de pessoas caminha pela rua e interage com o movimento repetitivo de Juliette e da câmera. De fato, Juliette cruza a mesma praça três vezes. Não é uma reprodução mecânica do filme, mas uma representação repetida pela atriz e pela equipe de produção. As condições específicas da rua, que se modificam ligeiramente de cena em cena, influenciam a ação e levam Juliette

a revelar seus pensamentos: “*um sentimento que [ela] procurou durante todo o dia*”. Há um tipo de repetição, mas com diferenças sutis, que podem ser chamadas de reiteração. A repetição é experimentada como significativa, já que o fato de Juliette cruzar a praça uma segunda vez é tão importante e imprevisível como a primeira, e desta forma permitindo que o mesmo espaço seja levado em consideração sob diferentes condições, como se fosse um novo espaço em cada ocasião. A terceira vez também é relevante. Nós poderíamos construir uma cena imaginária do filme no qual Juliette cruza a praça infinitas vezes e ainda assim alguma coisa inesperada poderia fazer parte da seqüência. Embora a reiteração tenha sido definida muito precisamente por Derrida, o que me chama mais a atenção como algo importante no uso dessa palavra é o deslocamento da atenção do conceito de origem para aquele de leitura, de interpretação de um texto ou de uma atuação em uma variedade de contextos e de públicos. Não há predomínio, mas as mudanças sutis de luz, de pessoas cruzando a praça, de uma tomada para outra, permitem-nos ver o mesmo espaço em um contexto diferente e por isso compreendê-lo melhor. A revelação desse contexto, a refilmagem da mesma cena três vezes, tecnicamente dá a Juliette a possibilidade de expressar seus pensamentos. A repetição é crítica no caso de Juliette porque o seu interativo atravessar da praça é a articulação da mesma coisa três vezes, mas expressa de um modo distinto a cada vez: é ela decifrando o mundo que a circunda. Através das cenas repetitivas, Juliette é levada a expressar isso de forma cada vez mais clara.

Ines – *Eu também entendo essa repetição como um comentário sobre a estrutura do filme. Não diz respeito somente à experiência de Juliette, mas também ao filme enquanto meio. Nosso hábito de ver é interrompido por algo inesperado. A continuidade do tempo do filme é quebrada nesta seqüência.*

Sandra – Enquanto a cena do centro da cidade fez muito sentido para mim, eu nunca pude compreender a seqüência panorâmica feita na periferia.

Ines – *No panorama, a câmera começa com Juliette posicionada no meio da cena e dela se distancia enquanto fala, retornando a ela três minutos depois. Juliette não muda de posição e continua falando enquanto a câmera movimentava-se. Sua narração começa no ponto onde tinha acabado no centro de Paris, onde ela fala sobre a coerência entre ela e o resto do mundo. Em continuidade, sua seqüência de pensamentos gradativamente se dissolve na incoerência do discurso que nos alerta à sua desorientação. No final ela está perdida, não sabe mais onde está. Essa é uma situação interessante para mim, uma vez que o panorama – num entendimento clássico – deve fazer o oposto.*

Sandra – Você quer dizer que ele é pensado como um instrumento para ordenar a representação das coisas?

Ines – *Sim. O panorama, tal como desenvolvido no século XIX, é a expressão de um ponto de vista burguês, especificamente moderno. Ele produziu uma representação pictórica na qual o observador tomou a posição privilegiada do centro. Era essa posição que lhe permitia ver tudo. O panorama era constantemente usado para fins de propaganda e a visão geral deveria dar, ou efetivamente dava, ao observador a impressão que ele comandava o mundo. Por exemplo, cenas de batalha eram representadas para intensificar sentimentos patrióticos. Ao envolver vívida e completamente o observador com o evento, o pintor de panoramas mediava a participação do observador no prazer e exaltação da vitória. É isto que considero oposição. No panorama de Godard, ainda temos uma visão privilegiada, mas há uma discrepância entre o ponto de vista único que o panorama*



tenta alcançar e a multiplicidade de pensamentos incoerentes e desassociados que Juliette expressa. Isso cria uma contradição que irrita o observador.

Sandra – Ao final há uma ruptura entre a voz do personagem e as imagens em ambas as cenas. A primeira cena é um mecanismo que abre Juliette para o mundo, enquanto a segunda comunica sua relação dissonante com o mundo.

Ines – *Esse tema da “relação com o mundo” é de fato importante nas duas cenas. No cenário de Godard a posição espacial dos personagens está próxima à sua relação com o mundo. Pergunto-me se, e como, esta área se modificou nos últimos trinta e cinco anos, uma vez que a imagem e o status da periferia se modificaram dramaticamente.*

Sandra – A relação de dependência dos habitantes dos *Grands Ensembles* com Paris era econômica, administrativa e social. A operação dos *Grands Ensembles* era financiada sobretudo pela cidade de Paris. A cidade os considerava sua propriedade e os administrava fixando os aluguéis, mantendo os edifícios e espaços abertos ao redor deles e decidindo quais pessoas iam morar neles. As quatro maiores ondas de imigração na França tiveram um impacto significativo no *Grand Ensemble* em *La Courneuve*, porque o Governo central sistematicamente determinava a residência para essas pessoas na periferia de Paris. Ao longo dos anos houve comunidades étnicas muito diferentes morando umas próximas às outras. Houve um desenvolvimento significativo na relação do Governo com os residentes em 1981. Após atingir um impasse político naquele ano, no qual a administração local de *La Courneuve* encorajou os habitantes a não mais pagarem o aluguel para a cidade de Paris, foi aceito que o *Grand Ensemble* seria administrado pela administração local de *La Courneuve* ao qual pertencia fisicamente. E essa transferência foi aplicada a todos os *Grands Ensembles* na região de Paris. A mudança de Paris para o velho centro de *La Courneuve* foi principalmente administrativa. Mas o fato de

essas decisões serem feitas em um lugar próximo ao *Grand Ensemble* não significa que não há mais conflitos de interesse entre a administração e os habitantes dos *Ensembles*. A mudança geográfica do lugar da decisão política não afetou outros papéis importantes que a cidade joga. Acredito que o centro social continua o centro de Paris.

Ines – *Você mencionou anteriormente a qualidade interativa da repetição, que se relacionava bem com questões de orientação e da cidade que são contemporâneas ao filme. Como entendemos a idéia de repetição em relação com espaços como La Courneuve hoje?*

Sandra – Eu acho que a idéia de mimese pode ser importante. O que mais as autoridades estavam dizendo para toda uma população que não podia pagar para viver no centro de Paris e foi removida para edifícios altos, em meio a uma paisagem semi-rural, a não ser que eles deveriam continuar a viver como se ainda estivessem envolvidos nos eventos sociais e urbanos da metrópole? Homi Bhabha explica que o discurso colonial britânico se funda na mimese e na repetição. Mimese é uma outra instância da repetição, na qual a semelhança é superficial. Não se pode criar uma cópia perfeita do outro, mas pode-se invocar a sua imagem copiando o seu comportamento. De acordo com Bhabha, a mimese forçada imposta pelos britânicos aos indianos, a seu modo de falar e de se vestir, por exemplo, nunca os fez cidadãos ingleses. Mas o fato de eles serem quase ingleses, mas não exatamente, abriu uma brecha, criou ambivalência, na qual se podia debochar deles ou criticá-los. Mimese, na teoria de Bhabha, introduz uma mudança na norma estabelecida pelos colonizadores, algo inapropriado que permite começar o processo de desaprovação, de resistência à autoridade. A diferença, que é parte de um processo repetitivo, ajuda a revelar a inadequação e o ridículo de tal sistema hierárquico, para rompê-lo.



3

Ines – Refotografando as duas cenas que foram originalmente rodadas no centro da cidade e na periferia, nós quisemos observar o que aconteceria trinta e cinco anos depois. Veríamos algo comparável? Haveria algo da história do local que seria legível? Para a cena do panorama, nós decidimos filmar o mesmo local. O lugar mudou dramaticamente porque o prédio principal ao fundo foi demolido em 2000.

Sandra – O edifício, chamado pelos moradores e pela imprensa de *Barre Renoir*, ficava justo no limite do *Grand Ensemble*. De fato, todos os edifícios já demolidos, ou com a demolição prevista para os próximos anos, estão na fronteira externa do lugar, o que significa que aí vai haver um vazio, uma área abandonada entre o *Ensemble* e as casas e infraestruturas circundantes. A transformação através da demolição não é exclusiva ao caso de *La Courneuve*. O que originalmente nos chamou atenção para este lugar foi um artigo mostrando o mapa da França com todas as cidades onde um ou mais lugares deveriam ser demolidos nos próximos quatro anos. Esse programa de demolição, promovido pelo Governo, é usado como um remédio para “solucionar problemas” das áreas periféricas qualificadas como “sensíveis”. A demolição dessas estruturas também ocorre na Alemanha e na Inglaterra, por várias razões diferentes. Então o debate não pôde ficar restrito às políticas nacionais, mas teve que se deslocar, para nós, dos debates franceses sobre violência e desemprego, para um quadro de referências mais amplo. Havia uma emergência, no sentido de que tínhamos que ir ver o que estava acontecendo, para antecipar as situações estranhas e paisagens incoerentes que poderiam *emergir* desse processo. Um psicólogo predisse que uma nova doença vai se desenvolver nos próximos anos nos *Ensembles*, algo relacionado ao medo do vazio.

Ines – Certas mudanças foram necessárias para refazer a repetição das cenas. Em vez de filmar no centro de Paris como Godard tinha feito, nós escolhemos uma zona de transição entre o *Grand Ensemble* e o centro administrativo, aproximadamente a um quilômetro a leste do *Ensemble*. Decidimos nos concentrar nessa zona de transição entre *La Courneuve* e o seu *Grand Ensemble* para refletir sobre a mudança administrativa que você mencionou antes. Queríamos levar em conta a reconfiguração governamental. Também estávamos curiosas para saber se as mudanças haviam afetado os padrões da vida cotidiana. O novo lugar significava que as cenas originais de Godard funcionavam mais como um ponto de partida do que como pontos de comparação.

Sandra – Era também a expressão de algo no qual eu estava mais genericamente interessada. Como esses *Grand Ensembles* se relacionam com as suas fronteiras? Essas áreas foram, como a palavra *ensemble* diz, suas próprias entidades, significando que o processo de planejamento não se concentrou em conectá-las às zonas circundantes, mas fixou-se mais em construir um *ensemble* com todas as funções incluídas. Passando essa zona de transição três vezes, para frente e para trás, como algo que se faria cotidianamente como caminho regular, foi um modo de vê-la mais de perto.

Ines – Também foi importante para nós lembrar que Godard fez esse filme antes que a área tivesse sua própria história. Ele tratou o *Grand Ensemble* como uma entidade própria, porque naquele momento ele era concebido para ser uma destinação doméstica com seu próprio direito. Esse tipo de coesão não é mais considerado. O modo mais concreto para abordarmos esse aspecto era centrar-nos nas estruturas e caminhos que o *Ensemble* desenvolveu nas áreas circundantes.



Sandra – E, claro, habitação social adicional foi construída nas zonas de transição, durante os anos 80, o que também atesta essas mudanças.

Ines – *Nós fomos para o local pretendendo fazer a mesma seqüência, basicamente, como Godard fez. Entretanto, o processo revelou uma falta de naturalidade no espaço que eu não tinha previsto. Eu me senti desconfortável tirando fotografias das pessoas que passavam pela praça. Isso, evidentemente, teve conseqüências para a reelaboração do filme, no sentido de que uma área com um tráfego moderado aparece deserta. Mais do que isso, forçou-me a ler a minha própria experiência em relação ao ato de fotografar. Falamos antes sobre a hipótese inicial de que Juliette passando três vezes pela cena poderia significar uma reviravolta no filme. A refilmagem das suas três passagens pela praça, ou ao menos a sua representação, se mostraram na verdade uma seqüência indiferente de três, que poderiam ser facilmente produções mecânicas.*

Sandra – Talvez ajudasse nomear isso como uma terceira variação na idéia de repetição. A primeira sendo interação, a segunda mimese e a agora a terceira, mecânica. A diferença significativa aqui é que a repetição mecânica não é resgatada pela ação. É um cenário fechado.

Ines – *A questão da ação é central. Os Grands Ensembles não são mais vistos como um exaltado experimento no qual os habitantes “em ação” despertam a cada manhã para novas dimensões de possibilidades e gratificação. Em vez disso, a periferia é refém dos seus próprios ciclos de repetição; violência, desemprego, pobreza, racismo. Mais do que um programa de expansão, ela é vista como uma zona marginal que precisa de controle e regulação. Eu encontrei a mim mesma na posição de controle estrito do processo de tirar fotos.*



Sandra – Esta experiência me faz pensar sobre o processo de fazer imagens ali. Até que ponto elas são sempre preconcebidas, consciente ou inconscientemente? Eu penso principalmente no processo do Godard, por exemplo. Como as cenas foram filmadas? Houve efetivamente um meio aberto onde as pessoas poderiam interagir ou a equipe ocupou a praça por uma tarde? Nossa repetição foi indiferente porque não havia pessoas cruzando de modos distintos, mas Godard teve que construir as diferenças que deveriam ocorrer?

Ines – *Quando eu refiz a seqüência da repetição numa esquina de Berlim, muitas coisas aconteceram que eu não dirigi ou mesmo percebi enquanto estava tirando as fotos. Havia um novo contexto com outros conjuntos de influências que expandiram nosso programa original. Evidentemente o local era muito diferente. É uma locação central, próxima a Alexanderplatz. Eu penso se é possível discernir isso nas imagens. Para olhos ocidentais esses edifícios, os Plattenblau são mais comumente associados com a periferia das cidades; enquanto no Leste eles são percebidos como centrais para a vida cotidiana da cidade.*

Sandra – O interessante para mim nesse processo, é que você refez a repetição duas vezes, ao menos. Uma vez em Berlim e outra em *La Courneuve*. É mais deste ponto de vista que a reiteração ocorre. O programa é o mesmo, mas o que acontece não pode ser previsto. Assim como você explica, em Berlim a repetição é significativa porque há pessoas criando uma lembrança da passagem do tempo e, desta forma, fazendo com que uma seqüência seja diferente da outra. Em Paris, é relevante precisamente porque não há pessoas e você não esperava estar em uma situação na qual você não se sentiria confortável incluindo-as nas suas fotografias. Esse desconforto introduzido no trabalho marcou a estrutura do filme de Godard, dizendo mais sobre o espaço do que esperávamos. O que tem sentido para mim no filme *La Courneuve* é o contraste com a experiência de Berlim. Derrida diz em algum lugar que interação vem do Sânscrito “itara”, o que quer dizer “outro”. E é isso o que liga a repetição à alteridade. O seu trabalho em *La Courneuve*, de um modo muito preciso e inconsciente, traz essa etimologia obscura para a superfície. A reiteração é impossível quando não há presença do outro ou relação com o outro.



Frank Horvart para a Revista *Elle* (20 de outubro de 1961)



Primeiro ministro francês, Michel Debré, em visita a um núcleo urbano em exposição em 1965. Arquivo fotográfico do Ministério da Reconstrução, publicado por Bruno Vayssière *Reconstruction, déconstruction: le hard french ou l'architecture française des trente glorieuses*. (Paris: Picard, 1988)



Publicado no artigo de J.-P. Robert, "Álbum Terrível de *Le Courneuve*", na *Architecture d'aujourd'hui* (No 259, Outubro de 1988). Construção das *Barres* em *La Courneuve*.



Carta aberta de Jean-Patrick Lebel à Jean-Luc Godard. (França, 1987).
Cena de vídeo da demolição da *Barre Debussy* em *La Courneuve* em 1986.