

JEAN-LOUIS COMOLLI

VER E PODER  
A INOCÊNCIA PERDIDA:  
CINEMA, TELEVISÃO, FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO

Seleção e organização  
CÉSAR GUIMARÃES  
RUBEN CAIXETA

Tradução  
AUGUSTIN DE TUGNY  
OSWALDO TEIXEIRA  
RUBEN CAIXETA

Revisão técnica  
IRENE ERNEST DIAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
REITOR Ronaldo Tadêu Pena  
VICE-REITORA Heloisa Maria Murgel Starling

EDITORA UFMG  
DIRETOR Wander Melo Miranda  
VICE-DIRETORA Silvana Cóser

CONSELHO EDITORIAL  
Wander Melo Miranda (PRESIDENTE)  
Carlos Antônio Leite Brandão  
Juarez Rocha Guimarães  
Márcio Gomes Soares  
Maria das Graças Santa Bárbara  
Maria Helena Damasceno e Silva Megale  
Paulo Sérgio Lacerda Beirão  
Silvana Cóser

Belo Horizonte  
Editora UFMG  
2008

Título original: *Voir et pouvoir*

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

Comolli, Jean-Louis

C735v Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário / Jean-Louis Comolli ; seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta ; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta ; revisão técnica, Irene Ernest Dias. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.  
373 p. : (Humanitas)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7041-677-3

1. Cinema. 2. Documentário (Cinema). 3. Televisão.  
I. Guimarães, César. II. Caixeta, Ruben. III. Tugny, Augustin de.  
IV. Teixeira, Oswaldo. V. Dias, Irene Ernest. VI. Título. VII. Série.

CDD: 791

CDU: 791

Elaborada pela Central de Controle de Qualidade da Catalogação da Biblioteca Universitária da UFMG

Esta publicação foi idealizada pela Associação Filmes de Quintal e viabilizada com recursos da terceira edição do Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme em Minas, promovido pelo Governo do Estado de Minas Gerais/Secretaria de Estado de Cultura em parceria com a Cemig - Companhia Energética de Minas Gerais.

DIRETORA DA COLEÇÃO Heloisa Maria Murgel Starling  
PROJETO TÉCNICO Carla Maia e Junia Torres (AFQ)  
ASSISTÊNCIA EDITORIAL Euclídia Macedo e Leticia Féres  
EDITORAÇÃO DE TEXTOS Maria do Carmo Leite Ribeiro  
REVISÃO E NORMALIZAÇÃO Michel Gannam  
REVISÃO DE PROVAS Beatriz Trindade, Márcia Romano e Vanderlucia Costa  
PROJETO GRÁFICO Glória Campos – *Mangá*  
FORMATÇÃO E MONTAGEM DE CAPA Cássio Ribeiro  
IMAGEM DE CAPA Detalhe de um plano de *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard  
PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marillac

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 | Ala direita da Biblioteca Central | Térreo  
Campus Pampulha | CEP 31270-901 | Belo Horizonte/MG  
Tel.: + 55 31 3409-4650 Fax: + 55 31 3409-4768  
www.editora.ufmg.br editora@ufmg.br

## NOTA DOS ORGANIZADORES E TRADUTORES

Esta tradução foi feita inicialmente em equipe e, em seguida, alinhavada por uma revisora cujo cuidado ultrapassou em muito aquilo que se entende comumente por “revisão técnica”. Nossa maior preocupação foi a de acompanhar, sempre que possível, o ritmo e a precisão da escrita do autor, atentos às nuances da sua argumentação.

Preferimos não traduzir algumas construções tipicamente francesas, como *mise-en-scène* e *mise-en-abyme*, que sempre aparecerão em itálico. Quanto à primeira, na nossa língua, os termos mais próximos – *encenação* ou *colocar em cena* – não comportam plenamente todos os sentidos da expressão, aqui definida como o conjunto dos diversos elementos que constituem a cena cinematográfica. A segunda expressão, *mise-en-abyme*, é utilizada em várias traduções no campo da literatura e também no do cinema. Sem adentrarmos na discussão das diferentes reformulações que a noção ganhou desde sua invenção por André Gide, optamos por preservar este uso e a aceção corrente que a define como procedimento no qual a narrativa (no seu todo ou em parte) encontra-se reduplicada – de maneira auto-reflexiva – no interior da história contada.

Chamamos a atenção também para outro conceito, de cunho psicanalítico, fundamental para o pensamento do autor, o de denegação (*Verleugnung* em Freud), ao qual Comolli associa a noção de engodo (*leurre*) cinematográfico. Se a denegação designa o movimento pelo qual o sujeito abandona e conserva,

simultaneamente, sua crença (mesmo quando desmentida pela realidade), o engodo concerne à clivagem estrutural (espécie de ilusão ou cegueira necessária) que define o sujeito espectador como alguém cindido entre os extremos do engano e da verdade, do sonho e do real, do fantástico e do realismo, do falso e do verdadeiro. É movido por uma crença ambígua (expressa na fórmula cunhada por Comolli, “crer sem deixar de duvidar, duvidar sem deixar de crer”), e atravessado pelo desejo, que o espectador é “fisgado” ou apanhado pelo dispositivo do cinema, já que um dos sentidos associados ao logro é o de isca ou armadilha.

Quanto aos títulos dos filmes, adotamos o seguinte critério: utilizamos a tradução corrente que consta das obras de referência, no caso dos filmes exibidos no circuito comercial ou que ganharam edição em DVD no país. Mantivemos o título original dos filmes que não foram exibidos no país ou que ganharam diferentes traduções sem referência segura (o que dá margem a erros, equívocos e ambigüidades).

## SUMÁRIO

Prefácio à edição francesa	9
Pela continuação do mundo (com o cinema)	26
Prefácio à edição brasileira	
Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente	
Introdução	32
César Guimarães   Ruben Caixeta	

### PRIMEIRA PARTE SOBRE O DOCUMENTÁRIO, O ESPECTADOR E O ESPETÁCULO

Aqueles que filmamos: notas sobre a <i>mise-en-scène</i> documentária	52
Como se livrar dele?	61
Carta de Marselha sobre a auto- <i>mise-en-scène</i>	81
A outra escuta: prática e teoria da entrevista	86
Elogio do cine-monstro	90
Estudos em Toulouse: representação, <i>mise-en-scène</i> , mediatização	96
Luz fulgurante de um astro morto	108
<i>No lipping!</i>	115
Como filmar o inimigo?	123
Retrospectiva do espectador	135
Viagem documentária aos redutores de cabeça	143

## PREFÁCIO À EDIÇÃO FRANCESA

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros.

Walter Benjamin

## A INOCÊNCIA PERDIDA

Na era dos cliques, dos *videogames*, da publicidade, dos *reality shows*, o que temos a fazer em relação ao cinema? Na época das simulações, dos programas, dos oráculos, dos roteiros, das sondagens, das previsões e precauções, a que outro presente o cinema documentário pode nos abrir? Quando, mais poderosas do que nunca, as propagandas nos embalam em quimeras que elas fazem passar por verdadeiras, o que ainda pode a ficção, que narrativas ela quer ou ainda está à altura de levar adiante? Diante das milhares de telas de televisão ligadas noite e dia ao redor do planeta, como falar, dizer, escutar, ver, enfim, o que nos acontece e como representá-lo sem acrescentar, em vão, mais um ruído ao ruído das vaidades?

Entretanto, o real resiste. Ele ainda perturba as representações que tentam reduzi-lo. O espetáculo se “generalizou”, sem dúvida, conforme a previsão de Debord,<sup>1</sup> mas ainda falta muito para que tenha levado tudo no turbilhão de seus efeitos especiais. Debord dizia não acreditar mais na potência de subversão da arte, que

Em nome de Ninguém	161
Sob o risco do real	169
A cidade filmada	179
Suspensão do espetáculo	186
Potências do vazio e plenos poderes	198
A parte da sombra	208
Do realismo como utopia	217

## SEGUNDA PARTE SOBRE FILMES E CINEASTAS

Mais verdadeiro que o verdadeiro: o cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida	224
O homem essencial: <i>Os pescadores de Aran</i> , de Robert Flaherty	230
O futuro do homem? Em torno de <i>O homem com a câmera</i> , de Dziga Vertov	236
O copião de <i>Terra sem pão</i> em Valência	260
Êxtase, saída de cena: sobre <i>Partie de campagne</i> , de Jean Renoir	263
Aqueles que (se) perdem	269
O antiespectador: sobre quatro filmes mutantes	283
O desaparecimento: <i>Disneyland, mon vieux pays natal</i> , de Arnaud des Pallières	314
Notas	321
Algumas indicações bibliográficas	347
Índice de autores, atores e obras	353
Bio-filmografia de Jean-Louis Comolli	369
Sobre os organizadores e tradutores	373

se rendera completamente ao espetáculo.<sup>2</sup> O que dizer então do cinema, historicamente, ao mesmo tempo, produto e maior ator da roteirização do mundo? De minha parte, vejo nele, ao contrário, a arma ou a ferramenta que – do interior – permite desmontar as construções espetaculares. Se somos espectadores é porque estamos engajados em uma *prática* do cinema e não somos apenas sujeitos do espetáculo. Não é indiferente dispor de um instrumento de representação – historicamente definido, isto é, analisável – que nos faz ver como se mostram os poderes, como eles se colocam em cena, como nos olham. O fato de que tenha se tornado um dos maiores modos do *poder de mostrar* não impede de forma nenhuma o cinema de nos fazer perceber seus próprios limites, de designar o *não visível* como a condição e o sentido do visível, de se opor, dessa forma, ao postulado de uma visibilidade generalizada. É propriamente o cinema – e não a televisão – que mostra quais são os limites do poder de ver. O mundo ainda escapa, coisa impressionante, aqui ou ali, à proliferação dos espetáculos, e o cinema documentário é o primeiro a dar testemunho dessas escapadas e dessa teimosia: é preciso mostrar o horror? E como, e até onde? Como representar os processos lentos, invisíveis, as transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias? Como mostrar o trabalho, suas temporalidades, suas durações que escapam ao divertimento?

Chamemos “real” àquilo a que os poderes não cessam de se aferrar, que os faz tropeçar, que os cega. Sua própria força os cega, é sabido. No entanto, por mais forte que seja e por mais que tente, essa força se choca com aquilo que a ultrapassa, que a compreende, que a exaure em cálculos vãos. Nenhuma guerra, contudo, havia sido colocada em cena como foram as do Afeganistão e do Iraque; o resultado foi que, ao passo que as vitórias militares ainda estavam por ser confirmadas, as *mise-en-scènes* não permitiam mais mascarar o seu fracasso. Tomadas em sua própria vertigem, embriagadas delas mesmas, as propagandas se ofereciam desajeitadamente ao insolente desmentido dos fatos. Habitantes do mundo, somos intimados a ver, já que a guerra se impõe em princípio como espetáculo global. Mas será que nós vemos? E se vemos, acreditamos? Quando um dia, talvez, se fizer a história dos preparativos para a guerra do Iraque – nosso

presente vivido, tão tenaz e tão rapidamente fantasmático –, serão observadas as inúmeras manifestações de uma dúvida geral, que os chamados ao imperativo de crer enunciados pelos dirigentes americanos e ingleses se mostravam tanto mais incapazes de conjurar quanto mais enfáticos se apresentavam. Passamos da suspeita à desconfiança, e toda a publicidade nos incita a crer que já não cremos mais. Mas “crer” não depende de um programa, não mais do que de uma ordem. Isso não se ensina, não se compra. Duvidar também não. Uma parte da operação da crença consiste em recalcar tudo o que seria da ordem da dúvida – logo, articular-se a ela, tensionar sua mola. Tal é a experiência singular que o cinema propôs aos seus espectadores. Crer na realidade do mundo por meio de suas representações filmadas era imputar-lhe uma dúvida. Crer, não crer, não mais crer, crer apesar de tudo o que desmente a crença – são as questões do cinema. Para nós, jovens espectadores dos anos de 1950 e 1960, as salas de cinema eram nossas salas de aula, a cinemateca, nossa universidade. O cinema que aí podíamos aprender era apenas a aprendizagem de uma aprendizagem, do *entre-deux* do cinema e do mundo sempre a ser reequilibrado (do teatro e da vida, do palco e do vasto universo), crença e dúvida valendo dos dois lados, no *entre* de cada um dos dois. Para ser espectador é preciso aceitar crer no que vemos; e para sê-lo ainda mais seria preciso começar a duvidar – sem deixar de crer. Estávamos assim submetidos à divisão. Talvez tivéssemos admitido, e não sem dificuldade, que o “representado”, segundo a fórmula de Roland Barthes, “não é o real”, mas logo teríamos acrescentado que o representado podia nos parecer mais real do que todas as realidades. O cinema era exatamente essa espécie de delírio que, ao exaltar o real, fazia duvidar da realidade do mundo. Por uma perturbadora inversão de perspectiva, a fronteira entre a cena e o mundo passava pelo interior da sala de cinema. É verdade que nos anos de 1950 o espetáculo ainda não havia assumido o controle do mundo; estávamos apenas no começo, a televisão e a publicidade ainda não eram globais. Agora são. Cada um de nós, intimado pelo espetáculo a dele se tornar parte, nele será ator e espectador, consentindo e não consentindo, cúmplice e adversário ao mesmo tempo. As questões dos espectadores de cinema tornaram-se questões de todos, no mesmo momento

em que ao *mondial market* das imagens e dos sons só resta transformar a pretensão do cinema de propor o *mundo como cena* em um modo de usar.

O lugar do espectador é – ele também – uma construção histórica, relativa, dependente das forças econômicas e dos desafios ideológicos tanto quanto das *performances* tecnológicas. No momento atual, o cinema não é mais o laboratório onde se inventa o “novo espectador”. Essa tarefa é das televisões.<sup>3</sup> Elas nem mesmo têm mais que dissimular que esse é, mais do que sua razão de ser, seu “tudo ou nada”: experimentar, fabricar, distribuir um novo tipo de espectador bem diferente daquele que o cinema havia concebido em seu apogeu, um espectador que não estaria mais tão dividido entre crença e dúvida, mas, *crendo que não crê mais*, estaria em posição de gozar das angústias da crença (e da dúvida) dos outros – *os outros colocados em cena*. Pois esses “outros” de quem se desfruta são os sujeitos filmados, por exemplo, os que são submetidos às experiências de eliminação na telerrealidade, mas também todos aqueles, telespectadores tornados atores, que são “convidados” a “atuar”. De um lado, os sujeitos do espetáculo e, de outro (o outro lado da tela), os que se consideram seus senhores.

Há uma prática do telespectador que o define, dá a ele um lugar; e há também uma prática daqueles que filmam e daqueles que são filmados, que diz de qual enunciado eles são os sujeitos, quando, na verdade, não têm a menor idéia a esse respeito. Prática? Instância do confronto do corpo individual e do corpo social como questionamento incansável: quem fala? Quem age? Em qual história? Segundo quais relações de força? Em qual posição ou suposição de poder? Essas questões não são tão censuráveis quando a prática da *mise-en-scène* cinematográfica – e, antes de tudo, a do cinema documentário – as incita vigorosamente. Filmar pode ser: designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo – tanto por contrato (os atores) quanto por convenção (aqueles que, flagrados no esforço de sobreviver, devolvem às câmeras aquilo que elas lhes emprestam).<sup>4</sup> O inverso disso possivelmente seja dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e

talvez também lhe dê sentido. Em sua parte documentária – que é a marca de seu nascimento e a condição de sua invenção –, o cinema nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro, mais ou menos – toda a questão está nessa gradação –, desse outro que vem à câmera tanto quanto ela vem a ele. Abertura, impressão, duração, passagem: o cinema é a paixão da figura humana. O que fazer dessa alteridade que, se filmada, é aquela que se oferece, e não mais aquela que se recusa? Outro que me reconhece, espectador, como “seu” outro. O que fazer da vinda do outro quando ela é chamada pelo movimento do cinema, trazida por ele, registrada por sua operação? Arte figurativa por excelência, arte de colocar em jogo (em crise) o subjetivo pelo maquínico, o cinema não se dirige a nós em sua dimensão unicamente antropológica. Que a questão que o trabalha seja aquela do destino do corpo do outro tal qual é filmado; que esse corpo filmado entre em um sistema de projeções em que nós próprios somos tomados como corpos e destinos, e que, no mesmo lance, entre no hipersistema de atribuições e de destinações sociais: eis o que coloca o cinema em um lugar político. Política é o que fabrica o vestígio e a cena da relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador); política é a cena em que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo (é o motivo narrativo que prevalece no cinema); como é política também a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sessão de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social. É por isso que a inocência foi perdida, sempre-já perdida: o espectador reencontra sua condição de inocência ou sua ilusão apenas para perdê-la no mesmo instante. Falo da *inocência do espectador*, esse sonho inicial do cinema. Esse mesmo sonho de inocência que havia incitado os cientistas *bricoleurs* do século XIX a captar a força material da luz para gravar placas de cobre recobertas de prata: ao preço de um trabalho considerável (uma dezena de operações sucessivas, arriscadas, sem segurança)<sup>5</sup>, alguns segundos de graça em que a ação da luz dava ao mundo a faculdade de se redobrar tal como era visível – e não ainda totalmente visível. Sabe-se que

nada mais do que a inacreditável fineza de detalhes reproduzidos sobre as primeiras placas foi o que persuadiu esses cientistas a se interessarem pelo procedimento de Daguerre: de fato, liam-se aí detalhes imperceptíveis a olho nu. Potência da química maquinica, fragilidade do olhar do homem. Desde o começo, a reprodução química do mundo o revelava como uma oferenda. Um dom da luz capaz de, em um instante, apagar todo o labor humano – a inabilidade dos homens –, acumulado para lhe abrir o caminho. O espectador teria apenas que fazer ou refazer o trabalho que havia precedido e se seguido à captura da impressão luminosa. No princípio da reprodução, em seu motivo fundador, há a visada do cálculo: tudo deve ser organizado para assegurar o encontro entre o traço luminoso e a camada de emulsão.<sup>6</sup> Mas esse cálculo repousa sobre uma aposta, uma crença: que aí haverá um pequeno milagre, e que a espera – o tempo da pose – se abrirá a uma vinda que só depois de consumada saberemos se foi suficiente, pertinente, capaz de formar uma impressão real e completa.<sup>7</sup> O cálculo inicial é, portanto, na prática da operação, dado como ultrapassável e freqüentemente ultrapassado – levado para longe de todo cálculo. O que resta do cálculo depois do cálculo? Um vestígio de magia, uma graça. Eis porque o inventor, o *bricoleur*, o fotógrafo, o diretor, assim como o espectador das imagens capturadas pelas máquinas, são, por princípio, declarados inocentes do que aconteceu no tempo da tomada das imagens, no tempo da máquina (ótica, física, química, mecânica). Há na operação de captação e de reprodução mecânicas (da fotografia ao cinema) um suplemento ou um resto, um desconto, o excesso de um impensado – mediante o qual, com efeito, a operação ainda precisa ser pensada. Mas essa inocência sonhada é tanto mais perdida quanto raros são os fabricantes de programas audiovisuais capazes de ainda se maravilhar com aquilo que produzem. O milagre é cassado por antecipação. É a vez de o cálculo se tornar objeto de crença. Entramos em uma bolsa de valores em que os senhores e seus aprendizes especulam sobre as capacidades de crença dos clientes/consumidores. Será que os jogadores de jogos televisivos, os sujeitos das experiências de telerrealidade vão acreditar, e até onde? Serão eles críveis? Os espectadores desses jogadores ou desses atuantes vão acreditar nisso, mais,

menos, de jeito nenhum? E se os próprios espectadores tomarem o jogo ou a experiência ao pé da letra – como naquilo em que não se trata de crer verdadeiramente (inocência perdida) –, acreditarão ao menos que os sujeitos ou os jogadores crêem o suficiente no jogo e na experiência para viver suas emoções, para suportar a pressão, para sofrê-la? A demanda de sofrimento (por parte do outro filmado) recusa ser enganada por um simulacro qualquer. O espectador quer o “verdadeiro”, a “realidade”. Ele, que se vangloria de não mais crer, quer que os outros creiam. A perda da inocência é acompanhada, evidentemente, de um progresso no cinismo, mas o benefício que se espera consiste em um suplemento de controle. A publicidade global precisa de espertalhões, a televisão os fabrica. O controle da ilusão equivale à ilusão do controle.

A vigilância das condutas age de agora em diante diretamente sobre os espectadores. Seríamos bastante imbecis em não entender que a generalização dos *videogames*, assim como dos programas ditos “interativos” ou de telerrealidade, visa, em última análise, menos vender produtos do que difundir uma nova lógica do olhar. Os jogos televisivos, por exemplo (como observava, pela primeira vez, Serge Daney),<sup>8</sup> colocam inicialmente em funcionamento tipos de comportamentos, formas de relação com o outro, que se caracterizam tanto pelo reinado do desprezo quanto pelo gozo do poder de ver e de julgar – sem contrapartida. No cinema, a *mise-en-scène*, a escritura de um filme, quando são fortes, dirigem-se contra o nosso desejo de ver-e-saber e o constroem a uma elaboração mais poderosa que a simples satisfação dos prazeres e dos desejos. O cinema vai contra as saturações automáticas e os fáceis contentamentos convocados pelo ordinário dos espetáculos. O espectador que quer cada vez mais (corpo, sexo, violência, ruído, poder, desenfreamento pulsional) é, de fato, aquele – o mesmo – que considera que tudo lhe é dado ou deve lhe ser dado pelo menor esforço, sem nenhum risco que o faça sair dos limites do jogo. Jogar, atualmente, é adquirir uma *performance* máxima no interior de um sistema – mas sem poder mudar de sistema, muito menos ser mudado por ele. O risco do jogador é sair-se mal na mesa em que está inscrito. Nas outras mesas, continua são e salvo. O cinema tinha a pretensão de fazer

o espectador jogar também nas mesas que ele não imaginava, não conhecia e não controlava. Chamemos isso de abertura, abandono, renúncia à vontade de controle.<sup>9</sup>

Ver e poder? Percebemos muito rapidamente nas salas escuras que os desafios da *mise-en-scène* são duplos – estéticos e políticos; e que esse lugar do espectador, que é o nosso, não está separado daquele do sujeito político que não cessamos de ser. “Representação” designa tanto *mise-en-scène* quanto sistema político. A história do cinema é (ou deveria ser) inicialmente a desses momentos em que ver e poder se entrelaçam em um balé de catástrofe, sejam as tentativas dos poderes políticos de comandar as atividades cinematográficas, as violentas pressões exercidas pelos poderes econômicos para controlar os cineastas e conduzir os filmes, sejam as *performances* técnicas, as guerras e as batalhas que opuseram as companhias entre elas, os independentes aos trustes, os criadores aos banqueiros, e em última instância, os cineastas uns contra os outros. Um exemplo. Estamos em 1947, em Hollywood, a “caça às bruxas” macarthista avança. Cecil B. DeMille reúne várias centenas de diretores para incitá-los a assinar uma declaração condenando qualquer contato anterior, presente ou futuro com os comunistas. A discussão é longa. Lá pelas duas horas da manhã, conta Joseph L. Mankiewicz,<sup>10</sup> uma mão se levanta. “My name is John Ford.” Ford era o mais admirado de todos os hollywoodianos. Ele continua, dirigindo-se a DeMille: “Eu te respeito, mas não gosto de você. Não gosto de nada do que você defende nem do que você representa.” A moção não foi votada. Não posso deixar de ler esse confronto tanto em seu sentido político (Ford e DeMille, homens “de direita”, não têm a mesma concepção da América e da democracia) quanto em sua dimensão artística. Duas práticas de *mise-en-scène* que são também dois pensamentos sobre a vida em sociedade. De um lado, a tentação espetacular e o culto dos heróis; de outro, a crítica aos fanatismos e o amor aos gestos simples, a começar pela maneira de filmar. Vejo as escolhas políticas e as escolhas estéticas se corresponderem. O cinema, arte política? Essa questão me atravessa, como atravessa este livro.

## NO INÍCIO DO TEMPO DE DEPOIS

Uma situação construída é o quarto com a aranha e a luz da lua nos galhos, no momento em que à pergunta do demônio: “Você quer que este instante retorne uma infinidade de vezes?”, é dada a resposta: “Sim, quero”. É o deslocamento messiânico que transforma integralmente o mundo, deixando-o quase intacto, que aqui é decisivo. Pois tudo aqui permaneceu sem mudança, mas perdeu sua identidade.

Giorgio Agamben

Depois da revolução? Aqui estamos. Esse depois se define como o momento em que a revolução é nomeada apenas no passado. O que acontecerá e modificará o mundo não acontecerá mais da mesma forma que antes. Nós viemos depois daquilo que tinha *lugar* na revolução. No centro, a implosão do gigante soviético. Havíamos lido Alexandre Zinoviev, mas também Mandelstam e Akhmatova. Sem falar de Eisenstein e Vertov, sacrificados ao Império, nem de Barnett nem de Koulechov, Meyerhold, Babel, Maiakóvski, Khlebnikov, Bakhtin, Chlovski, Tynianov, Eikhenbaum, Propp... Esses, não os perdíamos de vista. A queda da casa vermelha não era, para nós, nem o desaparecimento da Rússia nem o do comunismo. Ainda digo “nós”, essa palavra que me dói. Mas o Muro derrubado perturba, a bem dizer, a Europa mais do que a ex-União Soviética. Como *Paisà* ou *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini) marcaram o surgimento do cinema moderno nas ruínas da Europa destruída pela guerra, um filme marca essa passagem dolorosa, *Berlin 10/90*, de Robert Kramer, rodado algumas semanas depois da destruição do Muro. Assisti a esse filme muito mais tarde, e bem mais tarde ainda<sup>11</sup> eu escreveria sobre a brecha que ele abre em cada um de seus espectadores e no corpo do cinema. Cedo demais, tarde demais.

Tempo de fracasso, certamente, político e pessoal. Era realmente preciso constatar não apenas a queda do Muro, mas, antes disso, o desmoronamento da extrema esquerda européia, em Portugal, na França, na Itália, na Alemanha;<sup>12</sup> era preciso enfrentar, ainda e sempre, a questão da luta armada (a palavra “terrorismo”, já onipresente, ainda não era o estandarte negativo das cruzadas do Ocidente), e isso não era, nunca foi



simples. Labirinto dos grupos, dos complôs, das manipulações, das suspeitas. Mal saíamos disso e os problemas não acabavam aí. Esgotamento dos combatentes que se dizem, cada vez com menos força, vermelhos e proletários. Jogo de espelhos das causas perdidas. Ressurgimentos, assassinatos, prisões – muito tempo depois que a extrema esquerda revolucionária na França havia tomado, conscientemente, a decisão de renunciar à luta armada. Contradições, dilaceramentos, rupturas, fim da dialética? Salvar o negativo? Negar a salvação? Estamos no infranqueável: inocuidade de qualquer postura. Como riscar o nome de Ulrike Meinhof? O de Nathalie Ménigon? Nunca consegui abandonar, ontem, naqueles tempos tristes, e hoje, nestes tempos de revoltas, aquelas e aqueles que – então, já faz muito tempo – iam até o final de seu combate, quaisquer que tenham sido os despropósitos sangrentos. E, contudo, tenho bastante consciência de que o fim do combate não é o fim do caminho. “Ousar lutar”, dizem com razão nossos amigos Kanaks, sim, mas também “ousar criar”.

Poderemos sair do labirinto? Dele não se sai, como não se sai da caverna. Para dizer como eu não saí do labirinto, teria que recorrer à dupla negação: ter-me-ia sido impossível não começar a batalha contra o militante-e-crente que nunca deixei de ser, contra os próprios objetos dessa crença militante, a começar pela GRPC (Grande Revolução Cultural Proletária Chinesa), cujas maiúsculas nos cegavam e faziam repelir com horror o próprio horror que elas carregavam. Cruel realidade lá, triste fantasma aqui. De ambos os lados, fanatismo. O fanatismo fantasmagórico é também essa extremidade de mim mesmo contra a qual me revolto, com aqueles que não podem gritar “ façamos tábula rasa do passado!”.<sup>13</sup> As palavras não saem. A língua não se move. Essa talvez seja a razão do mutismo que nos tomava algumas vezes nos concursos de retórica. A crença que se trata de cultivar (e que há boas razões para acreditar que seja criadora) é, certamente, a crença na potência dos fracos e na derrubada dos senhores, e é também adoção do princípio de fragilidade de todos os poderes, opção pelo imperfeito, pelo incompleto, pelo inacabado. O que cega é a luz mais brilhante, não a sombra. Criticar, analisar, compreender essa cegueira, tentar viver depois, sem abandonar o duplo princípio vital de crer e militar, sem renunciar nem renegar. Quinze anos depois, a “primavera” de Pequim acabava

em massacre, os estudantes eram esmagados pelas esteiras dos tanques vermelhos e os manifestantes presos, mortos com uma bala na nuca. Lembrança. A náusea como medida do tempo que passa. Nas páginas que se seguem a questão será, muitas vezes, a cegueira.

Mas não posso voltar a pensar nesses anos batidos e abatidos sem sentir ainda a que ponto os destinos pessoais e a sorte de todos estavam misturados como a terra e a água, e quanto cada um de nós, esse “nós” que fala de mim, era levado no movimento de todos. No ponto minúsculo do tapete no qual nos segurávamos, eu viveria e teria toda a minha vida para viver o esfacelamento do grupo. Refiro-me ao grupo dos *Cahiers* de 1963 a 1973.<sup>14</sup> Trinta anos depois, como a luz se extingue apenas muito tempo depois da estrela, o choque dessa ruptura ainda me faz tremer. Será necessária a morte de Serge Daney (1992) para abrir uma distância maior em relação ao que se passará a partir de então na redação dos *Cahiers du cinéma*. Nada a censurar: essa morte esperada, entretanto, me feriu bruscamente; tanto mais porque talvez tenha sido a singela insistência de Daney que me incitou a romper a desistência de escrever à qual eu me havia abandonado, preferindo publicar apenas o material de imprensa que acompanhava meus filmes.

A memória daquele tempo se deposita, portanto, inicialmente nos filmes. Entre 1987 e 1993, filmo, numa espécie de respiração raivosa, oito longas-metragens documentários, como que para desfazer o que eu pudesse ter feito e passar a um outro fazer. E como por ocasião das intervenções nos debates ou das apresentações de filmes eu tentava tirar alguma coisa dos filmes que eu fazia, vinha-me assim a idéia de voltar a escrever sobre o cinema, para dirigir-me a ele de outra forma, baseando-me nessas experiências, deslocando as questões teóricas em direção às fontes de uma prática, reconduzindo obstinadamente o cinema ao seu início, ao seu ponto de partida, com a idéia – que anima este livro – de que esse começo documentário trazia em si todos os desafios da continuação, impressão de realidade, promessa realista, potências do engodo, mas também medo, cegueira, saturação espetacular, todas as forças contraditórias do devir do cinema em sua própria história; e, também, permitia pensá-los mais diretamente, talvez

mais radicalmente. Há na prática do cinema documentário uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina. É um cinema pobre, artesanal, pouco capaz de atingir o mercado ou a indústria. Nele, os efeitos são mais simples, as *mise-en-scènes* mais despojadas. E estou tentado dizer que quase tudo que é preciso para pensar o cinema se encontra nos primeiros filmes dos irmãos Lumière, não porque são os primeiros, mas porque são os mais pobres, duram apenas 57 segundos; neles a câmera ainda está fixa sobre seu tripé, e, portanto, nenhuma ênfase, nenhuma sofisticação é verdadeiramente possível nesses filmes. Quase tudo? Os corpos, é claro, sua relação com a máquina que os filma, o papel de máscara do quadro, o campo e o fora-de-campo, a cena e o fora-de-cena, o jogo com as bordas do quadro, a articulação das velocidades, a medida do tempo e seu registro, a inscrição e o apagamento. E certamente o lugar do espectador, sujeito da projeção, sujeito na projeção. Digamos de outra maneira: foi a partir do cinema documentário que pude voltar a usar novamente as ferramentas teóricas coletivamente experimentadas nos *Cahiers du cinéma* dos anos 1965-1973. Quase trinta anos depois da série “Técnica e ideologia” (1971), tornava-se, para mim, novamente possível interrogar a história das técnicas e das práticas como a história de uma batalha sem trégua entre duas concepções do espectador: uma que o submete ao aperfeiçoamento incessante do engodo e outra que o deseja consciente e ativo no trabalho de uma escritura.

Por trabalho entendo, aqui, canteiro de obra, processo, transformação. A *master class* de um maestro (Vitaly Kataev), as observações de Paul-Émile Victor, o *Journal d'un architecte*, de Pierre Riboulet, a semana na cozinha de Alain Ducasse, Samuel Fuller em *Omaha Beach*, Youssef Chahine e seu roteirista no Cairo, Michel Portal, e o *Concerto* de Mozart, Albert Boadella, sua trupe (Els Joglars) e *Buenaventura Durruti*, Carlo Ginzburg e seu livro *Le juge et l'historien*, Miquel Barcelò em suas oficinas:<sup>15</sup> tantas cenas de trabalho. Filmar o trabalho? O cinema, documentário ou não, não é feito para filmar os devires lentos. O trabalho, os processos, as evoluções, as transformações, as próprias metamorfoses: a avidez espetacular quer acelerar o que dura e tornar visível o que não o é. No entanto, o trabalho – estamos falando de um trabalho – do espectador com um filme durante a sessão

de cinema raramente assume a forma do arrebatamento ou da iluminação e muito mais freqüentemente aquela da infiltração, indiscernível mas certa. A água, mais do que o fogo. A fotografia tem origem no úmido, o celulóide também, os laboratórios propõem banhos e o próprio espectador reencontra durante a sessão a obscuridade das eras líquidas. Essa talvez seja a razão que me faz considerar uma cena de *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933) uma das mais belas do cinema: os miseráveis moradores das Hurdes, quando uma criança morre, a transportam, paramentada com rendas, apenas coberta por um véu, num caixão de madeira que é, ao mesmo tempo, berço e barca, e que eles lançam nas águas, pois é preciso atravessar o rio. Estamos no cinema: em nós, talvez, a criança esteja morta, e talvez não; mas com ela passamos para o outro lado, para a outra margem.

### “A ARTE DE AMAR”?

Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço – e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa.

Roberto Rossellini

A crítica como “arte de amar”, foi isso, ao menos, que aprendi com Jean Douchet,<sup>16</sup> que me recrutou em 1962 para escrever nos *Cahiers*. Amar não funciona sem arte, nem arte funciona sem amar.

Creio ter desobedecido pouco a esse preceito, e apenas nos casos em que o desafio me pareceu ser bastante vital para justificar a dor de desmontar uma proposição de cinema considerada inaceitável (dois exemplos, talvez os únicos, aliás: *Um homem, uma mulher*, de Claude Lelouch, e *A confissão*, de Costa-Gravas), tanto acreditei que escrever a respeito dos filmes de que gostamos basta para distingui-los daqueles dos quais não podemos gostar. Essa proposta amante conjuga as duas faces de uma estética (coloca em jogo sua coerência): o que se defende em tais filmes confirma o que não se pode aprovar em outros filmes desse tipo, que

se reconhecerão nessa crítica implícita sem que seja necessário nomeá-los. Assim agiram os *Cahiers*, tanto no tempo de Rohmer quanto no de Rivette, no meu, no de Narboni, no de Daney. A fúria, os próprios ódios que esses anos de crítica suscitaram em tantos cineastas nossos contemporâneos procediam apenas disto: o fato de que não falávamos de seus filmes – nós não gostávamos deles por eleger outros. Atualmente, aqui e agora, o critério do amor me parece ainda necessário, mas talvez insuficiente. O que está em jogo é aquilo que eu chamaria de *urgência*. Urgência quanto à escolha dos filmes (procedimentos, experiências) que, de onde estou, constituem para mim um acontecimento e me chamam, me forçam a responder-lhes (é o caso dos filmes aqui recenseados), tanto porque decidem, cada um à sua mais singular maneira, sobre a produção do momento quanto porque a presença do *marketing* publicitário, tal como o vemos desencadeado, impõe, em suma, reagir com urgência, quer dizer, abordar o mais rápido possível o que seria a parte viva e vital de uma arte mais ameaçada do que nunca. Em 1943, André Bazin escrevia: “Um filme não deve ser julgado unicamente por seu valor absoluto, mas pelo esforço que representa, em dadas condições de produção, e pelos progressos que realiza.”<sup>17</sup> O mesmo Bazin que escreveu um pouco mais adiante: “Uma batalha dos *Os visitantes da noite*, tudo bem, mas precisamos de uma guerra civil generalizada.”<sup>18</sup> Guerra, tal como eu entendo, *no cinema*, guerra estética, guerra crítica. No princípio da escolha dos objetos, tão decisivo em todas as guerras, amigos ou não, amáveis ou não, está aquele obscuro misto de consciência e de inconsciência a que chamamos *gosto*. Não sei qual é o meu, mas sei, se tenho algum, de onde ele vem: das duas salas da Cinemateca, na rua d’Ulm e no palácio de Chaillot, onde vi durante alguns anos tudo o que podia ver, onde compreendi, sobretudo por meio da programação genial de Henri Langlois, que os filmes, muito tempo depois de sua “estréia”, podiam viver entre eles uma vida de aventuras e de violências, harmonizando-se ou rejeitando-se, não cessando de se combater e de se desejar – através de nós, espectadores.

Urgência, também, em outra dimensão, a da própria maneira de abordar esses filmes ou essas investidas, e de escrever a seu respeito. Tantas coisas podem ser ditas de um filme que (nos)

importa, mas qual delas em primeiro lugar? Quaisquer que possam ser e seja que tempo durem as divergências ou diferenças de gosto e de julgamento que dividem a crítica cinematográfica tal como é feita em nossos dias, sobretudo em revistas, menos freqüentemente em jornais diários ou semanais, convém constatar que, no geral, ela está mais bem informada, cinematograficamente mais culta do que antes. No tempo dos “multiplexes” (que palavra horrível! que soa a farmácia, senão a psiquiatria) –, o tempo do desprezo dos espectadores, classificados como consumidores –, a crítica é mais do que nunca útil e necessária. Não ao comércio de filmes, sobre o qual ela tem poucos efeitos (Bazin já o constata), mas antes à crise da consciência aberta por – e em – todo exercício de criação. O cinema, já o disse muitas vezes, é antes de tudo uma *história das técnicas que assumem o lugar dos mitos*.<sup>19</sup> As próprias ilusões são objetos históricos. A crítica é, evidentemente, a única oportunidade de discutir publicamente as dimensões históricas das narrativas e dos espelhos que abrigam – ou enquadram – nossos desejos. Freqüentemente, no entanto, as glosas que envolvem os filmes, aos quais as lógicas dos festivais ou os cálculos dos distribuidores nos expõem, decorrem mais do discurso de acompanhamento do que da bula que permitiria apreendê-los – pensá-los – no conjunto das proposições e das formulações – tantos *pensamentos em atos* – às quais nos expõe todo o movimento do espetáculo, no cinema e fora do cinema, na televisão, nas mídias, na publicidade, nas representações políticas, na formatação das informações, na difusão dos modelos e das normas. Como alhures, as formas no cinema dobram e desdobram operações de sentido. Os modos de fazer são formas de pensamento.<sup>20</sup> As opções de escritura acarretam consequências, em última análise, políticas. O que me diz um filme, senão que é preciso reconhecer a urgência de suas urgências? Tudo poderia ser comentado em um filme, tudo poderia ser interpretado indefinidamente, da atuação dos atores (ou dos não-atores) às luzes de uma cena, passando pelos diálogos, a narração, o enquadramento, a montagem, e o que mais? Mas acontece que uma marca de escrita aparece antes das outras, as atravessa e as faz significar – fura o conjunto das articulações significantes: é essa marca, certamente, que é

preciso enfrentar na batalha amoroso-crítica. Assim me persuadi de um método minimalista: começar por renunciar a dar conta do filme como um todo; perguntar a mim mesmo, *como espectador*, por que marcas eu teria sido tocado, o que persiste *a posteriori*, e como, e se esse plural não se reconduz a um extremamente singular; distinguir esse traço que os atravessa a todos e dele me servir como de uma ferramenta ou de uma arma para incluir na análise os outros elementos significantes. Sentidos implicados e marcas de escritura estariam entrelaçados nas obras, e a crítica teria que separar esses liames – qualquer que possa ser o “querer dizer” dos autores. Bazin, ainda:

Se a obra final fosse apenas a soma das intenções conscientes do artista, ela não teria muito valor. Mais: pode-se postular o princípio de que a qualidade e a profundidade de uma obra se medem justamente pela distância entre o que o criador quis colocar nela e o que ela contém (em função dos temperamentos, há artistas mais lúcidos, que vão muito longe na consciência da criação, mas, de todas as artes, o cinema é aquela que, por sua própria natureza, dispõe da maior parte de Deus).<sup>21</sup>

A escolha dos artigos, intervenções, comentários, notas, aqui reunidos por anos, de 1988 até hoje,<sup>22</sup> tem por objetivo restituir alguma coisa dessa trama que se entrelaçou, no fio dos anos, entre os filmes e os escritos ou as intenções, e a despeito da diversidade dos objetos e das circunstâncias. Trama indica uma secreta conspiração dos motivos e dos instrumentos, secreta antes de tudo para quem é seu intérprete, que só a vê revelar-se a ele bem lentamente – interpondo-se como uma tela. Seria o caso de dizer: tela na tela, já que esses anos são aqueles em que ensino a teoria e a prática do cinema documentário na Fémis (Paris), na Pompeu Fabra (Barcelona) e, sobretudo, em Paris VIII (Saint-Denis, ex-Vincennes), e nos Ateliers Varan (Paris). Esses cursos, seminários, oficinas, essas centenas de horas compartilhadas com centenas de ouvintes-e-espectadores (estudantes ou não) terão sido a cena pública da experimentação dos temas em torno dos quais eu giro: de sua observação e de seu trabalho, repetidos à exaustão.

Por que começar em 1988? Para dizer a verdade, é um começo, bem prudente, bem tímido, como convém a esta espécie de convalescente que descubro ter sido. Depois de 1982<sup>23</sup> e até 1987, percebo apenas uma zona fluida, de contornos indistintos. Há o *jazz*<sup>24</sup>; há a feliz filmagem de *Bal d'Irene* para France 3;<sup>25</sup> e depois a filmagem de *Tabarka* 42-87, que me faz descobrir (finalmente!) a emoção maior de filmar meus contemporâneos em documentário, ou seja, em sua ficção e não apenas na minha.<sup>26</sup> É nessa experiência que posso localizar, cronologicamente, o meu desejo de perguntar a mim mesmo que cinema chegava até mim. Mas, antes de tudo, há *Louise*. O projeto *Louise Michel* sai de um projeto *Commune de Paris*, fracassado. Sem dúvida tenho necessidade de manter – em fogo brando – um grande projeto de ficção histórica; ambicioso, talvez, mas certamente cada vez menos oneroso, pois a prática do documentário me deu gosto por um cinema pobre, reduzido a poucos meios, com poucas pessoas. Assim, *Louise* talvez venha à luz, na Nova Caledônia, em uma versão inteiramente diferente do afresco histórico que eu havia imaginado a princípio.

Muitos dos textos aqui reunidos foram publicados em diferentes revistas e catálogos de festivais; outros são anotações para debates ou intervenções, e por esta razão inéditos; alguns nunca foram publicados. Agradeço a minhas amigas e amigos, que por sua leitura atenta ajudaram na construção deste conjunto, e, sobretudo, a Gérald Collas e Ginette Lavigne. E pelas observações pertinentes, a Gérard Bobillier, Jean-Michel Frodon, Véra Katosky, Jean Narboni e Sylvie Pierre.

# PELA CONTINUAÇÃO DO MUNDO (COM O CINEMA) PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Esperar, reservar seu julgamento, ver tudo com seriedade,  
ver em cada detalhe o reflexo do conjunto, em cada gesto  
um sinal dos tempos, a todo momento o anúncio de algo de  
infinitamente perturbador que o exercício da *mise-en-scène*  
não pode, sozinho, acessar.

*Serge Daney, sobre Rossellini*

Aconteceu nos *États généraux du documentaire*, de Lussas, há quinze anos. Praticantes do cinema documentário, nós nos reuníamos para refletir (efetivamente) sobre nossa prática. Propus uma fórmula que resumia nossa experiência: *as maneiras de fazer são formas de pensamento*. Essa afirmação podia valer para todas as práticas, especialmente para as artísticas: prática e teoria estão estreitamente ligadas no gesto do artista, saiba ele ou não, a primeira esconda a segunda ou não. Mas no caso do cinema, essa ligação teoria/prática me parece ainda mais essencial, na medida em que, de alguma forma, opera diante de nossos olhos.

Fato único na história das artes e das culturas: somos, por apenas algumas gerações, quase contemporâneos do cinema. Isso quer dizer que estamos engajados na transmissão direta de sua história, partes integrantes de seu nascimento e de seu crescimento em potência, cúmplices também de sua perda de influência, agentes do triunfo paralelo da televisão. O devir-cinema do mundo não se fez sem nós. Isso quer dizer que o *lugar do espectador*,

*leitmotiv* destes textos, é um lugar estratégico, ligado às relações de força em jogo nas sociedades capitalistas, um lugar *político*.

Mas o que aconteceu nestes quinze anos – e não é à toa que o encontro de Lussas se realiza – é que nos tornamos *ainda mais* espectadores: o espetáculo está em todos os lugares, desde as telas grandes e pequenas até as *mise-en-scènes* sociais e midiáticas. Melhor (ou pior): somos cada vez mais freqüentemente levados a ser nós mesmos agenciadores ou propagadores de imagens e de sons (câmeras mini-DV, telefones celulares, câmeras de vigilância, *webcam*, *You Tube* etc.). Eis que nos tornamos *Mabuse* sujeitos de outros *Mabuse*. Corpos e espíritos permanentemente mobilizados pelas imagens, permanentemente expostos à nova mania geral das filmagens – sintoma, mais que remédio, de uma angústia contagiosa. A generalização do espetáculo não faz de nós apenas espectadores, mas atores, personagens, realizadores, autores, mutantes. Responsabilidades múltiplas. Necessidade, se não quisermos ser suas vítimas consentidas, de pensar o que está em jogo nessas torrentes de imagens e de sons que recobrem o mundo como uma nuvem de fantasmas.

Dos Inuits aos Kanaks, passando pela China, Coréia, Amazônia ou Mali, não há qualquer povo, nação ou cultura que não tenha se entregado ao documentário. A generalização dessas experiências certamente atesta o desenvolvimento do espetáculo. Mas ela é também, senão mais do que tudo, sinal de que oposições sublevam-se em toda parte contra a standardização e a uniformização que as formas dominantes do espetáculo impõem.

Nossa época é a das mídias de massa, propriedades de grandes grupos audiovisuais, a serviço unicamente das lógicas de mercado. É justo e bom opor-lhes outras maneiras de fazer, de filmar, de olhar e de escutar. Mudar de lógica é mudar de prática. Os espectadores são, antes de tudo, cidadãos, homens e mulheres responsáveis, que não podem ser tratados como eternas crianças. Não estamos aqui apenas para aplaudir e consumir o concerto mundial das mídias: queremos compreender o que as imagens e os sons fazem de nós, individualmente e coletivamente. As questões de forma, técnica, estilo são questões de sentido. Há uma implicação política – direta ou indireta – na escolha dos meios e das modalidades de expressão.

Desde a guerra dos certificados de propriedade, no limiar do século XX, sabemos que a história do cinema é um campo de batalha. Com a televisão, essa batalha se tornou global. Uma luta feroz opõe duas concepções de espectador – ou seja, simplesmente duas concepções sobre o devir da humanidade, se o espetáculo for efetivamente aquilo que define cada vez mais o *comum social*. A primeira dessas concepções quer a alienação e a submissão do espectador, pela dependência do divertimento, pela fragilização das consciências e pelo controle das subjetividades; a outra postula a promessa de maior liberdade e maior responsabilidade dos sujeitos-espectadores, pela intensificação das experiências subjetivas (o encontro artístico como crise) e pelo desenvolvimento de uma consciência crítica (sobre as condições, por exemplo, de fabricação e distribuição dos espetáculos).

Esta é a hipótese que organiza o conjunto dos textos reunidos neste livro:<sup>1</sup> enunciar, a partir da prática documentária, alguns dos elementos de uma teoria do cinema. Sabemos que, excetuando-se os filmes de animação, todo o cinema procede do *cinematógrafo Lumière*, e que tanto no instante de seu nascimento como no de seus primeiros sucessos, a distinção “ficção/documentário”, longe de se impor como preconceito, não era sequer imaginada. Sabemos também que todo filme de “ficção” comporta um viés documentário: os corpos dos atores são sempre filmados sob o regime da *inscrição verdadeira*.<sup>2</sup> Quanto à *modéstia* do gesto documentário, muito distante dos *sunlights* (e das fontes de lucro) hollywoodianos, modéstia que sem dúvida explica o pequeno lugar que ele ocupa na monumental história do cinema, eu veria nela facilmente o sinal decisivo de maior proximidade com a simplicidade dos primórdios. É essa proximidade que faz do estudo do cinema documentário uma caixa de ferramentas teórica.

Sob determinada luz, em um espaço e uma duração comuns, o mundo a ser filmado e a máquina filmadora entram em relação. É uma relação dual, uma co-presença que é uma co-penetração e que engendra uma transformação mútua. As relações de força no mundo evidentemente transformaram o cinema, tiveram um peso nas evoluções técnicas, nos modos narrativos, nas formas

de representação. Ao mesmo tempo, o cinema transformou o mundo – e a câmera transformou a figura humana. A máquina-cinema inclui o mundo como o mundo inclui a máquina. O cinema documentário é a mesa de gravação dessa reciprocidade. Tal como ele a produz, a relação cinematográfica anula ou suspende qualquer distinção estável entre “dentro” e “fora”, “verdadeiro” e “falso”, “documentário” e “ficção”, “objetivo” e “subjetivo”: assim como *o observador faz parte da observação*, o espectador faz parte do espetáculo, o corpo filmado mantém com a máquina que o filma uma relação fantasmática – sedução, desdém, vontade de potência etc. – que se deixa decifrar como tal. A câmera é uma ferramenta crítica. A duração do registro é uma prova reveladora. É tudo isso que é *legível* na experiência documentária. Como os homens imaginaram o cinema, o desejaram, o realizaram. Como eles se definiram na relação filmada. E como essa *colocação em relação* se modificou ao longo dos 120 anos de cinema.

Diferentemente do jornalismo, o documentário se realiza após o acontecimento, mas diferentemente do espetáculo, é-lhe proibido “reconstituir” o que não filmou. Assim, ele coloca em jogo o *primado do real* que parece cada vez mais necessário ao motor libidinal que faz girar as sociedades. (Seria preciso fazer a história da impressão de realidade no cinema.)

O espectador de uma representação interpretada por atores é solicitado a crer que esses diferentes pedaços – corpo, texto, narrativa – se reúnem na unidade da cena. O espectador do documentário e doravante aquele da telerrealidade, são tranquilizados pela “regra do jogo” (social, cultural, publicitária) segundo a qual aqueles que ali estão, ali estão mesmo, são eles próprios, e não “representados” por atores profissionais – o que significa dotá-los de uma espécie de inocência ou ingenuidade, como se fossem “virgens” de qualquer dimensão espetacular, como se, portanto, o espetáculo ainda não estivesse em toda parte, do berço ao túmulo. Ilusão da não-ilusão. Dito de outra maneira: o que é colocado à disposição do espectador, o que acende ou recoloca em movimento o seu desejo de ver são corpos filmados “garantidos” como “verdadeiros” por aqueles

que têm o poder de mostrar. Afirmar uma “verdade” do corpo filmado está, dessa forma, ligado mais à responsabilidade e ao poder de mostrar do que a uma impressão ou a um julgamento do espectador. Saber que estamos vendo, e que isso é um poder, nos é dado pela telerrealidade como um prêmio ao gozo pelo controle exercido sobre o corpo do outro. Seria preciso dizer novamente que na prática cinematográfica do documentário esse poder/saber quanto ao ver é, precisamente, objeto de um novo questionamento das posturas e das crenças, que abre uma crise na posição do espectador?

A prática do cinema documentário, principalmente porque está em relação direta com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme obriga a pensar a relação desses corpos, uma vez filmados, com os corpos dos espectadores. Trata-se essencialmente de não vincular ao “desejo de saber” do espectador a indignidade de lhe mostrar a indignidade dos corpos e dos sujeitos, qualquer que seja o “consentimento” que lhe possa ter sido dado. Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade e de subjetividade? Essas questões se colocam a cada momento aos praticantes do cinema documentário. Por elas passa a batalha pelo lugar do espectador.

Trata-se de reconduzir esse poder de mostrar às mãos e ao território dos homens concretos. Quem filma? Quem fala? Como isso circula, as imagens, os sons, os corpos, o poder de fazê-los atuar? De você para mim. Trazer o poder de mostrar para a própria relação que funda a possibilidade de filmar.

Não foi em Lussas, mas no *forumdoc.bh* de Belo Horizonte, em 2001, que, pela primeira vez, foi organizada uma retrospectiva de meus filmes documentários, e alguns de meus artigos foram traduzidos para o português. E foi em Belo Horizonte, há dois anos, na UFMG, que novamente experimentei (depois de Barcelona, Florença, Buenos Aires ou Genebra) me apoiar na

visão de alguns filmes documentários maiores para reformular algumas das noções-chave da teoria do cinema. Daí toda minha gratidão aos meus amigos de Belo Horizonte, Rosângela, Ruben, César, Augustin, que me acolheram e encorajaram. Agradeço, evidentemente, aos meus tradutores, que sei que são excelentes, pois os vi na prática e “ao vivo” por ocasião de meus cursos. Agradeço também muito especialmente à Editora UFMG, sem a qual esta publicação em língua portuguesa de *Voir et pouvoir* não poderia ter vindo à luz.

Jean-Louis Comolli  
junho de 2007



RUBEN CAIXETA  
CÉSAR GUIMARÃES

## PELA DISTINÇÃO ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO, PROVISORIAMENTE INTRODUÇÃO

Fazer um filme, para mim, é escrevê-lo com os olhos,  
com as orelhas, com o corpo, é estar dentro,  
ao mesmo tempo invisível e presente.

Jean Rouch

Foi em 2001, quase por acaso, no site do *Ministère des Affaires Étrangères*, que descobrimos o texto de Jean-Louis Comolli, “Sob o risco do real”. Publicado originalmente em 1999 (no catálogo do programa “Le documentaire c’est la vie”),<sup>1</sup> e republicado no Brasil no catálogo do *forumdoc.bh.2001*, esse texto nos revelou um novo modo de realizar e criticar os filmes (de ficção e documentário). A força dessa noção – os filmes que se fazem *sob o risco do real* – pareceu-nos radical para pensar e enfrentar a função predominante assumida pelo cinema na forma atual da sociedade do espetáculo, superpovoada pelas narrativas e imagens midiáticas. Um cinema que se afasta da singularidade dos sujeitos reais (em sua maior parte, de condição minoritária) e da sua subjetividade, e que se submete docilmente às condições políticas e técnicas que hoje regem a produção audiovisual. Em um movimento duplo, ele se afasta das ruas – do real – e procura abrigo nas chamadas “instalações”, exibidas pelos museus e galerias de arte; afasta-se do documentário e se avizinha da “ficção lisa”, ou, pior, cria a ficção com pitadas

de real, ou ainda – o que dá no mesmo – cria o documentário com pitadas de ficção, feitas para agradar e divertir o público, por meio de recursos como o *zoom* e o *jump cut* ou servindo-se de frases cortadas e descontextualizadas, exaltadas pela sua força espetacular. Em tudo isso, os sujeitos filmados são os que mais sofrem, pois são eles que têm a fala cortada e a face desfigurada. Contra esses filmes que só fazem acentuar o quanto o próprio mundo foi tomado por imagens despotencializadas (clichês, simulacros, *reality shows*, relatos telejornalísticos, profusão de efeitos digitais), Comolli nos propõe um cinema que vai de encontro ao mundo, que se realiza como práxis, forjando-se a cada passo, “esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar”.<sup>2</sup> À possibilidade de um cinema construído “em fricção com o mundo”, Comolli tem associado a realização de documentários: “Longe dos fantasmas do controle ou da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão, honestidade.”<sup>3</sup>

Poderíamos dizer, igualmente: um cinema que vai ao encontro do mundo, que se enlaça à *exceção irremediável* da vida dos sujeitos filmados, que os acolhe quando investem o filme com o seu desejo, com o impensado de seus corpos, com a potência de seus afetos e com a duração de sua fala. Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes.

Sabemos muito bem da tentação em transformar os escritos de Comolli em um manual ou guia para a realização de um filme (documentário, pelo menos), coisa que contradiz inteiramente as idéias do autor a respeito desse cinema que se faz no (e sob o) risco do real, sem roteiro, sem plano ou idéias prévias, não importa o quão brilhantes elas sejam. Portanto, com esta apresentação, buscamos tão-somente rastrear algumas trilhas percorridas pelo pensamento do autor e que nos levam a refletir sobre os filmes que nós, documentaristas, fazemos ou sonhamos um dia fazer; sobre os filmes que nós, críticos e pesquisadores de cinema, ousamos comentar (nem dizemos professores de cinema, pois, pelo menos no documentário, o mestre não tem vez); sobre os



filmes, enfim, que nós, espectadores de cinema, vemos e ouvimos (numa sala escura e não no conforto do lar) e que nos afetam. Para tanto, em comum acordo com o autor, selecionamos para esta edição um conjunto de textos extraído de *Voir et pouvoir – La innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, livro que oferece, sob a forma de artigos diversos, de intervenções em debates e de análises de filmes (seus e dos outros), um percurso intelectual, político e criativo que cobre o período de quinze anos na vida do autor (e no qual reconhecemos o traço da memória, a retomada e o deslocamento de questões enfrentadas em outras situações e contextos, o aprimoramento dos argumentos, o retorno aos filmes fundamentais, e o trabalho da escritura, cada vez mais precisa na forma e no domínio dos conceitos em jogo).

Julgamos que os escritos de Comolli representam um divisor de águas: depois de conhecê-los não podemos mais manter a inocência da prática audiovisual que, sem saber, bebe na fonte do espetáculo, da publicidade, da mercadoria, das belas imagens, vendáveis e descartáveis, tudo misturado em nome de uma pretensa superioridade do hibridismo de linguagens e suportes (da animação à imagem de síntese, passando pela fotografia e pelo vídeo), em nome de uma suposta vanguarda que teria solapado (desde quando?) a distinção entre ficção e documentário... Que grande equívoco cometido em nome do “moderno” e do “avançado”, pois faz tempo que Godard provou que o cinema de ficção nasceu documentário, que Jean Rouch elegeu *Nanook, o esquimó*, de Flaherty, e *O homem com a câmera*, de Vertov, como os precursores do filme etnográfico (logo esses dois filmes, nada realistas!). Enfim, depois da leitura de *Ver e poder*, ninguém mais deveria temer o real ou recuar diante da impossibilidade de representá-lo plenamente, ou então, paradoxalmente, ninguém mais deveria fugir do imaginário, da utopia, pois, pelo menos no cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do imponderável, do indiscernível e do inusitado; somos arrastados pelo encontro com o outro e sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final deste caminho. Nosso consolo é que este mundo não pensado, indomável, que transborda as representações

que dele fazemos, só ele mesmo é que pode nos retirar do tédio das telenovelas, do apelo realista-espetacular das telerrealidades e das ficções cada vez mais programáticas.

O cinema nasceu documentário, isto é, a ficção nasceu documentária e o documentário nasceu ficcional. Essa fórmula, aplicável aos filmes dos irmãos Lumière, criada desde o nascimento do cinema, é repetida até hoje, a propósito de uma indistinção entre ficção e documentário. Até mesmo nos escritos de Comolli – o leitor verá – há sucessivas retomadas desse tema, ora para concordar, em parte, com a indiferenciação entre os gêneros, ora para combatê-la. Para combatê-la, sim, sobretudo quando a ficção é realizada ou fruída apenas sob o emblema do espetacular, do comércio, da diversão.

Para nós, combater – com os recursos do documentário – essa ficção estrategicamente calculada para lograr efeitos espetaculares exige estabelecer a distinção entre esses dois regimes (de representação e de crença, de relação com o mundo e com os que o habitam). Resta saber, contudo, onde ela começa e onde (e quando) ela desaparece ou retorna. Eis uma questão que exige uma resposta elaborada, nada fácil, e talvez, por isso mesmo, tantas vezes mal-entendida (ou não entendida); por isso é que tanto já foi dito e escrito em torno e em nome dela, contra ou a seu favor. Uma das possíveis respostas não reside, como se poderia pensar, na oposição entre mundo vivido e mundo imaginado, entre matéria e pensamento, entre mundo real e mundo ficcional. Tais oposições, tão correntes e duradouras, são derivadas de uma distinção prévia – ontológica – que põe de um lado a humanidade e de outro a não-humanidade; de um lado, o corpo e, de outro, o espírito (a alma); de um lado, o real e, de outro, a imagem. Tudo isso começou há muito tempo, pelo menos desde os filósofos gregos. Segundo Vernant, a partir de Platão, a imagem passou a ser definida ontologicamente como uma aparência: nela não há outra realidade a não ser a similitude com aquilo que ela de fato não é, a coisa real da qual é apenas uma réplica ilusória. As imagens, em última instância, não existem.<sup>4</sup> Ocupam sempre um lugar paradoxal entre o ser e o não-ser, pois que não podem ser classificadas como nada, ou não existentes,

embora tampouco possa se dizer que a imagem *é* alguma coisa. O curioso dessa definição é que ela fornece à aparência não o lugar de um aspecto da realidade, ou um domínio do mundo, e sim o de entrave ao conhecimento, ao desempenhar o papel de um antagonismo ao próprio ser.<sup>5</sup>

A distinção que firmamos entre ficção e documentário, extraída (por nossa conta e risco) dos escritos de Comolli, distancia-se tanto dessa ontologia purificadora que separa alma e espírito quanto das diferenças semióticas entre os gêneros, e busca inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam andar juntos. Quem faz documentário faz ou deveria fazê-lo por força de um engajamento no mundo, por uma vontade própria, e não movido pelos lucros – materiais ou simbólicos – oferecidos pelas mercadorias audiovisuais, pelo prestígio ou, ainda, pelo egocentrismo “artístico” hipnotizado pelo mito do gênio criador.

Para nós, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma práxis que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo de que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não numa dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua *heccidade*, em suma, sem que isso implique uma visão ingênua que crê “dar voz ao outro”. Na verdade, costumeiramente, a palavra do outro é mais tomada do que concedida; filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado. O espectador, por sua vez, também é transformado pelo filme: diante da alteridade que este lhe oferece, ele também passa por uma alteração – e é nisso que se resume a única virtude pedagógica do documentário.

O que queremos dizer é que filmar no cinema documentário significa “Devir-Outro”, “Devir-Filmado”, o que implica total despojamento, pois, como diria o antropólogo Marcio Goldman, “o devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos, mas de toda identidade substancial possível. Trata-se, pois, de

apoiar-se em diferenças não para reduzi-las à semelhança (seja absorvendo-as, seja absorvendo-se nelas), mas para diferir, simples e intransitivamente”.<sup>6</sup>

Ao traduzir os escritos de Comolli, ao fazê-los circular entre nossos estudantes e estudiosos do cinema (em particular, do documentário) e da televisão, situamo-nos, certamente, na contracorrente de certos discursos e práticas que, encantados pelos prodígios das novas tecnologias da imagem e do som, não se cansam de exaltar o “audiovisual”. Em nosso país, essa palavra, aparentemente tão neutra, é dita – tantas e tantas vezes – como se, ao pronunciá-la, desaparecessem todas as diferenças de suporte, ideológicas, políticas e estéticas envolvidas no trabalho dos “artistas” –, como se ela reunisse de bom grado a televisão e o cinema, o documentário e a ficção, a produção de imagem de síntese e filmagem em super-8, a câmera 35 mm e a câmera do celular... Ela pode até mesmo ser tomada como um avatar da ideologia da democracia racial: tudo é válido, tudo é possível, tudo é considerado positivo em nome da experimentação, da exploração da interface (já viram que perdemos as faces, que quase ninguém mais dá a cara à tapa), dos múltiplos suportes (película, vídeo digital, imagem de síntese), das múltiplas linguagens (da ficção, do documentário, do videoclipe, da publicidade, da internet, do video-arte, da *web-art* etc.). Não haveria aqui, no país tropical, diferenças substantivas entre pobres e ricos, pretos e brancos, favelados e moradores da zona sul: se elas existem, sempre é possível dissolvê-las em nome de uma linguagem ágil, versátil, recheada de imagens bonitas, que interessariam a qualquer espectador, do pobre ao rico (desde que os dois fossem consumidores, mas não dos mesmos produtos, é evidente); uma linguagem lisa, acelerada, suave, descartável, sem ruídos; vamos direto ao assunto: uma linguagem publicitária.

Eis que os escritos de Comolli nos dizem algo bem diverso: 1) nada é igual àquele cinema que é projetado numa sala escura e numa tela grande para um público que não é massivo e que está ali para pensar, ou melhor, para, ao mesmo tempo, duvidar e crer no que vê; logo, o lugar do espectador é fundamental para definir de que tipo de filme e cinema estamos falando; 2) a relação entre quem filma e quem é filmado comporta duas vias principais: ao

filmar, posso acolher a *mise-en-scène* do outro na minha *mise-en-scène* ou, então, tomá-la como objeto para o meu tratamento fílmico, minha estética, meu roteiro, minha experimentação; o primeiro gesto é o do documentário; o segundo, o da ficção – eis uma diferença decisiva. É certo que, tal como notou Ivana Bentes, “o cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica *a priori* nem um desses meios e linguagens”. Porém, relativiza a autora, “sem dúvida há conseqüências estéticas nessa hibridação que não são ‘neutras’ ou irrelevantes”.<sup>7</sup>

Além disso, todo “produto audiovisual” é mais que um “ser” de linguagem; é um objeto (assim como todo objeto de arte é, antes de tudo, um objeto), e, portanto, nenhum documentário se reduz a uma representação do mundo – sua reprodução imagética e sonora, seu duplo ou cópia –, bem como não traz um conhecimento maior ou melhor sobre este mundo. Tal como uma sociedade, uma manifestação cultural, um evento histórico, um pensamento científico, um mito, o documentário só pode ser apreendido numa análise de sua rede (no sentido dado por Bruno Latour) que é ao mesmo tempo técnica, sociopolítica e discursiva.<sup>8</sup> Eis que qualquer obra de arte só pode ser definida a partir do lugar que ocupa no momento de sua fabricação (feita de materiais expressivos específicos), para quem e com que intenção é feita (para qual receptor, ainda que o termo seja pouco adequado) e onde ela é exposta ou exibida (como, com quem e em que lugar o espectador vê esta obra).

Neste último caso, ressalte-se, não é a mesma coisa ver um filme projetado na sala de cinema, exibido na televisão, na tela de um computador ou de um telefone celular – e isto tem implicações evidentes no ato mesmo de criação da obra, que tem seus traços já conformados pelo contexto a que se destina; e a recepção desta obra, do mesmo modo, será, de uma forma ou de outra, se estou numa sala de jantar, me exercitando numa esteira, na poltrona de um avião, na mesa de um restaurante ou visitando uma galeria de arte.



Como o leitor já deve ter notado, extraímos o título desta introdução de um manifesto de autoria de um dos artistas mais instigantes e inquietos do mundo contemporâneo (versátil e híbrido, e para quem, aparentemente, a diferença entre o documentário e a ficção não conta muito – ou, pelo menos, não conta em demasia) e que, supostamente, faz as duas coisas ao mesmo tempo, e mais do que isso, cuja obra circula entre a fotografia, o vídeo, o cinema, a música e a pintura: Arthur Omar. “O anti-documentário, provisoriamente”, publicado pela primeira vez em 1978, é uma tentativa de pensar o seu documentário *Congo*, de 1972. Segundo o autor, o anti-documentário trabalha “para desconstruir o documentário sociológico, mostrando como documentar é demonstrar e ficcionalizar, usando inclusive as regras da ficção clássica”.<sup>9</sup>

A reivindicação de Omar em torno do anti-documentário se orienta por dois movimentos: de início, ele afirma que a estrutura do documentário (em geral) é “inteiramente tributária” de uma “forma monolítica”, a do filme narrativo de ficção, chegando a se valer dos dispositivos ilusionistas com que este, submetido a uma função-espetáculo, aperfeiçoou para “tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade”.<sup>10</sup> Destituído de autonomia estética e incapaz de se opor verdadeiramente ao modelo narrativo ficcional – mesmo quando opta por uma direção à esquerda, de caráter vanguardista e experimental –, esse modelo de documentário criticado por Omar é marcado pela exterioridade do sujeito que filma frente ao objeto filmado: “Só se documenta aquilo de que não se participa.”<sup>11</sup> Em contraposição a esse cinema que, ao documentar elementos e situações da cultura brasileira se faz obra de antiquário (dedicando-se a recolher os restos dos objetos em desaparecimento), Omar defende os filmes que “se relacionariam com seu tema de modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir”, a que ele chama de anti-documentários.<sup>12</sup> Deixando-se fecundar pelo seu tema, o anti-documentário procura se acercar desse objeto (que não lhe é exterior), sob o modo da participação, das ações e dos gestos (em oposição à relação espetacular que põe, cuidadosa e cientificamente, o objeto à distância – para melhor dominá-lo).

Parece-nos, contudo, que, por força do combate travado naquele contexto particular no qual o texto foi publicado, Omar se equivoca ao caracterizar de maneira tão genérica o documentário (sem estabelecer diferenças históricas e estilísticas decisivas entre tantos filmes) e também sem atentar para as diferentes modalidades e operações que o conhecimento assume no domínio das ciências sociais e humanas. É preciso indicar muito bem quem era o alvo das críticas de Omar naquela época, como nos lembra Jean-Claude Bernardet:

Por volta de 1972, quando o filme foi produzido, era relativamente intensa a produção de documentários que procuravam fixar aspectos tradicionais da cultura de zonas rurais, sob o pretexto de promover a cultura popular, de registrar a memória da nação ou documentar tradições que o avanço do capitalismo fazia desaparecer. A temática de *Congo* era atual, com a diferença de que esses filmes acreditavam plenamente na possibilidade de filmar, registrar, documentar, conservar na película manifestações culturais, enquanto *Congo* sonega radicalmente seu referente, ou aparente referente.<sup>13</sup>

Sem dúvida, o manifesto “anti-documentário” de Arthur Omar é contra a visão (inteiramente ideológica) de uma sociologia e antropologia sobre o que é uma festa popular, o que é o Brasil; é contra a idéia segundo a qual o documentário tem a ambição de conhecimento, mais particularmente, contra o documentário sociológico, na certa categoria proposta por Jean-Claude Bernardet, modelo de filme documentário hegemônico no país até a década de 1970.<sup>14</sup> Para Omar, os filmes a que *Congo* se contrapunha vivamente eram alimentados pela mística de surpreender um momento do real: “A mística da ‘fatia de vida’ e, ao mesmo tempo, a mística do *empirismo*. Os que acreditam que o cinema é Tempo e Espaço.”<sup>15</sup> É de uma maneira inteiramente diversa que o real faz sua aparição na concepção de documentário reivindicada por Comolli: inesperado, imprevisível, força própria do fora-de-campo, o real é o que fende a cena da representação, permitindo que o mundo venha a perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensado e do que é irreduzível ao cálculo. Igualmente, se o documentário não pode se livrar do referente (liberdade concedida apenas à ficção), que deixa, impagável,

seu “rastros empírico” na imagem,<sup>16</sup> ele é pensado sob o modo da duração compartilhada entre quem filma e quem é filmado.

Feita essa ressalva quanto aos aspectos que prende o texto de Omar aos embates da época no qual foi publicado, o anti-documentário por ele defendido poderia muito bem ser aquele do início do cinema, o de Vertov (com sua prática revolucionária da montagem), documentário da dúvida e da incerteza, como diria Comolli. Com sua verve provocativa e irônica, Omar não poupou energia para enfrentar (e tentar destruir) certas concepções limitadíssimas do documentário e do conhecimento, que, diga-se de passagem, nunca arrefeceram, e ainda hoje parasitam quase todas as discussões acerca da distinção entre ficção e documentário, entre o real e o imaginário.



A noção de *imagem* utilizada por nós, ocidentais, poderia muito bem se desgarrar da idéia de representação, assim como a noção de conhecimento poderia igualmente ser aquela dos xamãs amazônicos ou dos guerreiros do velho México. Para eles, o desconhecido não pode ser conhecível e o impensável não é pensável: podemos apenas *presenciá-los*, experimentá-los, estar de “corpo presente” perante as suas manifestações. Para aqueles xamãs, existir é diferir – em tudo o oposto da busca pela semelhança. E durar é mudar – em tudo diferente de permanecer.<sup>17</sup> Então, entenda-se, deveríamos filmar não para “capturar” – que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como concebido pela ontologia ocidental! – o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar. Existir é diferir e durar é mudar. Nesses termos, o conhecimento (e o documentário) adquire uma nova dimensão. Deleuze e Guattari escrevem que

o movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afetos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção.<sup>18</sup>

Os guerreiros e xamãs do México Antigo percebem os seres humanos como “conglomerados de campos de energia que possuem a aparência de esferas luminosas, são seres luminosos e fluidos feitos de fibras luminosas e não de objetos luminosos”.<sup>19</sup> Este mundo de múltiplas forças e modos de agenciamento não é durável: trata-se de um *mundo fugaz* que requer certa velocidade de percepção para poder testemunhá-lo. Aquele que o vê (e o conhece momentaneamente) apenas o atravessa, o incorpora, adota seus olhos, sua roupa: ver é um modo de atravessar as coisas, de passar por entre os limites, de povoar as bordas, de variar.<sup>20</sup> O xamã e o guerreiro ameríndios postulam que para conhecer-ver-experimentar é preciso suprimir aquilo que é impedimento e acrescentar aquilo que permite *deslizar entre as coisas*, entrando numa linha de fuga que é a ligação entre o *indiscernível*, o *imperceptível* e o *impessoal*.<sup>21</sup> Para eles, ver, sonhar, existir são atitudes e condições que se transformam incessantemente, pois humanos e não-humanos são estados transitórios, em puro devir. Acerca disso, eis o que nos conta o Xamã Yanomami Davi Kopenawa:

Os espíritos xapiripê dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore yâkōanahi muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras. (...) Todos na floresta têm uma imagem utupê: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água... São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos xapiripê. Estas imagens são o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos seres da floresta. As pessoas comuns não podem vê-los, só os xamãs. (...) Os Brancos desenharam suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. [Não será por isso que eles precisam, escrever, filmar, documentar, registrar, tomar, ter, conhecer? – perguntamos] Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos.<sup>22</sup>

Eduardo Viveiros de Castro afirma que “as dualidades tão frequentes nas cosmologias amazônicas formam apenas as margens, incessantemente desfeitas e refeitas, entre as quais flui o

pensamento nativo. Longe de ser o avatar de um Dois a obcecar a razão indígena, a alteridade está situada, como diria Guimarães Rosa, na terceira margem desse rio”.<sup>23</sup> Infinitesimal, intensivo, disjuntivo e virtual: eis o que seria preciso destacar no pensamento ameríndio. Fora do mundo ocidental, portanto, talvez a distinção entre ficção e realidade, nunca tenha sido estabelecida. Longo caminho, longo desvio (justamente, para escapar às rotas conhecidas e dominantes), para dizer que o documentário, seja no transe vertoviano, no cine-transe de Jean Rouch, ou na nossa explicação que recorre à visão do xamã ameríndio, não é simplesmente um modo ou um instrumento de registro da realidade ou de informação sobre a realidade.



Se o documentário não se confunde com os relatos que buscam a objetividade sob a modalidade do discurso jornalístico, ele também não se iguala à ficção, e, sobretudo, não se iguala a qualquer ficção. Explicitemos em que medida e em que sentido o documentário solicita algo das operações da ficção, mas sem perder a diferença que lhe é peculiar, tal como dá entender o argumento de que “se tudo é uma construção discursiva, se o real só pode surgir como efeito resultante de uma operação retórica, então não há diferença entre ficção e documentário”. Aquela crítica que, nos anos de 1960, ao reafirmar o hiato entre a imagem e o real, se serviu das conquistas das ciências da linguagem para desconstruir o ilusionismo cinematográfico, reaparece aqui diluída e enfraquecida. Como bem anotou Ismail Xavier, essa redução do mundo da imagem ao mundo do discurso “coloca tudo num plano tão genérico, que torna impossível detectar e explorar as diferenças que são nítidas quando observamos formas distintas de agenciamentos afirmadas no campo do cinema”.<sup>24</sup>

Assim, a dificuldade em estabelecer diferenças formais e estilísticas entre o documentário e a ficção não deveria nos levar simplesmente a abandonar toda e qualquer tentativa de diferenciação. Porém, ao recusarmos essa supervalorização da indiferenciação entre os dois gêneros, não aderimos àquelas teses que, ao criticar a insuficiência ou o caráter falacioso dos

argumentos desconstrucionistas, adotam uma distinção firmada nas intenções autorais, tomadas como propriedades extraídas da relação do autor com a obra, e desta com o público. Noël Carroll, por exemplo, sustenta que essa distinção deve ser firmada no reconhecimento das intenções do autor por parte do público e, em seguida, define o documentário como uma subcategoria do gênero não-ficcional, denominando-o “filme de asserção pressuposta”.<sup>25</sup> Neste, o “realizador intenciona que o público entenda como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme em seu pensamento”.<sup>26</sup> Além de reconhecer a intenção assertiva do cineasta, o público deve também compreender a intenção de sentido que o anima. Contudo, levada nesses termos e conduzida ao extremo, a crítica desconstrutivista nos afasta demasiadamente da abordagem de Comolli, que, ao contrário, insiste na relação particular entre as imagens (e os sons) e a cena profílica, sob o modo do que ele denomina *inscrição verdadeira*, isto é, essa ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem.

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas. Se o documentário não perde sua diferença para a com a ficção é justamente porque “um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente”.<sup>27</sup> O real, aqui, refere-se tanto ao referente (apanhado em sua dimensão espacial e temporal) quanto à noção lacaniana. Comolli insistirá que a potência do filme documentário consiste justamente nessa sua dificuldade convertida em virtude: “O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nós são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos.”<sup>28</sup> Evidentemente, se o documentário convoca o real dessa maneira, ele não desconhece o quanto toda representação é obra de linguagem e nem ignora o fato de que os signos jamais se fundem ao real, por mais intensa que seja a força acontecimental com que ele vem cindir a cena filmada:

(...) filmar, cortar, montar – escrever, em suma – é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como “inocente” ou “pura”, a não ser que assim a fantasiemos. Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena.<sup>29</sup>

Será preciso mostrar então que, se o documentário solicita a invenção, esta não pode ser simplesmente assimilada à ficção em geral e nem pode ser atribuída a um acordo implícito entre o texto fílmico e a comunidade discursiva formada pelos espectadores, como advogam outros autores.<sup>30</sup> Tentemos então indicar como esse cinema inquieto – pressionado pelo real que ronda a cena filmada – requer igualmente a participação dos sujeitos, tanto aquele que filma, quanto aquele que é filmado (que investe seu desejo de “entrar” e permanecer no filme). Lembremos que, para uma vertente da antropologia, toda experiência de entendimento “é uma espécie de invenção”, e a invenção requer uma base comunicacional em convenções compartilhadas para possuir significado – isto é, para nos permitir relacionar a outros, e ao mundo de significados que compartilhamos com eles, o que fazemos, o que dizemos e sentimos.<sup>31</sup>

Para parafrasear a “a invenção da cultura” de Roy Wagner, podemos dizer que o documentário é tanto uma “invenção da realidade” quanto um objeto do mundo. É isso que Comolli não se cansa de reiterar em seus escritos. Se o documentário exige a invenção, é porque ele não pode pura e simplesmente ser assimilado a um documento desprovido de um ponto de vista (produzido por um sujeito, precisamente!): “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière).”<sup>32</sup> Outra vez: se ele requer a invenção de um mundo (e não se contenta com o decalque ou a reprodução de um mundo já dado, pronto, pretensamente “à espera” para se render aos procedimentos do discurso), é porque o documentário persegue o realismo como uma utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida (e que a escritura do filme não pode, absolutamente, colmatar, suturar esse hiato).

O espectador vive sob o regime da denegação, numa inquietante e contínua passagem entre o crer e o duvidar no que vê projetado na tela: *crer sem deixar de duvidar, duvidar sem deixar de crer*, essa é a divisa do cine-espectador.<sup>33</sup> A máquina do cinema, ao reunir as unidades descontínuas de que é feito todo filme – esses blocos de espaço-tempo, na expressão de Deleuze – induz o espectador a tomá-los como *cosa mentale*, um conjunto coerente e ordenado: “A denegação fundadora do espectador – o cinema não é a vida, mas... – poderia se enunciar de outra forma: são apenas fotogramas, mas neles eu vejo a própria vida...”<sup>34</sup> No texto dedicado ao *Homem com a câmera* – e que vale como uma belíssima aula que resume a potência do cinema inteiro, Comolli sublinha o quanto o filme se faz da relação entre uma máquina de efeitos mensuráveis e um corpo que arrasta consigo o impensado, o pulsional, e que investe o olhar de desejo:

É pelo olho, o mais erotizado dos sentidos, ao menos para o cinéfilo, que a máquina atinge e, talvez, atravessa a subjetividade do espectador. Dupla ligação: pela cadeia de denegações que mantém sua relação de crença com o filme, denegações relacionadas pelo jogo de *mise-en-abyme*, e pelo gozo do olho, que procura essa crença. Nos dois casos, passagem pela máquina. É, sobretudo, o fato de ser uma máquina que faz do cinema a arte por excelência das relações subjetivas.<sup>35</sup>

O cine-espectador vive sob uma contínua auto-experimentação sobre a qual não tem controle, como demonstra, desde os seus primeiros tempos, a maneira pela qual os filmes nos ensinaram a experimentar o medo (mas também podemos nos lembrar de outros afetos que o cinema desperta em nós):

A partir de seus estados perceptivos, acendidos nos fogos da tela, esse espectador experimenta a tessitura do que para ele pode fazer sentido. Experimentando que o medo faz acreditar nos espectros e o desejo nas facas, ele admitirá, pelo menos por um tempo, que os conhecimentos procedem das emoções, e estas da ilusão. E tornando-se de certa maneira experimentador de si mesmo (este é precisamente o jogo que o cinema propõe a cada espectador), ele reconhecerá na excitação de seus sentidos o quanto é estando cego que se começa a ver, estando perdido que se começa a compreender, estando apavorado que se começa a sentir.<sup>36</sup>

No que concerne à criação do filme, para Comolli, quando realizamos um documentário estamos sim no reino da invenção, mas uma invenção que tem muito mais a ver com o experimento, o corpo, os afetos, e muito menos a ver com o intelecto, o plano, o roteiro. Digamos, mais uma vez: é um cinema documentário xamânico, que submete aquele que filma a uma experiência que vale como uma prova, um acontecimento, uma situação destituída de cálculo, que aposta no encontro com o mundo do outro para além de toda estratégia, mas sem desconhecer o quanto de força e de poder também se infiltra aí:

“investir a si mesmo”, ou seja, engajar-se realmente, de corpo e alma, na relação documentária. Ou ainda: “estar presente e durar”. É a condição de uma consciência de que não se filma impunemente. De que filmar mobiliza poder, que a questão da “relação”, do “contato com o outro”, não economiza posições de poder e relações de força. Como fazer com o corpo do outro, ou melhor: com o outro como corpo.<sup>37</sup>

Uma atitude como essa impõe o abandono de toda programação ou preparo antecipado (destinado a se precaver contra o imprevisto) em favor da abertura à relação que é inaugurada assim que se começa a filmar, como ressalta Comolli: “O filme não é o que ‘vai se fazer’. Ele está sempre-já em curso.”<sup>38</sup> Estar “no mundo” antes de tudo: eis a proposta fenomenológica do documentário que se quer distinguir da ficção. E essa diferença não deve ser vista do ponto de vista substantivo da forma ou do conteúdo, da estrutura narrativa ou das operações retóricas, mas tem a ver com uma prática que faz da *mise-en-scène* um ato receptivo à presença e à figura do outro e que, em função disso, coloca para o espectador um compromisso com o mundo visto, imaginado, colocado em cena pelas pessoas filmadas. Essa diferença não pode, portanto, ser inteiramente definida com base em um procedimento retórico ou discursivo, o que acabaria por levar a alguns mal-entendidos. É o que acontece, por exemplo, quando Fernando Andacht, guiado por uma perspectiva semiótica, reprova Jean-Louis Comolli e Eduardo Coutinho, pelo fato de eles afirmarem a “ausência do real, uma vez que este foi representado”; e propõe, em contraposição, que o documentário é sim



um poderoso agente catalisador de “um ponto no tempo repleto de relevância”, isto é, um registro de um momento particular da realidade, um “resgate de um momento durador” – o *kairos* – que salva os seres humanos do esquecimento.<sup>39</sup> É preciso sublinhar, contudo, que o fato do real não ser de todo representável não constitui uma falha ou um defeito do documentário (nem para Comolli, nem para Coutinho, e, cremos, nem mesmo para o próprio Andacht...). Com efeito, não se trata de uma ausência do real (nem da sua degradação ou ofuscamento supostamente produzidos pelos recursos expressivos próprios do documentário), mas, justamente, do contrário, isto é, de um excesso de real que perfura ou transborda a representação. É para desfazer mal-entendidos como esse que insistimos que a peculiaridade do documentário não está na forma ou na estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, à *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado.

Por outro lado, outra diferença entre documentário e ficção (da grande ficção, em todo caso) reside no fato do primeiro levar em conta aquilo que sobra do mundo espetacular (seus resíduos, restos, sua parte intratável) que escapa à “roteirização” da vida:

Erosão, desgaste, destroços, vigamento, andaimes, entulho, mofo, lentidões, fermentações, trabalho, metamorfose, ambivalência, polissemia, não está completa a lista daquilo que é expulso da cena espetacular por ser, do ponto de vista da publicidade, “inominável” e, do ponto de vista da distração, “muito demorado”. Só os “efeitos” vão rápido, na velocidade do consumo. Aquilo que cintila fracamente, apodrece, move, eclode, se altera e desliza é muito lento para fabricar o visível. A vida orgânica só é representável em andamento acelerado.<sup>40</sup>

Nesse sentido, o dispositivo do filme documentário, precisamente porque impõe limitações e condições à relação filmica, destitui aquele que filma de toda e qualquer soberania. É nisso em que constitui a sua difícil escritura:

Quanto mais o poder se exerce por meio da fabricação, do controle e da distribuição das imagens e dos sons, mais é necessário nos apoiarmos nesta rocha do sentido aberto que é a concepção cinematográfica do mundo; digamos que às reduções triunfantes da indústria do espetáculo que procedem por meio de efeitos (de velocidade, de trucagem, sonoros...) nada teríamos a opor além daquilo que, na experiência histórica do cinema, é impulsionado pelas ínfimas, pacientes e obstinadas forças do olhar e da escuta: elas se mantêm apenas graças à experimentação contínua de seus próprios limites. O que mais aprendemos no cinema além da descoberta, incessantemente recolocada, desses limites, daquilo que falta ao olhar e à escuta no momento mesmo de sua exaltação?<sup>41</sup>

Em síntese: quanto mais o filme documentário faz valer a potência que lhe é própria – encarnada num dispositivo e numa *mise-en-scène* capazes de, simultaneamente, acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real –, mais ele afirma sua distinção em relação à ficção. Essa concepção do documentário formulada por Jean-Louis Comolli nos convida a uma indagação incessante em torno do lugar e da função da práxis cinematográfica neste mundo contemporâneo dominado pela crescente espetacularização da vida e pelo apuro das técnicas de controle e de vigilância, que fizeram da imagem – e também das palavras, assim como dos sons – seus servos mais eficientes.



PRIMEIRA PARTE  
SOBRE O DOCUMENTÁRIO,  
O ESPECTADOR E O ESPETÁCULO

## AQUELES QUE FILMAMOS

### NOTAS SOBRE A

### MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA

UM. Invertamos a posição inicial.<sup>1</sup> “Como a câmera atua com aqueles que ela filma?” torna-se “E como eles atuam com ela?” Duas faces de uma mesma pergunta, que se coloca legitimamente tanto para o que chamamos de “ficção” quanto para o que chamamos de “documentário”. Não somente “quem filma?”. Mas “quem filma quem?”: quem é filmado. Ser filmado – um dos possíveis do ser moderno? Não haveria em nossas sociedades um destino filmado dos sujeitos? Um devir-imagem, personagem? Sem contar que seria em vão, creio, procurar por aqueles que, nunca tendo sido filmados, não estivessem, no entanto, em condições de imaginar o que isso quer dizer e pode ser. O que nem sempre aconteceu. Atribuo, por exemplo, o sentimento de fascinação em que os filmes dos irmãos Lumière me mergulham ao simples fato de que as pessoas neles expostas e mostradas, e com as quais cruzamos o olhar e cujo movimento sentimos, não tinham, ao serem filmadas, nem experiência anterior da coisa, nem “conhecimento”, nem abordagem real, a não ser pelas representações do sonho, daquilo que podia se encontrar preso e lançado em uma trama de imagens. Filmados na inocência da experiência cinematográfica. A partir de um unimaginável. Sem outro imaginário da máquina além do buraco negro que perfura a caixa.

Acredito que alguma coisa dessa magia inicial está sempre presente na cinematografia – hoje, de outro modo. Não há mais

como encontrar muita gente que desconheça o conceito de “filmagem”, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens (já em 1914 Sacha Guitry, ao produzir *Ceux de chez nous*,<sup>2</sup> não o encontrava), das fotografias, da imprensa, dos filmes, da televisão... Não, não há mais. Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma idéia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela – isto não impede que “a primeira vez” seja inteira, não interdita que haja sempre “a primeira vez”: um verdadeiro início, por mais que já se saiba. Filmam-se, então, apenas pessoas que já sabem algo a respeito. A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena. Uma preocupação moderna: a preocupação com a imagem. Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar? Nisso somos ricos, evasiva, infinita, mutável fortuna.

Cada um foi, será filmado. Poderá não querer, recusar, como Degas o fez (o primeiro?), fugindo em *Dans ceux de chez nous*. Talvez. Fugir da tomada já é, antes de tudo, saber um pouco sobre ela. Degas sabe disso, o que é a imagem que ele recusa, e Guitry não pode retratar mais justamente o pintor do que filmando-o em fuga, de costas, no limite do quadro. Degas no desenquadramento e a *plongée* de uma rua de Montmartre, escapando. Saber do pintor e medo pânico do observador de ser observado. Todo mundo tem medo disso, certo, mas esse medo é daqueles que se deixam dominar – e é isto que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a *mise-en-scène* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele – medo que nos distancia definitivamente da original “primeira vez”; que, no entanto nos reconduz, todas as vezes que se seguem, a algo daquela inocência primeira, daquela magia inicial.

Digamos que vejo meu trabalho documentário iniciar-se a partir desse ponto. Desse tipo de consciência difusa, que circula, de que há filme no ar. Para ser mais preciso: desejo de filme.

Desejo do outro lado, no real, no outro como aquele que pode ser sujeito do filme. Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis.

DOIS. Em *Tabarka*, na Páscoa de 1987, a câmera era uma betacam, e Jacques Pamart a operava. Havíamos definido um dispositivo – digamos: uma regra do jogo (não é a primeira vez que brinco com Pamart) – muito simples, até mesmo sumário, para tentar acolher a polimorfia dos acontecimentos e sua alma aleatória.<sup>3</sup>

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de “guiar”, mas de seguir.

No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal. A intensidade do prazer de filmar, claramente ligada ao risco de errar, culminando nas tomadas sem preparo, sem observação prévia, sem ajuste, nem de trajetos nem de movimentos, sem nada: um exemplo é a sequência da visita que Claude Grenié (*Tabarka* 42-87) faz à casa de seu pai, em que não sabíamos o que ele faria ou diria, aonde iria, que portas abriria, o que haveria atrás dessas portas, cenário, luz, obstáculos, cores... etc. Idem para a visita à casa de Béchir, o caminhoneiro: sem observação prévia, sem ajustes. As coisas acontecem porque não são previstas. E se na hora em que elas acontecem esquecemos de nos perguntar como filmá-las, ou mesmo se é possível filmá-las, então temos, talvez, de fato, uma chance de filmar... Não pegamos as pessoas desprevenidas – nunca –, mas há a esperança, o acaso que faz com que elas, por conta própria, nos peguem desprevenidos. O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os

filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer. Sempre esses efeitos, essa sombra trazida das “primeiras vezes”. Então, talvez sim, burlar, mas para suscitar armadilhas, cair nelas, não para evitá-las...

TRÊS. Trata-se – novamente – de reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma. A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, “esquecida”, está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la. Filmar de dentro dos grupos, dos círculos, com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil (e não unicamente regida pela ordem do olhar). À mesa, na casa de Tripli (*Tabarka*...), Jacques Pamart estava sentado entre os convidados, e quando o pão foi compartilhado, como teria sido possível não lhe oferecer um pedaço e como ele poderia não ter aceitado e... comido, sem parar de filmar? Afinal, uma câmera também se compartilha. Pertenceria ela menos àquele que ela capta do que àquele que a manipula? É preciso filmar de muito perto, como uma orelha, mais do que como um olhar. É preciso que a câmera esteja ao alcance da mão (daquele que é filmado), que se possa tocá-la, que ela pertença ao espaço próprio das pessoas que são filmadas, que ela participe de suas zonas de equilíbrio, de seu território.

QUATRO. Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. Sabe-se bem, muito bem, de quem são as palavras, a quem pertencem. Certeza. O reconhecimento de uma justeza. “As minhas palavras, as suas” – não é a mesma coisa. A partir dessa apropriação, o trabalho se constrói. Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem. Blocos são tomados. Aquele que é filmado dá blocos. Já estamos no terreno da colocação em forma, em cena, da dramaturgia: ele decupa em blocos.

CINCO. Intervir não é bem a palavra. Eu não intervenho. A não ser por estar presente. Retirada. O dispositivo precisa disso, me parece, para funcionar a todo vapor. Porque o que procuro também é inclinar as coisas para o lado daqueles que são filmados. Que eles façam o quadro, até isto, sim, porque depende deles, afinal, estar no campo.<sup>4</sup> Aquele que está no quadro não tem mais que se incomodar sobre saber se ele sai ou não do campo – e a ameaça de seu desenquadramento, de fato, pesa unicamente sobre o operador do quadro, revolução, tensão reencontrada do quadro. Estar no campo como uma ameaça para o operador do quadro – isto poderia renovar o gênero, penso naqueles quadros desenhados de antemão, naquelas casinhas bem preenchidas a partir das quais se começa a filmar.

Fenômenos de primeira vez, voltamos a isso, e efeitos de nascimento. A observação preliminar é inútil, nada de observação prévia. Nada de conversas anteriores. No primeiro encontro, eu quase impediria as pessoas de falar: eu filmo. Já estamos no filme. O filme não é o que “vai se fazer”. Ele está sempre-já em curso. Aqui, antes de nós. Nós entramos dentro. Ter as cartas para abrir o jogo. Como isso nasce. Como isso se desenvolve. “Sozinho”. A palavra está nua. Ela começa. Nada é de antemão enquadrado, ensaiado, filmado. Não falo, ou falo tão pouco, o que não é muito reconfortante, para mim, para a equipe. Quem está aqui para ser reconfortado? Há uma espécie de postura de não-saber.

De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas: sabem muito bem fazê-lo. E se perguntam, quando ocorre uma dúvida, um leve pânico, por que o outro não fala nada. Nada? “Então, é minha vez?” Então, seguem em frente. Produzem a si mesmas – produzir-se, é isso. Elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de uma maneira ou de outra, agüentar a duração, estabelecer sua respiração. Exemplo. O velho partidário do general De Gaulle em *Tous pour un!*. A câmera no ombro, não no ombro do *cameraman*: no ombro dele mesmo. Nada de face a face, nada de lado a lado. A palavra como um passeio, como um

acompanhamento, um andar ao lado, como quando se “passeia pela praça” nas cidades do sul da França, fala-se entre si, mas um não olha para o outro, olha-se para os outros, para o resto do mundo: estranheza de ver alguém recusar o eterno face a face preguiçosamente generalizado pela televisão. Ombro a ombro. Mas também em uma esquiva, uma coreografia, a passos lentos. O cara ajustava a *mise-en-scène* e isso fazia parte do que ele tinha a dizer. Não é à toa que ele nunca se colocava de frente, sem um olhar, ombro a ombro, em uma confiança que deslocava estranhamente o discurso. Ele “nos” falava. O cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós.

SEIS. Estupefação das pessoas quando são filmadas de outra maneira – diferentemente daquela que esperam, que se faz na televisão, que elas acham o jeito normal. A raridade da palavra e a raridade da presença das pessoas, quero dizer, do povo, são tais na televisão, apesar da ininterrupta enxurrada de imagens e mensagens, que elas acabam aparecendo como um luxo ou um acidente. Uma anomalia. Tudo o que se passa na televisão lhes dá a impressão, às pessoas do povo, de não terem lugar ali, ou pior ainda: de terem um lugar fixado de antemão. Quando nos interessamos por elas diferentemente, de perto, quando lhes atribuímos a responsabilidade de sua *mise-en-scène*, da produção de sua imagem, tudo muda. Mas de início, elas têm em relação ao mundo da televisão um passivo aterrorizante.

O fato de escutá-las simplesmente acaba aparecendo como um mínimo enorme, porque não é mais, de jeito nenhum, vivenciado hoje em dia. O funcionamento da televisão gera um mal-estar terrível do qual as pessoas estão perfeitamente conscientes. Em cena, apenas os porta-vozes autorizados, classificados, ou então papéis codificados, engessados. E nada daquilo que rege esse tratamento da palavra sem nenhum respeito, grosseiro, feito de cortes, de tesouras, de eliminação dos silêncios, das hesitações, do pulsar da língua, deixa qualquer pessoa indiferente. Sem revelá-lo, é disso que as pessoas sofrem. Como lugar onde o poder é exercido sobre os outros, a televisão é exemplar. O poder daqueles que ocupam a tela sobre aqueles que a olham. É verdade também que as pessoas vêem televisão, mas não acreditam nela. Não sei se alguma vez acreditaram nela. O

grande lance da representação é acreditar nela. Seria melhor ter uma televisão em que pudéssemos acreditar. Por enquanto, ela nos provoca desconfiança. Temos dificuldade em acreditar nos poderes. Quando aqueles que filmamos nos vêm chegar com nossa câmera no ombro, e isso aconteceu durante os quinze dias de filmagem de *Tous pour un!*, desconfiam, tornam-se agressivos: "Vocês vão nos trair de novo!". É de se acreditar que a televisão, em nossos dias, faz as pessoas sofrerem. Que ela as engana e que elas sofrem com isso. Ressentimento. Primeiro, movimento de ódio, depois, resignação. Nos fazem falar, mas é para agir contra nós. Desenvolve-se em nossas sociedades uma nova neurose, muito específica e muito compreensível. Estamos doentes de televisão. Sabemos. As pessoas sabem. Elas viram como isso funciona na televisão, nas raras vezes e nos breves segundos em que outras pessoas, iguais a elas, surgiam na televisão, elas sabem que era sob constrangimento. Pouco espaço para a fala, as falas delas. Elas sabem ver o resultado, o que vêm toda noite, o comentário monopolizado pelas estrelas. E o povo reduzido à mais mixuruca das banalidades. Então, quando nos aproximamos delas com uma câmera, elas nunca imaginam que isso pode ser a favor delas. Filmar a favor delas. Ser a instância de uma revelação, de um reconhecimento.

Bastarão, felizmente, apenas alguns minutos de filmagem para que tudo mude. Porque as pessoas que filmamos sentem muito rapidamente que, aqui, são outras regras que prevalecem, que mudamos o modo de fazer, que não acontece do modo como elas imaginam que fatalmente aconteceria... Após a retração, a emoção pode nascer. Retorno ao efeito de "primeira vez". Exemplo: a duração de um plano. Isso muda tudo. Com as fitas de vinte minutos em vídeo, é o conjunto da relação filmador-filmado que pode mudar. A própria idéia de ser filmado que o filmado faz para si mesmo. Para começar, ninguém tem a possibilidade de falar, de monologar durante vinte minutos. De ser ouvido ao longo de vinte minutos. Isso nunca acontece. Com ou sem câmera, a não ser no divã do psicólogo. Isso desencadeia todo tipo de efeitos específicos de palavra e de presença. O personagem, quando se vê entregue a essa enorme extensão de tempo e de jogo, de palavra e de expressão, vai saber o que fazer dela à medida que ele a preenche, ou melhor, que ela o ocupa. Ele se fará todas as

perguntas ardilosas que ninguém teria a idéia de lhe fazer. Ele as descartará, tanto melhor. Ele habitará seu tempo. A entrevista, esta forma aberta, flutuante, e, de certa maneira, muito mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo. Mas também para aquele que filma as coisas estão sendo descobertas ao longo desses minutos. Coisas inesperadas. Impossível se atrasar em relação ao outro. É preciso suscitar coincidências, estar no tempo do outro, anteceder-lo em seus encontros, nos marcos que ele agencia aqui e acolá, nos buracos, nos silêncios que manifesta. Filmar assim é ser tomado por uma emoção muito forte. Vinte minutos! Instalamos-nos em um tempo estendido, menos nervoso, menos abstrato que o das entrevistas habituais, e, ao mesmo tempo, em uma relação de improvisação, de surgimento. Plano-seqüência de vinte minutos. Um pedaço de vida. O fim está tão longe do início.

SETE. Essas são questões relativas ao cinema, à significação, às relações com os sujeitos filmados que o vídeo permite aprofundar. O vídeo como ferramenta que precisa, desenvolve, explora as possibilidades da cinematografia. Cinematografamos muito bem em vídeo, mas o mesmo não acontece no nível do suporte. Na terceira fita gravada, as pessoas começam a se desviar do assunto. Vem-lhes uma angústia. Logo em seguida elas supõem que esses sessenta minutos acerca delas podem ser organizados, montados. Elas sabem muito bem disso. O que não sabem, mas que talvez esperem, é que a fala delas, quando é produzida em um plano-seqüência de vinte minutos, tem uma forma que, mesmo que esse plano depois seja cortado, editado, continua fundamentalmente diferente do que poderia ser se, na filmagem, se recorresse a planos curtos e recortados. Não é a mesma coisa. Há uma pulsão, um fluxo, um agenciamento das frases, subidas, silêncios e saltos que não parece, e nunca mais parecerá, mesmo recortado, com uma fala dimensionada na hora da filmagem ("filma aqui só um minutinho"). Diferença de natureza, de estilo, de movimento, enfim, de disposição dos elementos.

O fato de escutar – filmar equivale a escutar – acaba se revelando uma diferença enorme, porque hoje isso não é mais vivenciado. Quem escuta quem? Por quanto tempo? Quem

escuta quem falar durante vinte, quarenta, sessenta minutos? Não a televisão, em que é preciso, diz o imperativo, ser rápido, pungente, impor as fórmulas e não a fala ou as palavras. No plano-seqüência de longa duração, como a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada, há necessariamente a erotização da relação de filmagem. Relação, sim, Eros está aqui. As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também.

## COMO SE LIVRAR DELE?

Ou melhor, como não se livrar dele? Mas do quê? Do medo no cinema.<sup>1</sup>

O mundo atual [diz Roberto Rossellini, citado por Deleuze]<sup>2</sup> é, um mundo demasiadamente cruel, e em vão. A crueldade é violar a personalidade de alguém, é colocar alguém em condição de chegar a uma confissão total e gratuita. Se fosse uma confissão em vista de uma meta determinada, eu a aceitaria, mas trata-se do exercício de um *voyeur*, é vicioso e, devemos dizê-lo, é cruel. Acredito firmemente que a crueldade é sempre uma demonstração de infantilismo. Toda a arte de hoje se torna cada dia mais infantil. Cada um de nós tem o desejo louco de ser o mais infantil possível. Não digo ingênuo: infantil... Hoje, a arte é ou lamentação ou crueldade. Não há outra medida: ou nos lamentamos, ou fazemos um exercício absolutamente gratuito de crueldade. Tome, por exemplo, a especulação (é preciso chamá-la pelo nome) que se faz sobre a incomunicabilidade, sobre a alienação; não vejo nisso nenhuma ternura, mas uma enorme complacência... E isso, como lhe falei, me levou à determinação de não fazer mais cinema.

Do mesmo modo que me parece justo o que R. R. afirma aqui, terei que duvidar, mais à frente, da célebre fórmula rosselliniana: “O mundo está aqui, porque manipulá-lo?” Pois a pergunta deste texto também poderia ser feita assim: “Se o mundo está aqui, onde está o medo? E se o mundo está aqui como medo, não seria o caso de fazer dele um filme?”

Deleuze retoma, após Rossellini:

Às vezes agimos como se as pessoas não pudessem se expressar. Mas, na verdade, elas não param de se expressar. Os casais malditos são aqueles em que a mulher não pode estar distraída ou cansada sem que o homem diga “O que há com você? Expresse-se...”, e o homem sem que a mulher etc. O rádio, a televisão fizeram o casal transbordar, o espalharam por todos os lados, e estamos perfurados por palavras inúteis, por quantidades dementes de palavras e imagens. A burrice nunca é muda ou cega. Tanto que o problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas sim proporcionar-lhes vácuos de solidão e de silêncio a partir dos quais teriam, finalmente, algo a dizer. As forças de repressão não impedem as pessoas de se expressar, pelo contrário, obrigam-nas a se expressar. Delicadeza de não ter nada a dizer, direito de não ter o que dizer, pois esta é a condição para que se forme alguma coisa rara e rarefeita que mereceria um pouco ser dita.

Esses dois protestos ecoam. De um lado, o processo de infantilização em curso no cinema, e a violência, em suma, de uma crueldade sem teatro, quero dizer, sem *mise-en-scène*; de outro, a pressão dominadora de um mundo cada vez mais cheio não só de palavras e confissões (para passar de Deleuze a Foucault) mas de imagens e representações, e que ainda pede mais.

De um lado, toda singularidade presa na lei dos números, tributária das lógicas de mercado, condenada a fazer sentido a qualquer preço; o que pode haver de singular em cada um é explicado, replicado, conformado; aquele pouco ou quase nada que distingue um do outro é subtraído, destacado, avidamente engolido, digerido, em nome de um vampirismo social generalizado, por esses grandes confessores que, na televisão, ocupam o posto de “moralista mascarado” (Paul Ricoeur).<sup>3</sup> Por outro lado, como em eco, sociedades saturadas de representações, entulhadas, infladas pelas camadas audiovisuais que acumulam além de toda memória,<sup>4</sup> bestificadas pela repetição do variável como mesmo, transbordantes da positividade do *padrão* como forma acabada (ironia) do destino do indivíduo.

Dois tipos de violência, então, ambas ligadas ao sistema de regulação social que ordena, cada vez mais imperativamente, que

os sujeitos sejam normatizados – banalizados ou estigmatizados – notadamente empurrando-os para papéis e lugares em que as relações de mercado os apreciam. “Exista! Seja você mesmo! Expresse-se! Seduza! Fale! Goze!” é de fato uma única e mesma palavra de ordem que, com a pretensão de se endereçar a cada um dos sujeitos e por isso mesmo manter em cada um a ilusão lisonjeira de sua diversidade radical, os unifica. O cinema desde sempre resistiu a esse tipo de injunção normativa ou padronizadora, é dela que ele gosta de fazer rir. Aquela obsessão do cinema de Chaplin: como se manter inassimilável pelo corpo social, como passar do ser-a-menos ao devir-a-mais. A do cinema de Tati: o *Hulot-gag* como irredutível diferença do singular em meio à confusão regulada do plural.

Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise-en-scène*, sabe desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar seu excesso na perda: seguir, de *Cidadão Kane* a *Arkadin*,<sup>5</sup> o modo como se desenvolve ironicamente o jogo do cheio e do vazio, do poder e da queda – enfim, o segredo do poder como o poder do segredo.

Violência e medo.<sup>6</sup> A dimensão de fobia da *mise-en-scène* é exatamente aquela da *mise-en-scène da violência*. O que fazer cinematograficamente de uma violência, seja ela coletiva ou subjetiva, que ameaça curto-circuitar qualquer representação? Como, por outro lado, resistir à violência de uma superpositividade audiovisual que ameaça de exaustão o próprio possível da criação cinematográfica? Entre dois medos, o cinema.

Mas o medo no cinema? Observo que é entre a sala de sombra e a tela de luz, aqui e em nenhum outro lugar (no divã do analista, por exemplo), que o medo pode (enfim?) não ter nome. A não ser, inumerável, inesgotável, aquele que a narração recita nos recônditos do espectador. O nome do medo no cinema não é dado – em todo caso, nunca no grande cinema do medo: Jacques Tourneur, Alfred Hitchcock. Em *Um corpo que cai*, em *Psicose*,<sup>7</sup> não há “liberação” pela nomeação do medo. É isso, aliás, que distingue o filme *noir* do romance *noir* – ao qual parece insuportável o

furo de uma recusa a inscrever o nome-que-há-de-ser-dito para encerrar (tampar) a intriga. O movimento do filme *noir* – *The big sleep*<sup>8</sup> – cumpre-se no não-dizer-o-que-todos-esperam, pela razão de que, como cada um de fato esperou (entendeu) o-que-deve-vir-mas-não-vem, ele não precisa mais chegar lá. Eis a razão pela qual o cinema manipula tão bem a escrita da ausência, a pressão do invisível, a inscrição do desaparecimento, as técnicas da frustração que sabem brincar de esconde-esconde com o desejo de saber e de ver do espectador – não sei de que é feito o medo de que gozo, mas gozo por não sabê-lo.

Não é que o medo-cinema não tenha realmente nome, ele o tem até demais. Medo do incerto/incerteza do medo. Estamos nos antípodas da violência padronizada (classificada) dos filmes americanos do tipo Stallone-Schwarzenegger. Esses filmes só podem pressupor um espectador infantil e regressivo, na medida em que são, antes de tudo, *filmes pedagógicos*: são escrupulosamente atentos (à lei, à ordem; faz sangrar, mas cura) para que os nomes do medo sejam bem conhecidos desde o cartaz, desde o primeiro minuto, sem a menor dúvida. Neles, o espetáculo da violência é apenas a regra – muito civilizada – do espetáculo. Ele dá arrepios de medo sem o medo. Conjuração do medo, da mesma ordem daquela que faz girar os carrosséis dos parques de diversão: o arrepio passa e nada faz além de passar. No cinema, pode acontecer, coisa terrível, de o medo ficar, e voltar como um fantasma, muito tempo depois da projeção, no momento posterior à apreensão do filme pelo espectador. Medo posterior a *Les yeux sans visage*, medo posterior a *I Walked with a Zombie*.<sup>9</sup>

Falei de “espetáculo”. Há, sem dúvida, duas formas, ou melhor, dois *pensamentos* sobre o cinema em luta desde os primórdios – e a narrativa original da “invenção do cinema” é, antes de tudo, em si mesma o gesto heróico desse duplo e conflitante nascimento. O cinema nasce ao mesmo tempo como sistema de escrita (o campo/o fora-de-campo; a velocidade/a duração – paradigmas ativos desde “o primeiro filme”) e como empresa de espetáculo (janela aberta para... tudo o que se deseja ver). Essas duas matrizes fabricam dois pensamentos sobre o espectador – isto é, sobre o *sujeito do cinema* (que outro *sujeito* poderia haver no cinema, a não ser o espectador-sujeito?). A primeira é a indústria do espetáculo, madrastra do cinema (por intermédio dos saltimbancos).

Ela postula um espectador fixado em um lugar assinalado: o lugar do consumidor de efeitos. Esse espectador supostamente não se mexe; ele não deve mudar, deve engolir, deve ingurgitar até a náusea. Esse pensamento põe-supõe-impõe a idéia de um *sujeito menor e minorado*, cuja inquietação deve ser adulada e cujos desejos devem ser atendidos. A outra é a *cinematografia*, filha bastarda da pintura (via fotografia), e da música (via ritmo e duração). Ele pressupõe um espectador maior, um sujeito de relações complexas, de emoções contraditórias, móvel, em suma, convidado a ocupar não um lugar no filme, mas vários. Situação plural, precária, mutável, em que há o risco e a perda, em que o desejo está perdido. Transformações, deslocamentos, desvios e voltas. O mundo é atingido por uma dúvida, sua existência se aprofunda em uma dimensão crítica – como a do próprio espectador.

A recomendação social que se efetua por meio da simplificação espetacular do cinema corresponde a uma nominação do medo, a não ter mais medo de um medo, desde que ele seja nomeado. O nome é referenciado, classificado: tal malvado, tal monstro, tal catástrofe, tal safadeza. Tudo ao contrário do medo indistinto que vem *ao encontro do espectador* no filme e é dificilmente classificável, que não induz naqueles que gostam de sentir medo no cinema o desejo de classificar.

O medo encenado pelo que se inventa (se impensa) entre filme e espectador não tem uma identidade fixa, pode-se dar a ele todos os nomes de seu sonho. Caso o nome seja dado logo no início – *Cat People*, *Night of the Demon*<sup>10</sup> –, a estratégia de narração trabalha para adiar sua verificação. Seja por frustração da pulsão escópica ou por artimanha do prazer de durar (relato) oposta ao prazer de “ver” (espetáculo), trata-se de retardar o aparecimento da coisa-que-aterroiza (*Cat People*); ou, em um gesto de uma violência ainda maior (*Night of the Demon*), de recalcar qualquer visão da coisa assustadora durante toda a duração do filme.<sup>11</sup>

No entanto, na medida em que os filmes de violência atuais nomeiam, definem, circunscrevem os medos, adestrando-os, e assim enfraquecendo-os, moderando-os, fazendo do cinema, em suma, um espetáculo cada vez menos perigoso e cada vez menos realista, é exatamente o antigo medo difuso exaltado pelo cinema



clássico que – talvez por não ser mais colocado em cena e filmado – se fixa socialmente em uma série cada vez mais sumária de focalizações fóbicas (o estrangeiro; o outro; a política...).

O cinema de violência atual conforta por meio de um medo identificado, enquanto a produção social de uma série de superfícies de fixação (de telas) para um medo sempre errante, mas levado (com destreza) a investir no objeto-fantasmático-comum-designado, tornou-se o traço marcante da época – decididamente menos aquele do fim das lutas do que o do registro, da sinalização desses medos doravante circunscritos a lugares determinados.

Na idade clássica do cinema (os anos de 1945 a 1960 em Hollywood), tínhamos crença e medo. Ficou o medo. Isso permite entender a passagem, por exemplo, de Hitchcock, ou Lang a Spielberg: o que acontece aos personagens do filme não acontece mais ao espectador, que permanece à parte do espetáculo, fora de qualquer adesão; o espectador não é mais o herói revelado do filme, não é mais o que está em jogo;<sup>12</sup> trata-se apenas de divertir um sujeito preservado de qualquer desejo de implicação. O lugar de poder do cinema, sua função social, estão em causa nesse deslizamento fora do registro da crença, se a crença é aquilo pelo qual o sujeito corre o risco de se expor diante do grupo, isto é, de *desejar* o grupo.

Diante do cinema que funciona pela crença, os *mass media* – por antecipação denunciados por ele como seus piores inimigos<sup>13</sup> – podem perfeitamente funcionar apenas pelo medo, desinvestindo qualquer crença, ou antes hipostasiando o medo como crença, porque esta sempre é um pouco necessária, mesmo que denegada, para que a malha social perdure.

Era uma vez a invenção do cinema, e acontece que essa invenção se fez não apenas no desejo de espetáculo, mas também na crença e no medo. A narração de origem do cinema é marcada pelo medo. A “cena primitiva” que dá sentido a esse nascimento é a própria visão daquele medo pânico dos primeiros espectadores, na sessão Lumière do Grand Café, diante de *A chegada do trem na estação* (1895). Um dos “primeiros filmes” é primeiro no sentido de que é também o primeiro medo dos primeiros espectadores e a sua primeira profissão de fé.

No entanto, esse medo primeiro não pode ser analisado como crença na entrada efetiva de um trem no salão do Grand Café. Teríamos que supor espectadores particularmente propensos a alucinações. Creio que se tratava muito mais de um medo diante da representação e não diante da coisa – muito bem tida como impossível. Medo diante da irrupção, na tela, do real de uma imagem. Medo diante da violência de uma projeção na consciência daquele espectador coletivo, pela primeira vez reunido ali. Medo, precisamente, de um excesso de crença. Como essa crença arrebatou subitamente o grupo de espectadores do Grand Café, podemos imaginar que, oferecendo-se como imediatamente compartilhada, ela faz *acreditar na realidade do grupo* – esse primeiro “público” que se põe a crer nele mesmo. A passagem súbita do singular (espectador) para o plural (público), a reviravolta do particular da consciência de cada um para a consciência do mesmo em todos, gosto de invocá-las como um motivo maior do terror que inaugura o cinema.

O cinema brinca com o medo porque ele é uma de suas ferramentas para perfurar a consciência do espectador. Isso não acontece apenas nos filmes especializados de terror ou de horror, mas em tudo o que, no conjunto do cinema, se confronta com a violência. *Europa 51* (o mais “americano” dos filmes de Rossellini). O medo está ali, ao longo de toda a sua via-crúcis, o motor do movimento de Irene, que descobre ao mesmo tempo a violência social e o medo que ela suscita nos fracos – com o qual sua própria fraqueza entrará em ressonância. Mas a *mise-en-scène* permite ao espectador (crueldade não “gratuita”) gozar de uma vantagem sobre o personagem, dando-lhe a consciência da inconsciência de Irene, se bem que o medo ganhe o espectador antes mesmo de invadir a heroína. Inversão bem rosseliniana: não é o espectador que é levado a compartilhar (identificação) o medo difícil de ser nomeado da mãe do menino morto, mas é ela, Irene, que vem encontrar e compartilhar (desidentificação) esse sentimento de medo difuso e invisível que já está no coração do espectador, no coração do filme, esse medo abstrato, esse medo histórico, medo daquilo que, justamente, é difícil de ser nomeado, o fascismo do qual a Itália mal acaba de sair,<sup>14</sup> a miséria, o povo, o comunismo, a revolução, e, por fim, o medo por si só.

O que o cinema pode fazer desse medo, tanto mais porque ele o afeta triplamente, em seu princípio, em seu sistema de escrita, e fora dele, no mundo, em seu relato do mundo? Para avançar, deixemos por um tempo o ponto de vista do espectador, seu “lugar”, seu caminho, para tratar do filme em processo de fabricação, da prática do cineasta. Proponho-me a interrogar esse lugar a partir do cinema documentário. Diversas razões para essa escolha: parece-me que a *mise-en-scène* documentária, porque é mais legível, mais despojada que a do cinema de ficção,<sup>15</sup> fornece, hoje, uma ferramenta de análise melhor; também porque ela está mais próxima do início do cinema; porque ela enfrenta com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas; porque as questões de relação, de responsabilidade, de transmissão nela são mais urgentes.

Para o cineasta que faz documentários, o medo do outro é o motivo central. Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los.<sup>16</sup> Temos medo, por exemplo, de incitá-los, de levá-los a sair deles mesmos para se tornarem personagens do filme, porque empreendemos com eles alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte e que só se resolve parcialmente no filme terminado; e simultaneamente temos medo de não fazê-lo ou consegui-lo, pois, neste caso, não haveria filme algum ou haveria um filme menos interessante.

Filmar é, evidentemente, arriscar; é também, neste caso, arriscar-se, arriscar alguma coisa do seu lugar, de seu espectro subjetivo, nessa relação violenta com o outro que toda filmagem acaba sendo. Como em todo medo, ambivalência do medo de filmar o outro. Que é, ao mesmo tempo, o que retém e o que atrai. Ir ao encontro de seu medo, avançar com o medo é um pouco o processo do documentarista (como o do *torero*). É preciso desejo e é preciso amor para fazer um filme, compreende-se. Ingênuo seria, no entanto, a crença segundo a qual bastaria a esse desejo se mostrar, a esse amor se fazer sentir, para que as portas se abrissem e os sujeitos comessem a dançar. As vias da *mise-en-scène* são mais tortuosas. Nenhuma relação mediatizada por uma obra a ser fabricada, um risco a correr, uma máquina a ser convencida, nenhuma relação desse tipo é “simples” ou “direta”.

Quando devo filmar esse outro que me dá medo tanto quanto me seduz, não o imagino, não posso pensá-lo como um anjo ou um cordeiro. Suponho-o, ao contrário, com toda a sua violência, a do seu desejo, a do seu medo. Imagino perfeitamente que, como a mim, o filme a ser feito, ao mesmo tempo, o seduz e o amedronta. É precisamente essa violência que está aqui entre nós, latente, não declarada, que me importa. Violência de sua decisão pessoal de participar ou não do filme. Violência, eventualmente, de sua decisão de deixar de participar dele. As pessoas comuns que filmamos nos documentários não são, de fato, como atores profissionais, ligados por um contrato que lhes impede, por questões financeiras, de deixar a locação de filmagem.

Não imagino, no entanto, esse outro-desejado-recalcado como aquele que deveria ser “domesticado”. Se o que se quer é evitar o rebaixamento do desprezo, filmar o outro não significa tornar para ele a coisa fácil, suave, indolor e sem desafio. Muito pelo contrário. A violência do aparelho, do dispositivo, da *mise-en-scène*, responde a outra violência do sujeito filmado, que pode, a cada instante, preservar seu mistério, sua independência, e interromper o jogo ou dele sair – violência contra a qual nada posso fazer. Essa possível violência, essa ameaça nunca abolida, confere sua tensão ao gesto de filmar. O laço pode se desfazer de uma hora para outra. Legitimamente. E não poderei fazer nada. Então, é como um milagre quando uma única tomada chega a seu termo. O que ameaça o filme em curso é exatamente o que o fundamenta. Essa ameaça como forma explícita sempre vem do outro, do medo do outro (e não da angústia do próprio cineasta). Mas, vindos do outro, essa ameaça e esse medo são forças operantes, forças que trabalham o filme, que fazem com que a obra tanto inscreva suas tensões produtivas como as modifique, que permitem a partir de então à *mise-en-scène* jogar com a conjuração da ameaça e do medo, seu deslocamento, sua transformação.

“Esse outro a ser filmado é aquele de que temos que nos aproximar ao máximo mantendo a idéia da fuga, aquele que temos que prender mantendo a idéia do esquecimento, segurar mantendo a idéia da perda.” É aquele que ainda não é antes de ser filmado. O que é sem ser, visível sem sê-lo – o filmável,

o filme por vir que cada gesto para fazê-lo vir implica, antes mesmo que ele esteja aqui. Há algo de inaceitável e ao mesmo tempo de maravilhoso, um maravilhoso intolerável, nessa captura do outro operada pelo cinema documentário. Essa captura do outro é insuportável. Ela o é para o outro, claro, no momento ou depois do filme ele vai se olhar ou se encontrar preso no olhar dos outros espectadores, e então será visto como ele não se vê, e julgado. Ela é intolerável para o cineasta. O dispositivo de *mise-en-scène* – e, em última instância, a máquina<sup>17</sup> – fabrica *sempre outra coisa que não aquilo que os sujeitos que a usam teriam desejado*. Na realização cinematográfica, há sempre suplemento e falta no que concerne aos investimentos dos sujeitos, ao gesto criador daquele que se tornou ator de sua vida, assim como ao gesto daquele que o colocou em cena. Essa parte maldita da cinematografia é o que *ninguém quis*, a não ser a máquina – que não tem “vontade” própria. Tanto é que, para dizer a verdade, ninguém se beneficia; trata-se de uma outra conta. As contas do inconsciente. Daí o medo. Temos medo do que vem “a mais” ou “a menos”, isto é, além, aquém, de lado da consciência que temos de nosso próprio desejo tal como um filme pode representá-lo ou realizá-lo. Temos medo daquilo que viria nos revelar uma verdade de nosso desejo, ignorada por nós mesmos.

Concebe-se, do ponto de vista do filme que está se fazendo, o quanto é essencial que esse medo do outro seja reconhecido, ativado, posto em ação. Em oposição ao recalque, à denegação ou à forclusão. Indomável fobia que resiste ao domínio do diretor “todo-poderoso”, o medo do outro, de fato, só pede para se difundir no filme, para ocupá-lo, para se desenvolver e atuar através dele. Se o outro é embaraço, é o embaraço que a *mise-en-scène* abraça. E vou mais longe, a ponto de definir a causa do outro como o próprio objeto da *mise-en-scène*, a lógica do *in* e do *off*, a angústia do campo-contracampo. Eis porque, tanto no cinema clássico como no filme documentário, o outro filmado não é nem familiar nem estrangeiro: entre os dois (o cinema, que máquina para fabricar proximidade com a distância, e distância com a proximidade: *The Searchers*, *Der Tiger von Eschnapur*, *Das Indische Grabmal*!).<sup>18</sup> O outro que o cinema faz aparecer se estabelece no que nos separa de nós mesmos, nas nossas frestas, nossas falhas. É por isso que não se acaba com

o medo nas *mise-en-scènes* do medo: a dimensão da alteridade subsiste no cerne da identificação, e, no entanto, ela se presta ao reconhecimento (*Um corpo que cai*).

Voltemos atrás: para toda uma corrente do cinema de hoje, a questão está em se desfazer desse embaraçoso medo do outro, mas muito mais pela “solução” da negação fóbica. Embaraço, desembaraço: questão de corpos, justamente. De Besson a Carax,<sup>19</sup> o outro – isto é, cada um dos heróis do filme – é marcado como corpo extraordinário, amputado ou mutante, inscrito desde o início do jogo na dimensão da performance. O corpo se mostra, se exhibe. Número, recorde. Desfrute (concedido ao espectador) da estranheza como devir espetacular do corpo outro. Trata-se de colocar os corpos do filme à distância do homem comum (de nós), de nos apresentar seus devires extra-humanos (animal ou robô para o primeiro, anjo ou fauno para o outro) como espetáculo da utopia com a qual supostamente sonhamos, mas da qual seríamos miseravelmente incapazes (ou indignos). Pobres espectadores não identificados. A essa manobra de exclusão – por desencarnação, deportação do corpo para longe da identificação, deslocamento em direção ao imaginário especulativo, à mitologização –, como não opor o desejo obstinado desta ou daquela estrela hollywoodiana de encarnar o tipo comum,<sup>20</sup> o homem ordinariamente diferente, aquele da “singularidade qualquer”,<sup>21</sup> aquele que, não tendo “nada de excepcional”, não deixa, entretanto, de resistir às potências redutoras, refratário tanto à confusão dos corpos quanto à fusão dos sujeitos sob a lei do grupo? Essa *virtude mediana* do herói não é regra apenas do cinema clássico americano (Capra, Ford). O neo-realismo, que inventa a modernidade cinematográfica (Rossellini), muda todas as regras do jogo, exceto essa. É, de alguma maneira, ao preço de um suplemento de encarnação que a mulher rosselliniana (Magnani antes de Bergman)<sup>22</sup> cumpre seu calvário, é na batalha que enfrenta para ser banal que ela alcança a graça (podemos chamar isso de “crueldade” – que não é senão a *crueldade do sentido*). Em contraposição, as *mise-en-scènes* fóbicas que tomei como exemplo (Carax, Besson, podemos adicionar Beineix...) operam todo um trabalho sofisticado de fuga para não ter que filmar o outro como *próximo* e como *possível* – para não ter que tocá-lo. É assim que tristemente se negocia

o que sobra da passagem de Antonioni – a “crueldade gratuita” denunciada por Rossellini.

Atravessando todo tipo de filme (de Stallone a Wenders) e de produtos audiovisuais (dos jogos aos programas de diversão, dos *talk shows* aos magazines), uma força sombria deste tempo, cega e nossa contemporânea, insiste, ao preço de uma energia e de um trabalho loucos, em esvaziar a cena de tudo o que, na presentificação dos corpos, possa parecer autonomia, ainda que unicamente para dar um pouco de medo ou fazer rir: a perturbação, a hesitação, o lapso, a pulsão, o transbordamento não obrigatório, a violência não fingida, o desvio do ritual; mas também a exigência de polidez,<sup>23</sup> o respeito a uma distância, a preocupação com o respeito, a recusa do desprezo... Penso (por exemplo) em tudo o que opõe Béatrice Dalle de *Betty Blue*<sup>24</sup> – fantasma do corpo tornado fetiche – e aquela – mulher enfurecida – que, alguns meses atrás, e no ar, colocava Patrick Poivre d'Arvor contra a parede, porque este *não tinha mantido sua palavra*, a promessa que lhe havia feito de não abordar determinado episódio de sua vida privada. A violência – que é também, neste caso, liberdade – estava na tela do telejornal *20 heures* do canal TF1,<sup>25</sup> e não no filme de Beineix...

O que fazer com esse medo do outro? No próprio ato de filmar, manter o reconhecimento das dimensões fóbicas da *mise-en-scène* como astúcia ou desafio que nos evitaria cair em um cinema da própria fobia? Sem dúvida: como havia o medo e o público no nascimento do cinema, havia o *serial* em seu sucesso popular. Desde os primeiros filmes em capítulos (Louis Feuillade: *Fantômas* em 1913, *Les vampires* em 1915, *Judex* em 1916; Fritz Lang: *Die Spinnen* em 1919), o medo do outro atua como componente fóbico da *mise-en-scène* (*Mabuse*) e como tema central, narrativa fundamental. O horror ao outro, a repulsa diante do outro, a aversão, o terror, a angústia do outro – tais são, sem maquiagem, sem máscara, os “sentimentos” potentes, violentos, aterrorizantes pelos quais passava a história-que-os-filmes-contam. Não era apenas os sentimentos, mas também os corpos que fascinavam. O jogo dos corpos no preto-e-branco. O corpo lúdico do outro, o corpo filmado. O medo colocado em luz, em movimento, em forma. Quanto mais forte é a fobia, mais

forte é o desafio de encená-la, de *compor* com ela, de tomá-la de alguma maneira corpo-a-corpo. O cinema é a arte amorosa dessa dança com o impalpável. Não tem medo de amar o medo, de escrevê-lo para transformá-lo, de fazê-lo voltar em todas as suas formas, em vez de acreditar tê-lo vencido com a amarga vitória do recalque. A experiência do documentário é abrir-se incansavelmente para a violência daquilo que ameaça o filme – para fazê-lo. Em *La vraie vie*,<sup>26</sup> a parte fóbica guia a *mise-en-scène* em direção a uma ritualização do movimento do outro, uma histerização do corpo do outro, para ao mesmo tempo inscrevê-lo e conjurá-lo, mantê-lo apertado e fora de alcance, desencadeá-lo e dele se proteger.

Filmar o medo no medo de filmar, representar a violência, não seria acolher a violência do negativo em uma *mise-en-scène* ela mesma atravessada pela negatividade que o cinema trabalha? Filmar? Colocar em dúvida ou em crise aquilo que filmamos. Poder-se-ia pretender que a passagem do limite, o gesto cinematográfico, começa, de fato, por se desfazer de toda a positividade da qual o cinema é encarregado em nome dos poderes da “impressão de realidade”, isto é, de um confortável “reflexo supostamente verdadeiro”. A carga é, claro, ainda mais pesada no documentário, que supostamente não só “testemunha fielmente” um mundo que já está aqui, já dado, mas também faz desse mundo (sobre-positividade) o referente-mestre que, por sua vez, testemunha a autenticidade de seu reflexo, de sua conformidade. O filme se parece com o mundo, que se parece com o filme etc. É o que diz a mágica fórmula rosselliniana: “O mundo está aqui...” – bastaria ao cinema captá-lo etc. “Mostrar”, “expressar”, “ir em direção a” – essa ladainha da “comunicação” funda-se sobre a idéia de uma positividade<sup>27</sup> do mundo (indiscutível, imediatamente acessível, “bom”, não perverso), de uma transparência (a coisa e a imagem em sinais iguais), de uma transitividade (a transmissão intencional e direta é possível, ela não está condenada ao fracasso). Toda essa positividade teria (finalmente) encontrado no cinema sua redundância. Porém, vejo muito mais em atividade, no funcionamento cinematográfico, a força de uma negatividade arisca. Filmar como subtrair, recortar, tirar da realidade o que entra no filme, não fazer entrar tudo nele, fazer duvidar tanto do que entra como do que não entra – enfim,

separar, cortar, “rachar o mundo” (Deleuze) com o filme. Temo, por exemplo, que os cineastas que se dizem e se colocam em posição de “dar” – e isso vale sobretudo para os documentaristas, especialmente aqueles que, por caridade, se propõem a “dar a palavra àqueles que dela são privados” – não façam mais do que ocupar novamente o lugar do mestre, reproduzir o gesto do poder. Pois não se trata de “dar”, mas de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. Como, aliás, fazer um filme sem entrar na violência de um gesto que faz vir ao mundo alguma coisa que não é dele e que, por estar nele, abre conflito?

É o cinema burlesco (Chaplin, Keaton, Laurel e Hardy, antes da guerra; Totò e Tati, depois) que toma a violência, como faz o *serial* do medo, como seu motor e seu sujeito ao mesmo tempo. Violência burlesca das manifestações do mecânico e do maquínico no corpo humano e no corpo social, burlesco combate que opõe homem e máquina.

Volta aqui essa questão da máquina. A máquina filmada (desmontada, desencadeada, aos pedaços) e a máquina filmadora. Como não supor alguma convivência secreta dos dois sistemas maquínicos – aquele que desregula os corpos, aquele que os regula? Sabemos como a máquina cinematográfica não deixa de fabricar uma outra coisa um pouco *distinta* daquela que os agentes/autores do filme quiseram ou tentaram. O que acontece de tão diferente aos corpos filmados do burlesco que, na imitação ou na catástrofe, se confrontam com a máquina? E não seria algo da essência do cinema que se desenvolve no roteiro burlesco?<sup>28</sup> Todo cineasta já teve a experiência de constatar a distância entre o plano imaginário e o plano real no momento da descoberta do copião, de um descompasso entre o que sentimos durante a filmagem, entre o que pensamos fabricar e aquilo que se vê e se constata na tela no momento da projeção do copião. Não há dúvida de que tal descompasso, às vezes insuportável para quem fez o filme, deve-se ao olhar do cineasta, que só pode provir do mau lugar (aquele do sujeito exposto através de sua obra) e não do único lugar que está em jogo, o do espectador. Resta o

“trabalho” da máquina. Duvidamos que ela coloque em ação um outro olhar, uma outra escuta, uma outra motricidade, uma outra sensibilidade que não aquelas, humanas, demasiado humanas, que o cineasta pode mobilizar. Decupando, segmentando a cena filmada em 24 fotogramas por segundo, a máquina desarticula, fura, atravessa aquilo que ela supostamente reproduz mediante cortes, que são como buracos negros (e que, aliás, são marcados de preto na película quando esta é revelada). É unicamente em razão de uma reivindicação de analogia que denega essa diferença irremediável que podemos acreditar que o filme reproduz identicamente o mundo que ele filma. Desse mundo, o cinema faz, antes, nascer uma espécie de fantasma. Um duplo incompleto. Uma máscara, à qual sempre falta uma fração de tempo ou uma fração de espaço – a mais ou a menos – para se confundir com o mundo da percepção ordinária. Esse corpo do ator, por exemplo, mostra no copião algo que não era visível na locação. Fragmentos de corpo, fragmentos de presença, fragmentos de ser que sobram ou que faltam, suplemento e falta ao mesmo tempo, tudo o que a engrenagem da máquina – a máscara, ainda – faz surgir, tal como um filtro ou uma trama que seria intercalada entre o mundo e o nosso olhar. É perturbador o fato de que temos que tornar uma regulação estritamente maquínica responsável pelo que chamamos “presença” do ator, esta cinegenia capaz de fazer existir na película, miraculosamente, seres, no entanto, perfeitamente inconsistentes, ou de dissolver em uma espécie de vazio seres, no entanto, fascinantes...

O fato de a máquina-cinema fabricar para nosso uso uma outra percepção do espaço e do tempo que não aquela(s) que acionamos em tantas outras experiências sensíveis induz um tipo de poder “não-humano” ou “extra-humano”<sup>29</sup> da máquina cinematográfica – poder que, como o de qualquer máquina, é tanto desejado quanto temido por aqueles que com ela estão envolvidos. Em vista desse poder, o ator – profissional ou não – seria definido como tentativa alucinatória de sedução de uma máquina fóbica. O medo da câmera, o medo de ser filmado, é também, inicialmente, o medo diante de uma máquina que não funciona com a sedução, como nós, e da qual não entendemos a lei que a faz nos escolher ou nos rejeitar. No próprio início do gesto cinematográfico se instauraria um diálogo singular entre

o corpo humano e a máquina-cinema, um diálogo que se delinea acima dos papéis, dos textos, de qualquer consciência. A máquina traduz o corpo em uma linguagem que o corpo sonha em aprender para seduzir a máquina. Proposição que o cinema burlesco se encarrega de inverter: à tentativa vã de sedução de uma máquina por um corpo, responde exatamente a redução do corpo a uma máquina.

O corpo-máquina do cinema burlesco (de Chaplin a Jerry Lewis, passando por Totò) é um corpo ameaçado, desengonçado, desfeito. É um corpo que não tem mais a dignidade nem mesmo o estatuto de corpo, um corpo do desgosto, um corpo de medo. A violência cômica do burlesco se funda sobre esse medo pânico diante daquilo que é da ordem não de uma “liberação” das pulsões (como se disse muitas vezes), mas, ao contrário, de sua redução, de sua regulação maquínica. *Tempos modernos*<sup>30</sup> nos mostra que a redução sádica não está ausente dessa redução violenta à máquina. O corpo paradoxal, inapreensível, de Totò fala, por sua vez (*Totò Tarzan* ou *Il vagone-letto*),<sup>31</sup> da agressão que está em jogo na relação com o outro (colocado como monstruoso, insuportável, abusivo, grotesco...) e que é devolvida sadicamente: o corpo-máquina (ou o corpo-animal) do ator rejeita, aterroriza, ridiculariza o adversário (a *spalla*: “espádua, ombro”, quer dizer, parceiro ou cúmplice, faz as vezes de saco de pancadas). O corpo-objeto destrói comicamente o corpo fálico. Gozo do medo no lugar do medo do gozo. Em *Che cosa sono le nuvole?*,<sup>32</sup> a redução é dupla; por um lado, os atores (Totò, Ninetto, Laura Betti) interpretam marionetes, por outro, estas, personagens de *Otelo*, encarnam-se no que sobra do corpo dos atores, e essa própria sobra, por sua vez, é destruída pela violência dos espectadores que, rompendo a barreira simbólica entre teatro e vida, sobem no palco para vingar as vítimas e castigar Iago (Totò). O que se completa com o gesto absolutamente paradoxal – mais do que tudo, trágico – de “matar” a marionete...

Como se livrar dele? Essa é própria questão do cinema burlesco. Do quê? De tudo o que nos ameaça e que, por isso mesmo, existe em demasia: os outros, o corpo, e até a máquina em uma ou outra de suas metonímias (carros, aparelhos domésticos etc.) – sendo que os três elementos podem, aliás, ser combinados no medo

diante do corpo maquínico do outro. Seja com Chaplin, com Laurel e Hardy ou com Totò, essa dimensão fóbica do cinema burlesco surge sempre como uma violência do cinema contra o estatuto do homem, a relação humana. Como uma violência devolvida contra ele mesmo por essa arte da ligação que é o cinema. Desgosto, fuga, reação fóbica à vista do outro, ao seu olhar, à sua palavra, ao seu contato, até ao seu odor (Totò)...<sup>33</sup> O outro é o lugar do horror, nos diz esta outra forma do cinema do medo que é o cinema burlesco. É aqui, no burlesco, que se vê o fraco, o pobre, o idiota não mais suportar o poderoso, o rico, o dominador que faz de tudo para mandá-lo embora ou fugir dele, que mobiliza seu corpo inteiro contra o corpo do outro, que não é tolerado e do qual é preciso se livrar. Nesse sentido, a violência fóbica do cinema burlesco acena para a violência da reviravolta simbólica, da luta política e da revolução.

Compreende-se, o cinema só pode contar a evitação do corpo do outro inscrevendo-a, ou seja, sem evitá-la. Minorando, então, a violência da rejeição. Esse paradoxo enuncia a contradição ativa que está no cerne da *mise-en-scène* cinematográfica. Como inscrever, como tornar sensíveis a rejeição absoluta, a violência negadora, a condenação à morte do outro, sem esvaziá-las de suas forças, mas também sem colocar o cinema à deriva longe de seu caminho familiar – que é, sabemos, mais ou menos circunscrito ao território do homem, e do homem “humano-demasiado humano” (temos que nos convencer de que o cinema é uma arte carregada de humanidade, marcada pelo humanismo) –, longe de seu ser histórico, portanto longe daquele tipo de destino dialético que faz dele o narrador privilegiado dos conflitos que opõem os homens a eles mesmos e aos outros homens? Alguém sempre compartilha o mesmo filme com o outro. Os inimigos se ameaçam e se matam sempre no mesmo filme, freqüentemente no mesmo plano (comunidade do espaço-tempo). É assim que podemos reler a palavra de ordem de Bazin, “montagem proibida”, sua insistência para que o caçador e sua presa compartilhassem o mesmo plano, em razão dessa virtude unificante e pacificadora do cinema, que pode “realmente” fazer coabitar em um único quadro o humano e o animal, o amigo e o inimigo.



A intenção da *mise-en-scène* é, antes de tudo, atar. Conjugar, juntar, combinar corpos, luzes, movimentos, durações, músicas, palavras. Todas essas relações estabelecidas podem ser distribuídas na gama inteira das intensidades, podem declinar a escala das relações de força, mas não deixam de ser reguladas pela conjunção fundamental do positivo e do negativo, do “mais” e do “menos” – do campo e do fora-de-campo: ao mesmo tempo respectivamente excludentes, portanto antagonistas, e ligadas, interdependentes, cúmplices. Ficaremos surpresos em ver esse cinema federativo, unificador, pretender incluir a violência na representação, querer trazê-la de volta a um campo que, do ponto de vista simbólico, continua sendo um sistema de conciliação. A aposta é, desde sempre, que a violência no cinema seja mais do que o imaginário da violência, isto é, outra coisa e mais do que uma violência representada, mas ausente do sistema de representação; colocada em cena, mas ausente da *mise-en-scène* – como acontece nos “filmes de violência” contemporâneos com suas narrações mais que tranquilas, lenitivas.

Lembramo-nos do percurso do corpo morto no filme-manifesto de Hitchcock, *O terceiro tiro* (1955). A pergunta é sempre a mesma: como se livrar dele? Mas essa pergunta assombra e obceca o texto do filme, esgota a narração, esgota a energia dos personagens, esgota as crises. Ela se torna o único desafio tanto da ficção como da *mise-en-scène*, e é pelo excesso de angústia que ela abre para a distância do *understatement*. O cadáver não pode desaparecer. Aquilo que não queremos retorna. Aquilo que queremos recalcar, renegar, esquecer, enterrar, retorna. Nisso está a violência. No duplo gesto de afastar para longe de si e de reencontrar diante de si o que acreditávamos ter afastado. Esta é, aliás, a chave das perseguições burlescas: os corpos (os *cops*) são absolutamente não recaláveis. Eles voltam por todas as bordas do campo. Nós os perdemos, nós os reencontramos. A inscrição da violência no cinema passa necessariamente por mais de uma volta e desvio. “Que estranho caminho tive que percorrer para chegar até você...”, é dito (aproximadamente) no final de *O batedor de carteiras*,<sup>34</sup> outro belo exemplo de cinema fóbico. Esse “estranho caminho” é o filme. Liquidar rapidamente o motivo do medo é, antes de tudo, não poder continuar o filme senão nos sistemas pobres e bem pouco cinematográficos, é preciso dizê-lo,

da acumulação e da saturação. Quando todo filme deveria (me parece) ter a ambição de alcançar o campo das transformações e o tempo das metamorfoses – não é para isso que servem os “estranhos caminhos”?

Contra a ilusão da transparência e da positividade do mundo, o cinema desenvolve a astúcia do caminho desviado, do oco, do negativo. Ele trabalha o medo paradoxalmente, pelo desdobramento perverso da prova. E para fechar a série do “como se livrar dele?”, poderíamos dizer que a questão do cinema é, em última análise, se desfazer *do que já está aqui*: o mundo tal como se apresenta já dado, realizado e oposto ao filme. A lógica do cinema é absolutamente delirante: ela gostaria, ela quer que o mundo e seus gestos aconteçam unicamente no movimento do filme, na percepção do espectador, pela graça das emoções que as tornam críveis e fortes, e tudo isso como se fosse pela primeira vez. O delírio chega até a fazer tábula rasa de tudo o que não é esse movimento do filme, essa prova singular do espectador, essa epifania. Loucura é a do cinema (mas que ele afirma como arte) de nutrir esse desejo ambicioso de que o mundo advenha através dele, pelo filme e no filme!

No entanto, como toda arte que participa da descrição, o cinema se desgasta para fazer crer que ele olha para o mundo – quando ele é muito mais um pedaço do mundo que nos olha. Não olhar para o mundo, mas mundo como olhar. Olhar do mundo que nos fixa no lugar do espectador e nos faz sentir a prova de sua precariedade. Como não se livrar de uma realidade falsamente dada, falsamente “presente” e “transparente”, que finge não ser escrita, não ser constituída por representações empilhadas e cruzadas, que finge, em suma, ser inocente e ofertada, virgem e reconfortante – e que só resta captar? Fantasma do real como dado. Que o cinema troca, de bom grado, por uma realidade construída, elaborada, que compreende o que falta, e o nosso lugar, e aquilo que falta em nosso lugar – que, em resumo, inscreve o jogo do mundo *no* espectador.

Como se livrar da positividade do mundo? É a questão que *praticamente só o cinema* trabalha, justamente porque ele está em concorrência com o mundo. Como não se livrar dessa suposta natureza positiva do cinema? Como não entender que, longe

de filmar a-realidade-tal-como-ela-se-dá, o cinema só pode apreendê-la como acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis, não visíveis, não mostráveis? Como conceber cinematograficamente uma realidade que não seria aquela dos sistemas de relações abstratos e invisíveis tão ou mais visíveis? Colocar em cena não seria colocar em dúvida o visível, e que gesto positivo haveria se o cinema nunca se colocasse no visível (o “visual” definido por Daney)? Como filmar hoje sem *exceder* o visível, sem atravessar, no presente, todo um embaraço midiático, uma acumulação louca de imagens, de representações, de filtros, de telas, tudo o que faz com que o mundo nunca mais se dará tal como foi, ou que talvez nunca tenha sido, porque ele só pode resultar da soma das relações de força e do desejo que o escrevem segundo após segundo. Na medida em que a *mise-en-scène* ao mesmo tempo descarta e inclui essas representações, as retoma, as tece de novo, o cinema brinca com essa duplicidade, com esse fundo duplo, com esse furta-cor do mundo.

## CARTA DE MARSELHA SOBRE A *AUTO-MISE-EN-SCÈNE*

Se pararmos para pensar um pouco, caro Pierre, caro Gilles,<sup>1</sup> nos primeiros filmes da história do cinema – penso no *Repas de bébé*, dos irmãos Lumière, uma das primeiras ocasiões, parece, em que se encontra o *sujeito filmado* (indiscutivelmente, esse bebê é sujeito) –, verificaremos que desde o nascimento do ato cinematográfico ocorre um duplo processo de *individualização* e, se assim posso dizer, de *subjetivação* do sujeito filmado, de modo que aquele que é filmado se torna personagem de filme e, através dessa parte dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta ou se oferece ao olhar do outro.

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro.

Portanto, a câmera é visível para quem ela filma. Ela se inscreve no quadro do meu campo visual como o sinal do olhar do outro para mim. O próprio bebê, que já produz imagem no espelho, entende algo a respeito. Em todo o caso, houve um momento em que a história do olhar se cristalizou sob a forma de uma câmera



presente dentro do campo do sujeito filmado. (A recorrência do tema da *câmera invisível* ou da *câmera escondida* reforça, a *contrário*, a visibilidade da câmera como um dado imediato da consciência de ser filmado.)

É que um antropocentrismo persistente nos faz pensar o olhar como indo do olho às coisas e, por consequência preguiçosa, nos faz pensar a filmagem como indo da câmera em direção à coisa filmada, nos faz supor a *mise-en-scène* dirigida do cineasta ao personagem, e a “captação de imagens” indo do enquadramento em direção ao objeto. Trata-se, aqui, de uma ilusão, de um engodo que reconforta facilmente. Todo mundo, inclusive o cineasta, está sob o olhar dos outros, e as próprias coisas, quando nos retornam nosso olhar, o devolvem impregnado delas, modificado por elas.

Dentro daquilo que se chama de *representação* – que inclui o cinema –, nesse modo de estabelecer relações que, sem dúvida, funda as sociedades humanas, o olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem. Sendo assim, o cinema nada pode fazer além de nos mostrar *o mundo como olhar*. Olhar – quer dizer, *mise-en-scène*. O *eu-espectador-vejo* se torna o *eu-vejo-que-sou-espectador*. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Olhar. Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar.

Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e olhar do espectador. Colocar em cena é ser colocado em cena. É ser colocado na cena pela própria constituição de uma cena. Aquele(a) que eu filmo me olha. O que ele (ela) olha ao me olhar é o meu olhar (escuta) para ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise-en-scène*, ele (ela) me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha *mise-en-scène* tal como repercutiu nele (nela). O que faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise-en-scène*, a habite, dela se aproprie. Não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena. Mas ainda não é isso o que os cineastas antropólogos chamaram de “*auto-mise-en-scène*”.<sup>2</sup>

É preciso ressaltar que o filme, o cinema, a representação não estão fora do mundo. Não estão diante do mundo, olhando-o de

fora, são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar. Como não se aperceber disso, aliás, já que uma parte cada vez maior de nossa relação com o mundo se faz através da circulação cada vez mais intensa de objetos audiovisuais cada vez mais fracos? O *audiovisual* conduz o mundo. Pior, ele o substitui, o fabrica à sua medida. Daí, caro Gilles, caro Pierre, a importância de realizar bons filmes. É o mundo que a gente enfeia ou embeleza conforme aquilo que a gente faz.

Desculpem-me por essa divagação. Volto à *auto-mise-en-scène*. Mas antes, ao olhar como retorno para si mesmo, caminho da consciência. Trata-se de reelaborar a pulsão escópica como consciência do olhar. Os geômetras da Renascença não sabiam bem (incerteza essencial) se eram os raios luminosos que saíam do olho para clarear as coisas, ou se era das coisas que vinham os raios que atingiam nosso olho. Na dúvida, o feixe de traços retilíneos que materializava esses raios podia de fato ser lido segundo qualquer uma das duas direções. Do sujeito em direção ao objeto. Do objeto em direção ao sujeito. No segundo caso acontece não apenas um retorno do trajeto, uma inversão da perspectiva, mas também uma revolução da relação do espectador e da cena. Uma mudança de estatuto, uma inversão de sentido entre sujeito e objeto. Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena.

Mas observo, de passagem, o quanto é cômodo (e freqüente) ficar cego a respeito desse retorno. O olhar é cego para aquilo que, dele mesmo, volta a ele como sua consciência, como sua forma. O desejo do espectador é de ser enganado, cegado sobre seu próprio estatuto, sobre o funcionamento daquilo que o faz gozar. Quando ocupo o lugar do espectador, abre-se em mim uma mancha cega, um buraco negro, um vácuo sobre o qual eu nada quero saber, pois ele é a condição mesma da minha *crença* no filme. É porque eu não me vejo olhar (olhado) que posso aderir à coisa representada. Sem essa recusa inicial e fundadora, não há crença possível. Eu sei muito bem que estou na sala de cinema e que sou espectador... mas mesmo assim esqueço disso para acreditar na representação, para nela injetar sua carga de realidade, sua intensidade de experiência vivida. Minha profissão de fé, meu desejo de acreditar não seriam, no entanto, tão

potentes se não se agarrassem a essa negação inicial. É porque recalco (provisoriamente, durante o tempo da representação) a consciência do lugar que ocupo, meu olhar como consciência, que posso desfrutar da confusão mantida entre o mundo e a obra, entre a coisa e sua imagem.

A negação cinematográfica é dialética. Um não funciona sem o outro, cada um tem necessidade do outro para se recolocar em movimento. A crença tem necessidade da consciência que a ameaça, tem necessidade dessa ameaça para se reforçar. Estamos dentro de uma psicologia da cumplicidade dos contrários.

Todo esse longo desvio (mais um) para retornar à pergunta que vocês me fazem. Como abordar essa estranha noção de *auto-mise-en-scène*? Perguntemo-nos como o cineasta poderia não enfrentar a *questão do outro*. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção do olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam.

Aquele (aquela) que eu filmo vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes; e que fazem com que, segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (família, escola, trabalho etc.), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scènes* (Bourdieu diria nos *jogos*) requisitadas por esses campos – e mesmo compreendidas, incorporadas por cada um dos sujeitos agentes desses campos.

Todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As “realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a “realidade

social”, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são freqüentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações.

Assim, a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “profilmia” de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena).

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma.

Digo-lhes isso, caros amigos, com a idéia de que a *mise-en-scène* documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real que ela corre ao se abrir para as *sócio-mise-en-scènes* e as *auto-mise-en-scènes* – seria, talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo.

## A OUTRA ESCUTA PRÁTICA E TEORIA DA ENTREVISTA

– O cinema documentário compartilha a forma da entrevista<sup>1</sup> com a reportagem e o debate televisivo. Mas a quantidade de entrevistas filmadas tanto no cinema como na televisão e a inflação e a repetição da fórmula não significam apenas o recurso fácil a uma figura cômoda, banal, sem desafios.

– Convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo, para fazer de sua palavra algo que não seja nada, nunca foi e nem pode ser um gesto anódino.

– Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina,<sup>2</sup> isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença.

– Quaisquer que sejam, pois, a variedade e a “automaticidade” dos dispositivos de *mise-en-scène* (quero dizer, o fato de que na maior parte do tempo aplica-se uma fórmula pronta, sem muita reflexão), a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro.

– Qual é o estatuto do outro filmado? O que esperar dele, o que desejar dele, o que lhe perguntar? Como compreender sua própria demanda, qual é sua expectativa de *mise-en-scène*, seu desejo de cinema?

– Mas também (é sempre a questão do outro filmado): o que fazer da alteridade em um sistema de escrita que induz à similaridade? O que fazer do outro no cinema marcado pela conciliação?

– O que fazer do outro, que lugar lhe dar, que não seja aquele de uma redução nem de uma estigmatização, no interior mesmo de uma cultura do consenso político (com quem, contra quem)? E assim o dispositivo de base da escrita cinematográfica (*in* e *off*; metonímia e metáfora) induz um sistema de conciliação, uma lógica do compromisso.

– A situação de fala mais freqüente nos documentários (inclusive os meus) é o narrador se dirigir àquele – não sabemos bem quem – que está na câmera, ao lado da câmera, atrás da câmera, e que faz perguntas, perguntas às vezes mudas e freqüentemente apagadas na mixagem. A colocação fora de campo do destinatário não é sua colocação fora de cena. Na verdade, ele continua sendo o condutor da narrativa (o entrevistador, o ouvinte). No entanto, sua retirada culmina na transformação da realidade do diálogo em um *monólogo imaginário*. Uma confusão se instala entre esse destinatário ausente – o homem que está atrás da câmera, que, por sua vez, pode se desdobrar em diretor de câmera e diretor de cena, pode até mesmo se dividir mais uma vez e desempenhar a função de entrevistador especializado –, a própria câmera (fora de campo, mas não fora de cena) e, terceiro ponto do triângulo, o suposto espectador da outra ponta da cadeia e do qual os dois ângulos precedentes são de alguma maneira representantes por antecipação. Como é preciso, de fato, que uma palavra seja escutada para ser proferida, o conjunto dessa escuta fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena, real e potencial, desempenha um papel estruturante na narrativa filmada e determina, em grande parte, a *mise-en-scène*, pelo próprio narrador, do trajeto e da destinação de sua narrativa: olhares, mímicas, movimentos etc. Uma confusão desse tipo pareceria condenável se não tivesse por objetivo, justamente, *provocar* a determinação de um,

e um só, lugar ao destinatário último da narrativa, o espectador. Como o narrador, de fato, não sabe realmente a quem ele se dirige – à câmera, ao operador, ao técnico de som, ao diretor, eventualmente ao entrevistador, e seguramente ao espectador, o único, aliás, que está efetivamente fora de cena –, o resultado é um *distúrbio de direcionamento* que repercute do narrador na escuta do espectador. Quando o locutor não sabe mais muito bem a quem e para quem ele enuncia, nada pode fazer a não ser se dirigir a si mesmo, tornar-se seu próprio auditório. Reduplicação que estabelece o monólogo e, simultaneamente, o trabalha e o cinde em um diálogo impossível. O sujeito da palavra filmada, privado da referência de um auditor estabelecido em um lugar fixo, vê-se na obrigação de inventar em campo o dispositivo de escuta que permitirá sua palavra. É assim que se forma, entre outras situações de crise, a necessidade de uma *auto-mise-en-scène* do personagem.

– O que talvez seja específico do procedimento do documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: *a relação com o outro*. Essa posição frágil parece ir de encontro à noção de *mise-en-scène*. No entanto, é essa contradição que funda nossa prática. Abordar a questão desse outro sob o ângulo do medo que temos dele é justamente significar o seu contrário: o desejo (de uns e do outro).

– Há um movimento “positivo” no documentário, que é: nós gostamos do outro que filmamos, e, portanto, está tudo bem. Tentemos partir da idéia contrária: os outros são difíceis de apreender, portanto é preciso filmá-los.

– Como procedemos à escolha da pessoa a ser filmada? É nessa escolha que intervém o medo. O medo, o desejo, consequentemente, a ambivalência. Medo de trair, de enganar aquele que filmamos, mas também medo de seu próprio desejo.

– Há o medo, mas há também o desejo de ser ultrapassado, de ser desmentido pelos fatos. Quanto mais o filme é preparado, mais somos ultrapassados, mais o choque é poderoso.

– Como reduzir o medo, ritualizar o outro de forma a mantê-lo? Caos da pulsão/ritualização do ato. Desejo de colocar em cena, de limitar, de colocar em forma, com a esperança de que o outro poderá dar a sua medida.

– Sorrir para uma máquina, forma de delírio muito particular. Uma máquina não é sujeito. Mas, sem máquina, não há filme. A intensidade sobredeterminada pela máquina. Quanto mais a máquina é forte, menos se esquece o dispositivo, mais a relação deve ser intensa.

– No desejo do outro, haveria o desejo de não ser tomado por pouca coisa.

## ELOGIO DO CINE-MONSTRO

UM. O cinema nasceu monstruoso.<sup>1</sup> Uma arte impura, dizia Bazin. Era dizer pouco. Compósita até o improvável, a figura da quimera seria mais adequada. O cinematógrafo nascendo como colagem divergente de uma cabeça de Méliès sobre um corpo de Lumière? E para cumprir esse destino contrariado, se entrelaçam e se combatem, sem nunca se excluir totalmente nesse ser abertamente bastardo, energias que movem o espetáculo e tensões da escritura, passando pela exibição de saltimbancos, pela tela pintada, pelo indicador apontando, pela pantomima, pela impressão energética, pela foto-coreo-grafia, pelo relógio de manivela, pela ótica geométrica, pelo teatro de sombras, pela fita perfurada, pela ginástica, pela dissolução dos traços, pela produção de caracóis, curvas e volutas, sem esquecer o fuzil para parar o tempo de E. J. Marey... Grande bagunça de sonhos só perceptível na origem do cinema.

Na forma como essa confusão inicial em torno do despertar de seu ser avança, o cinema devora suas fronteiras. Criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados. Logo fica evidente, para quem percorre essa seqüência de lutas e de batalhas chamada “história do cinema”, que essa distinção é freqüentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas – ia dizer nos seus desejos. De Vertov, Murnau ou Flaherty até Kiarostami, passando por Welles, Rossellini e Godard, o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no

outro. Correntes contrariadas dando belos cines-monstro, tais como (entre cem outros) *Ouro e maldição* (Stroheim), *Une sale histoire* (Eustache), *Out One* (Rivette) ou *Route One, USA* (Kramer)...

DOIS. “A perverso, perverso e meio” – a relação que se tece ao longo da sessão, caso se teça uma, entre um espectador e um filme, evoca mais ou menos o jogo das cadeiras. *Estar onde o outro não espera que alguém esteja*. Artimanha, claro, e ingenuidade, claro, dos dois lados. Duplo sentido da palavra “tela” – o que expõe e o que esconde. Os filmes que perturbam o jogo ou que mudam suas regras tornam a partida mais difícil. É explicitamente o que nos propõe a sessão “L’expérience des limites” na mostra “Cent ans de réel”.<sup>2</sup>

Não se trata, aqui, dos “limites” do cinema, mas apenas do limite das convenções culturais. Longe de serem transgredidos pela mistura dos gêneros ou pela ambivalência dos códigos, os “limites” do cinema se encontram, ao contrário, verificados, validados, reativados por elas. Para, a partir desses limites, se ter uma experiência externa e não mais interna, é preciso, sem dúvida, *sair do cinema*, romper com ele, ou seja, trocar não os códigos, mas os próprios parâmetros da cinematografia, a inscrição verdadeira, a articulação campo/fora-de-campo, que são de fato abandonadas pela imagem de síntese – verdadeira saída da cena cinematográfica, quando ela a simula.

É perturbador ver até que ponto os filmes do programa “Cent ans de réel”, cada um à sua maneira perfeito cine-monstro, esforcem-se em misturar os gêneros e os registros, em embaralhar as pistas e as convenções – em complicar, afinal, o jogo do espectador. Por que, para que inatingível satisfação, e qual obscuro fim? A questão é saber se a monstruosidade cinematográfica não diz algo a respeito de uma verdade escondida do cinema.

TRÊS. Os inícios não são apenas confusos, eles são ideológicos, são fantasmáticos. O cinema foi sonhado antes de ser fabricado, a parte do sonho nunca esmoreceu. A tal ponto que nem todo o conjunto de elementos que inscrevem o cinema em um destino documentário (a co-presença de uma câmera e de uma cena, a

inscrição verdadeira) basta para anular essa simbologia maior que o faz nascer de um mundo entregue às vertigens do imaginário. Como esquecer que o cinema se fabrica a partir de uma ciência-ficção em que se esbarram truques e astúcias, invenções imperfeitas, máquinas e mímicas aproximativas, que, unidas, não formam mais que o quadro sintomático de uma fantasmagoria geral? Algo como o realismo sonhado.

É, então, no curioso entre-dois de uma oficina e um teatro de rua<sup>3</sup> que a máquina cinematográfica encontra sua ancoragem. O destino industrial do espetáculo começa em convulsões tanto mágicas quanto científicas. Duplicidade fundadora. Circularidade labiríntica de uma errância ontológica do cinema. A magia induz a máquina, que induz a magia. O "realismo" primitivo do cinema surgiu, no início, apenas como o encantamento esperado de um conto de fadas. A saída das operárias tinha a dimensão de um despertar de belas adormecidas. A palavra "documentário", que acabava de ser cunhada (1877), ainda não estava em uso (cinematógrafo bastava), mas a natureza de fato documentária dos primeiros filmes não deve nos enganar: é exatamente no trêmulo do sonho acordado que eles foram vistos, no pavor diante da aparição de um simulacro artificial mais forte que a realidade aparente. Um tipo de sobrenatural maquínico, se assim posso dizer, capaz de substituir toda realidade, não unicamente aos olhos de um só, espectador mais delirante que os outros, mas aos olhos de todos, a partir de então, partes de um conjunto cúmplice, de uma comunidade de testemunhas. Há algo do monstro no recém-nascido. Em todas as épocas, as sociedades se formaram, impuseram-se a seus sujeitos e transmitiram-se por representações, mas em seu início as representações cinematográficas adquiriram *ao mesmo tempo o grau de realidade e a potência imaginária*, capazes de fazer a sociedade que elas representam se voltar para o espetáculo.

Diante do cinema, o espectador nascente reconhece seu encantamento no encantamento dos outros espectadores, e esse reconhecimento passa pelo medo. Interpreto esse medo original (a cena-sessão primitiva do cinema) como medo diante de um súbito fortalecimento das potências da representação, que vemos penetrar na parte invisível do mundo e dos seres, inscrever essência na aparência, revelar tanto o segredo como o sonho,

generalizar o íntimo. De inconsciente, esse medo se torna, ao longo da sessão de projeção, consciente, isto é, reconhecido por cada um como sendo aquele de todos. Ele se confessa, assim, manifestamente como reação ao surgimento de uma nova função social, de um novo domínio da sociedade.

QUATRO. Essa (retorcida) ontogênese do espectador de cinema explica como continuamos sendo, hoje, mais ou menos o ser duplo que ele era ao nascer, fascinado tanto pelo investimento realista quanto pela aposta no ficcional. 1895: menos a invenção do cinema, então, do que a do espectador como sujeito do cinema. Assim que nasce, esse espectador cresce, de repente. Iniciação rápida ao mistério da projeção, ao tomar conhecimento do jogo e de suas regras. No entanto, nem toda essa tomada de consciência e de razão que adentra rapidamente o iniciado, que o faz renunciar à ilusão total e se contentar com ilusões parciais, suprime totalmente a infância do espectador. Como renunciar ao fantasma? E não seria uma outra ilusão que nos faz (hoje) guardar os efeitos de real dos primeiros filmes Lumière – movimentos, velocidades, perspectiva, profundidade de campo, em suma, figuração analógica – no campo, se assim posso dizer, da banalidade documentária? Sim, se esquecermos que o que fazia efeito nesses efeitos era também sua carga de magia, a própria imperfeição de seu "realismo", a mistura de analogia e distância, em cujo filtro a imagem ortocromática e as tremulações da projeção interpretavam e transformavam toda realidade sensível. Essa dessemelhança na semelhança era a *violência mesma da representação* exercida sobre os primeiros espectadores, crianças diante dos sortilégios.

CINCO. Essa criança perdura ainda. Ela quer uma coisa e seu contrário, realismo e irrealismo, efeitos de real e efeitos de ficção, verdadeiro e falso, verossímil e improvável. *Fort/da*. Longe/perto. Um não funciona sem o outro. Contrários cúmplices. (Lógica dialética já presente na articulação campo/fora-de-campo, disjunção conjuntiva de dois termos excluindo-se mutuamente, mas um não tendo efeito sem o outro.)

Há algo de conflito não reconciliado no monstro infantil que sonha em cada espectador, no qual continuamente vibra a contradição inerente ao desejo de nunca parar em uma ou

outra das satisfações que ele espera. Para esse espectador tanto insaciável quanto instável, seria preciso que cada coisa se transformasse em seu contrário. A ficção em realidade, o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento. Impossível? No entanto, vários são os filmes que encaram o desafio. Pensamos (evidentemente) em *Close-up*, de Abbas Kiarostami. Poderíamos ter pensado (também) em *Ser ou não ser*, de Ernst Lubitsch... Esses filmes têm um prazer igualmente malicioso em brincar com o desejo – ele mesmo lúdico – do espectador, em brincar de perdê-lo em um labirinto de engodos e efeitos contraditórios – perdê-lo para melhor conquistá-lo.

SEIS. Ziguezague na tela mental. Trata-se de ao mesmo tempo suspender e reativar este sonho contraditório que liga o espectador ao filme. Acreditar, não acreditar mais, voltar a acreditar. Mais uma vez, a figura maior do vai-e-vem. Esse movimento oscilatório parece regular toda gravitação cinematográfica – proximidade e distância, cheio e vazio, luz e sombra, todos são casais malditos que não podem existir sem o conflito, porque, no cinema, é precisamente ele que faz a ligação. De marca a apagamento, de tomada a perda de consciência, ziguezague entre os modos antagônicos da participação do espectador no filme.

É que o ato de crença entrelaçado na relação cinematográfica não é um gesto simples. Falei do medo do primeiro espectador. Esse medo anima a crença. Acreditar dá medo. Medo faz acreditar. Trata-se, para o espectador, de *ao mesmo tempo* gozar da potência do cinema e dela se proteger. Acionamento de toda uma cadeia de denegações. Sei muito bem que é apenas uma imagem, mas mesmo assim quero a coisa... sei muito bem que não é o trem de verdade, mas mesmo assim... Isso até a *denegação da imperfeição*, pois uma representação cinematográfica nunca alcança a plenitude de uma ilusão sem manchas ou falhas. Quase tudo claudica, e no entanto funciona. E se funcionasse apenas de um modo essencialmente capenga? Ontem, era o preto-e-branco, as tremulações, o mutismo, cujo defeito era sempre preciso ultrapassar com um forte dispêndio denegatório. Hoje são, ao contrário, as luzes do espetáculo, sempre bonito demais para ser verdadeiro, verdadeiro demais para não ser falso etc.

Evidentemente mutantes de um momento do cinema para outro, determinadas pelas respostas tecnológicas que as deslocam mais que as apagam, essas falhas constitutivas são, invariavelmente, investidas pelo espectador como apelos, suportes e motores mesmos da crença.

SETE. Se, como espectador, nunca esqueço que estou separado da cena, também nunca deixo de querer abolir este corte (que define toda representação) por um transporte fusional que me projetaria na tela para me colocar, apesar de tudo, no centro da cena. Não estar ali para ali estar. Não acreditar para acreditar ainda um pouco. Esta coisa, e seu contrário. Este estado, e sua negação. Este lugar, e sua ausência.

Como fazer resplandecer o mosaico desejan-te do espectador? É a essa pergunta que respondem, melhor que outros, os cines-monstro. Respostas freqüentemente muito refinadas, mas por definição sempre paradoxais. O primeiro desses paradoxos se enuncia assim: confusão do que é distinto e distinção do que é comum. Assim, por exemplo, Robert Kramer inscreve o ator de *Doc's Kingdom* nos encontros reais de *Route One, USA*, enquanto Jean Rouch filma em cinema-verdade *Eu, um negro*, um homem real que se considera um ator que se confunde com um personagem que se coloca em cena para se desvendar. A contradição fragiliza a cena, e por isso aviva o interesse. Aquilo que faz vacilar as referências, aquilo que mina as certezas, incluindo aquelas marcadas no instante anterior, só se faz para trazer novamente à tona a crença – imputando-lhe todas as dúvidas. Trata-se, sempre, de atizar os fogos do desejo. O cinema não gosta da paz nem da indiferença. Esse engajamento do cinema no desejo maior é, talvez, o que não se faz mais. Passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e o da ficção, escapar das referências, perder os saberes – são tantos os meios para prolongar o jogo. E se o que (ainda) nos faz nos agarrar ao cinema fosse apenas um gozo da perda?

## ESTUDOS EM TOULOUSE

### REPRESENTAÇÃO, *MISE-EN-SCÈNE*, MEDIATIZAÇÃO

Para que o cinema ainda nos serve? Abandono da representação? Passagem à mediatização?<sup>1</sup>

Gostaria de sublinhar duas coisas: que essa passagem é conflituosa. Que ela não é inocente. Que há luta e resistência, transformação dos dados e das próprias condições daquilo que chamamos a experiência de cada um. O que está ameaçado na passagem à mediatização? Simplesmente a representação das relações sociais.

Nesses tempos de comemoração,<sup>2</sup> é fácil mostrar que o cinema chega como aperfeiçoamento técnico de uma mutação das sociedades já entregues à tecnicidade. Alguns dizem que a câmera vem mais da metralhadora do que da lanterna mágica; isso não me incomoda, o investimento imaginário da técnica sempre me parece mais importante do que uma genealogia puramente tecnicista.

O sonho e seus avatares tecnológicos são mensageiros do cinema, mais do que a ciência e mais do que a tecnologia das ferramentas. É a idéia de que o sonho possa passar pela máquina que domina absolutamente todo o resto. O cinema, por essa razão, não é uma invenção técnica.

No cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre-dois que é transporte de um no outro: projeção.

Resistir a essa suspensão, querer no filme marcos, etiquetas, referente, é reconhecer – defensivamente – a capacidade do cinema de colocar em dúvida, no tempo da sessão, essa realidade à qual nos apegamos. Defesa? É o mesmo que dizer: denegações. Sei bem que é apenas uma imagem, mas, mesmo assim, vejo a própria coisa. Sei bem que não é o trem verdadeiro, mas, mesmo assim... etc. A cena primitiva do cinema, no Grand Café, diante da projeção de *A chegada do trem na estação* (1895), marcada pelo medo, é também o momento em que se tem – até as imagens de síntese – medo diante da impressão de realidade tal qual é produzida por meio de uma máquina.

O cinema não tem outro sentido senão o de virar pelo avesso as evidências do sensível – e é assim que acaba por entrar em concorrência ou em luta com os poderes que ignoram essas evidências.

Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme.

Não há, portanto, apenas técnica e ideologia, estou bem posicionado para dizê-lo; há, simultaneamente, a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida que é a projeção de um filme. Não saímos disso. Todos os discursos que censuram essa dimensão do sujeito no acontecimento cinematográfico são discursos que manipulam o cinema sem se dar o trabalho de compreendê-lo.

Cada filme funciona na denegação do pouco de realidade da representação, no esquecimento das condições materiais da projeção, no apagamento das marcas, no círculo inscrição-apagamento-recorrência, no esquecimento e na memória. Assim, cada filme coloca em jogo o não-consciente no espectador.

Destituir o visível como crença na coisa. Brincar com isso. Há um desejo no cinema de jogar com as denegações constitutivas do espectador, e assim, dialeticamente, colocá-las novamente em movimento para decepcioná-las.

A originalidade extrema do cinema seria a de aperfeiçoar a ilusão analógica, a impressão de realidade, apenas para melhor



desmenti-las e, por esse recurso, melhor acessar o mundo interior de cada espectador.

Portanto, não é suficiente dizer: "Sociedade do espetáculo". Resta compreender como ela funciona e se perguntar se o espetáculo não faz parte intrínseca do fato social, se nunca houve sociedades sem espetáculo. Se o cinema não será a arte que trata das relações das sociedades com os espetáculos, isto é, com os olhares, os espectadores. Como cinéfilo, formado para o mundo por meio dos filmes, acredito não apenas que não existe sociedade sem espetáculo, mas também que não existe espetáculo sem sociedade, isto é, sem política, sem luta, sem significação. A *mise-en-scène* é um fato social. Talvez o fato social principal. Durante muito tempo, o olho do Príncipe era o próprio olho do espectador. O espectador era o poderoso. O espectador de hoje herda alguma coisa daquela antiga potência do olhar do senhor na representação – o espectador recebe em troca uma *mise-en-scène* que ele pode, se quiser, fazer sua. Ele sabe que é co-responsável por ela.

Na noção de representação, o dispositivo se mostra. É claro que se trata de um artifício, de um sistema, de uma escritura. Uma representação é algo que se fabrica comigo e que eu fabrico com o outro. Na realidade, é toda a relação do visível ao invisível que se articula em torno desse retorno do olhar para si. O mundo se apresenta como visível ao olhar. O que continua invisível é o próprio olhar. Contudo, na representação, esse invisível do olhar para si mesmo pode, por sua vez, tornar-se visível. *Mise-en-abyme*: figura da visibilidade da representação como dispositivo do mostrar.

O olho está no limite da imagem. O olhar é, ele também, uma produção.

Olhar é, portanto, desposar um sistema de pensamento (tomemos ou não consciência disso) incorporando um ponto de vista determinado pelo próprio efeito que ele deve produzir.

No cinema, esse retorno do olhar para si é o retorno de um olhar passado pela máquina. O olho do espectador de cinema não controla de fato nada do espaço desvelado na tela de projeção. O olho do espectador é ele mesmo controlado pela representação

particular dos limites, da profundidade e das distâncias que o olho não humano da câmera produz.

O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo. Essa idéia de retorno de si para si, que é a própria idéia da consciência, faz compreender, talvez, um pouco melhor a polissemia da noção de re-presentação.

O cinema mostra o que faz funcionar os sistemas de representação nas sociedades humanas. Ele é o principal analisador desses sistemas. O que o cinema lê nas representações sociais? Que no seu interior elas estão a serviço das lógicas de escritura, ou seja, de escolha, de sacrifício, de perda, de articulação. O cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura. Na "representação" há, ao mesmo tempo: uma cena para uma sala; um ator para um espectador; personagens para sujeitos; um corpo para um outro; uma imagem para uma coisa...

As linhas de força das relações de poder são ativas, e por isso legíveis nos sistemas de representação.

Pois é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os seus sujeitos. Como é por elas que os sujeitos têm uma visada crítica sobre seu assujeitamento nas sociedades.

Os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade.

O que eu não sou e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. Esse "não-eu" não é o outro, é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entre-dois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o *terceiro* a partir do qual se constitui minha relação com o outro como sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim.<sup>3</sup>

Essa conjunção/disjunção supõe uma instância em que se operam ao mesmo tempo a confusão e o distanciamento: é a tela, a cena. É pelo fato de que as sociedades articulam sujeitos que os sistemas de representação são necessários e fundadores.

Poderíamos também dizer: o mundo nos é dado por meio de narrativas. O real seria, portanto, aquela parte do mundo que não é apreendida em nenhuma narrativa, que escapa a todas as narrativas já formadas. Que demanda uma nova narrativa, ou desafia a narrativa. Real – o que já está aqui sem ser apreensível e que nos apreende, a nós, sob a forma de acidente, lapso, surpresa, *gag*, pane, afasia, silêncio ou grito.

Em contrapartida, o que chamamos de “realidade”, e que se coloca no plural, concerne às elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas dos diferentes pólos de poder. Realidade sindical, patronal etc. Cada qual com sua realidade, cada qual com sua narrativa. Isso coincide ou não. Isso se confirma. Isso se disputa. Mas continuamos no domínio da narrativa, em representações.

Na profusão das “realidades”, quer dizer, das narrativas que se cruzam, se superpõem, se combinam, concorrem entre si, se combatem, o cinema vem puxar o fio de uma narrativa suplementar que se junta às outras e que se eleva do fundo das narrativas já presentes, que se extrai, que se subtrai delas. O cinema faz surgir o mundo como filmável. Cinematografia: o que o cinema tem a escrever? O mundo. Pergunta do olhar, pergunta do poder. Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na *mise-en-scène* do outro? Perguntas do cinema. O cinema é um pensamento desenvolvido sobre a arte da *mise-en-scène* simplesmente porque é *mise-en-scène* do espectador.

As sociedades são constituídas de *mise-en-scènes* cruzadas, empilhadas, distintas e confundidas, claras e obscuras, brutais e refinadas etc. Cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. Filmar um outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro.

Desde sempre as representações estão em luta umas contra as outras. Essas lutas nos sistemas de representação são a *própria forma* das lutas sociais e políticas.

Pois as lutas se tornam sensíveis ou visíveis, rearticulam o visível e o invisível, se figuram, passam pela figuração, pela

encarnação, pela delegação, pela representação e pela *mise-en-scène*, em suma. Não é apenas o poder que põe em cena, ou os poderes, é tudo o que age e combate socialmente que passa pelas representações.

Os sistemas de representação nos dão a ver as lutas políticas. Eles constituem sua visibilidade. O poder se expõe, não apenas é visível, mas a câmera o registra tal como ele se mostra.

Alguma coisa se compõe, provocada, depois registrada, quer dizer, reescrita, pela combinação da máquina cinematográfica, dos seres humanos – que, diante ou atrás dela, as fazem filmar –, das luzes, das sombras, dos movimentos. Essas resistências, essas distâncias e obstáculos ainda são o rugoso que caracteriza a representação cinematográfica e que tende a ser *alisado*<sup>4</sup> pelo jogo da mídia.

Inscrição e registro que, ligados ao próprio ser do cinema, são precisamente o que é evitado, recusado, afastado, e, portanto, ao mesmo tempo dado como suspeito e desprezado na composição sintética da imagem calculada. São os acasos do real que não são simuláveis e que vão faltar à representação sintética. É pelo fato de se agarrar ao acidente de sua relação com as coisas que o olhar do sujeito humano é portador de equívoco e de cegueira. É de se temer que o sintético da imagem se torne o sintético do olhar. Produção de um olhar de síntese.

Eu filmo necessariamente no presente, sempre há coincidência exata entre o corpo filmado e a máquina que o filma. Aliás, é essa coincidência, feita da concordância bastante accidental de tantas claudicações e de passos em falso, que não é simulável pela imaginária calculada, porque isso seria, entre outros motivos, pagar caro (demais) por um efeito de maneirismo.

Convivência do político e do cinematográfico: o cinema não é o que mantém o elo até na descrição do desaparecimento do liame? Ressoldar os fragmentos. Reconduzir o sentido. Reconstituir a ligação. Antiga missão do cinema, ela também ontológica – e da qual o cinema de hoje tem alguma dificuldade de se desvencilhar, porque o primeiro moderno, Rossellini, longe de resfriar, afastar ou ultrapassar a questão do homem, apenas levou às maiores intensidades de sofrimento o elã humanista que está na alma do cinema.

Aliás, talvez seja para melhor se livrar dessa carga humana que a imagem calculada começa por programar o desaparecimento do “corpo real” do ator diante do “real da câmera” (por assim dizer). Não apenas menos corpo, portanto menos real, menos acasos, menos acidentes, menos equívocos e, portanto ainda, menos defeitos e menos sujeiras – mas menos presença. (Religião perfeita: sem corpo e sem matéria. Puros espíritos no éter cibernético.) A co-presença de elementos – a que chamamos de cena – não é mais necessária, torna-se obsoleta. A potência do cinema estava em conferir um efeito de real à ilusão, um efeito de presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado. Essas oposições indicam uma dialética: cada elemento supõe seu contrário, a ausência supõe a presença etc., exatamente como o *in* e o *off* se opõem e se completam ao mesmo tempo. O que acontece quando todos os elementos da cena (inclusive a câmera) estão fisicamente ausentes, quando a cena inteira é virtual? Estranhamente, encontram-se colocados no mesmo plano (de ausência, de virtualidade) e dispostos do mesmo lado (não há mais de um) toda uma série de elementos fílmicos (atores/técnicos; luz/película; *in/off* etc.) que no cinema não podiam estar todos do mesmo lado ao mesmo tempo. Há uma perda de articulação.

O corpo político se expõe – no filme. O cinema impõe ao portador de poder que se exponha ao ser filmado. Não se corre mais esse risco – que é escamoteado –, e ele tampouco se coloca no abandono, ora em curso, do mundo da representação. Durante um longo tempo histórico, havia combate de representações contra representações, cena contra cena. Não se saía do sistema da cena, não se saía da representação. A cena era a cena do sentido, da delegação do sentido na delegação de poder, da delegação de corpo: o corpo-outro como, ao mesmo tempo, desejável e intocável, criticável e sagrado.

Era o que restava da dimensão do sacrifício na cena da representação: um ritual no qual poucos são atores, muitos são espectadores. Mas o espectador também participa do ritual que tem função de narrativa, ele o justifica, o aciona. Por meio de uma pessoa interposta. Através de um mediador interposto. Mas o mediador, o ator, o homem político, o príncipe tem um corpo e o coloca diante de mim. Do contrário, o poder se desencarna.

O combate principal não é, de agora em diante, entre representações antagônicas (capitalismo/comunismo, por exemplo), mas *entre o que continua ligado à representação* (políticas da relação entre cidadãos, por meio da delegação de poder, cujas modalidades são apenas variantes do princípio democrático) e *o que sai da representação* para ir em direção à *mediatização da informação-mercadoria e do sujeito-consumidor* – que, em linhas gerais, é a lógica de uma não-declarada-como-tal *ditadura do mercado*.

O combate se trava atualmente no abandono da representação.

As forças do mercado impulsionam, indiscutivelmente, o abandono do sistema de representação – aceleração dos tempos de circulação da informação e da mercadoria; aceleração do consumo, do rodízio de estoques; renúncia à experiência (isso leva tempo) e à transmissão iniciática através da experimentação do sujeito, em proveito de uma transmissão abstrata, não encarnada, imediata. Esse abandono da representação afeta todas as cenas – da cena política à cena cinematográfica. Pela primeira vez na história, a cena do espetáculo (teatro/cinema) é tão atingida quanto a cena política.

A interatividade (que é uma paródia sinistra da tomada de consciência e do engajamento do cidadão, ou da implicação imaginária do espectador no percurso do filme...) caminha lado a lado com a sondagem como forma de simulação de um livre-arbítrio totalmente pré-moldado, embalado, acondicionado.

Acabar com a experiência, com a iniciação, com a transmissão, significa – cada vez mais claramente – acabar com a dimensão do sujeito. Que entulha a economia de mercado. O sujeito perturba a cibernética geral (controle dos modos e das máquinas de comunicação e de distribuição da informação – técnica maquinica do governo de massas).

É surpreendente ver a que ponto os *videogames* ou os jogos interativos supõem um sujeito diminuído, frágil, débil. Quanto mais performance há, mais o trabalho do sujeito é reduzido.

Mas há resistência por parte do sujeito. Irredutibilidade da dimensão subjetiva, aquela que agüenta a opressão e que alimenta a revolta. A economia de mercado e a cibernética generalizada

ainda não apagaram o sujeito no homem. Nem o desejo, a falta, a perda, a perturbação, a loucura. Situação de conflitos, de contradições: a batalha se espalha. O mundo da relação intersubjetiva, em que há desregramento e aprendizagem, resiste.

Pois há resistência também por parte da representação. O mundo da relação, aquele das relações de assujeitamento, das relações de força, das construções de poder, é também o mundo da representação, da delegação, da definição dos limites de si pela passagem pelo corpo do outro.

Evidentemente, ainda não saímos da representação. Coexistência e luta entre diferentes modos, na e fora da representação.

O velho mundo – o mundo da relação – resiste à mutação em curso. Ele continua a se caracterizar por um empilhamento das representações, cada vez mais maciço e abundante. Todo esse empilhamento de mediações lentas é insuportável para as lógicas do mercado. Tal é o objeto das “reformas” muito discutidas nos tempos atuais. Acelerar o fluxo dos capitais.

Há uma cultura publicitária da velocidade, da evasão, da indiferença, que visa instalar um sujeito do consumo que seja ao mesmo tempo *blasé*, cansado, apressado, leve. Não há tempo a perder – para o comércio. Assim, o empilhamento de representações, seu peso, sua lentidão, seu peso de experiência, tornam, por contraste, desejáveis a aceleração, a simulação.

*Ser menos*, em suma, para opor menos impedimentos à circulação mercantil.

A simulação generalizada caminha nesse sentido. O mundo torna-se virtual. Em um mundo virtual, o sujeito se esquece de si mesmo, se perde de vista, não se percebe mais como tal, o sujeito se virtualiza.

A mediatização progride, a simulação ganha, mas o mundo da relação, da transmissão, da iniciação, em resumo, da experiência, resiste. Como que em eco, contra as imagens calculadas e a imaginária sintética, a inscrição verdadeira ainda é reconhecida e válida.

O sujeito toma gosto pelo gosto, o desejo ainda circula, não está desgastado pela pressão insistente do pulsional (que quer

sempre mais, sempre a mesma coisa, recomeço infatigável – compulsional). Os homens sempre elaboram suas relações. Encontrar o outro é elaborar. Esse encontro nunca é virtual. Não há virtualidade do outro. Ele é. Sempre há o Outro.

O cinema não pode suportar por muito tempo a idéia da indiferença, de uma situação e de um ser indiferentes. É por isso que o cinema resiste à lógica midiática. Os poderes modernos preferem a indiferença, a aparência ao desejo. O cinema exalta todos os desejos, autentica-os, magnifica-os, faz com que soem verdadeiros. Os poderes consomem os desejos, os reciclam. Erotização da cena. Lugar do outro, a cena é erotizada.

O cinema suporta muito mal a representação da indiferença. Nele, é preciso que um olhar tenha uma direção (um sentido), que dois olhares não apenas se procurem, mas se cruzem. É preciso amor, desejo, intensidade. É preciso então, antes de tudo, que a indiferença relativa de um espectador, raramente conquistada de antemão, seja contrariada pelo trabalho do filme até se transformar em implicação.

Tudo o que atua em um filme passa, em algum momento, pelo filtro significativo do desejo: uma vez inscrito esse desejo, ele se manifesta no filme, até mesmo o excede, dele se distancia, mas nele atua. Exatamente o contrário da indiferença.

No mercado, a mercadoria faz tudo para se tornar desejável, mas sabemos que isso é apenas um fingimento: é ela que nos deseja, indistintamente, indiferentemente. Um comprador vale por outro. No cinema, um homem vale por outro, mas cada ser é singular. Os homens são desejados (amados, odiados, adotados, rejeitados) *um a um*. O cinema é um a um. Os espectadores nunca estão todos juntos: estão um a um. No cinema não há “público”, mas uma coleção de espectadores singulares, subjetivados.

A fatal indiferença da vida comum regulada pelo mercado é contrabalançada pela não-indiferença da vida imaginária que, por meio do espetáculo e notadamente do cinema, substituiu a vida mercantil.

O que há de representação no poder é da ordem da relação. O que há de poder na representação também é dessa ordem.

A lição do cinema não está – ainda não está – obsoleta. Ela consiste em tornar sensível e manifesto que há relação e que a relação é por natureza transformável e transformadora.

A representação supõe um corte (cena/sala; ator/espectador; personagem/espectador), *mas esse corte ainda é uma relação*. Ele separa e, separando, permite a relação, a interação transformadora e não simuladora. Articulação.

Risco está ligado à representação: o espectador não é um jogador indivisível. A representação é a cena na qual o poder se expõe, na qual o espectador se implica como personagem e, portanto, interfere nas narrativas ou nas ficções do poder. O cinema vem reformular e centralizar o espetáculo inventando um novo lugar para o espectador, uma função, um papel, um dispositivo, um pensamento sobre o espectador que não existia antes do cinema. O espectador de cinema não é deixado no vazio pelo dispositivo cinematográfico. Ele não tem a liberdade do espectador dos espetáculos de rua, nem mesmo a do espectador de futebol ou de circo. Ainda que junto com outros, ele está sozinho, sujeito isolado, diante do filme e no filme. Ainda que esteja na sala, ele está no filme ou, antes, o filme está nele, em sua tela mental.

Ele é tomado pela violência de um sistema de escritura que se impõe radicalmente a ele: o *in* e o *off*, a imagem e o som etc. É por isso que não há outra escolha a não ser investir imaginariamente no espaço-tempo do filme, se reapropriar da *mise-en-scène*. O espectador de cinema não é um consumidor de espetáculos, de efeitos espetaculares, de imagens etc. Não é um consumidor, pela simples razão de que lhe acontece alguma coisa como sujeito. Porque o cinema o expõe como sujeito, assim como expõe como sujeitos os poderosos que ele representa. Donde a questão da inscrição dos corpos.

Eis porque o cinema é a mais política de todas as artes: ele força e, às vezes, constrange o espectador a se incumbir – imaginariamente – de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela, e então elaborar sentido.

Na relação tal como o cinema a define, os lugares não são fixos, imutáveis, mas móveis e flutuantes, há, portanto, jogo e risco

*nos dois lados da relação* – somos juízes da representação que tal personagem, tal instituição, tal poder oferece dele mesmo.

O filme me analisa. Risco por minha parte: ser pego no jogo do outro. Risco por parte do outro: ser julgado pelo jogador. O risco da perturbação, da loucura, da transformação, e também o risco de uma revelação repentina da verdade, esse risco é real para o espectador. E a contrapartida do risco de mudar para o espectador é a exposição do poder à crítica.

Não estamos nos *videogames*, nos jogos interativos, nos quais, se o jogador arrisca um pouco seu narcisismo, os referentes maiores jamais são postos em xeque. Aquele que ajusta os programas nunca está em uma relação de interatividade com o jogador. O dono do jogo nunca perde. Como o fabricante de quebra-cabeças de Perec.<sup>5</sup>

O cinema, durante um tempo histórico, se pensou como “a narrativa das narrativas”. Não está mais sozinho: a cena midiática tornou-se por excelência “a narrativa das narrativas”. Mas não: o sumário das narrativas, a lista das narrativas, a abreviação, o índice. Nada mais de *mise-en-abyme*. Isso leva tempo demais.

Quando falamos de abandono da representação, de abandono do cinema, estamos dizendo que as ferramentas forjadas pelo cinema se tornaram inoperantes? Longe disso. O mundo que vem deve ser criticado pelas ferramentas do mundo que o produziu – e nós junto com ele.

O cinema nos permite pensar o que está politicamente em jogo na passagem à mediatização, no consumo da informação-mercadoria, na elisão da experiência, na abolição da cena, na tentativa de pôr um fim na inscrição verdadeira. O cinema nos mostra que desafios políticos se articulam com essas questões. O sistema das mídias – entre as quais as televisões e os objetos audiovisuais publicitários ocupam lugar principal – provoca um impasse na representação como modo de relação. É preferível a relação de todos com um do que aquela de cada um com cada outro.

O cinema impõe ao seu espectador a prova de passar por uma escritura. De sacrificar a transparência, a ilusão, a imediatidade. De tudo aquilo que o virtual torna possível. De não renegar aquilo que chamamos de experiência.

## LUZ FULGURANTE DE UM ASTRO MORTO

ZERO. A magia do “direto”<sup>1</sup> é, antes de tudo, a de uma palavra,<sup>2</sup> ao redor da qual o cinema, a televisão, mas também a democracia não deixam de girar.<sup>3</sup> Por quê? No empilhamento das representações que sobrecarregam as sociedades espetaculares de mercado, persiste o desejo de acesso mais “direto” ao mundo ou, pelo menos, de uma relação “imediate” ao espetáculo. Mais perto, mais verdadeiro, essa palavra de ordem cíclica das artes da representação retorna nos anos de 1960 não como *slogan* estilístico (“mais realismo”, “mais naturalidade”), mas como motivo subversivo: trata-se de reencontrar alguma coisa de uma verdade perdida dos sujeitos e das relações sociais, de tirar a máscara das convenções ou, melhor, das trocas de papéis que, por meio das narrativas econômicas e políticas dominantes, parecem ter esvaziado as condutas, as práticas, os corpos, as palavras de toda sua autenticidade.

Uma ligação, que não é simplesmente uma coincidência, une a constelação revolucionária de Maio de 1968 (contestação dos esquemas representativos antigos, dinâmica em direção a uma prática democrática “direta”) à emergência e difusão pelo mundo afora das diversas variantes do “cinema direto”, e ao pensamento da “sociedade do espetáculo” (Guy Debord). No momento em que as sociedades estão cada vez mais precipitadas no espetáculo, o cinema sonha com uma inocência reencontrada.

UM. Qual era o sentido da revolução do direto? Levado a excessos por uma indústria ávida e rígida, no fim dos anos de 1950 o cinema se tornou uma máquina pesada, dispendiosa, distante e artificiosa. A utopia do cinema direto, depois da *nouvelle vague* e dos primeiros filmes de John Cassavetes,<sup>4</sup> é a de (re) *familiarizar* o cinema. Levá-lo de volta à simplicidade de seus inícios, misturando-o com o ordinário da vida. Os primeiros filmes Lumière – tanto *Sortie d'usine* quanto *Repas de bébé* – não eram, antes de tudo, filmes de família? A gravação leve do som sincrônico faz surgir uma nova ligação entre fala, duração e corpos. A noção de performance entra em jogo. E também a de tomada única. Uma cine-tauromaquia. Era sem dúvida nisso que uma parte do sonho vertoviano de uma “vida filmada de improviso” se cumpria, melhor do que o próprio Vertov pôde realizar.<sup>5</sup> Era, sobretudo – pelo registro sincrônico da palavra encarnada –, um novo acesso à esfera do espetáculo que se abria para o mundo íntimo dos seres.

Em uma palavra, a revolução do cinema direto significa uma aproximação da máquina ao homem, seu utilizador como seu sujeito, o homem filmando como o homem filmado. “O homem com a câmera” deve ser entendido, a partir de então, como homem-dos-dois-lados-da-câmera. Com a câmera na mão e os microfones mais leves, a ferramenta se adapta ao corpo, a técnica se torna roupa, a máquina tende a se tornar prótese. Tudo isto – máquina mais leve, menos rígida, menos técnica, mais barata, mais fácil de ser manipulada, transportada, financiada – se traduz ao mesmo tempo por uma subversão dos modos de fazer instituídos, por um descarte dos monopólios de produção, por uma banalização, enfim, do gesto cinematográfico. Filmar torna-se o possível de cada um. Nesse sentido, a revolução do direto consegue ir além de suas utopias fundadoras. Hoje, os *kinoks* de Dziga Vertov tomaram definitivamente o poder.

DOIS. Devemos rir dos turistas que visitam Roma ou Paris através do visor de sua câmera de vídeo? Estão errados em filmar, em vez de simplesmente olhar? Não estou absolutamente convencido disso. Não esqueço, antes de tudo, desta verdade godardiana que diz que, para ver, é preciso filmar. Digo a mim mesmo, depois, que em um mundo manchado pela publicidade,

coberto de telas, saturado de pixels, tornado casaco de Arlequim da comédia do espetáculo, o gesto de filmar, mesmo que tenha se tornado banal, nem sempre é anódino. Poderia se tratar, por exemplo, de tecer sua própria linha na tapeçaria labiríntica das representações, o que de modo algum seria desprezível. Mas eu diria que se trata de trazer o corpo, o próprio corpo, de volta para o espetáculo. Aquele que carrega a câmera adere a ela. Assim, ele traz um pouco de carga humana para a fantasmagoria generalizada do espetáculo mercantil.

TRÊS. O que os cineastas-operadores – Leacock, Rouch, Brault... –, que lançaram o cinema direto depois de Flaherty, permitiram redescobrir? Que a questão não é o quadro, mas o corpo. Colocar o corpo do sujeito que filma na imagem, de outra maneira, mas tanto quanto o corpo do sujeito filmado. Não há nenhuma dúvida de que os cineastas (Murnau, Lang, Hitchcock, por exemplo), que não seguravam eles mesmos o quadro, podiam controlá-lo e compô-lo de maneira mais precisa. A personalização do quadro (eco da familiarização com a máquina) não é unicamente uma questão de “olhar”. Com o cinema direto, temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos essa pressão física constante no ato de filmar, uma respiração, um sopro, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais para a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*,<sup>6</sup> e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo. Por exemplo, *Eu, um negro* ou *Gare du Nord* de Jean Rouch. O cinema é uma arte ambiciosa. O que ele deseja é que o dentro se integre ao fora. Filmar o exterior para descobrir o interior, filmar o embrulho sensível dos seres e das coisas, mas para adivinhar, desmascarar, ou desvelar sua parte secreta, escondida, maldita. Inscrever o visível como palimpsesto que encerra o invisível e, ao mesmo tempo, dá acesso a ele. O direto, com essa dança dos corpos com a máquina, desenvolve uma intimidade rítmica que nunca fora acessível, a não ser por meio da imaginação, da poesia ou do romance.

QUATRO. Hoje, quase trinta anos depois, a prática do “cinema direto” se generalizou de fato, e se banalizou (as câmeras amadoras de vídeo), enquanto que a televisão valoriza cada vez mais o uso do “ao vivo” como prova da verdade, chifre do touro, trapézio sem rede, performance radical (da irreal série dos *lives* da CNN durante a Guerra do Golfo ao “direto integral” anunciado por J.-L. Delarue em *Ça se discute*). No momento, então, em que as novas tecnologias da imagem calculada abolem ou reduzem a quase nada a relação entre o corpo filmado e a máquina filmadora, a exaltação do “ao vivo” na televisão surge como a celebração desesperada de uma verdade que foge, ou seja, é a adoração de uma potência em extinção. A *inscrição verdadeira* (a câmera mais o corpo filmado) traz sempre de volta ao quadro alguma coisa do real. Potência do real que retorna no espetáculo, é o que desaparece da tela majoritária. A televisão não faz mais reaparecer o real a não ser celebrando o seu culto (fúnebre).

CINCO. Ao mesmo tempo em que a televisão abole o monopólio do cinema, ela é sua herdeira. Essa herança se resume essencialmente à questão da inscrição verdadeira. No mesmo momento, em um mesmo espaço (unidade de tempo e de lugar de uma cena), encontram-se uma máquina (a câmera, a aparelhagem cinematográfica) e (pelo menos) um corpo (humano ou animal). Desse encontro nasce um *registro* único, não repetível, não simulável. E o que é registrado nada mais é do que, em última análise, a *relação* de alguma coisa de humano com alguma coisa de maquínico. À margem da vontade de potência que toda *mise-en-scène* manifesta, vem misteriosamente se combinar (a cinegenia) o que há – sempre – de impensado em uma máquina, em uma técnica, com o que há – ainda – de impensado em um corpo. Combinações aleatórias. Concordâncias ou discordâncias fortuitas. Adequações ou desencontros acidentais. Por mais poderosa que seja, toda *mise-en-scène* esbarra no limite do acaso. A inscrição verdadeira é a prova de modéstia do cineasta. As falhas que ela revela, como os mil incidentes que, furando todos os controles, fazem de qualquer combinação de energia e matéria uma aventura singular. Eis o que, na ordem da representação, traduz a pressão do real – o impossível da narração, a fuga do cálculo. Tanto uma situação mais ou menos roteirizada quanto uma relação mais ou menos encenada e uma fala mais ou menos dialogada, a inscrição



verdadeira é o ato de registro de uma multidão de *efeitos de real*. Mas, freqüentemente, não fazem mais do que aureolá-la com um pó imperceptível e, no entanto, glorioso: aquele da impressão de realidade. Outras vezes, decisivas, elas rasgam as formas e fazem vacilar o sentido: lapso e *acting out* entregues “ao vivo”.

O tempo é, aqui, a dimensão maior. A inscrição verdadeira é, antes de tudo, a inscrição do tempo. Ela resulta da combinação do tempo do jogo (diante da câmera) e do tempo mecânico (24 fotogramas por segundo). Gravar uma cena corresponde a expor-se a uma duração. Apenas a *duração real* da gravação fílmica abre a porta aos efeitos de real. É porque a fita se desenrola no tempo que algo nela se inscreve realmente, que algo do real se encontra nela.

SEIS. Eu faria esta proposição: no cinema como na televisão, o “direto/ao vivo” nada mais é do que uma variante exaltada da inscrição verdadeira. Exaltada, porque ela abre para a possibilidade – mais ou menos enganadora – de *gozar* da duração de uma ação apresentada em *tempo sincrônico*. O tempo sincrônico é aquele em que o espetáculo me agarra, espectador, dando-me, como no teatro ou em um carrossel, o sentimento de ser o exato contemporâneo da representação, de “vivê-la”. A percepção da duração e a duração da percepção parecem coincidir. Isso é evidente no caso do “ao vivo” televisivo. Inscrição e difusão são, aqui, sincrônicas. Não é, evidentemente, o que acontece no cinema, mesmo o “direto”. Registrando o que acontece em sua presença (diante ou atrás dela, pouco importa, mas com ela), a máquina cinematográfica filma sempre no presente. E quando se trata de corpos, a câmera inscreve na película, um certo número de vezes por segundo, o próprio presente desses corpos que se apresentam a ela. Paradoxo do cinema: o traço inscrito é sempre passado, mas carrega sempre com ele o presente da inscrição. Eterno presente. Por quê? Porque se trata do presente da projeção. As imagens e os sons que ela manifesta aos meus sentidos inscrevem-se no presente de minha tela mental. Presente absoluto da percepção. Partilha do presente: o que se inscreve na tela e o que eu, espectador, estou vivendo, estão, de certa forma, em uma relativa grande coincidência.

No entanto, o aqui-e-agora da projeção reproduz o aqui-e-agora da inscrição verdadeira apenas como engodo. Engodo essencial. Aquela ilusão que funda o cinema. O que se grava no presente na fita fílmica e que se desenrola no presente na tela de projeção é apenas a ilusão de uma sincronicidade. Como o espectador deixaria de saber que, entre a tomada e a projeção, todo um labirinto de tempo e de materiais foi percorrido? Ele sabe disso, o que não o impede de perceber o movimento do filme no presente da projeção. Há engodo, livremente consentido, quando percebo no presente não a realidade atual da projeção, mas aquela, não atual, da inscrição verdadeira. Opero uma colagem espaciotemporal que traz de volta à tela e na duração da projeção um lugar e um tempo que eram os da cena. O primeiro cinema direto (ver *Shadows* ou *Faces* de Cassavetes), depois o “ao vivo” televisivo, não pararam de brincar com esta dimensão do presente – de produzir *efeitos de presente*.

SETE. Isso quer dizer que o cinema não filma os seres ou as coisas como tais (mesmo que seja reconfortante acreditar nisso), mas que ele filma *suas relações com o tempo* – as relações dos seres e das coisas com o tempo da tomada e, conseqüentemente, com o tempo da tela mental. O cinema torna sensível, perceptível e, às vezes, diretamente visível o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos. O cinema direto tornou visível o que não o era (não realmente) antes dele: o cansaço do corpo de um ator na duração de uma bobina de filme, os dez minutos (por exemplo) do plano-seqüência de *Gare du Nord* (Jean Rouch).

Porque, paradoxo perfeito, o tempo sincrônico que faz pulsarem no mesmo ritmo o espectador e o espetáculo é, ao mesmo tempo, o tempo da passagem do tempo, do desgaste, do cansaço, e o tempo do sentido suspenso. No decorrer do tempo do filme, sou testemunha do envelhecimento, mesmo que ínfimo, dos seres e das coisas filmados. E, simultaneamente, ao inverso dessa seta do tempo – que tudo atravessa com um tipo de fatalidade –, não tenho nenhuma certeza sobre o desenvolvimento da representação nem sobre seu fim. O espectador postulado pelo direto é um espectador aberto a todas as vicissitudes, não só da narração mas do próprio curso da representação. Espectador suspenso, tanto em permanente espera de uma interrupção sempre possível, pane

ou acidente, quanto em interminável prolongamento do jogo pela sua abundância ou, ao contrário, por sua falta de reverberação. O efeito de real joga nas duas direções. Reversibilidade do direto. O modelo dessa forma aberta da representação continua sendo a tourada: uma cena, um público, atores, ritual, e, no entanto, cada segundo continua aberto ao acaso, tudo pode a qualquer momento afundar no acidente ou na morte, ou, ao contrário, estender-se no tédio sem fim de uma corrida perdida.

Tanto quanto a experiência do cansaço ou da morte, o direto inscreve o batimento do cheio e do vazio. Toda a sua magia reside nessa suspensão. Reino da incerteza. Encenar é, aqui, colocar os corpos em espera e o tempo em suspenso. Aquele que vê o filme, assim como aquele que o enquadra e aquele que é enquadrado estão em uma suspensão do sentido que se traduz – e nisto está o efeito de presença do direto – por uma insistência dos afetos. Transcrever o vivo fusional pela fusão entre uma máquina e corpos. Esse tempo suspenso é o tempo do gozo.

## NO LIPPING!

UM. Como uma sentença.<sup>1</sup> Cai do alto. Uma careta desagradável acompanha a recomendação: *No lipping!*<sup>2</sup> A ordem é mimetizada. Um dedo frenético se agita diante dos lábios trêmulos. Que principalmente não se fale, nada de palavras, faça um filme sem palavras. Estamos dentro disso. O mais bobamente americanomaniaco de nossos canais de televisão (o leitor pode escolher) foge da palavra filmada como o diabo da cruz. Essa recusa da palavra é, evidentemente, sintomática. Mas, sobretudo, ela agride, e, inicialmente, talvez, é de se esperar, agride aquele ou aquela que a formula, vista a dose de agressividade que a acompanha. Sempre que ouvi “nada de blablablá” (versão francesa), eu entrevi a feição de um curto sofrimento rasgar a máscara do (ou da) responsável pela interdição. É como o início da consciência de uma vergonha e de um escândalo. A censura funciona como uma confissão, a confissão como uma censura.

Resumindo: a palavra, na sociedade e na televisão, que é sua forte condensação, tem lugares para ela, os programas, as cadeias de TV (LCI,<sup>3</sup> os *talk shows*, os “fóruns”, os consultórios de psicólogos...). Mas em um filme documentário, não. O que a gente filma, o que convém filmar, são as situações em que as pessoas se encontram. E não o ponto de vista das pessoas filmadas sobre as situações que elas vivem. É como se falar de uma situação que fosse interrompê-la. É como se falar que não fosse mais viver.

DOIS. Grandes dificuldades para o cinema em conquistar a palavra. A coisa é bem conhecida. Menos a palavra, aliás – fala-se silenciosamente nos filmes mudos –, do que o som da voz. É o invólucro sensível e carnal da voz que falta ao cinema mudo. A palavra, por sua vez, é filmada, feita imagem, traduzida em cartões. Ela não está completamente ausente. E, no entanto, privada da voz, isto é, da cavidade do corpo e da ressonância dos órgãos, a palavra filmada não é nada. Com o grão da voz, chegam ao cinema o sexo e a própria marca do indivíduo.

Riscada na carne de uma voz, a palavra filmada impõe a realidade do corpo como algo irrefutável. Pois o que é filmado é propriamente a *relação* – o laço, o elo, a dependência – dessa palavra e desse corpo, ao mesmo tempo distintos e confundidos. Falar é um ato físico, um trabalho corporal. É a performance de uma máquina, o corpo, para uma outra, a câmera.

Há nisso uma primeira ocorrência – esquecida, enterrada, naturalizada – do grande sistema sincrônico que regula todo o cinema falado. A voz, o corpo, a palavra já estão juntas em um *sincronismo primeiro* que antecipa o sincronismo do registro sonoro cinematográfico. O registro sincrônico do som e da imagem duplica, reproduz, confirma o sincronismo fundamental da emissão vocal e do gesto corporal que a permite. Se o cinema falado<sup>4</sup> renova a miraculosa impressão de realidade do cinema mudo, é porque ao tremular das folhas das árvores em uma tela se acrescenta o tremular da voz capturado no tremular do corpo. A palavra filmada talvez seja o mais profundo vestígio do realismo cinematográfico. Testemunha-o *a contrario* o incômodo que advém do espetáculo de uma má dublagem. Ou a dificuldade que sempre houve em romper o elo do sincronismo (Godard, Duras). Num caso como no outro, é infligida uma violência à impressão de realidade, àquele acordo das máquinas que se tornou uma nova natureza, uma segunda pele, e que desde então não é mais pensado em sua contingência, sua fragilidade, sua reversibilidade.

TRÊS. Se me é permitida esta simplificação, eu diria que há dois tipos de palavras no cinema documentário. Aquela – a maioria dos documentários – que constitui o indivíduo subjetivo, o define na sua relação com os outros, o institui ao mesmo tempo como sujeito de um grupo e de uma ordem – em resumo, o fabrica

como sujeito. E a palavra que organiza – que cria – o mundo. De um lado, *Eu, um negro* (Jean Rouch). Do outro, *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault).

O segundo desses dois tipos de palavra filmada é herdeiro da tentação demiúrgica que trabalha o cinema desde os seus princípios – desde o cinema mudo: Keaton, Vertov, Murnau, Stroheim, Gance, Ford... Um cinema que escreve o mundo, o coloca em forma, o ordena, em resumo, o humaniza. Representar o mundo é fazê-lo existir para nós, é organizar para o homem um lugar humano (ainda que seja o da morte) em um mundo que não é (ainda) talhado à sua medida: *Tabu*, *Os pescadores de Aran*.

A trinta anos de distância, a proximidade de *Pour la suite du monde* e de *Os pescadores de Aran*<sup>5</sup> atesta a continuidade do tema. Tanto em um quanto em outro, a filmagem é mais do que a ocasião do filme, ela é a incitação, o convite feito aos homens do presente a se religarem ao mundo antigo, o mundo perdido dos ancestrais, o mundo de *antes do cinema*. Os dois filmes fazem literalmente voltar (à vida, à consciência, à palavra, à memória) todo um bloco de experiência perdida (a pesca aos tubarões no caso do último, a caça às focas no primeiro), e duplamente perdida por nunca ter sido filmada. Essa vida desaparecida e *não filmada*, o filme a faz renascer antes de tudo para ele, para que haja filme e para que ela seja – finalmente – filmada. Isto é, medida, reapropriada, familiarizada, reumanizada e recolocada à disposição do presente. Função ritual e conciliadora do cinema. O espetáculo do mundo e a evocação dos tempos míticos podem nos dar medo, o simples fato de que eles tenham lugar em um filme civiliza esse medo, permite urdi-lo e desurdi-lo. É preciso ver a construção de um filme como um ritual de apaziguamento do mundo.

Retomar a trama dos mitos tal como os antigos a viviam é, em ambos os filmes, confrontar o humano e o não humano (os elementos, os animais). Combate paradoxal. Para ser atestada e valorizada, essa confrontação deve afirmar a potência, a astúcia, o risco. Ela deve, ao mesmo tempo, reafirmar algo de uma mes- tria humana, cuja prova mais radical é, aliás, trazida pela própria possibilidade da filmagem: cada espectador sabe muito bem que, durante todo o tempo em que é filmada, nenhuma catástrofe,

nenhuma perda, tem como impedir o filme de se realizar. Filmado, o medo tranqüiliza.

Pobre, então, é o lugar da palavra – algumas frases pós-sincronizadas – em *Os pescadores de Aran*. Este filme de 1934 pertence ainda à ordem do cinema mudo. Ele confia ao olhar, e somente a ele, a tarefa de fazer ligação, de amarrar os fios da relação no próprio centro dos combates com a pedra, o vento, o céu, o mar e os tubarões. Trinta anos depois, a palavra representa o mesmo papel em *Pour la suite du monde*. Ela o representa à sua maneira, que não é aquela do olhar.

Basta comparar os sistemas de escritura dos dois filmes para verificar a que ponto, na história do cinema, a palavra é uma forma organizadora que determina plenamente as soluções de *mise-en-scène*. Nem é necessário opor as lógicas de montagem dos dois filmes para captar a marca da passagem do mudo ao falado. Toda a filmagem de Flaherty em panorâmicas, ligando os personagens e as coisas, supõe e fabrica um mundo onde a relação se faz – decisão freqüentemente brusca – pelo movimento do corpo, da cabeça, do olhar.

Inversamente, os longos planos de Perrault, para acolher o fluxo tranqüilo da palavra memorial, instalam células de escuta, de espera, de atenção, que supõem um mundo onde as coisas aparecem segundo seu transcurso, em seu tempo, em sua música, sem excesso nem surpresa. Onde só precisam, em suma, retomar o lugar que era delas antes do cinema, e que o cinema vem, enfim, confirmar e celebrar para nós, seus contemporâneos.

QUATRO. O que diverge nos dois filmes, nessa presença da palavra, é justamente o regime de inscrição do tempo. Aqui, na Ilha dos Couldres, o liame da palavra deve se desenrolar e se enrolar. O que se passa no filme é precisamente o vínculo, a relação. Eis porque o acontecimento cinematográfico essencial é, aqui, o próprio ato da palavra, a exposição dos corpos na palavra. Tal como Perrault a coloca em cena, a palavra não organiza apenas o retorno de um mundo pré-cinematográfico ao cinema. O próprio filme é construído sobre ela, o roteiro procede dela, ela se produz no filme e o produz: mais uma vez, as maneiras de fazer, os procedimentos e as abordagens dão o tom fundamental

da escritura documentária. O cineasta começou por registrar no gravador de som dezenas de horas de palavras de seus personagens. A partir dessa matéria verbal, ele decupou blocos que não apenas seriam a trama dos monólogos e diálogos do filme, mas organizariam seu movimento e ritmo. A colocação em cena nasceu de uma colocação em palavras.

Todo o cinema da palavra, aquele que vem com o som sincrônico nos anos de 1960 e se prolonga até nós no cinema documentário (ou na obra de Rohmer), é confrontado com essa questão do registro de durações novas, de novas extensões de matéria. O jogo da palavra supõe um espaço e um tempo que não são nem aqueles do cinema mudo nem os da pós-sincronização. O vínculo da palavra e do corpo, o suspiro, a respiração, a dicção, o tempo, toda essa música que se desenvolve segundo ritmos necessários e significantes, demandam e exigem que, tanto na gravação como na montagem, uma escuta se forme e que ela seja tornada possível ao espectador.

Mais uma vez, como ao longo de toda a história do cinema, a transformação das exigências técnicas provoca respostas formais que operam sobre o sentido. No caso da gravação da palavra, a revolução vem menos da câmera leve e do gravador de áudio portátil do que da duração das bobinas do filme e da capacidade dos chassis de câmera. Como não ver que os dez minutos de filme carregados em uma Éclair 16 não apenas permitem, mas induzem uma cinematografia da duração que é também a constituição de um novo objeto fílmico: o monólogo ou o diálogo em plano-seqüência de longa duração?<sup>6</sup> Uma nova economia da narrativa aparece, novas formas de articulação, novos sistemas de corte (por exemplo, um papel maior das inserções).

Evidentemente, essa *mise-en-scène* da espera, da fronteira, do intervalo, da respiração dos seres, dos corpos e das palavras, assim como todo o sistema de formas suscitadas pela necessidade de *respeitar* a palavra filmada, não triturá-la, picá-la, manipulá-la, comprimi-la, são recusados pela lógica da informação-mercadoria dominante nas mídias.

Respeito pela palavra? Isto não quer dizer que o cinema não a monte, não a corte, não a organize, não a agencie em outra

proporção e em outra relação que não aquelas que ela tinha ou poderia ter tido no momento de sua existência que ainda não era fílmica.

O primeiro e o mais puro dos gestos cinematográficos não é inocente de uma intenção de sentido, de uma intervenção significativa que venha atrapalhar – isto é, transformar a ordem do mundo. Filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanenência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feita de intervenção, de alteração. E mesmo que filmar se limitasse a captar e gravar, isso já seria, sempre, colocar em relação e construir, tecer, tramar, colar, conjugar: não é necessário que a câmera e aquilo que ela filma sejam montados em conjunto para fabricar uma cena? Nada de escritura, pois, sem manipulação do mundo. Toda a questão é saber como e com que objetivo, por intermédio de que lógicas, em que pensamento sobre as coisas. Tudo é escritura, mas nem todas as escrituras se equivalem e apenas algumas podem pretender, além de sua eficácia, uma honestidade ou autenticidade. Como julgá-las? Rejeitando os procedimentos que desprezam o espectador. Um espectador desprezado representa desprezo para todos os outros. E vemos esse desprezo, dia após dia, agir nos procedimentos da televisão moldada pela publicidade. Não é por acaso que a publicidade, modelo do consumo audiovisual, é uma espécie de lixeira da palavra, isso se deve ao mau acabamento das dublagens e da pós-sincronização. Devemos compreender a produção da palavra filmada na atualidade como o lugar de uma guerrilha sem nome: há o campo da “palavra destruída”,<sup>7</sup> que são as mídias em seu funcionamento majoritário; há aquele da palavra construída após a ruína, que sempre foi e continua sendo aquele do cinema, hoje do documentário.

CINCO. Como, por outro lado, não observar – a coisa é bem conhecida – que estamos em um mundo ruidoso de palavras sem seqüência e sem relevo, que os objetos audiovisuais multiplicaram ao infinito as fontes sonoras e os fluxos de palavra? Fala-se, nunca se falou tanto.<sup>8</sup> Vozerio, interferência. Que seja. O problema do cineasta não é falar, acrescentar palavra à palavra ambiente, mas fazer entender. É uma ingenuidade acreditar que no cinema é

suficiente que uma coisa seja dita para que seja entendida. Mesma ingenuidade acreditar que uma coisa mostrada será por esta razão vista e observada. O trabalho do cineasta é, essencialmente, fazer ver aquilo que ele filma e fazer ouvir aquilo que ele grava. Pois nem o olhar nem a escuta se dão por si mesmos. Não são coisas dadas, mas produzidas e fabricadas. E a avalanche sem fim de imagens e de sons apenas provoca a submersão da própria possibilidade do olhar e da escuta: o *turn over* da mercadoria espetacular não deixa o menor tempo e não permite o menor trabalho, que são necessários para simplesmente constituir um objeto de percepção e de pensamento. O cinema resiste a esse enfraquecimento perceptivo. Ver e ouvir são uma produção, um trabalho, dos dois lados da tela. Sem esse trabalho de uma parte e de outra, toda escuta é impossível e toda palavra vã, estaremos no terreno da banalidade da televisão.

SEIS. Questões. Quem teme as palavras a ponto de bani-las? Quem não quer linguagem? Quem não quer falar para dizer quem nele fala? Quem tem medo do sujeito que fala? Medo de ser invadido, ultrapassado, perturbado? Quem dá ao indivíduo o conselho do silêncio social? No cinema de hoje (e não apenas na televisão), o mutismo é aconselhado.<sup>9</sup> Imaginamos estar naquelas casas burguesas onde as empregadas domésticas não tinham direito de falar, muito menos as crianças. Nós nos calamos. É um pouco a (nova) palavra de ordem de nossas sociedades educadoras.<sup>10</sup> Os poderosos se aborrecem com a fala dos fracos.

Não há dúvida de que o cinema é assombrado pelos fantasmas do mudo. O fato de que, após ter sido falado, ele queira, como atualmente, regredir ao artifício do mutismo, talvez não seja tão inocente. O cinema da palavra coloca a questão do sujeito falante. Sujeito = crise. Se essa dimensão da crise é exatamente aquilo que faz de cada sujeito um campo de batalha em campos incertos, de cada indivíduo o sujeito de uma história e de uma sociedade, e não mais apenas um consumidor de mercadorias, de informações, de espetáculos, disso decorre uma perturbação nos mercados. Por que a lei do espetáculo quer aplicar a lei do silêncio? É para nos proteger de nós mesmos? Para privar cada um de nós da formulação de seu desejo e da transmissão de sua experiência? Perguntas.

SETE. Arte por excelência da palavra filmada, o cinema documentário conforma o mundo ao seu desejo. Sem dúvida, o cinema tem necessidade de personagens (e de espectadores) nos quais algo de humanidade real ou possível se inscreva ou se encarne.<sup>11</sup> Nem complacência, nem desprezo. Tenho um pouco de dificuldade em imaginar um cinema que desprezasse aqueles que ele filma ou quisesse perdê-los. Não, ele quer salvá-los, mesmo que seja por suas fraquezas ou por sua falta de qualidades. O homem comum do cinema documentário – o personagem/o espectador – seria, assim, levado à realização de si mesmo pelo jogo do filme. Isso começaria e aconteceria na relação de um corpo e de uma palavra com a máquina cinematográfica (a inscrição verdadeira). E isso voltaria a acontecer no reconhecimento, pelo espectador, da verdade dessa relação. Eu me pergunto se a ambição (pouco declarada) do documentário não seria, filmando esse homem comum, restabelecer para ele e para nós a idéia, mais que comprometida pela espetacularização crescente das sociedades humanas, de certa dignidade do ser. Hipóteses.

## COMO FILMAR O INIMIGO?

*Dez anos depois, eles mudaram;  
é preciso continuar a filmá-los...<sup>1</sup>*

Final de 1995, dois anos antes era publicado "Mon ennemi préfère?" na revista *Images Documentaires*.<sup>2</sup> Esse inimigo é a Frente Nacional (FN),<sup>3</sup> seus dirigentes, seus quadros, seus militantes. Eu os havia filmado pela primeira vez nove anos antes, em *Tous pour un!*, sobre as eleições presidenciais de 1988, disputadas por Mitterrand e Chirac. E meu gosto pelas batalhas políticas em jogo aberto me levou, com Michel Samson<sup>4</sup> e Anne Baudry, a filmar em Paris ou Marselha, alguns outros representantes em ação da FN. Hoje, esse partido cresceu por toda parte e eu continuo me fazendo as mesmas obstinadas e, talvez, vãs perguntas: é preciso, para combatê-la, filmar a FN? Como? A que preço, sob que riscos? As perguntas são as mesmas. Mas não completamente. Muitas coisas mudaram na Europa e na França nesses dez anos, mas, para mim, o que mudou foi principalmente o lugar da FN na vida política francesa. "Banalização", dizem. Ocupação progressiva do país, eu diria. Não apenas das mentes, mas do espaço e do tempo, da geografia e da história, das instituições e das empresas, da linguagem e das lógicas.<sup>5</sup> Tudo se passa como se a FN infundisse cada vez menos medo. E como se esse medo fizesse cada vez menos mal. "Foi só um susto", é o que se diz à criança ferida para consolá-la. Incluo-me entre aqueles aos quais faz cada vez mais mal esse medo que se familiariza, se insinua, se alinha e vagarosamente ganha o interior dos corpos

e das almas. Penso em Leonardo Sciascia, penso em Dashiell Hammett, quando sinto – em Orange, em Toulon, em Marignane, em Vitrolles – o medo de ganhar surdamente as consciências e guiar secretamente as condutas, operando sem estardalhaço, sem debate, pelo terrorismo cotidiano das pressões, delações, ameaças, intimidações, difamações, injúrias íntimas, ataques *ad hominem*, calúnias, rumores...<sup>6</sup> Pequenas ignomínias organizadas e aceitas. Extenuação da dimensão política por desprezo manifesto. O homem reduzido ao interesse mais estreito. A delação estimulada. A submissão alardeada como modelo.

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o *slogan* não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma.

## MARIE-HÉLÈNE E BÉNÉDICTE

Em 1988, portanto, *Tous pour un!*<sup>7</sup> Esse filme sobre os militantes do RPR e do PS<sup>8</sup> – os únicos em campanha, naquela ocasião, por seu candidato à presidência – encontra aqueles que eu não tinha previsto filmar, os militantes da FN. Nossa heroína RPR, Bénédicte, responsável pela seção de Bois-Colombes, é amiga de uma jovem militante da FN, Marie-Hélène. E nos fala dela. Esse encontro, parece-me, ganha sentido no momento em que Le Pen acaba de obter a maior votação na França (15%) e quando eu ouço falar – já – dos desertores do RPR. Filmamos no jardim do Luxemburgo um diálogo entre as duas moças que comentam, rindo, os méritos respectivos de seus chefes queridos, Le Pen e Chirac (qual é o mais “duro”? ). Brincadeiras em torno do extremismo que filmei, não sem pensar nas heroínas de Rohmer, como um passeio fora do tempo. O que se tratava de inscrever

era da ordem da descoberta, para não dizer da surpresa. Como uma moça dos dias de hoje poderia ser partidária de Le Pen? Eu estava estupefato, e esperava entender isso melhor filmando-a. Eu dizia a mim mesmo, ainda digo, que filmar é percorrer um tempo de experiência em que a relação do sujeito com seu corpo e sua palavra se desdobra e, ao mesmo tempo, se intensifica. Uma dinâmica de encarnação dos motivos do pensamento se torna possível, reconhecível. Se o Outro se encarna, para mim, isto acontece, antes de tudo, nos filmes. Acrescentar, filmando-o, corpo – gesto, palavra, movimento, sinuosidade – à ideologia do outro é, evidentemente, representar essa ideologia com mais força, ou seja, talvez provocar uma reação mais viva no espectador, dar-lhe mais material a apreender e mais desejo de combater. Portanto, a curiosidade se sobreporia à repulsa. No entanto, filmando à noite uma equipe da FN (eles pregavam cartazes para a festa de Joana d’Arc, que Jean-Marie Le Pen já havia incorporado e – pela primeira vez, acho – antecipava em uma semana, para não por acaso coincidir com o Primeiro de Maio dos trabalhadores), chamou-me a atenção algo que mostrava o avesso da sedução despreocupada de Marie-Hélène. Um dos pregadores de cartazes da FN, velho militante, sem qualquer motivo aparente além do fato de estar sendo filmado, entoava um refrão sobre os negros conduzidos a golpes de cassete para as colônias. No mesmo instante, firmemente, o chefe da equipe ordenava-lhe silêncio. Aqui não, você não, agora não! Expressar-reprimir, esconder-exibir, a cena cinematográfica induzia e registrava a demonstração em atos desse movimento pendular que caracteriza, acho eu, a ambígua relação da FN com a “mídia” (“os panfletários”), amada e, ao mesmo tempo, vaiada em seus *meetings*. De um lado, a obsessão de se fazer notar e portanto de se mostrar, de se apresentar como diferente de todos os outros, à parte, único, intacto, até o excesso e o insuportável, e, de outro, aquela obsessão de denunciar a consecutiva exibição, pela mídia, dessa diferença, dessa estranheza, como uma injustiça e uma censura. Esse duplo movimento, ao mesmo tempo denegação e deslocamento, que significa se posicionar como vítima de todas as agressões, no lugar de todas as vítimas (vítima, por exemplo, do anti-semitismo no lugar dos judeus...),<sup>9</sup> é inexoravelmente registrado como inscrição verdadeiramente cinematográfica,



fixação sincrônica dos voláteis *acting out* que desmascaram a violência escondida dos sentimentos reais. Estamos dentro de uma lógica de desvendamento emocional. Agente de conhecimento, o cinema pode apenas romper as defesas do inimigo, sem ir até a exposição de suas forças ou fraquezas, desmontar suas engrenagens, fazer aparecerem suas contradições. Filmar para melhor conhecer, mas não ainda filmar para melhor combater.

### “NÃO ME TOQUE!”

Quatro anos mais tarde, 1992, 1993, são esses mesmos *acting* que, mais uma vez, podemos filmar em *La Campagne de Provence* e em *Marseille en mars*. Na esquina de uma rua de Marselha, a rua Henri-Barbusse, simbolicamente rebatizada (já) “rua Charles-Martel”, um grupo de mulheres militantes da FN, diante da câmera, xinga uma mulher que não é vista, mas que se defende fora de campo (o *cameraman*, Jean-Louis Porte, colocou-se ao lado dessa mulher invisível – e é como se nós estivéssemos em seu lugar). “Volte para o seu país!”, gritam para ela bem na cara (a da câmera, portanto). O país é a Argélia, que não é mais “francesa”, compreende-se, mas quem é a mulher que está sendo insultada? Ela somos nós, nós estamos em seu lugar. O dispositivo fílmico (essa mulher agredida jamais será vista) desvenda toda a raiva daquelas que gritam, ao mesmo tempo, contra a estrangeira e contra a câmera. Violência não apenas exibida como projetada em nós, espectadores. Aqui, a *mise-en-scène* comanda o sentido. Os corpos filmados sabem que são filmados e se expõem com ódio ao dispositivo que os afirma – desvelamento – tais como são.<sup>10</sup>

Gardanne. Le Pen percorre a passos largos o mercado, sorrindo, amável com seus admiradores. Perto dele, um segurança que, para protegê-lo, esbarra nele. Le Pen sobressalta-se, um ricto de violência invade seu rosto. “Eu disse a você para não encostar em mim! Eu não gosto que encostem em mim desse jeito!” Filmados, esse gesto e essas palavras fóbicos abrem-se subitamente para a outra cena que ameaça, atrás dos sorrisos e da bondade. Neles, inscreve-se algo da relação entre a idéia política e o corpo político, relação que somente o cinema pode revelar e desdobrar. A partir do momento em que se encarna e

se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio. A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz.<sup>11</sup> É o que eu sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, a carcaça. Acontece que a FN não está (ainda não, e não em todos os lugares) no poder: é seu potencial crescimento (resistível ascensão?) que deveria ser filmado hoje como a carcaça de nossa sociedade.

### SER E NÃO SER, TER SIDO E NÃO TER SIDO

Posto que desenrola uma fita de tempo maquínico sincrônica com o tempo vivido do sujeito filmado, o cinema pode registrar a passagem de um estado de enunciação a outro, a ruptura de uma conduta, o ponto de desequilíbrio de um corpo em torno de uma denegação. Mas como, filmando-o, desmontar, por exemplo, o rébus que dosa com precisão meandros e deslizamentos significantes e faz com que Le Pen passe, no mesmo discurso, da Aids ao sindicalismo docente, e da pedofilia à Liga dos Direitos do Homem?<sup>12</sup>

Há uma sutileza perversa do fascismo à francesa, que tem a ver com o fato de que ele constantemente nega a si mesmo (Wieviorka diz “nacional-populismo”)<sup>13</sup>. Essa denegação bloqueia a intervenção cinematográfica, assim como paralisa a luta política, muito impotente contra um inimigo que se esquia em sua própria exibição. Como representar, com efeito, o mecanismo tortuoso que faz com que a denúncia das ignomínias habituais da FN, até mesmo dos seus crimes – sempre negados, portanto, ao mesmo tempo que realizados –, seja transformada em argumento de sedução suplementar? Acho que só mesmo Lubitsch, o Lubitsch de *Ser ou não ser*, claro, poderia desmontar uma engrenagem desse tipo – que acaba por tender ao *nonsense*. Lembremo-nos, por exemplo, das declarações que se seguiram ao assassinato de Ibrahim Ali em Marselha, em fevereiro de 1995. Acusada, a FN começa por negar o ato, mas uma negação que funciona como uma afirmação codificada (foi a vítima que atacou os seus assassinos). À publicidade dada à acusação se acrescenta, portanto,

aquela dada à sua rejeição. Duplo benefício. Todo ato efetuado e negado exhibe-se, assim, duas vezes. Confissão codificada e contra-confissão tonitruante. A palavra “negacionismo” já foi cunhada por outras razões, mas observo que ela remete ao mesmo sistema de denegação. Revirar os enunciados, apagar os vestígios, virtualizar a memória. Diante disso, para não renunciar ao combate, seria preciso manter a idéia de uma resistência intrínseca (ontológica) do cinema à progressão atual dos revisionismos. Ao mesmo tempo que a duplicidade, o cinema fabrica o vestígio que registra essa duplicidade. Contra as mídias de massa que fazem circular um princípio de reversibilidade geral e substituem nossas dúvidas por uma dúvida objetiva e generalizada, um equívoco instituído, favorecendo, na verdade, todas as revisões, o cinema se obstina em registrar o que ele produz e provoca. O vestígio cinematográfico, tempo e duração em sincronia com a ação filmada, mantém aquilo que se apaga e, a despeito da ambigüidade essencial de todo jogo de imagens, não pára de inscrever e reinscrever a cada projeção o real dos corpos filmados. Esse vestígio se opõe ao circuito da informação-mercadoria, em que toda coisa representada tende a mudar de sinal, verdadeiro e falso, real e virtual, presente e possível. Essa crepitação dos sinais nas produções midiáticas zomba do cinema como herdeiro da cena real da antiga representação, aquela que fabrica um terceiro entre o outro e mim, aquela que mede o peso dos corpos e pisa nos espinhos do real. Glorificação do corpo filmado, fetichização do vestígio, religião da inscrição verdadeira, sim, visto que o cinema – corpo, vestígio, inscrição – se opõe às roteirizações e modelizações em vigor, desde que se mantenha no ponto de ruptura das linguagens.

## MÉGRET EM LUZ VERDE

Em 1992, os corpos a serem filmados eram os dos candidatos da FN às eleições regionais de Provence-Alpes-Côte d'Azur, Le Pen e Mégret. É a outra vertente da inscrição verdadeira, o que se registra não é mais a fratura da cena, mas sua coerência.

O corpo do inimigo no documentário não é transferido para um outro corpo, aquele de um ator; ele está lá “de verdade”,

“em carne e osso”, presença real diante da câmera, ameaça ou armadilha, mas, ao mesmo tempo, pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável. Esse corpo não amado é a prova de verdade do documentário, que não sabe, não deve e nem pode dele se livrar. Mesmo que o inimigo seja exatamente o que é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme.<sup>14</sup> Os riscos são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de convivência ou complacência. Estamos bem longe da ficção, na qual eu escolho os atores e o corpo, na qual o dinheiro interfere, na qual sei que o artista é mantido por contrato. No documentário, a pessoa filmada pode, a cada momento, pôr fim ao filme. As negociações com o inimigo que se encarna a si mesmo e com o ator que encarna o inimigo não são, então, da mesma ordem. E o desejo não é o mesmo. Eu posso desejar o corpo de um ator e pedir-lhe que não deseje o corpo do seu personagem. Le Pen não é Welles interpretando Macbeth, nem Charles Laughton em *Tempestade sobre Washington*. Diante do homem político, não posso dissociar o corpo filmado da idéia ou do poder que ele encarna. Eu rejeito aquilo que me repulsa, mas devo atar e não romper. Dependência do documentarista – mas ao mesmo tempo potência da relação, mais matricial do que na ficção. Não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculo, sem gostos e desgostos. Questão de corpo. Foi, antes de tudo, a partir da reticência de Michel Samson, a partir de sua recusa de qualquer proximidade com os corpos hostis, que se elaborou uma *mise-en-scène* para filmar a FN em *La Campagne de Provence*. Michel Samson, que traz a chama e a cinza dessa confrontação, não é um “ator”, ele é o meu *alter ego*, cúmplice político e, ao mesmo tempo, cinematográfico. Seu corpo interposto nos representa e nos expõe, a ambos, diante do inimigo. Ora, amigos ou inimigos, os personagens de um filme compartilham a cena e mesmo o quadro (os combates, os duelos). Aquilo que eu chamo de uma “comunidade cinematográfica” os reúne. É o que eu dizia em 1995 (permitam-me citar este primeiro: “Filmar o inimigo”):

De um lado, meu inimigo e eu, ou seja, “dois”. De outro lado, paradoxo, esse “dois”, uma vez filmado, é suplementado por um terceiro, que é a relação filmada entre “um” e “um”. A partir do instante em que são filmados juntos, a distância que separa o amigo do inimigo é pura ficção, projeção, e não mais inscrição. E essa distância se reduz também para mim, espectador, pois é, então, do meu olhar que eles se aproximam. Como escapar dessa inclinação fatal do cinema que impõe – obsessão baziniana<sup>15</sup> – que filmar juntos os adversários seja, conseqüentemente, aproximá-los um do outro (e ambos de mim)?

Quando nos propusemos a fazer *La Campagne de Provence*,<sup>16</sup> havíamos acabado de fazer *Marseille de père en fils* (1989), em que tínhamos filmado, mas não montado, diversas cenas com os militantes e quadros da FN. Aquela experiência nos havia chocado. Aquelas pessoas eram agressivas, delirantes. Não gostavam que as filmássemos, e nós não gostávamos de filmá-las. Três anos depois, não tínhamos mais escolha: era preciso filmá-los, Le Pen e Mégret, sobretudo porque eles haviam tomado de assalto a Provence, atacando em nosso terreno, em resumo. Ora, eles haviam mudado. As câmeras (e não apenas a nossa) estavam no encontro. Sempre odiadas, sempre insultadas, mas prontamente convocadas na hora certa. Mal-estar. Não queríamos estabelecer uma relação de familiaridade com a FN, como havíamos feito em *Marseille de père en fils* com os filhotes socialistas de Defferre, ou mesmo com Jean-Claude Gaudin (longas entrevistas “analíticas”). Conseqüência: para evitar tratar “à parte” a FN e cair na armadilha da exceção (ver anteriormente), decidimos adotar o mesmo princípio, o da distância atenta, já que todos os partidos estavam competindo. Para a palavra pública (a política), cinematografia pública. Objetiva única (e média: 20 mm em betacam), circunstâncias públicas, “nenhuma entrevista singular que não se fizesse no meio de todos, à maneira dos apartes no teatro”. Formalizar a relação, sistematizá-la. Que ela seja legível como tal, que a informação política do espectador seja também sobre a forma da relação.

Tantas boas intenções acabaram sendo muito pesadas para nós. À medida que as semanas se passavam, que o plano de batalha da FN se revelava e se executava mais fortemente, sentíamos-nos

provocados a fazer, cinematograficamente, frente àquela ofensiva organizada. As performances de Mégret, por exemplo, nos incitavam a transpor nosso dispositivo de distância igualitária. E estávamos tentados, sem romper o dispositivo, a modificá-lo. Mesmo que fosse só para não parecer, a nossos próprios olhos, que éramos cúmplices daquilo que filmávamos. Os *meetings*, por exemplo, em que se proferiam monstruosidades. Então, nos parecia, uma certa violência dos enquadramentos podia dar conta da violência das palavras.

Era o que eu escrevia em 1995. Mas eu poderia ter dito também: uma estranheza das luzes – verdes – para aureolar certos delírios. Aquelas tentações de intervir, apesar da regra que nos havíamos determinado, tornavam-se irresistíveis na montagem, com a ironia irritante da música de Louis Sclavis. Passagem de uma lógica a outra, salto das trilhas labirínticas do cinema para os caminhos balizados da propaganda.

Isso era, sem dúvida, nos mostrarmos ao mesmo tempo militantes e ingênuos. Hoje, três anos depois e alguns pontos percentuais a mais de adesão popular à FN, esse tipo de maneirismo, que duplica a distância que havíamos estabelecido com aqueles que filmávamos, parece-me um esforço quase que desesperado. Longe demais/perto demais: velha questão da *mise-en-scène*. Brincadeira de gangorra, jogo do “perde quem ganha”?

Esta a pergunta que eu fazia: como incitar o espectador em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica diante das monstruosidades cotidianas da FN, sem fazê-lo deleitar-se nem com o horror, nem com sua denúncia espetacular?

## A QUESTÃO DAS ALIANÇAS

Em maio de 1997, eleições legislativas, filmamos *La question des alliances*. Mais uma vez, Marselha.<sup>17</sup> Se essa questão se tornou preocupante, foi para a direita parlamentar, RPR e UDF. É sobre ela que se exerce a pressão da extrema-direita. Há as posições de princípio e as realidades do campo eleitoral. O que quer que possa pensar na esfera privada, a direita governava declarando sua hostilidade pública à FN, que, por sua vez, a combatia em nome dos “valores” que a direita teria traído.<sup>18</sup> Mas, hoje, uma

parte dessa direita – políticos, quadros, militantes: tantas pessoas, queiramos ou não, da elite política francesa – fala abertamente em fazer alianças mais ou menos “circunscritas” com a FN. Bruno Mégret,<sup>19</sup> que nós filmamos, espera que as alianças conduzam a curto prazo à “decomposição” dessa mesma direita que diz desejá-las, para chegar à recomposição de uma “direita nacional” em torno da FN e sob seu controle. Tal me parece ser o risco político para os próximos tempos: que uma direita esfacelada, atabalhoada, venha abrir a porta e entregar o poder à FN; que no âmago de nossas famosas elites, insultadas pelas ladainhas da FN, alguma fração masoquista adote a política do quanto pior melhor.

A questão das alianças (qual amigo? qual inimigo?) é uma questão diretamente política, que vai além dos temas ideológicos, afetivos, morais (Carl Schmitt). Cada uma das cinco maiores formações políticas da França pode se ver na situação de precisar se aliar a um primeiro inimigo (por mais detestável e detestado que seja) para combater um segundo inimigo considerado mais ameaçador. A esquerda com a direita contra a extrema-direita. A direita com a extrema-direita contra a esquerda. Não se trata mais apenas de aprovar ou condenar “as idéias” de Le Pen, mas de perder ou ganhar um escrutínio, sobreviver ou desaparecer com ou apesar dos votos que se ganharão dos candidatos da FN. Portanto, na direita encontram-se os partidários – e os adversários – de um acordo “realista” que conduziria, localmente de início, depois nacionalmente, a uma divisão dos poderes entre os dois partidos de direita (RPR e UDF) e a FN. E já vemos as manobras de sedução, isolamento ou cooptação de uns pelos outros nas cidades de Toulon, Vitrolles, Marignane.<sup>20</sup>

Isso quer dizer que o *partis pris* do cineasta – filmar a FN, não importa o quanto lhe custe, para combatê-la conhecendo-a melhor – se vê confrontado com outra lógica, política, a qual pressuporia o interesse de uma aliança com aqueles mesmos atores que se deve combater, o “diabo” de ontem se metamorfoseando diante de nossos olhos em potência política digna deste nome. Insensivelmente, vemos, veremos cada vez mais, a repulsa se transformar em vaga atração fatalista. “Depois de tudo...” e “por que não?”. É isto que seria importante mostrar hoje, que a FN está tomando o

poder politicamente, com uma mistura de terror e sedução que fissa os seus inimigos. Não se trata mais de “descobrir” ou de “explorar” cinematograficamente as terras que continuam tão pouco conhecidas da Frente Popular, seus adeptos, usos e costumes. Acreditamos, juntamente com Michel Samson e com Anne Baudry, que a urgência era descrever e mostrar, fazer ouvir, o que fazia, o que dizia a FN, em primeiro lugar, porque a tarefa fundamental do cinema está ligada ao desejo de conhecer e de compreender, trabalho elementar de formação do cidadão, tarefa que a mídia, aliás, cumpre tão precariamente (*La Campagne de Provence* é, sem dúvida, o único registro filmado das cinquenta “medidas” da FN anunciadas por Mégret...). Não estamos mais naquele ponto. Será que passamos daquele ponto sem volta em que nem a mais assustadora descrição é suficiente para nos infundir medo? A FN tornou-se a tal ponto atraente para suas próprias vítimas? Com que encantos ela pode seduzir esses homens políticos de direita que ainda se dizem republicanos e que ela acabará por destruir? Hoje, a questão é política. É possível acreditar na FN quando ela se proclama “contra” os partidos políticos, ternamente chamados de “bando dos quatro”? Queiramos ou não, a FN é um partido político, que governa politicamente tais cidades, que dispõe de um programa, de quadros, de estruturas políticas, que tem ambições políticas. Mascarado sob uma retórica antipartido, ele nada é além de um partido, que é preciso desmascarar como tal, para combatê-lo politicamente.

Para o cineasta, “politicamente” quer dizer publicamente, abertamente, explicitamente. Filmar abertamente as pessoas da FN – como se filmam os outros homens políticos, nem mais e nem menos. Tornando peça da engrenagem das alianças públicas, o inimigo muda de lugar: trata-se de filmar essa mudança para continuar a combatê-lo. Do ponto de vista da mais radical das não-alianças, filmar a ameaça da aliança. Em abril de 1992, em Martigues, filmávamos Bruno Mégret, que sorria ao constatar o quanto a FN já havia “conseguido a vitória ideológica”, difundindo sua pauta, suas palavras de ordem, suas idéias no discurso público das outras formações políticas, esquerda inclusive, para concluir que “a vitória ideológica sempre precede a vitória política”. Em maio de 1997, em Vitrolles, chegou o momento de Mégret tentar alcançar essa vitória política.<sup>21</sup> E nós não o filmamos da mesma

maneira de cinco anos atrás. Não tínhamos mais necessidade das luzes verdes e das músicas estridentes. Derrota da propaganda, tanto melhor!

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico – expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. Filmar a transformação política da FN, isto é, trabalhar pacientemente a massa política do momento, ou seja, dar corpo e presença ao inimigo para que ele apareça em sua potência, tal como ele se apresenta hoje na cena política – uma ameaça a ser levada a sério. Aqui, o horror não é caricatural. Ele está no pensamento lógico, na racionalização, no cálculo, na negociação. O horror está na concretização da mais meditada aliança.

Debilmente ainda, o discurso público ousa articular o que interditava a si mesmo alguns meses antes. O ambiente é de aproximação, de sorrisos, de sorrisos perigosos. A morte ronda, sorridente, afável, ela já pousou sua mão sobre esse ombro, ela pode voltar. Com ela, voltam os fantasmas do passado, fascismo, gaullismo. Essas sombras passam no meio de corpos que são cada vez mais reais, cada vez mais espessos. Pois agora isso se reencarna. As idéias do inimigo ganham em corporeidade. É isso que dói.

## RETROSPECTIVA DO ESPECTADOR

UM. O espectador de cinema seria um tipo particular de espectador,<sup>1</sup> historicamente datado, provido de uma genealogia, e, por isso, diferente tanto do espectador de televisão quanto daquele do museu, do teatro, da sala de concerto, das feiras de variedades, dos centros comerciais, das audiências de tribunal, dos *music balls*, dos fogos de artifício, das telas de computador, dos hologramas ou dos desfiles militares. Todos esses *lugares do espectador* têm em comum o fato de mobilizarem o olhar (combinado ou não à escuta), mas cada um se distingue dos outros por um sistema que obriga o corpo-espectador a uma relação definida e singular com a configuração espaciotemporal que ela coloca em jogo. E se ainda podemos (idealmente) passar de uma exposição à visão de um filme ou à visita a um monumento sem deixarmos de ser espectadores, mas trocando de registro e de papel, para mobilizar modos de funcionamento específicos – não vejo a cena teatral como a tela de cinema, não estou na frente da TV como quando passeio pela galeria –, cada vez mais acontece, devido à assiduidade da pressão comercial, que esses diferentes e simultâneos módulos de formação do espectador estejam combinados em complexos, espaços híbridos e, se assim posso dizer, metaespetaculares, como aqueles “multiplexes” ou centros comerciais que misturam passeio, excitação publicitária, câmeras de vigilância, lanchonetes *fast-food*, projeções audiovisuais, espetáculos promocionais e rondas de vigilantes... O que antes estava no percurso do espectador – sucessão e passagem de um registro a outro, de uma experiência a outra, cada uma delas

marcante o suficiente para permitir supor que fará esquecer aquela que a precedia –, torna-se empilhamento, superposição, confusão.

Mais espetáculo quer dizer, aqui, menos espectador (no singular). A acumulação proliferativa dos espetáculos em um mesmo *corredor spatiotemporal*, tal como disposto atualmente pelos imperativos das corporações econômicas, termina, paradoxalmente, em um enfraquecimento da função-espectador. A hiperestimulação dos desejos escópicos desencadeia uma queda de intensidade. Difícil pensar o lugar do espectador sem colocar a questão da natureza e da força do desejo que aqui se apresenta em operação. Desejo de tudo ver ou desejo de melhor ver – são duas coisas diferentes.

DOIS. No início de um filme, quando as luzes se apagam na sala, seria surpreendente que o lugar do espectador não fosse um bom lugar. Esse espectador terá desejado de qualquer modo, muito ou pouco, o filme que vai começar; ele terá resistido, talvez, à insistência estúpida das propagandas que se obstinam em reconduzi-lo à porta do mundo do mercado no momento mesmo em que ele aspira tão-somente a esquecer os manequins afetados e as máquinas lustrosas; ele estará, enfim, pronto a se deixar levar pelo sonho acordado que se projeta no tapete-voador da tela. Esse bom lugar é também aquele, digamos, do espectador de espetáculos. O que tentarei demonstrar é que o lugar do espectador de *cinema* talvez não seja um lugar tão bom assim.

É precisamente como espetáculo que o cinema começa, e, desde as salas mais luxuosas até as menos ostentosas, como espetáculo de feira, com lâbia e paetês, fumaça e decibéis. Cada sessão reproduz a cena inaugural da invenção do cinema: curiosos, reclames, atrações, bilhetes. Os irmãos Lumière não inventaram nada daquele dispositivo de espetáculo em praça pública praticado nas luzes vacilantes das barracas, eles o transportaram para a sombra de uma sala, reagruparam e assentaram o caprichoso e volátil público das feiras ao ar livre.

No início de cada sessão, então, o espectador sabe perfeitamente que não terá nada a fazer além de se deixar levar pelo curso do filme. E que, mesmo que seu conforto nem sempre seja

afagado, tratar-se-á de favorecer em todos os pontos seus prazeres, sem esquecer os mais gentilmente perversos: mulher barbada, monstro sanguinário... O “bom lugar” é, em princípio, aquele que bastaria pagar para poder ver e ouvir, sem sofrimento ou cansaço, sem qualquer outra forma de engajamento. O bilhete dá acesso ao espetáculo, mas o espetáculo não é exigente e não solicita quase nada além da disponibilidade (relativa) do espectador, uma espera ou uma atenção apenas um pouco mais intensa do que aquela imposta à curiosidade do transeunte. O que há de desejo de ver no lugar inicial do espectador ainda não está plenamente mobilizado e exigiria, em suma, apenas que o fosse por mais tempo, desde que isso não tivesse um custo a mais.

TRÊS. A lógica do espetáculo vem preencher essa espera passiva. Abarrota-nos a vista pelo mesmo preço. Exceder a procura, saturar a espera. Acrescentar espetacular ao espetáculo, incêndios às explosões, destruições aos desastres, em uma inesgotável coreografia de golpes e feridas girando em torno da única cena da qual não nos cansamos: o corpo do outro tomado pela morte ou pela monstruosidade.

Mas o espectador de espetáculos que vem ao cinema para encontrar mais espetáculo deverá pagar um outro preço por isso. Há uma luta original entre a lógica acumulativa do espetáculo e aquela, subtrativa, do cinema.<sup>2</sup> Tanto quanto das atrações das feiras de variedades, o cinema também procede da fotografia, que, em princípio, é – inscrição, traço, revelação – uma escritura da luz em um quadro de espaço e de tempo (a pose). Espetáculo de um lado, com seus frenesim, suas distensões, suas acelerações, seus pontos de vista múltiplos e efêmeros, seus exageros, suas sobrevalorizações; e de outro, pela fotografia: escritura, isto é, medida (da quantidade de luz, do tempo de exposição, do enquadramento, da objetiva) e relativa coerência dos princípios de exclusão. Tanto no cinema quanto na fotografia não posso, ao mesmo tempo, enquadrar em plano aberto e em plano fechado, filmar de perto e de longe,<sup>3</sup> desacelerar e acelerar (tirar uma mesma foto com um longo tempo de exposição e uma instantaneamente): a opção por um valor descarta os outros, os parâmetros são intolerantes, é o domínio de um sistema paradigmático.

Desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, esses pares foram fixados de uma vez por todas, inalteráveis, e os encontramos exatamente assim, desde então, em todas as tomadas que procedem da cinematografia: perto/longe, fechado/aberto, rápido/lento, fixo/móvel, focado/desfocado, claro/escuro, inteiro/cortado... A começar pela principal conjunção disjuntiva: dentro/fora... Tais são os marcos da cartografia do cinema. O mesmo pode ser dito, entre parênteses, de tudo aquilo que, na televisão, é filmado por uma ou várias câmeras, colocando em jogo uma relação com o/os corpos filmados. Essa *cena cinematográfica* (máquina filmadora + corpo filmado) é comum a todos os atos de filmar. Ela é o ponto de partida do gesto cinematográfico. Mas, ao mesmo tempo, ela fixa uma fronteira entre o cinema e a realização de obras audiovisuais curtas ou longas em imagens de síntese: a imagem calculada não implica qualquer presença, na mesma unidade de espaço-tempo, de uma câmera e de um corpo. A síntese informática de seu encontro virtual tem, precisamente, por desafio abolir os imprevistos ou os resíduos que são, no cinema, na fotografia e também no teatro, a marca do *real*.

QUATRO. O cinema, arte híbrida, nasce no cruzamento destas duas tentações contrárias (mais e menos): o dispêndio ligado à festa espetacular (mais rito do que forma) e a economia restritiva ligada às regras técnicas da fotografia (antes de tudo, forma). Dois pensamentos inversos da visibilidade e do ato de mostrar: dupla herança cujo conflito é reativado a cada filme. Mais espetáculo e menos escritura? Ou o contrário? Satisfazer sem esforço ou pena a avidez escópica do espectador? Ou talvez correr o risco e a dificuldade de uma frustração, na perspectiva (incerta) de uma outra forma de prazer?

Mas se procede originalmente dessa expectativa de exacerbação espetacular, o cinema se empenha, desde os primeiros filmes, em contrariá-la. Primeiro e principal agente dessa resistência às overdoses de espetáculo, o quadro. O quadro cinematográfico toma aqui diretamente o lugar do quadro fotográfico, cujos efeitos de violência ele, no entanto, exacerba (antes de se tornar ele mesmo móvel) porque inclui/exclui corpos ou objetos em movimento; esses movimentos no quadro, essas entradas e saídas do campo têm, evidentemente, como efeito carregar os contornos do quadro com uma tensão dramática

(para não dizer erótica) que a foto produz apenas como efeito artístico (desenquadramento, corpos fragmentados etc.). Seu papel é apenas limitar, restringir o campo visual do espectador ao retângulo luminoso da tela. Antes de mostrar, para melhor mostrar, o quadro começa por subtrair à visão ordinária uma parte importante do visível. Assim como a realidade representada, é o olhar do espectador que está enquadrado. A máscara da qual falava Bazin é, antes, o que enclausura o meu olhar. E a rigidez dessa máscara e seu caráter inalterável exercem, quer eu o sinta ou não, quer eu tenha ou não consciência, uma espécie de primeira violência sobre o meu desejo de (tudo) ver. Por essa máscara, eu faço a experiência da não-onipotência do olho. Enquadrar equivale a fabricar um olhar fragmentário, restringido, contrafeito.

É o que distingue o lugar do espectador de cinema de todos os outros lugares de espectador, a começar pelo do espectador de teatro – cujo olhar não é limitado por um quadro, a não ser, como o lembra Labarthe, por aquele dos binóculos...<sup>4</sup> Quanto ao espectador de televisão, seria preciso destacar a desproporção entre a tela do aparelho, instalado em um cômodo freqüentemente deixado na penumbra, senão em plena luz, e a tela de cinema, que só se acende em uma sala escura? As próprias dimensões do aparelho de TV, seu caráter de *móvel* e, ao mesmo tempo, a presença mais ou menos familiar ao seu redor dos objetos da vida cotidiana, a ausência de outros espectadores, esses *estranheiros* com os quais compomos um público nas salas de cinema, tudo isso contribui para *desencantar* a relação televisual. O que é, por exemplo, um fora-de-campo que não se abre para a noite dos abismos ou dos temores da minha imaginação, mas para o abajur, o buquê, os reconfortantes bibelôs do *lar*, do pequeno mundo habitado, localizado, inofensivo?

Então, o lugar do espectador *de cinema* se define, antes de tudo, pela dupla limitação da imobilidade do corpo, bloqueado em uma poltrona (não necessariamente no centro da sétima fileira, presumidamente o ponto focal de qualquer boa sala...), e pela contenção do campo visual. Nesse sentido, o que chamamos de “olhar” no cinema difere radicalmente do “olhar” da experiência visual não cinematográfica. A elaboração desse estado superior da visão que seria o olhar começa no cinema por uma renúncia.



Perco um de meus dois olhos, oculto-o, torno-me caolho. A câmera tem apenas um olho (a objetiva) e eu deslizo meu aparelho de visão, ao mesmo tempo que meu desejo de ver, pela estreita fenda desse olho único (olho que também é maquínico). Renuncio na mesma ocasião às certezas ilusórias da estereoscopia, às performances, ao controle autorizado pela visão binocular.

Com essa condição, posso recomeçar a ver; o preço é justamente descobrir que ver passa por não ver tudo. A constituição de um olhar depende, no cinema, dessa aceitação da dimensão consciente do fato de ver. Olhar é ver que vejo. Olhar para o olhar. O lugar do espectador de cinema é sempre aquele de quem sabe que está aqui para ver, que vai mobilizar o olhar e que lhe será devolvido um olhar. Repetição. Insistência. Consciência. Durante a sessão até posso esquecer disso, mas não esqueço. É porque aceito ou mesmo desejo a obliteração de uma grande parte do visível acessível ao olho comum que posso cogitar olhar no cinema: a condição desse ver é ver de outra forma. A história do cine-olho é, evidentemente, a história de uma castração. As bordas do quadro são cortantes; ao recortar o estofo do visível, essas bordas reproduziriam – como sua manifestação sensível, sua inscrição plástica – essa perda iniciática.<sup>5</sup>

CINCO. A violência do quadro sobre o campo visual do espectador – assim coagido – evidencia as operações ligadas às potências do olho, foco ao mesmo tempo pulsional e fantasmagórico, órgão preponderante, organizador central... Benéfico ou maléfico, em cada um de nós subsiste o antigo sonho de exercitar esses poderes. Se eu te vejo, te mato, se você me vê, estarei morto... Jogos de criança, sem dúvida, mas vida e morte, angústia, medo, vertigem, mal-estar, cegueira, tudo isso participa de uma história do olho, tudo isso é conhecido. Queria insistir em uma outra dimensão da visão tal como o cinema a coloca em forma – em quadro. O limite cegante do ver não é apenas o fato de que essa visão monocular esteja submetida à cangalha do enquadramento. No próprio episódio visível ao qual o filme me dá acesso, o olhar cegado está em operação. De duas maneiras. Primeiro, porque a consciência do espectador é incapaz de cotejar tudo o que é percebido em determinado quadro de espaço-tempo, tudo o que o olho nele capta. Uma parte mais ou menos marginal das “informações” (no sentido da cibernética) recebidas, registradas, escapa

à observação e à rememoração conscientes. Ver é, de saída, um jogo obliterado pelo “não-ver”. O visível não o é inteiramente. Os estímulos visuais passam, percebidos ou não, mas sempre efêmeros, são rechaçados pelas ondas seguintes, rapidamente apagados, às vezes completamente, às vezes por um tempo: até o momento em que, pelo trabalho da recorrência, esses elementos se encontrem reativados, devolvidos à superfície da leitura, e até que a emoção, esse retorno não imaginado, imprevisto, acontecimento sempre tardio, secundário, nos arrebate, surpresa que mais seria uma reprise.

SEIS. Mas ainda isto: o cegamento está, por assim dizer, no foco mesmo da visão. Não apenas não vejo tudo o que o quadro me mostra como visível, mas nesse *não tudo* há ainda aquilo que, mais ou menos conscientemente, eu não *quero* ver. O espectador, e este é o seu lugar, talvez deseje ver tudo, e ainda mais, mas nesse desejo esconde-se um outro desejo, aquele de cegar-se a si mesmo e de não ver tudo. Não apenas não vejo tudo, mas me recuso a tudo ver. Acessos fóbicos barram a minha resolução de ver. Mantenho, diante do que o quadro me apresenta, uma recusa, uma reserva, um não-visto que perfura de negro a cena visível. É como se o olho todo-poderoso só se pudesse abrir para sua própria insuficiência, transbordar de si mesmo como se excessivamente cheio.

Alguns cineastas, dos quais Dziga Vertov foi, sem dúvida, o primeiro (mais uma vez, *O homem com a câmera*), souberam que no desejo de ver do espectador havia esse recurso secreto do cegamento – nada mais ver, de tanto ver. Ver, enfim, demais, para finalmente não mais ver. Saturar o olho para esgotá-lo, aniquilá-lo e fazê-lo renascer, talvez, inteiramente diferente do que era...

SETE. Volta, aqui, a hipótese do espectador de cinema como *voyeur* que, perversamente, desejaria ver mas desde que não visse tudo. O *voyeur* seria aquele que, para ver (a cena primitiva), se colocaria em posição de não ser visto, mas cujo desejo seria, na realidade, ser pego em flagrante delito de ver e, então, ao ser visto, entrar na cena interdita. Surpreendido na transgressão que opera, ele se veria punido por seu gesto de desejo por aqueles que, precisamente, são os objetos desse desejo. Em cada espectador de cinema há um *voyeur* desse tipo agindo. Mas, como é impossível que os corpos e os olhares figurados na

tela venham, por sua vez, me olhar, posso apenas imaginá-lo, sonhá-lo, submeter-me à alucinação passageira deles, em suma, projetar meu corpo como objeto do olhar deles (do desejo deles). O lugar do espectador é, assim, aquele de um desejo utópico de estar na cena, corpo exposto aos olhares da tela. Ser visto no ato de ver em uma sala de cinema procede apenas de uma projeção mental que nos faz participar imaginariamente da cena representada. E como essa projeção é sempre abusiva, qualquer que seja o desejo do espectador de se tornar ao mesmo tempo personagem da história e agente de sua *mise-en-scène*, tudo o que, na escritura do filme, venha barrar ou complicar a operação *voyeurista* – quadros dentro do quadro, ziguezagues, efeitos de *mise-en-abyme*, máscaras diversas<sup>6</sup> –, na verdade, a recoloca em movimento e a estimula, se transfere para aquele desejo perverso de ser surpreendido vendo no momento mesmo em que a visão desejada nos é, em parte, subtraída. O quadro dentro do quadro sublinha o trajeto problemático do olhar, a angústia que a ele está ligada e, portanto, o lugar do corpo-espectador no dispositivo *voyeurista*.

QITO. O desejo do espectador de cinema seria, assim, tornar-se o olhar e o corpo acionados pela *mise-en-scène* do filme. Ser identificado por alguma coisa que se passa na tela – duração, enquadramento, luz, som, mas também personagem, gesto, fala, relação – como corpo participante, terceiro incluído, invisibilidade projetada no visível. Nesse sentido, o lugar do espectador é solicitado a se transformar no decorrer da sessão, passando de um lugar de conforto a um lugar de perigo, evoluindo de uma espera passiva inicial para um engajamento mais ativo, de uma espécie de vaga saciedade do visível para uma disponibilidade para o trabalho do invisível – que se faz simultaneamente pelos violentos jogos do fora-de-campo, pela recorrência, pela volta ao apagamento, por essa consciência flutuante de que o olhar investido no filme é inteiramente incompleto, impreenchível, cego e cegante, e, enfim, pela superposição dos corpos expostos dos atores ao corpo escondido do espectador. Apenas o cinema, parece-me, pode, ao mesmo tempo, tensionar e torcer o mecanismo do olhar, incitar o espectador à sua própria transformação crítica, fazer cintilar o invisível como a superfície mesma do visível. E é por isso que continuamos preferindo o mau lugar.

## VIAGEM DOCUMENTÁRIA AOS REDUTORES DE CABEÇA

UM. Como descrever a situação do documentário hoje na França, na Europa, sem começar por observar a maneira pela qual as televisões, aqui e lá, o tratam, ou, mais precisamente, o maltratam?<sup>1</sup> Como e por que nós o veremos. Antes de tudo, devo me apressar em reafirmar que não há, de um lado, o “cinema documentário” e, de outro lado, os “documentários de televisão”. Por mais fluida e variável que possa parecer, a categoria batizada “documentário” está no centro da experiência e da história do cinema, desde os irmãos Lumière e Dziga Vertov até Buñuel, Rossellini, Antonioni, Resnais ou Kiarostami, passando, para citar apenas estes, por Flaherty, Franju e Wiseman. O cinema começou por ser documentário e o documentário por ser cinematográfico.

Se *O desprezo* é um documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot (Godard *dixit*), todos os filmes que fazem passear os corpos nas imagens (inclusive na lua ou nos tapetes voadores de Bagdá) se fundam sobre essa potência documental do cinema. Das ficções mais loucas, aquelas dos irmãos Marx, como quisermos, às fantasias mais delirantes (digamos, *O mágico de Oz*) e ao cinema de Lubitsch (*Heaven Can Wait*) ou de Demy (*Une chambre en ville*), nada se fabricou de diferente sob o selo da relação real de um tempo (aquele do registro), de um lugar (a cena), de um corpo (o ator) e de uma máquina (que assegura o registro). Tal é o espaço reservado ao documentário que,

combinando esses quatros elementos, se encontra de forma bem evidente na maior parte das produções mostradas na televisão, incluindo os telefilmes e as novelas televisivas; e nelas é fácil reconhecer, queiramos ou não, as impressões da cinematografia, isto é, a estampilha documentária de origem.

Ao mesmo tempo grau zero e cena primitiva, o encontro filmado entre o corpo e a máquina foi filmado e será mecanicamente reproduzido com o objetivo de ser visto, à distância no espaço e no tempo, por pelo menos um espectador. Essa reproduzibilidade do encontro nos garante sua realidade. O registro é sua incansável testemunha: prova que não se desgasta, ele ao mesmo tempo assegura e reassegura a realidade desse encontro, ele o atesta, confere-lhe a dimensão de um real indivisível, não modificável, que não pode ser revisto. Não apenas esse encontro se produziu, mas ele se reproduzirá tantas vezes quantas forem necessárias para convencer um espectador – para fazê-lo participar dele. Ao *voyeur* saturado, a cena é oferecida reiteradamente. Mesmo que ele a visse uma só vez, que visse um só filme, ele saberia que ela estaria sempre lá, e que ela o espera. Estabelece-se para cada um de nós, espectadores, a certeza da máquina: a gravação não poderia mentir nem se enfraquecer, porque ela é, simultaneamente, sincrônica ao acontecimento, logo fiel a ele (no sentido de um compartilhamento do espaço e do tempo), e indefinidamente repetível, logo diferente. A vida passa e a máquina permanece. Essa suposta imutabilidade da máquina na duração ultrapassa toda subjetividade, toda experiência: ela é propriamente extra-humana. O mundo, o corpo, do mesmo modo que não são subjetivamente visíveis ou sensíveis, se entregaram de uma vez por todas. Essa é a razão pela qual a cinematografia primeira da cena e do plano é, antes de tudo, documentária.

DOIS. Nenhuma ficção filmada, conseqüentemente, eu o disse, escapa dessa lei documentária que rege o cinema; e vejo que apenas os filmes de animação, os *cartoons* – ou aquilo que deles é herdado hoje em dia, as imagens de síntese – podem ignorá-la. É, aliás, além do cinema que nos transportam essas imagens de síntese, essas que, sabiamente calculadas, são produzidas pelo encontro de um programa de informática e de uma tela de computador sob o olho, mais do que sob a mão, de um homem.

Como toda arte em seu momento de maior potência, o cinema é atraído, assombrado por seus limites, suas exterioridades, seus impasses, aquilo que, em suma, o ameaça ou o trai. A imaginária de síntese é aquele *outro* do cinema, precisamente na medida em que ela permite uma figuração realista do corpo humano que não requer nenhuma presença real – do peso do corpo, da vibração do ser vivo, do aleatório do instante. Não ocorrerá, em um mesmo fragmento de espaço-tempo, o encontro entre um corpo e uma máquina; e esse não-encontro significará o desaparecimento da cena como instância da experimentação e da atestação da presença corporal, se assim posso dizer, dos corpos, e material, das máquinas, isto é, do seu funcionamento conjunto – eles que atuam com elas, e elas que, ao atuarem, registram o vestígio da atuação, atuação caprichosa, talvez errática, mas bem real.

Inversamente, o espectador que sou vê bem que a cena que se reproduz para ele sob a forma de imagem de síntese foi produzida já numa tela. Imagem de imagem. Vejo bem que ela é a representação de uma troca não consumada; que ela me é dada como declaradamente simulada; que o signo precede a coisa e a anula. Eu atuo ou não atuo. Nenhuma possibilidade do entre-dois: não estamos mais na ambigüidade da representação clássica, em que, como espectador, sempre me é apresentada a possibilidade de crer em uma coisa e no seu duplo ou contrário: a verdade do verdadeiro, ou sua falsidade; a falsidade do falso, ou sua exatidão.

É essa postura perversa do espectador de documentários<sup>2</sup> que se encontra interdita diante das novas imagens de síntese: eu não posso mais crer ou desejar crer que haja um referente para a cena, realidade do referente cujo filme seria precisamente o testemunho – ou o desmentido, atestação invertida. Sim, o encontro aconteceu efetivamente, pois ele foi filmado; e, aliás, o filme gravado é para mim a sua garantia. Acreditar naquilo que vejo (a ele aderir, nele se implicar, atuar junto com ele: todas condições normais do espectador de cinema)<sup>3</sup> me autoriza, portanto, a supor a realidade de um referente que seria relativamente independente do gesto cinematográfico. Por uma espécie de inversão de perspectiva, não seria o filme que regularia o encontro entre corpo e máquina, mas o inverso, como se esse encontro,

primeiro e absoluto, tivesse imposto a sua filmagem. Necessariamente dupla seria a crença do espectador de cinema: crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo... Há aqui uma dialética que eu suponho vital para o cinema. E eu me pergunto se o triunfo esperado da imagem de síntese – e muito particularmente dos corpos sintéticos – não irá barrar esse movimento complexo da crença e da dúvida que funda e mantém a relação do espectador com o filme.

TRÊS. Os teóricos do teatro (por exemplo, Henri Gouhier)<sup>4</sup> defendiam este contra o cinema em nome dessa “presença real”, co-presença do ator e do espectador, da cena e da sala. Acontece que não apenas a cena do cinema – da filmagem – é co-presença dos corpos, dos olhares (atores, espectadores) e das máquinas de gravação, mas o que se chama de *mise-en-scène* no cinema vem, em última instância, trabalhar essa presença primeira já como ausência por vir: na tela, na verdade, tudo o que esteve presente para ser filmado só poderá ser representado, apresentado como ausência de um presente passado.<sup>5</sup> Isso significa que o trabalho da cena cinematográfica é propriamente o de prefigurar o momento da ausência com o objetivo de intensificar através dela (essa ausência) o momento da presença, de intensificar, em suma, a presença dos corpos segundo a promessa de sua próxima ausência. À imagem do corpo do autor ausente, mas representado, responde e, talvez secretamente, corresponde o corpo real do espectador; presença, é certo, mas como que ausente de si mesma por ser projetada em direção a uma tela.

No cinema, em todos os casos, presença e ausência estão em um torniquete.<sup>6</sup> Evitar a presença é escamotear a ausência. Isso não é anódino. Deixar de passar, graças às imagens calculadas, por esse entre-dois corpo/máquina que somente a filmagem – partilha de uma duração, de um aqui-e-agora comum, de uma mesma carga de vida – pode produzir, é, sabendo ou não, fraturar uma das motivações fundamentais da representação: que em algum momento a performance cênica se tenha efetivamente produzido, que o sacrifício, inclusive imitado, tenha sido consumido ou

consumível, que sua ameaça tenha sido tangível, que seja imposto ao ator, assim como ao espectador, pagar o preço da realidade, digamos, de suor ou mesmo de sangue, em resumo, que tenha havido encarnação.<sup>7</sup> Beleza, se assim o quisermos, daquilo que é a marca do cinema: tudo isso se encarnou em presença de uma máquina e para ela, pela ausência que ela representa.

QUATRO. Será, então, uma infelicidade que a televisão não possa fazer outra coisa senão abrigar documentários assombrados – habitados – pelos espíritos do cinema? É verdade que ela limita seu número e seu efeito, mas não pode renunciar a eles completamente, talvez apenas devido ao hábito, talvez porque dentro de um grande programa de variedades “tem de tudo”. Assim, nos dias atuais, o documentário é aquele nômade para quem nenhum lugar é apropriado e que, ao mesmo tempo, está em toda parte; é o contrabandista passando secretamente alguma substância cinematográfica indesejável para os territórios em que a aliança do espetáculo e da mercadoria rege as trocas...

São elas, exatamente, as potências econômicas e ideológicas às quais nós estamos submetidos que, assegurando sua expansão e sua reprodução na televisão de massa, deixam o documentário à margem dos programas, o encaixam, isto é, o esquecem, naquelas horas da noite que o distanciam de fato do público não especializado,<sup>8</sup> horas que se prestam, em todo o caso, ao obscuro, à inconfessável decisão de se livrar dele, de apagar esse improdutivo “produto” impróprio para “transmitir”, segundo a linguagem do *marketing*, tanto as mensagens como os manás publicitários. Nesse triste destino, é preciso, evidentemente, ver uma sorte. Longe de nos lamentarmos, nós aspiramos a essa porção de graça, ao lugar de exílio, à parte menor. Tomara que os donos dos programas nos deixem de lado! E como eu desconfio desses acessos de vontade de potência que, de tempos em tempos, incitam os diretores de canais a reformar o documentário para adaptá-lo ao mercado, normalizá-lo, conduzi-lo, em suma, segundo os mesmos códigos de presunção de eficácia, os mesmos planos de especulação ideológica que as novelas televisivas...<sup>9</sup> A maior parte do tempo, eles não insistem. Se o desafio lhes parece muito pequeno, o “alvo” muito minúsculo, tanto melhor! As mesmas razões que fazem com que o documentário todavia

respire são as que os responsáveis pelo espetáculo televisivo poderiam ter para sufocá-lo. Para um tempo ainda irredutível à publicidade (esta é sua sorte), o documentário aparece ainda mais desejável, talismã contra o tédio das rotinas, a futilidade das ficções desgastadas antes de terem sido vistas, a redundância das formas narrativas avalizadas...

CINCO. Mas se há uma necessidade do documentário, é que, eu acredito, ele é premido a se confrontar não tanto com as lógicas estreitas dos responsáveis da televisão quanto com algo muito mais forte do que elas: as realidades que nos determinam, conseqüentemente, aqui e agora. Este será o *leitmotiv* deste texto: o cinema documentário extrai sua potência de sua própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real<sup>10</sup> não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo o pressiona, ou seja, que é se atritando com ele que esse cinema se fabrica. Uma tal carga de real assegura ao documentário um lugar particular, no mesmo momento em que os desenvolvimentos da técnica e das ferramentas de informática tendem irresistivelmente a uma virtualização do mundo. Se o momento presente pode ser descrito como aquele no qual triunfa o *roteiro*,<sup>11</sup> isto é, o cálculo, a operação geral de regulação dos imaginários – limitados a uma nova onipotência, talvez a única que a esfera da mercadoria ainda nos consente, aquela das imagens que nutrem nossos sonhos –, então, diante do triunfo finalmente reconfortante do virtual, da digitalização dos possíveis, da roteirização dos conflitos, da programação dos fantasmas, o cinema documentário contemporâneo opõe, filme após filme,<sup>12</sup> a prova, se for preciso, de que neste mundo – o nosso – subsistem atos, projetos, obras, construções que não se deixam reduzir mais ao cálculo das máquinas humanas do que aos desejos dos homens mecanizados. Hoje, é através de alguns filmes em que a parte documentária é forte<sup>13</sup> – e, portanto, paradoxo, atravessando o cinema – que o real volta a soprar em nossos ouvidos. O cinema traz o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – todos os buracos ou todos os contornos que de pronto nos é dado sentir, experimentar, pensar. Sim, é um paradoxo que neste fim de século ainda caiba ao cinema assumir a tarefa de representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que as ficções que nos rodeiam

nos escondem escrupulosamente: que a missão de representar esbarre naquilo que ela não pode representar. O impossível da missão, nosso segredo preferido.

O cinema documentário não tem nada de reconfortante. Ele anda por aí se obstinando em nos lembrar de que maneira o mundo nos complica a vida. E se o real, para nós, aqui e agora, o real tal qual o cinema ainda pode testar, tocar e talvez comprovar, fosse isto, esse jogo de azar ou de oscilação entre graça e desgraça? Jogo no sentido de um risco – risco que afeta o próprio programa até modificá-lo ou destruí-lo.<sup>14</sup> Tudo ao contrário do que os programas de jogo fazem hoje em dia – que permanecem ao abrigo, são intocáveis, articulam indiferentemente este ou aquele jogo, os desenrolam ou os impedem de prosseguir sem conseqüências para suas próprias linhas de ordens. O programa está em um mundo, o jogador em outro. Você joga o jogo, mas eu, dono do jogo, continuo protegido. Isto é o que se vende sob o nome de “virtual”: o dono garante para si o real da propriedade e deixa o gozo do virtual para o sujeito. Inteiramente diferente é o mecanismo do documentário: a favor do jogo, contra o programa e, conseqüentemente, contra o controle; e para, absolutamente, sacrificar, se for preciso, o programa à beleza do jogo.

SEIS. Sei muito bem que há uma atração, uma fascinação contemporânea pelo virtual. Eu diria que esse olhar fascinado produzido pela “realidade virtual” se fixa não apenas na trama da vida, no motivo, conseqüentemente, de uma morte perfeita, mas naquele de uma morte repetida – que parece, enfim, não ser mais irremediável. Com essas “vidas” recomeçadas que brotam de “morte” em “morte”, que voltam e recomeçam a cada nível, segundo um esquema iniciático idiota, essas “vidas” simuladas que a gente perde e recompra ao infinito, repetição sem transformação, sonho iluminado que não naufraga em nenhum sono, sim, estamos a favor da velocidade naquilo que ela pode oferecer, digamos, de mais eufórico, nós vamos em direção à leveza, ao imaterial, ao incorporal e, até mesmo, ao imortal. Que seja! Mas quem vê apenas a soma de todos os cálculos será sempre atravessado e desfeito por nuvens do real, pelos relâmpagos do impensado? É o caso de nos lamentarmos? As realidades não virtuais aderem ao mundo por mil nós, impossíveis de desembaraçar; e quando

neles nos encontrarmos emaranhados ou feridos, esperemos que eles, esses nós, nos mantenham em estado de vigília: vigilantes da noite em pleno dia luminoso do triunfo técnico.

SETE. O documentário continua sendo observador e ator desses entrelaçamentos. Posto que só pode se realizar enfrentando o mundo, ele dará testemunho e deixará vestígio desse encontro como um esbarão na parte rebelde deste mundo (rebelde às nossas narrativas, aos nossos cálculos), aquela que sempre oporia às nossas intenções de sedução algo de sua duração intacta. Se há uma ontologia do cinema (Bazin), ela está a favor do documentário, no sentido de que ele é, apesar de tudo, e algumas vezes apesar dele mesmo, o testemunho daquilo que nós não somos. Acredito que nos primeiros filmes Lumière já era a força das coisas tal como a representação cinematográfica a capturava, tanto quanto ela podia pretender capturar, que era essa força das coisas autorizada por si mesma – as pessoas se maravilhavam com as folhas que tremiam nas árvores, belo exemplo: o vento sopra onde quer – que exercia efeito (efeito de real) sobre os espectadores.

O cinema, e cabe ao documentário assumir este destino, teria, assim, por finalidade estética, de fazer de nós espectadores de representações mais que imperfeitas e menos que engana-doras: daquelas representações que não chegam a domesticar completamente o mundo. O mundo se faria entrever no ponto em que a representação perde seus efeitos e falta seu objeto... O real como erro, aproximação, tateamento, transição. Tudo o que os processos de escritura – inclusive a dos roteiros ou dos programas de jogo ou de criação de imagens – confessam e fazem, e que os roteiros ou os programas, uma vez feitos, negam ou desmentem. A clientela espera de um programa de informática exatamente o contrário do caminho que levou a que ele fosse escrito: versões sucessivas, ensaios e erros, *bugs* etc. Uma vez entregue ao mercado, o programa apagou tudo o que o ligava, seja ao sofrimento de seus inventores, seja à difícil rendição do mundo. Ele desliza, a partir de então, preservado daquilo que o fez nascer e do que está realizando.

OITO. Vinculado ao real em uma relação de violação, o cinema documentário está vivamente ligado ao provável de

nossas sociedades, isto é, àquilo que elas imaginam como seu possível. Nave que conduz à grande aposta no espetacular, o cinema, muito paradoxalmente, graças ao documentário, nos reenviaria, mais que ao “espetáculo generalizado”,<sup>15</sup> àquelas representações imperfeitas de que eu falava instantes atrás, aquelas que nos nutrem como um todo. A função do documentário seria, então, expor-se incessantemente à presença daquelas representações coletivas a que chamamos “realidades”. Constituídas ao longo do tempo como narrativas ou como *mises-en-scène*, elas preexistem à relação cinematográfica. Instituições políticas, judiciárias, econômicas... grupos, associações, sindicatos, empresas... nenhum desses sistemas precisou esperar o cinema para se formular e se formar. Essas construções sociais e mentais elaboram sua própria narrativa do mundo sem esperar e sem depender daquilo que o cinema teria a narrar. Trata-se, para o cinema documentário, de construir um estado filmável do mundo com – e às vezes contra – todos os estados narrativos do mundo já existentes; de impor, de superpor ou de opor uma *mise-en-scène* cinematográfica a outras *mise-en-scènes* institucionais ou coletivas, inclusive familiares, que podem competir com a sua, tanto em resistência quanto em cumplicidade. Essa imposição de realidade – que seria própria ao cinema documentário, já que a ficção teria, de alguma forma, escolha: atuar com tal imposição ou ignorá-la, logo esta desapareceria... – leva o documentário a extremos e o obriga a inovar, ainda que apenas para responder à compacta pressão dos referentes. É da ficção, e de modo nenhum do documentário, o poder de submeter imaginariamente a seu roteiro esta ou aquela das realidades que em princípio não dependem dela e que, além do mais, trazem historicamente a prova de que são capazes de se narrar, de se auto-representar, antes mesmo da intervenção (a invenção) do cinema. O documentário – heroísmo? – aborda, então, um conjunto de narrativas do mundo que não são forçosamente adaptadas à operação cinematográfica. É por isso que ele é obrigado a inventar formas de capturar o que cinematograficamente ainda não havia sido capturado. Digamos: uma obrigação de criar. E como não há, sem nenhuma dúvida, qualquer obra do espírito que possa verdadeiramente se contentar em reduzir o mundo ao esquema que ela já teria pronto, que possa, até mesmo, não desejar ver esse



esquema bagunçado pela irrupção de formas pelas quais o mundo já oferece a nós, parece-me que o documentário goza do terrível privilégio de opor incessantemente a esse inédito do mundo formas e dispositivos precários e frágeis cujo único fim é, além do trabalho de aproximação, serem eles mesmos limitadores da exploração incerta do inédito. A ficção visa mais ou menos a me garantir uma posse ou um domínio do mundo que o documentário confessa estar fora de seu alcance, precisamente porque nesse não-controle, que é a condição da invenção, explode, como um gozo inédito, o poder real desse mundo.

NOVE. O que podemos concluir dessa situação paradoxal? De um lado, a confirmação que o documentário pôde resistir como um laboratório de fórmulas raras e um centro de invenções, justamente porque, na história do cinema, aliás exatamente como na prática da televisão, permaneceu como uma categoria minoritária, nunca ou muito raramente objeto de investimentos econômicos na escala verificada no cinema de ficção (único exemplo recente de uma aplicação excepcionalmente lucrativa em um documentário: *Microcosmos*!), e, conseqüentemente, não foi objeto dos apelos às normas ideológicas ou às convenções em vigor naquelas vitrines vazias que a maior parte das ficções promove por nós – compaixão, competição e publicidade. Chamemos esse descentramento, essa deserdação, esse abandono do documentário de grande sorte. Não é, para citar Gilles Deleuze, nas margens das correntes dominantes, das forças principais, das potências centrais, que se elaboram, à revelia das novas abordagens, formas de pensamento dissidentes, maneiras de fazer inéditas (um exemplo: o programa *Brut*, de Claire Doutriaux e Paul Ouazan, no canal Arte)? Diante da *pressão redobrada* da publicidade (incluindo aquelas que tratam de fechar um circuito com os ecos das mídias, tal programa relançado por tal jornal, que por sua vez alimenta tal debate etc.), perante o turbilhão contemporâneo que absorve ao mesmo tempo talentos e recursos financeiros, a modéstia do cinema documentário e sua fragilidade fundamental demonstram em sua experiência cotidiana que aquilo que resiste à vontade de potência do cineasta/autor permanece, felizmente, mais forte do que ela. Como não encontrar no acaso toda sorte de necessidades? Aquilo que ainda opõe uma boa parte das ficções cinematográficas – a recusa do acaso necessário

– está no cinema documentário, que o aceita, que é a aceitação da própria necessidade do acaso.

Jogo contra programa, risco contra simulacro: isso mostra até que ponto o exercício do cinema documentário é, hoje, afetado e até mesmo ameaçado pelas lógicas e práticas que surgem do programa, no sentido informático (ou genético) de uma determinação – previsão e repetição – que se crê e se afirma ela mesma como intangível e incorruptível.

DEZ. Os problemas que se colocam ao cinema documentário, desde então, na França e na Europa são menos daquele tipo de problema que o documentário poderia abordar – como acontece com o cinema de ficção, a servidão, a corrupção, a ambição, o compromisso – do que, até onde sei, problemas que determinam diretamente *a própria possibilidade* de ainda fazer filmes documentários nas sociedades que habitamos. O que acontece que permite, talvez a curto prazo, interditar a prática documentária? É um fato, cada vez menos secreto, que vemos, segundo o costume da dominação das mercadorias, o direito do comércio de se insinuar pouco a pouco nas consciências e nelas se tornar a norma das relações interpessoais, após ter sido a regra mais ou menos declarada das relações sociais.

Quero falar dessa reivindicação, que se faz insistente, de um *direito de imagem* (ou sobre a imagem). Sabemos que esse “direito” é não apenas reconhecido pelos tribunais, mas cada vez mais oposto ao gesto tanto do fotógrafo quanto do cineasta documentarista. De que “direito” se trata? Daquele, sem dúvida, de controlar a produção e a difusão de sua própria imagem – como se nós fôssemos, inicialmente, proprietário de “nossa” imagem, detentores de direitos de propriedade sobre essa ou essas imagens de nós mesmos e que, em seguida, dela pudéssemos ser o autor, o criador, sei lá, o empresário, o adestrador, o produtor... Pretensão insensata, é de se temer. Nossa imagem nada tem a fazer de nós, mesmo que tenhamos ciúmes dela. Nossa imagem não é e jamais será nós. É um desvio, ou melhor, uma redução, supor, como faz a economia de mercado, que somos idênticos a ela, identificados por ela. Eu creio e quero crer que há em cada um de nós uma real complexidade que não se deixa reduzir; mas também creio que em cada imagem de cada um de nós há



outra complexidade que também não se deixa reduzir àquilo que julgamos verdadeiro em nós. Nossas imagens realizadas por qualquer fotógrafo, desconhecido ou famoso, ou pela câmera, do cineasta amador ou profissional, essas imagens nos superam e nos despossuem de nós mesmos. E tanto melhor: elas nos identificam apenas na medida em que nos alteram; alteração por meio da qual se revela uma alteridade de nós mesmos, o que é uma vantagem, a de entrar na circulação dos signos, na construção de significações. Não é pouca coisa. Mas talvez seja esse encargo (que eu chamo uma vantagem) que dê medo. De que o sujeito se torne fragmento de um texto (de uma cena) que possa ser lido (visto) pelos outros? Voltaremos a esse ponto. Uma imagem é sempre a imagem do outro. Não há imagem sem alteridade. Quer seja a do espelho ou a de meus pais, de meus parentes, daqueles que eu vejo e que me vêem, toda imagem de meu corpo é extraída por uma instância terceira da qual eu sou, ao mesmo tempo, o instigador e o recipiendário. E, por minha vez, eu recebo a imagem que foi “tomada” pelo outro. Alguma coisa da ordem da liberdade das imagens (da imagem livre) atua aqui contra o direito.

ONZE. Vejamos, antes de tudo, o que resta da prática do documentário tal como foi experimentada e desenvolvida nas últimas décadas – digamos, depois da Segunda Guerra Mundial, após o tempo (bendito?) dos documentários de propaganda ou do esforço de guerra (a escola inglesa, Joris Ivens, a série *Pourquoi nous combattons*: os filmes da boa consciência cidadã, e, mais ainda, cidadã do mundo...), muito embora ninguém ainda se preocupasse seriamente com “sua” imagem, exceto as instituições (*Let There Be Light*, de John Huston: censurado pelo exército americano), muito embora nem os indivíduos, nem os grupos pensassem ainda na imagem como uma espécie de doença auto-imune. Para todas as grandes experiências documentárias que se seguiram, as de Jean Rouch, Pierre Perrault, Johan Van der Keuken, Frederick Wiseman, para citar apenas os mais marcantes, e até, em nossos dias, Bob Connolly (*Black Harvest*), Raymond Depardon (*San Clemente*) ou Nicolas Philibert (*La Moindre des choses*), é mais ou menos claro que o vínculo que mantém junto o cineasta documentarista e aquelas ou aqueles que aceitam se tornar personagens de seu filme é essencialmente não formulado e não formulável.<sup>16</sup> Um

nós-dois, um conjunto que não se declara como tal. Se acontecer de utilizarmos, no seio da ADDOC, por exemplo, o termo “contrato”, será no sentido do “contrato moral”, que permanece e deve permanecer no terreno do implícito, do tácito, do não-dito, pois nesse “contrato” – que não tem, pois, o sentido jurídico ou comercial da palavra – é toda a relação documentária que está em jogo, tudo aquilo que funda essa relação como experiência da alteridade verdadeiramente sentida e assumida, passional e responsável – aquilo que podemos batizar de “confiança”, que seja, mas que eu prefiro colocar sob a égide do desejo. Desejo de um pelo outro, desejo do outro em cada um.

Quando vejo *Eu, um negro*, *A pirâmide humana* ou *Crônica de um verão* (Rouch), quando vejo *Pour la suite du monde* (Perrault), filmes do fim dos anos de 1950 e do início dos anos de 1960, sou tocado por aquilo que poderia se definir como uma comunidade dos desejos: aqueles que são filmados, quer estejam na África, em Paris ou no Quebec, compartilham, evidentemente, o filme com aquele que filma. Compartilhar quer dizer que eles estão lá inteiramente e sem reservas, que dão o que têm e o que não têm, que dão o que sabem que têm e o que sabem que não têm, tanto quanto o que não sabem que têm e o que não sabem que não têm.

DOZE. Dar o que não temos: é o amor, diz um dos personagens de *Rêve d'un Jour*. Dar-se à imagem que eu fabrico com o outro é precisamente dar o que eu não tenho, o que não é nem minha propriedade, nem minha posse, nem mesmo meu atributo. Será que eu posso querer vender o que não me pertence, mas que pertence ao entre-dois de uma relação, a um encontro fértil? A lógica que diz que “minha imagem é minha” começa por esquecer, ignorar ou rechaçar que não há imagem sem separação de si mesmo e constituição de um ponto de vista outro, de uma alteridade do olhar, de uma cena,<sup>17</sup> de uma instância terceira que é essa cena que faz que haja imagem porque há filme. Ela supõe também que aquilo que “pertence” estaria à venda; e que estaríamos, a partir de então, vendendo “sua” imagem como se vende seu corpo – não, não é a mesma coisa – e, sem dúvida, a fim de vender ainda melhor esse seu corpo, ou, dizendo de maneira mais “apropriada”: vendê-lo virtualmente. Progresso do

comércio, ao mercado dos corpos acrescenta-se aquele da alma, já que o comércio da imagem resume todos eles. Recusar esse mercado não é dar lição de moral. O que tem valor é fazer junto: a exposição mútua, o que chamo de encontro. A moral não tem nada a ver com isso: nessas questões da *mise-en-scène* de uma obra, trata-se de uma prática e não apenas de uma conduta. Acontece que o que eu compro não são mais imagens do que corpos, e não me vejo negociando o passe nos meus filmes.<sup>18</sup>

É assim que o “direito à imagem” implica (ou é implicado por) outro direito, bem conhecido, que não é outro senão o de propriedade, ou, dito de outra forma, o direito de alienar um bem em troca de dinheiro. É isso que, pudicamente, mas de forma bastante desajeitada, é mascarado atrás do nobre termo “direito”. Por um lado, o “bem” em questão não é um bem, acredito tê-lo mostrado, posto que é usurpação de uma posse inapreensível, vestígio de um momento perdido, nostalgia de um ter sido; por outro lado, fazer valer esse “direito” é, cedo ou tarde, conferir-lhe um valor mercantil, isto é, aceitar aliená-lo, negá-lo como valor não comercial,<sup>19</sup> renunciar a fazer referência àquilo que haveria de não mercantil no nosso uso do mundo e das sociedades. Reclamar esse “direito” para logo em seguida aliená-lo ao direito de propriedade; fazer valer o direito contra a consciência e a responsabilidade. Eu me pergunto: que inimigo íntimo quereria me fazer desejar esse desgosto?

TREZE. Talvez seja isso o que o documentário me ensinou, e que a ficção me havia dissimulado. Que o desafio é aquele de uma liberdade dos corpos e das consciências, frequentemente já instalado naqueles que não ganham dinheiro como atores, porque representam a si mesmos; liberdade que, por consequência, cabe ao ator ganhar ou recuperar com ou contra seu personagem. Aquela ou aquele, ator não profissional, que aceita o desafio e o risco de representar seu próprio papel em um de meus filmes (o arquiteto Pierre Riboulet ou a militante socialista Yvette; Sylvie, durante certo tempo da CRAMIF, ou Jean-Claude Gaudin) está, evidentemente, consciente de estar encenando, de que aquilo que se passa por ela ou ele não é o comum da vida não filmada, mas o comum da vida filmada, que está em ruptura; é o ordinário tornado extraordinário de tal forma que surge por

meio da cena das relações cotidianas uma outra cena, aquela na qual o sonho, o acaso, o inconsciente podem ganhar forma e significação. Não tomamos nossos atores de um papel e de um filme por imbecis. Eles sabem bem que o que se trama entre eles e o filme que está se construindo não é da ordem da cópia. Ela ou ele fabricam no trabalho do filme um duplo deles mesmos, que, na melhor tradição do conto fantástico, não é rigorosamente conforme àquilo que eles imaginam ser ou terem sido. E tanto melhor assim – para eles e para o filme.

Digo a mim mesmo que aquilo que se entrelaça no compartilhamento de uma filmagem é precisamente o que escapa tanto aos que são filmados quanto ao outro que os filma. Do Terceiro se fabrica o que funda o filme como necessário aos dois lados, um entre-dois que seria também terceiro entre si mesmo e si mesmo. O autor ou o diretor, o ator ou o corpo colocado em cena, e o espectador ou sujeito da cena estão juntos, separados deles mesmos e reunidos, superados, desconhecidos deles mesmos, renovados, na representação que os desapropria de si mesmos para transportá-los e transformá-los na obra, naquela outra parte do ser junto que é a obra. Cada um dos três se sente, a cada vez, ator, diretor e espectador do trio, mas também ator, diretor e espectador de cada um no trio. E o que se elabora assim é felizmente indiscernível, não atribuível, não referenciado, eu diria mesmo, de bom grado, inidentificável: quem fez *Eu, um negro*? Quem fez *Pour la suite du monde*, e, mais perto de nós, quem fez *La moindre des choses*? Dizer Rouch, Perrault e Philibert é apenas uma resposta ao mais pobre dos *quiz-shows*. As sociedades de autores e os tribunais têm necessidade de atribuir, decretar uma paternidade precisa, identificada, de acordo com as normas. Sabemos muito bem, nós que fazemos filmes documentários, que não é nada disso, e que são sempre desejos cruzados que engendram as obras. A relação que define o cinema documentário é ela mesma relativa: perde-se uma identidade pré-fílmica de cada um, ganha-se uma alteridade, que é uma nova identidade, cinematográfica, isto é, irreconhecível ao olhar da primeira. Filmado, eu pertencço ao filme que me fez tornar imagem. O corpo filmado é uma transformação, uma alteração do corpo não filmado. Nós pertencemos aos filmes que fazemos, quer o realizemos, quer nele atuemos; não são os filmes que nos pertencem: podemos

questionar essa inversão. É a lei de uma obra transformar seus componentes em pedaços dela mesma. A assinatura é sempre, antes de tudo, um efeito da obra; o pertencimento é regido pelo lugar que a obra reserva para cada um, pelo papel que ela concede àqueles que a fazem.

QUATORZE. Caminhamos com essa vampirização pelo jurídico rumo ao fim de qualquer possibilidade de relação documentária? O que resta do encontro como exercício compartilhado de um desejo de cinema no qual quem é filmado/quem filma, um/outro coloca, se assim posso dizê-lo, de si mesmo, se o direito do comércio vem substituir o bom uso que cada um faz e deve fazer de seus poderes: quem filma, quem é filmado? Pois aquelas e aqueles que são filmados, lembremos, podem, em toda liberdade, inocência ou perversidade, romper explicitamente o contrato não explícito, abandonar o filme em curso a qualquer momento, o que não acontece com o artista engajado em uma filmagem, comprometido que está, ele sim, por um contrato comercial em sua devida forma jurídica. Ao filmar, eu não abandono meu posto, e não por constrangimento, mas por engajamento, eu não largo o olhar e não abandono a palavra ou o corpo daqueles que filmo. E espero deles a mesma exclusiva paixão. Esse bom uso da relação filmica define, sem que haja necessidade de dizê-lo formalmente, a responsabilidade de cada um. Nos grandes exemplos daqueles que nos precederam e que nós admiramos, a lei é a mesma: saibamos ou não qualquer coisa de nosso próprio desejo ou daquele do outro filmado, supomos que em ambos ele é firme e potente. Duvidar de tudo, talvez, mas com convicção. Melhor confessá-lo: quaisquer que sejam as transformações sociais e os progressos da espetacularização/roteirização do mundo, inimagináveis no tempo de *Eu, um negro* (que, entretanto, os anuncia), eu não acredito que a prática documentária – pelo menos aquela que implica outros seres de linguagem – possa se estabelecer em outro lugar que não aquele da perda de controle e de comando que faz com que você, que está sendo filmado(a), se entregue ao filme, e que eu, que estou filmando, igualmente lhe entregue o filme que está se fazendo com você, em torno de você... Eu gostaria de sublinhar o quanto uma declaração desse tipo rechaça qualquer sentimentalismo que lhe poderia ser atribuído. Não é uma questão de (bons) sentimentos. Não há outra opção. Antes,

eu falava de obrigação e de necessidade. É pela total dimensão de cada um que o cinema (documentário) pretende se interessar, pelo compartilhar do ser. Nisso os direitos não têm o que mudar. Que aqueles de nós, transeuntes, figurantes sem sabê-lo, pessoas que atravessam o campo de uma câmera, possam protestar contra a captura de suas imagens à sua revelia, bem, de fato a razão os assiste, e isso tem mais a ver com o protesto legítimo contra a violação do que com a acusação de “roubo”. Mas aqueles que entraram no filme de bom grado – desejo em realização –, como poderiam querer se precaver antecipadamente diante daquilo que eles produzirão? Hoje, as imagens dão medo, elas são tidas como perigosas.

QUINZE. A questão se impõe com insistência no final do milênio, que é também o fim do primeiro século do cinema. Uma espécie de interdição começa, de todos os lados, a pesar sobre a inscrição verdadeira – esta condição de qualquer cinematografia. No âmbito das imagens de síntese, eu disse, e especialmente do lado das imagens sintéticas do corpo humano, isto é, aquelas imagens que, para serem fabricadas, não têm mais necessidade do encontro aleatório, e sempre, em parte, não dominável entre a máquina câmera e o corpo humano; no âmbito das ficções programadas (programáticas), imagens elas mesmas programadas, isto é, pouco suscetíveis a serem maltratadas pelas condições reais de produção, em que se trata, em suma, de fabricar um cinema que fuja do real e seus acidentes; e, enfim, por distante e separada que possa parecer da fabricação das imagens de síntese, no âmbito de uma “juridização” da prática documentária – o “direito de imagem”. A imagem real do corpo real registrada em tempo real torna-se objeto de uma tríplice disputa: de legitimidade, de oportunidade e, finalmente, de propriedade. Questão política. Sublinho esta simultaneidade: de um lado, no tempo da ficção triunfante, do roteiro político generalizado, vê-se o crescimento potencial da figuração sintética que prescinde dos corpos reais; de outro lado, o crescimento das reivindicações das pessoas filmadas sobre a propriedade ou o controle do filme do qual elas participaram. Essa convergência é esclarecedora. De um lado, o corpo perde sua realidade, e a presença real torna-se um transtorno em relação à existência virtual. De outro, o corpo real se esconde por trás do direito da pessoa e, mais amplamente, do

direito de propriedade. O que por um lado é dado como algo em processo de desaparecimento aparece, por outro lado, como frágil, em perigo, à procura de proteção... O corpo, em vias de ser perdido, reclama um suplemento de direito. Devemos ver, na emergência desse engodo, o efeito de uma astúcia superior ou de uma boa farsa? Em um mesmo movimento, as potências conhecidas e desconhecidas que nos governam (e que tomam cuidado para controlar as imagens que delas se fazem) alienam os corpos de seus sujeitos na publicidade e na propaganda (uniformes da Copa do Mundo),<sup>20</sup> restringem as liberdades e as responsabilidades cidadãos (depreciação do Estado, degradação da República) desses sujeitos e lhes conferem o favor de fazer valer um direito sobre... sua imagem. É uma ironia que, no mesmo momento em que a propriedade dos meios de produção e de difusão das imagens e dos sons escapa quase que inteiramente dos espectadores que somos, criadores ou não, sejamos convocados a nos transformar em proprietários de nossa imagem...

## EM NOME DE NINGUÉM

ZERO. Na sucessão dos filmes,<sup>1</sup> todo o trabalho do cinema terá sido essencialmente constituir certo tipo de espectador, o *cine-espectador*, bem diferente do telespectador ou do espectador de teatros, museus etc.<sup>2</sup> Colocado em ação e em cena desde os primeiros filmes, esse espectador aparece como produzido e determinado pelo funcionamento do espetáculo cinematográfico. Que ele seja ativo (mesmo quando essa “atividade” se desenvolve em uma zona de frágil consciência) não é nada mais do que a condição da operação cinematográfica, impossível sem espectador, que se tornaria vazia sem a parte do homem que se coloca entre as máquinas, sem a subjetividade surpreendida entre a mecânica da fabricação e a maquinaria da projeção. Se um dia qualquer esse sujeito-espectador faltasse, não haveria mais cinema; sem dúvida, algumas bobinas de filme estariam à espera na cabine; sem dúvida, algum projecionista se apresentaria para lançar a projeção, mas nada do cinema aconteceria (Serge Daney). Cinema: relação ao mesmo tempo regulada e aberta, organizada e aleatória, entre um conjunto composto de estímulos, sinais, signos e um espectador (ao menos) que faz parte desse conjunto (suposto, imaginado por ele – e não programado). Ao contrário dos esquemas simplistas que as “teorias da comunicação” tanto insistiram em nos impor, não há, de um lado, uma “emissão” e, de outro (do outro lado de quê?), uma “recepção”, mas um espectador incluído no processo de constituição do espetáculo, agindo sobre ele pelo interior, não apenas por receber e perceber, membrana sensível, mas por vibrar, à sua maneira

singular, triagem, filtro, recalque, agindo, por sua vez, como havia feito o quadro-máscara da câmera, escolhendo, ocultando, isto é, elaborando a partir de uma elaboração.

Esse espectador é, portanto, ao mesmo tempo a origem e a conclusão do processo de produção cinematográfica. Os parâmetros que o definem hoje são exatamente, um século depois, aqueles que se colocaram no nascimento do cinema como suas próprias condições de funcionamento: visão coletiva em uma sala de projeção, ou seja, imobilidade, incapacidade relativa; submersão na escuridão, a da sala, a que margeia a tela luminosa; intensificação das funções do ver e do ouvir; experiência sensível do tempo, das durações, da sua relatividade; experiência direta, também, da dupla projeção, a física, do filme na tela material da sala, e a mental – projeção de projeção – na tela psíquica impientemente esticada em cada espectador, como uma rede de pesca, como uma armadilha. A escuridão, de um lado, que abre tanto para o sonho quanto para o medo, e a conjunção, de outro, de uma anestesia (três dos cinco sentidos) com uma hiperesesia (os dois outros) colocam esse espectador em posição de ao mesmo tempo suportar fisicamente e repelir imaginariamente a dupla coação do quadro – esta máscara que limita o visível a um retângulo mágico, sem dúvida, mas só é retirada no abismo do não-visível – e da duração, aquela dos planos, da sua montagem, da narrativa que eles articulam ou da própria sessão como experiência vivida. Quase todas as grandes obras cinematográficas postulam esse espectador e o trabalham, o formulam, o questionam, aproveitam-se dele (de Lubitsch à Marker), fazem dele a sua aposta e, algumas vezes, o seu alvo – ver, entre outros, *Terra sem pão*, de Luis Buñuel, *M*, o vampiro de Dusseldorf ou *Fúria*, de Fritz Lang.<sup>3</sup> Mas gostaria de insistir sobre o fato primeiro de que esse espectador, exposto aos paradigmas fundamentais do cinema e por eles modelado – campo/fora-de-campo; visível/não visível; sombra/luz; desfocado/nítido; rápido/lento; perto/longe... –, nada pode além de se tornar um ser flutuante, hesitante, dividido entre duas tensões contrárias, dilacerado entre dois postulados opostos: mais real e mais ficção; mais mistério e mais sentido; mais impressão de realidade e mais efeitos de artificialidade... enfim, um espectador desequilibrado na balança da crença e da dúvida, do verdadeiro e do falso, da ilusão e da

decepção. O cinema fabrica o espectador clivado, agitado ao mesmo tempo pelo desejo do esquecimento (a distração) e o desejo oposto, mas talvez cúmplice também de uma vaga forma de consciência crítica, de uma insistência quase consciente de sua própria duplicidade.

UM. Ainda que apoiado nos códigos de nascimento do cinema e a eles precisamente ajustado, esse espectador continua sendo uma construção frágil e nos aparece, atualmente, um século depois, como uma criatura muito histórica, uma função datada, não eterna: a forma dos filmes, seus sistemas de escritura, os modos de recepção ou de consumo do cinema o afeta e o inscreve em uma história que não é apenas a do cinema, que é a nossa, nossa história comum, na medida em que o cinema, neste século, também submeteu-se a ela e a forjou. Esse espectador está mudando? A atual insistência no tema de um “direito à imagem” me parece precisamente o sintoma dessa possível mutação.

Há alguns anos, primeiro na França (efeito da política de La Sept-Arte?),<sup>4</sup> e na medida em que a televisão tomava o lugar do cinema como mídia de massa e aparelho ideológico central, o cinema documentário se afastou das convenções jornalísticas da televisão – a ditadura da “informação”, espetacular e mercantil –, e mais claramente do que nunca se articulou com as correntes profundas da escritura cinematográfica, subtração, suspensão, progressão, errância, enfim, jogo com o espectador. Jogado, jogando, esse espectador se tornaria, a partir de então, aquele que apita o jogo. Não me digam que antes de serem filmados ou fotografados esses personagens ou esses modelos que reivindicam seu “direito de imagem” não eram ou não foram espectadores de filmes. Que não eram, eles também, tomados pela perturbação que afeta esses espectadores em algum momento de uma sessão que eles teriam compartilhado. Se admitirmos que o trabalho da sessão de cinema leva a desconstruir a unidade ilusória do sujeito-espectador, a concatenar uma frente com um verso por uma sequência de deslizamentos, a questionar certezas iniciais, a lançar dúvidas sobre os preconceitos, é estranho que esse questionamento do sujeito responda, denegação ou recalque, à vontade de “se” refazer em uma postura de apropriação e de controle, o que equivale a dizer que “as imagens” podem ser

objeto de um controle por parte daquele que as olha, como se as dominasse, enquanto são elas que o atravessam e o despedaçam, e que é isso mesmo que se trata de experimentar no cinema, a vertigem delas, sua própria vertigem.

De qualquer lado que a tomemos, a noção de “direito de imagem” procede de um desconhecimento bastante real da natureza e do funcionamento das imagens, todas elas, mas mais particularmente as cinematográficas. Essa suposição de um direito repousa sobre uma ilusão: a de que as imagens comportariam ao mesmo tempo semelhança, identidade e sentido. Nada disso é verdade, já o sabemos bem.<sup>5</sup> Gostaria de insistir em outro ponto: podemos falar de cinema dizendo “imagem”, como se elas fossem apenas uma seqüência de pequenas caixas nas quais se encontrariam guardadas certo número de coisas observáveis? A caixa está vazia. Meu olhar a esvazia tanto quanto a preenche. Por quê? É que não há apenas uma imagem. Uma se esvazia na outra, na seguinte, e assim por diante. Apagamento da inscrição que apaga a inscrição precedente. Chamemos esse apagamento de “duração”, e as imagens de “tempo”. É o tempo que circula de uma imagem à outra, entre elas, que as enche e as esvazia. Do tempo? Do não visível, do nada a ver. Acontece que a figura dele é precisamente aquela listra negra que delimita cada fotograma e que chamamos de “interimagem”. Mas estou falando daquilo que não se vê, daquilo que não pode ser visto: como isso se encadeia, como isso se articula, como isso desliza, como a duração de um plano se junta ou se abriga na duração de outro, e já não se trata mais do domínio do olhar, mas do da composição. Jogo da presença e da ausência, da marca e do esquecimento. O que se passa entre as imagens? O que você quer e o que não quer, o que o filme quis e não quis. Entre as imagens, estamos nós. Elas estão entre nós, nós estamos entre elas. Entre, figura da relação. Mas entre, figura também da invisibilidade da relação. A relação é efetiva antes de tudo por se desenvolver com aquilo que do espectador se liga a elas, e que ele desconhece.

DOIS. Dizer que eu reivindico um direito de controle ou de propriedade sobre “as imagens” (mais adiante coloco a questão dessas aspas) de minha pessoa, de cuja produção, além do mais, participei voluntariamente, é o mesmo que recusar que essas “imagens” possam desempenhar um papel, o delas e não mais “o meu”, no encontro delas com os espectadores, que estes

possam lê-las ao seu modo, projetar-se nelas segundo seus próprios códigos; é o mesmo que renegar, por assim dizer, que elas sejam verdadeiramente imagens que gozam da liberdade de se perderem ao percorrerem as trilhas dos sentidos. Quando me concedo um direito primordial de leitura sobre as imagens, conferindo-lhes um sentido determinado, aquele de uma imagem de marca em que eu me resumiria (Serge Daney),<sup>6</sup> afirmo que, para pertencer “a mim”, essas “imagens” não me são opacas e não me escapam, que doravante elas têm apenas que transmitir – segundo os próprios termos da publicidade ou da propaganda – uma “mensagem”, e o mais unívoca possível. Tudo isso me coloca em uma (lisonjeira) posição de controle, *a contrario* da vacilação que, como espectador, eu não podia deixar de experimentar: como se se tratasse precisamente disso, não ser mais aquele espectador de cinema, tornar-se um outro espectador, por exemplo, o do espetáculo da mercadoria e da informação, um espectador sem perguntas, com o direito de não fazer perguntas.

TRÊS. O mercado postula o consumidor, quer dizer, o indivíduo, certamente você e eu, mas estandardizado, só nos resta dizer e repetir, multiplicado em série, categoria por categoria: clonado, classificado, normalizado. Um individualismo regulado no qual a subjetividade de cada um seria ao mesmo tempo promovida, vendida, fetichizada e, é claro, sempre ajustável, controlável. Sujeito, mas sem crise. Desejo, mas sem perda. Bem longe do que se passa com o sujeito-espectador na relação cinematográfica. A questão das imagens é atualmente o palco principal dessa batalha entre duas concepções de sujeito (de mundo): uma que o reduz a uma marchetaria de motivos programados e controláveis (não esquecer, dizia com propriedade George Perec, que cada gesto feito pelo jogador de quebra-cabeça já havia sido feito antes pelo fabricante), outra que o supõe aberto e flutuante, problemático, derivante: livre, de algum modo, para se encontrar ou para se perder. Nas imagens que vieram até nós – que nos constituíram como sujeitos submetidos a uma alteridade – através da pintura, da fotografia, do cinema, e mesmo, um pouco menos, da televisão, o que sempre se representou foi uma experiência da ambigüidade (o “indecidível” do qual falamos anteriormente). A polivalência das imagens é precisamente o que autoriza e forma



o exercício de um olhar de espectador, implicado naquilo que vê, intérprete em tudo o que há de subjetivo naquilo que não se dá por acabado, embalado, pesado, mas que, na suspensão dos índices referenciais que toda imagem necessariamente realiza, se abre, o carrega, o faz avançar sem guia.

QUATRO. Seria conveniente, agora, definir com mais justeza essas imagens, munidas de direito e de aspas: são imagens dos dias de hoje, do tempo em que as imagens são indefinidamente extensas e multiplicadas, que não são mais da alçada de nossas atividades públicas, privadas, que não constituem objeto de tais atividades e cuja tomada não se sabe como se deu, imagens difundidas em todos os lugares, fabricadas por toda parte e por todo mundo. Deveríamos falar do triunfo das imagens: ao contrário, é desconfiança que há nisso, como se, por elas e até na sua familiaridade, uma ameaça pairasse sobre nós. Generalização das imagens? Melhor seria dizer generalização da preocupação de controlá-las, a fim de que elas próprias sirvam apenas para controlar uns aos outros. O destino policial das imagens conhece seu apogeu com a televigilância: nós somos filmados, não podemos mais não sê-lo, nos bancos, nas lojas, nos elevadores, nas ruas, nos restaurantes, nas prisões, em nossas próprias casas. O pan-óptico torna-se a forma majoritária da socialidade. Primeiro efeito, associar as imagens à ameaça. É por isso, me parece, que o ponto de vista da vigilância se aproxima daquele do novo espectador: nenhuma possibilidade de qualquer ambigüidade. As imagens do controle são elas próprias controladas: rechaçar tanto o insignificante quanto o indecível, tanto o desconhecido quanto o estranho. O mundo que é fabricado para nós a partir dessa espetacularização regulada não deixa nenhum espaço para a complexidade. Basta evocar a pobreza das escolhas que pretendem realizar uma "interatividade" nos roteiros de *videogames*, de CDs, até mesmo de filmes por vir: um plano de cinema, uma seqüência, nem falemos de um filme inteiro, estabelece com seu espectador uma relação (por definição "interativa") que sempre será mais fecunda e, sobretudo, mais aleatória do que as bifurcações impostas, alinhadas, como quando se regula o trânsito nos cruzamentos. Qualquer imagem e, mais ainda, qualquer seqüência de imagens é um labirinto, um palimpsesto que nenhum percurso esgota. É um pobre sonho

– tecnocrata – esse de supor que se deve seguir um guia, um modo de usar ("escolha entre A e B"), um questionário para se chegar à trama das ficções – aquelas que infindavelmente, em revanche, mesclam tão bem as potências da imaginação quanto as lógicas múltiplas dos textos, literários ou cinematográficos. Para "interativar" as imagens, bastará privá-las de enigma, cortar sua energia associativa, em outras palavras, empobrecê-las até a morte, sem temer deixá-las desesperadamente entediadas. E, por outra via, ainda é a derrota do cine-espectador que se inscreve aí – sempre o mesmo motivo, controle das imagens.

CINCO. As "imagens" em questão, atualmente, não são mais as mesmas que se faziam no início do século e até os anos de 1960. Deixemos de lado todas as diferenças de quadro (do 1,33 ao *scope*), de textura ou de sensibilidade, vamos direto ao famoso "realismo ontológico da imagem cinematográfica" (André Bazin) para constatar que é primeiramente pelo som sincrônico e pela restituição da fala que esse realismo atualmente se garante. A expressão "direito de imagem" cala-se (habilmente?) quanto ao fato de que se trata, no caso do cinema documentário, sempre de imagens falantes. Uma vez filmada, não é apenas minha imagem que está em jogo, é minha imagem falante, minha imagem de sujeito falante. O que digo e o que não digo, a equação de minha fala e de meu corpo, eis o que é filmado, o que é problemático.<sup>7</sup> A relação do dito e do não-dito não é diretamente mensurável pelo sujeito falante. Está tudo aí. Isso escapa, isso não "comunica", isso fracassa, isso ultrapassa, isso transborda. O impensado se revela na palavra filmada, pois esta palavra é do corpo, ela vem dele, ela o retoma nela. Corpo e palavra estão em um perpétuo trabalho de deslocamento, de impossível ajustamento, de vã *mise-en-scène* mútua: eu diria que, nesse momento, surge um *personagem*. O personagem que eu interpreto, que eu acredito interpretar, que eu gostaria de interpretar, que em todo caso o trabalho do filme me leva a interpretar, o personagem que talvez eu seja, mas que, ainda com mais certeza, eu produzo no momento do filme. Tirar proveito de um "direito à imagem", à "minha imagem", é o mesmo que me conceder um direito de domínio sobre "meu" personagem. Controle do personagem em que me transforma o cinema? Controle impossível. Uma vez dado, uma vez construído, o personagem escapa para sempre



àquele, homem real, que lhe deu vida. E é bom que seja assim, que não possa ser diferente. Não seria isso, mais uma vez, um sinal dos novos tempos: o fato de que uma tentativa desse tipo, uma criação, uma criatura cinematográfica, mero Frankenstein, tenha ultrapassado seus criadores? Seria o caso de vermos nisso um medo diante do gesto de criar, diante do engendramento de uma ficção? Fobia da ficção?

Que desejo eu poderia ter, que transtorno, diante desses personagens que saem dos filmes que os fizeram nascer para vir diante dos juizes reclamarem seus direitos de voltarem a ser pessoas não filmadas? Voltar atrás, “desnascer”, apagar a experiência, varrer seus rastros. Não é só que o espectador não se reconheça em “seu” personagem: alguém, você, eu, não quer mais ser nem um nem outro. Morte do personagem, morte do espectador? Ou melhor, já que se trata de cinema, que não concebamos o direito dos personagens virem assombrar as pessoas que os engendraram?

SEIS. Possessão não é propriedade. Se queremos imagens que nos possuam como os deuses africanos possuem seus servos, em uma dança, em um transe, fabriquemos imagens fora da lei.

## SOB O RISCO DO REAL

UM. Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros.<sup>1</sup> Uma mão invisível alinha os processos que supostamente nos conduzem. As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédias dos poderes, espetáculo das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro. O cidadão é menos solicitado a ser um espectador – ativo: recurso mobilizado pela representação e, simultaneamente, ator por delegação – do que permanecer no seu lugar de consumidor, impotente até mesmo para compreender o programa do qual participa. Demasiadamente desigual, o jogo deixa de ser jogo.

Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo do “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo

uma modificação da representação: é a trilha do documentário que serpenteia de *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini) a *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault), de *Pouco a pouco* (Jean Rouch) a *E a vida continua* (Abbas Kiarostami). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda.

DOIS. Duas reviravoltas na escrita cinematográfica – o neo-realismo, a *nouvelle vague* – são responsáveis pela renovação da ficção pelas formas documentárias (fotojornalismo, reportagem de guerra, cine-jornal, mas também deslocamento do centro de gravidade das mídias de massa, do cinema em direção à televisão, e difusão da prática do cinema amador...). Hoje, a retomada das roteirizações ficcionais – esgotadas pela standardização da telenovela – se dá mais uma vez a partir da experiência do documentário: um exemplo é suficiente, o cinema de Abbas Kiarostami. Ele nos ensina ironicamente que aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma “nova inscrição da realidade”, mas antes uma *realidade da inscrição* (*Close-up, Através das oliveiras*). O cinema não existe apenas – isto já é muito – para tratar do mundo e da realidade que nos define. Ele deve também inscrever cinematograficamente sua potência e complexidade. O monumental e o ínfimo.

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que se impõe a ele como sua lei. A ficção pode se esquivar dos referentes, mascará-los. Mas não existe documentário de ficção científica.

TRÊS. Espectador do cinema documentário, encontro-me na ambivalência. Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim

como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida.

O que acontece quando, por exemplo, um encontro<sup>2</sup> é filmado? Duas pessoas ou mais se encontram em um filme. Do ponto de vista da ficção, eu sei, ao mesmo tempo, que esse encontro de fato aconteceu (pois foi filmado) e que ele é fictício (posto que filmado). Do ponto de vista documentário, eu sei que o encontro de fato aconteceu, pois foi filmado, mas sei também que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado. A dose de realidade, se assim posso dizer, é aqui mais forte. A crença nessa realidade filmada é maior. E quando a dúvida surge, ela é ainda mais preocupante: este é o jogo do filme *La ville Louvre* de Nicolas Philibert. Em “Viagem documentária...” p. 146, eu escrevia:

(...) crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo... Há aqui uma dialética que eu suponho vital para o cinema. E eu me pergunto se o triunfo esperado da imagem de síntese – e muito particularmente dos corpos sintéticos – não irá barrar esse movimento complexo da crença e da dúvida que funda e mantém a relação do espectador com o filme.

Diante das imagens computadorizadas, não posso mais desejar crer que haja um referente da cena, realidade do referente da qual o filme seria precisamente a comprovação. A cena flutua, como os corpos e os cenários, sem amarras, sem ancoragem. A inscrição é desrealizada. Inicialmente, a dúvida se manifesta apenas brandamente: duvidar do que, se não podemos mais verdadeiramente acreditar? No cinema, a dúvida, já que ela é articulada com a verdade da inscrição, sempre é trazida por uma crença; dúvida e certeza se combatem e voltam a atuar em um movimento sincrônico, e essa alternância define o lugar do espectador como lugar incerto, móvel, crítico.

QUATRO. Desde que os filmes existem, os roteiros são “escritos” em uma linguagem que importa pouco: as palavras

estão ali provisoriamente, são as imagens e os sons que escreverão realmente o filme. Hoje, passamos das palavras que não contam às palavras que apenas contam: as palavras dos programas. Assim, esvaziados do jogo de palavras, desvencilhados da vertigem equívoca da linguagem, os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os telefilmes, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de voo. Sua ambição ultrapassa o domínio das produções do imaginário para assumirem as linhas de ordens que enquadram aquilo que podemos muito bem definir como "nossas" realidades: da Bolsa de Valores às pesquisas de opinião, passando pela publicidade, a meteorologia e o comércio. Os "previsionistas" não são utopistas, e o poder dos programadores não é virtual. Mil *modelos* regulam, assim, os dispositivos sociais e econômicos que nos mantêm em sua dependência. Mas todos procedem de um motivo único: o homem, ser de linguagem que a linguagem ultrapassa, manifesta que, há não muito tempo, está apto a assegurar o controle do mundo, traduzindo-o para uma "língua", a do roteiro, que seria, por sua vez, inteiramente governável (como podem ser as línguas da cibernética, da informática, da genética, da estatística...). Por isso é que os roteiros, que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários. Programas que não se ocupam daquilo que do real lhes escapa, que se imaginam sem restos, sem exterioridade, sem tudo que estivesse fora do cálculo (como falamos de fora-de-campo ou fora-de-cena). A versão do mundo que eles nos propõem é acabada, descrição fechada. Ora, é uma sorte (para nós) que o mundo capturado na teia dos cálculos esperneie, permaneça impalpável, além do perfeito e do imperfeito. Se precisássemos de um exemplo cruel, teríamos a guerra moderna, cada vez mais programática (propagandista) e programada (idealizada), mas, mesmo assim, trincada pela distância que não se deixa encurtar entre as telas dos computadores e a lama dos caminhos.

Longe da "ficção totalizante do todo", o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita. Pensemos, por exemplo, naquelas *Gens*

*des baraques* filmadas por Robert Bozzi, mas também na *Julie* filmada por Dominique Gros ou nas crianças de *Grands comme le monde* de Denis Gheerbrant<sup>3</sup> – mas poderia ser também o herói de *Eu, um negro* (Jean Rouch), ou o de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty). Esses personagens são precisamente aqueles que produzem buracos ou borrões nos programas (sociais, escolares, médicos, e mesmo coloniais), que escapam tanto da norma majoritária como da contra-norma minoritária tal como esta é cada vez mais bem roteirizada pelos poderes: contudo, eles vivem, não lhes faltando nem sofrimento nem alegria, experimentando angústias, dúvidas ou felicidades que não são, ou são muito pouco, as dos modelos circundantes.

Creio que a renovação contemporânea<sup>4</sup> do documentário na França e na Europa tem a ver (entre outras) com esta necessidade sentida por todos nós: que as representações que fabricamos do mundo deixem de dá-lo por acabado ou definitivamente domado e disciplinado por nós. À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, eu diria, no mundo.

CINCO. À pergunta "o que é o documentário?" não há outra resposta senão a questão feita por André Bazin: "o que é o cinema?". O cinema não é o jornalismo, apesar de, como ele, pertencer à ordem das narrativas. Somente nossa cegueira e nossa surdez, provocadas e/ou escolhidas, podem explicar o fato de tomarmos as informações agenciadas por um jornal ou por um programa (televisual ou não) como a afirmação transparente do que aconteceu. Um depoimento, uma palavra, um documento e a própria narrativa podem remeter a fatos, a eles se referir e com eles estabelecer relações; contudo, deles se separam por meio de uma elaboração que, ainda que diga respeito ao fato, o reconfigura em formas que não são mais as dele. Nada do mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica. A crítica maior

que devemos dirigir à mídia, agente da informação, refere-se à denegação batizada "objetividade", por meio da qual ela mascara, com demasiada frequência, o caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo daquilo que é tão-somente o seu *trabalho*.

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière). O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. Aleatórios e frágeis, sem dúvida, foram e ainda são para alguns os roteiros do cinema de ficção (de Renoir e Rossellini a Kiarostami, passando por Godard); mas cada vez menos, se assim posso dizer, na medida em que a ferramenta roteiro é retirada do âmbito das ficções cinematográficas para servir às ficções políticas, econômicas, sociais ou militares. A partir daí, lógico retorno das coisas, um funcionalismo estreito, um programa rígido governa cada vez mais as ficções industriais (da televisão ao cinema e das séries dos *Navarro* ao *Titanic*). Triunfo da sociedade do espetáculo constatado também nesse duplo movimento de generalização e enrijecimento do roteiro. Assim como o mercado, o espetáculo incita a standardização.

SEIS. Passando e repassando pelas dobras cada vez mais aliadas da ficção, o cinema perdeu, em parte, seu pé no mundo. Programático, o cinema não anuncia mais, como o profeta do desconhecido, o mundo por vir, mas o ajusta sobretudo como uma repetição do conhecido. Nada semelhante acontece com o cinema documentário. Não há roteiro que a ele se oponha. O projeto documentário se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem

dominar. Nem recalcque nem forclusão: enfrentamento. Cinema como *práxis*. Longe dos fantasmas do controle ou da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão, honestidade. Nem os homens nem as realidades que são levados a filmar dependem dele, ainda que ele os transforme ao filmá-los. Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam. Nada os obriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição. Quanto às instituições, às formações sociais (das escolas aos tribunais, passando pelas empresas), às associações, ou mesmo às famílias, nenhuma delas esperou o cinema para existir e para organizar suas *mise-en-scènes*, ainda que estas estejam, por sua vez, se mostrando cada vez mais influenciadas pelo cinema. A relação que o cinema documentário estabelece com essas instâncias é, pois, ambígua: deve permitir o filme (nada se faz sem acordo) e, ao mesmo tempo, aquilo que não é o filme, seu funcionamento normal fora do filme. Aquilo que serve ao filme e, simultaneamente, aquilo que dele se esquivava ou a ele resiste. Relação, sim, mas dura, com condições que são limitações.

O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme? Eles nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema. Isso demonstra o quanto estamos, de saída, sem condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de "avacalhar" sua própria *mise-en-scène* (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem).

SETE. Esses homens e essas mulheres, seres reais tomados na relação filmada, nela irão manifestar (é o que convém esperar) toda sua singularidade: o que faz que um corpo, uma palavra, uma subjetividade se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis, não reproduzíveis (a não ser pelos

meios mecânicos, laboratórios, cópias, projeções). O milagre terá acontecido: filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece. Melhor que o teatro e a pintura, o cinema expõe o corpo humano em todos os seus estados: verdade (crueldade) da tomada cinematográfica, como não filmar a passagem do tempo nos corpos?

A questão dos corpos é, a meu ver, a mais forte entre todas aquelas que o cinema inventa neste século. Arte figurativa por excelência, é, antes de tudo, sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não. Vejam *Coûte que coûte*, de Claire Simon. Como Rossellini, ou ainda como Pasolini, o cinema documentário filma corpos feitos e desfeitos pela vida, sabendo que nesses fatos, nessas desfeitas, trata-se sempre de corpos gloriosos. Talvez hoje não haja mais corpo possível, a não ser no cinema, e cada vez menos nas fotos, nos teatros, nos espetáculos televisivos. E talvez não haja outro realismo no cinema além daquele dos corpos filmados. Potências do documentário.<sup>5</sup>

Como? Esses homens ou essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e de dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida –, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado... Concomitantemente, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, – que ao seu modo é uma parca –, trama.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.

OITO. Dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira “de fora”, o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar. Obrigação de imaginar, de testar, de verificar dispositivos de escrita – inéditos na medida em que estes só podem estar intimamente ligados a um processo de criação, a uma dimensão do mundo. Além disso, esses dispositivos de escrita, sempre dependentes de determinadas condições dos lugares, são eles mesmos submetidos à pressão do real. O movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita. As formas colocadas em ação são desarranjadas pela própria forma que elas tentam abarcar. O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas.

Ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa. É por isso que ele deve inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido. Obrigação, diríamos: obrigação de criar. Mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já daria como pronto. Melhor: ela não pode se impedir, para levar ao extremo esta lógica de aprendizagem, de desejar ver seu dispositivo “avacalhado” pela irrupção de dados inéditos – que não seriam aqueles por meio dos quais o mundo já se oferece a nós. Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido. Os roteiros de ficção são, freqüentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo.

No momento em que os grandes grupos internacionais se assenhoram, por todos os lados, do controle da produção, da distribuição, da difusão audiovisual, em que triunfam os modelos, os programas, os automatismos, os sistemas de vigilância e de previsão, em que o *marketing*, a publicidade, a propaganda impõem um novo magma – a *informação-cultura-mercadoria* –, parece-me digno de nota que o cinema documentário resista e se desenvolva.<sup>6</sup> Vejo nessa conjunção um fato político. À programação e à precaução generalizadas, opõe-se o risco inerente ao empreendimento do documentário. Os atos, os projetos, as obras, as construções não se deixam reduzir mais ao cálculo de máquinas humanas do que aos desejos dos homens mecanizados. A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chame-mos essa parte de “a parte da arte”. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender *historicamente* representar tudo o que neste mundo não é virtual.

## A CIDADE FILMADA

O que são as cidades para nós hoje,<sup>1</sup> que nelas nascemos e as habitamos, que as temos como horizonte cotidiano, que as suportamos mais ou menos bem, e que, entretanto, as fazemos e refazemos a cada passo, a cada percurso? Sem dúvida, filmar as cidades significa conhecer seus mistérios. A cidade que o cinema nos faz conhecer é ficção mais que espetáculo, ela é mais próxima da cidade do romancista que daquela do urbanista, do arquiteto, do sociólogo ou do político: a ferramenta muda as cartas do jogo. O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca. Esse – leve – deslocamento que é chamado “realismo” procede da impressão de realidade; mas ele produz também uma impressão de irrealidade: a cidade filmada se parece com a cidade da passagem, exceto pelo fato de que se distingue dela por um suplemento de exaltação. E estamos no momento em que as cidades reais preferem essa exaltação, essa *cinegenia*, e começam a se parecer com a sua versão filmada. Triunfo do espetáculo perceptível também na mutação dos cenários cotidianos, cada vez mais conformes à tipologia que o cinema propõe deles, à “imagem”, como dizemos, aquela que os filmes fixaram.

De tanto filmá-las, o cinema não só revela alguma coisa do destino cinematográfico das cidades (a gênese urbana do cinema), mas o transforma: pouco a pouco, a cidade filmada substitui toda cidade real, ou melhor, se torna o real de toda cidade. Como? À dimensão do labirinto espacial que caracteriza as cidades do século XIX – aquelas do início do cinema: Paris, Nova York,

Londres, Berlim, Tóquio – agregou-se uma nova dimensão, a do tempo, dos tempos cruzados, ou melhor, dos labirintos temporais. O lugar no qual nos perdemos está diretamente aberto para o “tempo perdido”, o tempo do esquecimento, do enterramento, do recalque, o tempo esburacado da memória, o palimpsesto dos vestígios que se recobrem e se apagam uns aos outros, vestígios ao mesmo tempo de uma inscrição e de um apagamento, vestígios mais ou menos próximos de nós, mas que a operação cinematográfica convoca e coloca todos no presente: o nosso.

Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como *corpus* dos corpos e rede dos signos. Seqüências de *relações* (nos dois sentidos de ligar e relatar) que não são todas visíveis: digamos que o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível. E é nesse sentido, antes de tudo, que a abordagem cinematográfica diverge da abordagem dos poderes públicos que tentam controlar as cidades: os filmes levam muito mais em conta o tempo da história e o do esquecimento do que os espaços sobre os quais se exercem os controles urbanos e as visibilidades pelas quais eles se exercem. Nessa perspectiva, a cidade do cinema é aquela cujas margens resistem à centralidade dos poderes: basta citar os filmes de Fritz Lang, do primeiro ao último *Mabuse*, ou ainda *M, o vampiro de Dusseldorf*, aliança desviante – e profética – da cidade subterrânea dos mendigos e das máfias, da cidade invisível dos cegos e da cidade hipercontrolada das rondas policiais.

Paradoxo? É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade. O invisível: o que ainda não é observável, o que não se tornou olhar, o que não se tornou espetáculo; e, por exemplo, o que passa, o que passou, o que não pára de passar, o tempo e seu cortejo de fantasmas, o fluxo temporal que faz de toda cidade um trançado de movimentos, o lugar de todos os lugares e o tempo de todos os tempos: passagem. A figura da

*passagem* (Walter Benjamin) é a principal metáfora da cidade: passagem dos homens, passagem das mercadorias, passagem dos desejos, passagem do tempo. A cidade é como uma peneira que recolheria alguns traços dessas passagens do tempo – e é também o que faz a máquina cinematográfica, recolher esses fragmentos de duração a que chamamos “fotogramas”, enquadrados ao mesmo tempo no espaço (campo/fora-de-campo) e no tempo (1/24 de segundo), constituir deles os traços sensíveis de um conjunto mais amplo e mais difuso que nunca será representado como tal. O cinema é antes de tudo maquínico: ele fragmenta, ele conjuga os fragmentos que fabrica. Nesse sentido, nenhuma representação cinematográfica pode ser o reflexo dos quadros do mundo que se apresentam aos nossos olhos. A máquina-câmera passou por isso: ela começa ocultando a parte do visível que ela não enquadra (fora-de-campo), portanto, reduzindo e condensando o mundo em algumas de suas porções; e no mesmo gesto, ela decupa o tempo em fragmentos de duração fixa e traduz, assim, os ritmos da vida natural ou da vida social em outro registro rítmico, em outra cadência, aquela, sempre, da máquina câmera, fazendo desfilar a fita de película em certa velocidade e segmentando-a em porções descontínuas. De um lado, censura de partes inteiras do mundo visível (o quadro como máscara), de outro lado, cisão de todas as continuidades sensíveis (o recorte fotogramático): por esses dois mecanismos o cinema já teria uma parte ligada à invisibilidade do mundo e, por isso, entraria em ressonância com tudo o que as tramas urbanas filtram, depositam, passam e deixam passar.

Digamos novamente que o cinema ao nascer é terrivelmente urbano: Lyon primeiro, Paris dos Grandes Bulevares, em seguida. São pedaços de cidade que os primeiros filmes nos mostram: *Sortie d'usine* em Lyon, *A chegada do trem na estação* em La Ciotat. E, logo depois, Paris, os passantes em suas ruas. Os primeiros momentos da cinematografia urbana urdem uma convivência entre o aperfeiçoamento fílmico e a cidade da passagem. Os irmãos Lumière colocam sua câmera em uma esquina de bulevar, Praça da Ópera. Todo o movimento da praça percorre o quadro: mais longe, passagem de ônibus, de carroças, dos carros puxados por cavalos; mais perto da câmera, outros corpos móveis, até os dos passantes, bem perto, alguns param um instante para olhar a



máquina que ainda não sabem muito bem que os está filmando, mas, no entanto, adivinham que ela os está fixando. Todos esses corpos móveis, humanos ou maquínicos, entram no campo, atravessam o quadro, saem do campo. Dito de outra maneira, toda essa passagem lembra ao espectador que o quadro é uma máscara, que ele imediatamente toma de volta aquilo que ele nos revela do movimento da cidade, os corpos em movimento oscilando do visível ao invisível (e vice-versa). Esse jogo dos corpos com o fora-de-campo leva a uma *erotização das margens do quadro*; dentro/fora, perto/longe, fixo/móvel, a cidade passante brinca de esconde-esconde com a câmera, de modo que, por meio desse jogo, inscrevem-se os signos de um desejo ambivalente: aparecer, desaparecer. Porque registra durações e passagens, o cinema realiza uma das possibilidades dos habitantes das cidades: ao mesmo tempo exibir-se e esconder-se, manifestar-se e apagar-se, conjugar a singularidade dos corpos com o anonimato das multidões.

É, então, a cidade como reserva de metamorfoses – passagens, mudanças, transformações: tantas marcas do tempo – que rapidamente surge, nas grandes ficções urbanas dos anos de 1910 e início dos anos de 1920: os *Fantômas* (1914), *Les vampires* (1915), os *Judex* (1916-1917) de Louis Feuillade, *Die Spinnen* (1919) e o primeiro *Mabuse* (1922) de Fritz Lang. A cidade filmada se desdobra em um conjunto de temporalidades paralelas, de histórias sobrepostas. O cinema escolhe exaltar a cidade dos mistérios, das conspirações. Tempo, ficção, segredo, invisível, são partes ligadas. Pensemos na literatura da época, no *Paysan de Paris* de Aragon (1925), em *Nadja* de André Breton (1928), ambos marcados pela cidade de Louis Feuillade. Ao mesmo tempo ameaça e promessa, a cidade filmada é um tapete verde em que rolam os dados do encontro, bom ou mau, da perda e da vertigem (as fachadas escaladas, os telhados de Paris), da proximidade do desejo e do perigo (Musidora, as mulheres-vampiro, governantas ou freiras enganadoras...): a cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que é não apenas um tema do roteiro, mas a própria forma da inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara.

Essa cumplicidade escritural entre cidade e filme produz, no final dos anos de 1920, uma explosão de cantos de amor à cidade filmada: *Berlim, sinfonia de uma metrópole* de Walter Ruttmann (1927), *O homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov, *Douro Faina fluvial* (1929) de Manoel de Oliveira – tantos filmes nos quais a cinematografia se ampara na cinemática urbana, a exalta, intensifica, exacerba. Nem mesmo *A nova Babilônia*, de Kozintsev e Trauberg (1929), e *A propósito de Nice* (1929), de Jean Vigo, que não são especialmente cantos de amor, mas antes de raiva e de combate, podem – para denunciar tal cumplicidade – fazer algo que não seja acentuar a efervescência erótica da cidade, o balé inebriante dos corpos e das passagens – até o orgasmo, figurado em cada um desses filmes por uma exacerbação, uma embriaguez da montagem. Nascimento da cidade-cinema. A agitação urbana torna-se a figura privilegiada da emoção cinematográfica. “Movimento de movimentos” (Gilles Deleuze), o cinema se apropria de tudo o que se anima e joga com isso como com a sua própria matéria. É como se as multidões anônimas que invadem as ruas dessas cidades devessem – uma vez duplicadas, repetidas, montadas e aceleradas nos planos desses filmes – tornar-se absolutamente objetos do desejo do espectador. Desejo e massas? Muito rapidamente (na história do cinema), a cidade filmada estabelece esta equação paradoxal: como articular a circulação dos desejos – que sempre supõe, em um ponto ou outro da cadeia, a presença de um *sujeito* – e a representação das multidões modernas, em que a regulamentação e o anonimato urbanos deixam pouco espaço para a inscrição subjetiva? É, evidentemente, transformando cinematograficamente a cidade e suas multidões em jogos de formas, linhas, ritmos, repetições, síncope, que esses filmes tentam excitar seu espectador: a pulsão escópica conectada com a pulsação da cidade. Constantemente, a operação cinematográfica – que insiste de modo obsessivo em colocar em relação os corpos filmados com o sujeito-espectador – tenta, filmando a cidade anônima e maciça, trazer-lhe de volta sinais de distinção (Vertov); diferenças, logo relações, inclusive conflitantes (Oliveira); afeto, positivo

como negativo (Vigo). O cinema não se contenta em produzir a cidade como grande máquina desejante, ele produz seu avesso, sua vertente escura, sua maldição; o medo das cidades, a cidade dos medos. Basta invocar alguns dos filmes de F. W. Murnau, de *Nosferatu* (1921) a *Aurora* (1927), passando por *Der Letzte Mann* (1924), para ver aumentarem os signos da perdição urbana, peste, loucura, alienação, abandono, perversão... no momento mesmo em que, do outro lado da tela, a cidade é exaltada como festa moderna. Foi preciso esperar bastante tempo na história do cinema e na história propriamente do século XX para que esse paradigma mudasse: boa e/ou má, a cidade é sempre filmada como nevrálgica. Foi preciso esperar um dos maiores eventos estéticos de nosso tempo (não temo usar o termo “estético” em seu sentido mais responsável) – estou falando das cidades arrasadas pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial: Dresden, Berlim, Hiroshima, Nagasaki – para que mudasse radicalmente a relação cidade/cinema. Acontece que a catástrofe se tornou espetáculo da catástrofe; pela primeira vez na história, essas cidades destruídas foram filmadas e vimos imagens documentárias delas. Com dez anos de diferença, dois filmes são testemunhas da mutação brutal que, após o golpe desse desencadeamento de forças destrutivas, afeta o ver e o entender, mina a própria possibilidade de filmar, suspende toda relação: *Alemanha ano zero* de Roberto Rossellini (1948) e *Hiroshima meu amor* de Alain Resnais (1959). A cidade filmada é a cidade destruída. Como reconstruir não a cidade, mas o lugar do espectador diante, ou melhor, no meio mesmo dessa destruição? A cidade arruinada é, verdadeiramente, um cenário mais fantástico do que a cidade reconstruída que caracteriza o cinema anterior à guerra, mas o elo se rompeu, e o cinema não pode senão confrontar a impotência dos homens com a indiferença das ruínas. O cinema constata que a cidade se tornou o contrário de uma máquina desejante, uma máquina indiferente: como os filmes não seriam testemunhas do próprio mal-estar que o cinema tem em filmar a indiferença? Fria, clivada, parada, reticente, enclausurada na negação, sem sentido e sem ímpeto, assim é filmada a cidade de Milão em *Europa 51* (Rossellini), bem como aquela de *A noite* (Michelangelo Antonioni, 1961); caóticas e congeladas, radicalmente indiferentes, estranhas a tudo, é assim

que são filmadas as periferias das cidades em *L'amour existe* (Maurice Pialat, 1961) e em *Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1961). Desde a ruptura maior deste século (os campos de extermínio nazistas), estamos diante da tentativa desesperada do cinema de corrigir o que lhe é impossível aceitar: a neutralidade atroz da coisa toda. A indiferença ou o desprezo do homem por si mesmo, pelos outros homens e pelo mundo, é isso que a partir de então se trata de filmar. A cidade participa desse distanciamento, e o cinema, que não pode fazer grande coisa por isso, emprega tesouros de *mise-en-scène* para conseguir tornar toda essa indiferença não indiferente ao espectador.

Sintoma: o lugar atual da propaganda nas cidades revela a normalização do desejo, o seu enquadramento. Não há nada mais fora-de-campo; todo o espaço e todo o tempo estão ocupados por imagens de marcas. Como filmar as ruas sem filmar as propagandas, o que fazer da saturação da paisagem urbana pela publicidade? O cinema não vive mais uma história de amor com a cidade. Seria preciso haver desejo livre de qualquer *marketing*. Moderna utopia. “Fim da cidade, mesmo da cidade moderna, como espaço determinado, qualitativo, como síntese original de uma sociedade.” (Jean Baudrillard) Diante da cidade dominante de hoje, aquela dos publicitários, dos turistas, da vigilância generalizada, restaria ao cinema reencontrar a cidade do guerrilheiro tal como Robert Kramer a filmou (*Ice*, 1970): a cidade que escapa ao espetáculo, que se desenvolve de improviso, a cidade mental. O contrário das visões dominantes do alto dos poderes. Eu diria que essa cidade invisível é aquela do cinema documentário, a cidade que se mantém reservada, na borda do quadro, que não se entrega aos olhares, que se esquia da tomada. Marselha, se quiserem.

## SUSPENSÃO DO ESPETÁCULO

ZERO. A sessão de cinema oferece as condições práticas de uma aprendizagem.<sup>1</sup> Apartado de tudo o que não é superfície de projeção (isto é, do resto do mundo), o cine-espectador é, sabemos, levado a mobilizar apenas dois dos seus sentidos, renunciando provisoriamente aos outros três; a aceitar, por conseguinte, a restrição de certa paralisia corporal, em que a motricidade e a mobilidade atuam apenas por procuração (o corpo filmado como delegado do corpo do espectador); a suspender ou censurar, ainda, o essencial de suas relações com aqueles outros que não são filmados nem, aliás, visíveis na sombra da sala, os espectadores à sua volta. Entrar na experiência vivida de uma enfermidade condicional significa dar desejo e sentido a esse sacrifício, ao mesmo tempo ritual e consentido, a estabelecê-lo como energia de minha adesão à representação, motor da denegação que é a única que pode me levar a crer na verdade dos simulacros.<sup>2</sup> No grau mais alto da distração, no cúmulo da ilusão, embalado no turbilhão do engodo, o espectador construído pela relação cinematográfica está em posição de aprendizagem; ele nem sempre sabe disso. Trata-se, pois, de aprender a aprender. O único laboratório dessa aprendizagem é a sala escura, a sessão ritualizada, a projeção pública, o casulo da obscuridade, o facho de luz vindo de trás de nossas cabeças, a destituição dos impulsos motores, a mordida na boca, a máscara sobre os rostos. Eu diria sobre essas condições da experiência cinematográfica aquilo que se pode avançar a respeito da filmagem no documentário:

o dispositivo, que impõe as restrições e as condições da relação, é, por si só, o que determina a escritura, tanto a forma como o sentido.

UM. O que esperamos do cinema documentário? Que ele nos dê a perceber, sentir e compreender alguma coisa das realidades que nos cercam, opacas, complexas, paradoxais? Sem dúvida. Ao mundo tornado espetáculo o cinema documentário acrescenta um *modo de usar*. No grande banho espetacular no qual estamos imersos, só é possível distinguir e reconhecer as ciladas, os engodos, as aparências, quando aceitamos nos perder – pelo menos durante o tempo de um filme. Nenhum aprendizado se completa sem passar pelo erro, sem se perder em uma errância que relativiza tanto o equívoco quanto o controle – e nos ensina, acima de tudo, a nos entregarmos ao jogo do acaso. Não nos ensinemos mutuamente o cinema, a não ser como algo irreduzível à razão analisadora. Todo filme é, sem dúvida, um sistema, mas nenhum sistema formado humanamente se apresenta sem brechas, falhas, aporias, contradições, sem manifestar sua própria contestação ou sua destruição. Os buracos do sistema, eis o que convém examinar. Quanto mais o poder se exerce por meio da fabricação, do controle e da distribuição das imagens e dos sons, mais é necessário nos apoiarmos nesta rocha do sentido aberto que é a concepção cinematográfica do mundo; digamos que às reduções triunfantes da indústria do espetáculo que procedem por meio de efeitos (de velocidade, de trucagem, sonoros...) nada teríamos a opor além daquilo que, na experiência histórica do cinema, é impulsionado pelas ínfimas, pacientes e obstinadas forças do olhar e da escuta: elas se mantêm apenas graças à experimentação contínua de seus próprios limites. O que mais aprendemos no cinema além da descoberta, incessantemente recolocada, desses limites, daquilo que falta ao olhar e à escuta no momento mesmo de sua exaltação? É apenas para desmentir-la que se dá aos dois sentidos privilegiados na sessão cinematográfica essa espécie de onipotência. O desmentido, a decepção, a sensação de uma incapacidade, de um limite, de um buraco dentro de nosso próprio sistema perceptivo e cognitivo são exatamente o que pode tornar o aprendizado inesquecível.

DOIS. Nem todas as luzes do espetáculo colocarão fim à obscuridade do mundo, e digo isso como uma esperança naquilo que virá, uma esperança de que um pouco dessa preciosa obscuridade resistirá na parte refratária do cinema ao espetáculo, de que nos renderemos às graças da sombra, às belezas do desconhecido, aos golpes do destino. O Pan-óptico de Bentham e a Casa de Cristal dos utopistas, cuja ingenuidade declarada nos divertia, tornaram-se modelos perfeitamente operantes, isto é, imperceptíveis. O que resta disso hoje, quando se quer iluminar tudo? Quando a palavra de ordem (de todas as ordens) é ver sempre mais, até a náusea?

Mas deixemos de lado a questão de saber o que seria um mundo (uma vida) em que nós saberíamos tudo sobre os inícios e os fins. Chegamos a este ponto de perfeição, a este *esplendor*, em que a lei da informação se une à lei da mercadoria: que toda coisa se torne visível, que todo o visível se torne coisa. "Transparência" era o nome de uma trucagem cinematográfica: tornou-se o nome de uma ideologia que pretende justamente revelar todas as trucagens. Essa espécie de iluminação geral que a tudo comanda se propaga a partir da televisão (a sombra ainda espregueira o cinema).<sup>3</sup> De fato, como esquecer que foi no cinema, nos filmes de Feuillade, Hitchcock ou Tourneur, bem como na obra de Poe, Lacan ou Debord, que nós aprendemos o quanto mostrar é, na realidade, esconder? E não aprendemos com Lang ou Welles que todas as formas de potência conjuravam-se para espalhar cada vez mais generosamente todo o visível disponível diante de nossos olhos apenas para nos cegar ou, melhor ainda, para nos enganar? Ver, no cinema, era ver que não se havia visto (bem), começar a ver de outra maneira. Ora, a tela não é mais uma máscara nem mesmo uma janela (Bazin): janelas e máscaras tornaram-se telas.

TRÊS. Assim como o mundo e o próprio cinema ao longo deste século, o espectador também se modificou. Nós, espectadores bombardeados por sinais em todos os sentidos, sabemos muito bem o quanto, de tanto ver, não vemos mais, e quantos dilúvios de sangue, de ouro e de excrementos é preciso juntar ao visível para que ele seja apenas percebido. Cortina de fumaça dourada. Não ter mais o que ver, a não ser aquilo que se apresenta como

já tendo sido visto, *como dever de ver: revista*, tornada Visível por excelência. A televisão, doravante, desempenha globalmente esse papel de catálogo das visibilidades disponíveis, isto é, de um lado, politicamente autorizadas, de outro, socialmente obrigatórias. Não temos meios (e, espero, nem vontade) para comprar um "Xsara" ou um "Picasso", mas não podemos evitar o dever de consumir seus nomes, significantes cada vez mais pomposos, e com estes nomes, suas imagens, cada vez mais brilhantes. Erosão, desgaste, destroços, vigamento, andaimes, entulho, mofo, lentidões, fermentações, trabalho, metamorfose, ambivalência, polissemia, não está completa a lista daquilo que é expulso da cena espetacular por ser, do ponto de vista da publicidade, "inominável" e, do ponto de vista da distração, "muito demorado". Só os "efeitos" vão rápido, na velocidade do consumo. Aquilo que cintila fracamente, apodrece, move, eclode, se altera e desliza é muito lento para fabricar o visível. A vida orgânica só é representável em andamento acelerado. Tal como ela, o trabalho só é roteirizável em eclipse. O que aprender do cinema? Inicialmente, os poucos filmes que ainda se mostram sem efeitos.

QUATRO. Por um lado, o espetáculo nos envolve, nos preenche. Ele está em todos os lugares, da publicidade à informação, da mercadoria à política. Telas em todos os lugares. Mas, por outro, o espetáculo se contrai, se enfraquece, se repete, se esgota, mobiliza cada vez menos o desejo e o risco, seu próprio sucesso o banaliza, o estandardiza, o obriga a se recolocar em movimento. Mais espetáculo, mas mais indiferença. Nem sempre foi assim. Na época de seu nascimento, como naquela de sua máxima potência, o cinema funcionou como espetáculo – mas um espetáculo dando trabalho ao desejo do espectador de ver "cada vez mais". Desde o início, o cinema, como escritura do visível e do invisível na tela mental do espectador, já se opunha ao espetáculo, empilhamento sem fim de visível – com ou sem espectador.

CINCO. Para que serviria a história do cinema senão para (nos) contar como, de filme em filme e em algumas dezenas de anos – duas, três gerações –, nós passamos de uma *lógica da máscara* a um *sistema de enquadramento*, no sentido de, ao mesmo tempo, valorização (acréscimo de valor), afastamento (estigmatização positiva ou negativa), obediência (o quadro como norma e

disciplina), publicidade (a embalagem, a marca, a logomarca). Doravante, não há mais tela sem um dedo indicador mostrando não apenas o sentido da leitura, mas que a leitura já aconteceu, que um “guia” já passou por lá. Tanto que as novas imagens produzidas em profusão já são todas imagens auto-referenciais, autocomentadas, autoproclamadas-programadas. Aos “sentidos interditos”, que não podiam existir sem suas transgressões, sucederam-se os “sentidos obrigatórios”, a que é bom se juntar. Sendo explícito: menos perversão no lugar do espectador. Mais “interatividade” (que palavra horrível!), menos jogo. Todos aqueles que ensinam alguma coisa do cinema, o aprendem por conta própria: a “leitura” das imagens não deve mais ser aprendida, porque ela já é o quadro no qual elas se apresentam. Aprender? Trabalho perdido: o próprio espetáculo dispõe de suas setas, de suas etiquetas, de seus *slogans*, e é inicialmente, senão unicamente, aquilo que se “vê” que se tornou o objeto do espectador. Reconhecer os códigos e manipulá-los (como nos jogos eletrônicos) tornou-se o prazer em que o espectador investe. Em qualquer idade, cada espectador torna-se, e não pode não se tornar, uma espécie de *pequeno senhor*. A manipulação retórica é, ao mesmo tempo, a atividade principal e a mais importante fonte de prazer: não nos queixaremos disso, a não ser para lamentar que não possa ir além de manipular cada vez mais efeitos, isto é, a face mais manipulável dos problemas (ver anteriormente).

SEIS. As imagens se mostram elas mesmas como tais, não se deixam mais adivinhar. Elas se mostram como o valor de referência, que não deixamos de declarar como nulo, pagando, porém, seu preço nas assinaturas, nos pacotes, nos decodificadores (vejam só!), nas revistas, nos cartazes... A dominação do espetáculo produz uma *mise-en-abyme* generalizada de nossas representações, mas, sobretudo, através delas, de nossas relações. O espetáculo não tem mais referente: ele mesmo tornou-se referente. As perspectivas se invertem. As linhas de fuga tornam-se linhas de aproximação. Aquele que vê é ele mesmo visto, freqüentemente vê a si mesmo. E se for necessário dizer que filmes nos importam hoje em dia (documentários ou ficções), são precisamente aqueles que mostram como nós mesmos nos tornamos sujeitos dessa *mise-en-abyme*. Não mais espectadores

diante de espetáculos: espectadores tomados pelos espetáculos. Espectadores que passaram para a cena. A verdadeira vida como vida nos filmes (ou nas telenovelas). Um exemplo talvez seja suficiente: aquele dos filmes de Abbas Kiarostami, desde *Close-up*, passando por *E a vida continua*, *Através das oliveiras* e *O vento nos levará...* Os três primeiros filmavam a passagem do filme na vida, a vida feita filme, a vida não vivível fora do filme; o último chega aos limites, se posso dizer, do abismo: nada mais filmar além da suspensão do espetáculo. O “trabalho” – uma filmagem – como ainda está por vir, não acabado, entre passado e futuro. O presente como aquilo que falta em seu lugar. A espera, os intervalos, os percursos, idas e vindas, tempos intermediários, tempos mortos, são a extensão e a substância mesma da representação; nada mais há a ver, a ouvir, senão o envio do espetáculo a um alhures do filme. Espera-se que os gestos e as decisões – ainda por vir – venham recolocar em funcionamento a máquina espetacular. Mas nada chega, literalmente, e o tempo suspenso torna-se o tempo verdadeiro, o que é filmado, a duração que resta a viver na espera daquilo que ainda não vem (a morte, o renascimento).

Isso significa colocar o tempo subjetivo, o tempo do sujeito, como o próprio objeto do cinema. A ação *é e não é senão* o tempo que passa a fomentar a ação: situação antípoda à dos chamados “filmes de ação”, em que a regra é centrar tudo na passagem ao ato. Nos filmes citados anteriormente o que é filmado é o que é enquadrado, é aquilo que está *em torno do que falta*. O quadro enquadra a falta. Chamemos essa *cena do vazio* de “a maior vertigem cinematográfica”. O tempo vivido do personagem (representante mais do que nunca do espectador na tela, na cena) está inteiramente mobilizado, por assim dizer, pela experiência do *nada*, o ensaio do vazio, o vazio como experiência do vazio ao qual submeter a ilusão de plenitude do próprio sujeito. Nada do olhar ou da escuta – na falta de ação, de plenitude, de esplendor – para as coisas e as pessoas comumente presentes, comumente opacas, para o mistério impenetrável do gesto menor, daquilo que Michon chamava de “as vidas minúsculas” – aquelas da poesia. Experiência do sensível que refunda a circulação do sentido. O cinema como propedêutica da percepção, lição de

conduta, fábrica de sentido a partir do vazio da ação, da ação do vazio. Investe-se precisamente em *diferir* o espetáculo, seja ele mantido fora do campo, fora do jogo ou fora do visível – modesta contribuição do cinema àquilo que é refratário à dominação espetacular.

## NOTAS À MARGEM

Mostrar nada tem de passivo, de inerte, de neutro, e qualquer que seja a clareza do ser ou do momento representados, a ação de mostrar permanece opaca, permanece uma ação, uma passagem, uma operação, isto é, uma turbulência, um distúrbio, uma não-indiferença. Essa opacidade do gesto criador nos incomoda, e preferimos fazer como se o mundo nos fosse dado de pleno direito e de boa vontade, translúcido e leve, desprovido de ambigüidades, livre da servidão do trabalho da linguagem e do jogo da relação, sem montagem e desmontagem.

Se sou capaz de esquecer as condições concretas e práticas da sessão de cinema para me colocar na condição de crer que o espetáculo do mundo se confunde, no tempo dessa sessão, com o próprio mundo, é exatamente porque sei que uma máquina o permite, permite a mim, e que, graças a ela, eu vejo o mundo se oferecer a mim, fiel a si mesmo. Imagino esse mundo ofertado sem resíduo a essa máquina a fim de que ela o restitua a mim tal como o meu desejo supõe que ele seja: “tal e qual ele mesmo”. Esse desejo denegador é central na operação cinematográfica; ele funda a duplicidade que governa o lugar do espectador.

Fantasma da onipotência do espectador: querer possuir a coisa e não a sua aparência, ou melhor, querer fazer da aparência a própria coisa. Sob a máscara da “objetividade maquínica” se introduz a dimensão inconsciente do sujeito no espectador. Sujeito significa dúvida, crise, divisão, substituição. O desvio pela máquina, assim, coloca em jogo toda espécie de transbordamento subjetivo. Se a máquina existe, não é para recusar o sujeito, mas para levá-lo à vertigem. Sublinho este ponto: para excitar, exaltar, intensificar aquilo que há de mais subjetivo em cada espectador, é preciso uma máquina.

A certeza de que há uma máquina em jogo na operação cinematográfica alivia de alguma maneira a consciência do sujeito/espectador de qualquer responsabilidade direta na produção (a co-produção) não somente das cenas figuradas no filme, mas, antes de tudo, da crença mínima que elas requerem para funcionar. Essa crença é imputada à máquina. A máquina garante ao mesmo tempo a exatidão fundamental da representação (a inscrição verdadeira) e a legitimidade do crédito que se lhe concede, assim como ela protege o espectador de qualquer embaraço diante do eventual excesso de sua própria credulidade.

Dupla vinculação do sujeito com a máquina: pela cadeia de denegações que mantém sua relação de crença com o filme, denegações desencadeadas pelo jogo das idas e vindas entre consciência e engano; e pelo gozo de certo modo inocente (é a máquina que o fabrica) que lhe traz essa passagem incessante da crença à dúvida.

A dúvida, aqui, reforça a crença, a recoloca em movimento, dá-lhe um novo impulso. Uma não funciona sem a outra. É necessário ao cine-espectador que a dúvida se esgote na crença e que esta renasça na dúvida. Quanto mais tomo consciência do engodo, mais enganado desejo ser. Compreendo o fato de que tenhamos necessidade dos engodos como uma dupla demanda: a de ser enganado e a de saber que o somos. As ilusões do espetáculo, as aparições dos saltimbancos, as magias do teatro ambulante, os *scenic railways*, os jogos de simulação, as imaginárias virtuais, mas também o cinema – e bem antes dele, as máquinas de teatro, ou mesmo as arquiteturas de efeito nos jardins –, todas essas armadilhas do visível e do crível operam segundo o mesmo princípio de duplicidade: para nos prender, o engodo deve ser desmascarado. Cedo ou tarde, antes ou durante a sessão, a consciência do engano deve entrar em luta com o seu efeito.

É nisto que um engodo torna-se verdadeiramente enganador: no momento em que tomamos consciência do engodo, essa consciência não o atenua. Ao contrário, ela o recoloca em movimento. Longe de acabar com ele e de anular o seu encanto, essa consciência o garante, mais uma vez, como gozo. Saber participar da armadilha, esse é o princípio.

Por sua vez, e sem dúvida de modo mais potente que os outros espetáculos da ilusão (a famosa “impressão de realidade”), o cinema nos permite jogar, simultaneamente, a carta da crença e a da dúvida, fazê-las se intercalarem, dar-lhes incessantemente novo impulso: queremos, por um lado, um reflexo que obedeça ao mundo, que nos tranquilize quanto à sua existência e sua relativa disponibilidade, e, por outro lado, queremos uma representação que possa substituir esse mundo para encantá-lo ou conjurar seus perigos.

Mas o espetacular levou o espetáculo a uma acumulação sem objetivo. Empilhamento mecânico de maquinarias cada vez mais onerosas. O evento público suplantou a escritura.

Não apenas as condições de produção do quadro, da foto, do filme são doravante invisíveis, não apenas o processo de produção está ocultado, não apenas os vestígios do trabalho do artista estão apagados. O próprio trabalho do olhar, o necessário trabalho do espectador, é escamoteado da cena,<sup>4</sup> escondido sob o palco, ao mesmo tempo em que, em consequência, também é apagada a possibilidade de uma *consciência da manipulação*.

Personagem do tempo do início do cinema, o ilusionista, antes mesmo de fazer aparecer e desaparecer coelhos e chapéus diante dos olhos maravilhados da criança que se revela em todo espectador, não deixa de tornar sutil tudo o que poderia parecer um andaime, uma bengala; o jogo de prestidigitação começa por apagar a própria história, os vestígios de seu aprendizado, de seu laborioso aperfeiçoamento.

A cena da ilusão – do espetáculo da ilusão e do espetáculo como ilusão – se dá por, e se quer, intacto, “puro”, ela se apresenta como o artifício sem artifícios, *o artifício absoluto*.

É exatamente esse efeito de inocência que constitui a chave da ilusão: as máquinas, os operários desapareceram nos bastidores, nos urdimentos, atrás das cortinas fechadas – nesse sentido, são *a outra cena* da cena espetacular; fizeram o trabalho deles e fizeram o tempo deles: o não-tempo (o a-histórico) do espetáculo pode começar; resta sob a luz apenas o gesto final, o produto acabado.

O espetacular, para dizer a verdade, não pressupõe a necessidade de um olhar, de um questionamento do ver, que é

precisamente um retorno do olhar sobre si mesmo: basta um piscar, uma olhadela, contanto que isso deslize, sem jamais passar ao *nada grave*, dúvida, alegria ou inquietude de uma relação que se estabeleceria realmente entre um espectador e um espetáculo.

Isto é o que teriam em comum, recorrendo a Marx, a mercadoria e o espetáculo: o fato de haverem refugado, renegado, ocultado o processo de sua produção e de aparecerem totalmente acabados, ofertados: causa e fim deles mesmos, dom do céu, avatar da Criação divina – exatamente o contrário, em suma, de um nascimento, de uma prova. Não é, então, o caso de esperar que o distanciamento de todo trabalho realizado no espetacular venha a fazer com que seus espectadores “trabalhem”. Parecendo ter sido produzida “sem trabalho”, a cena parece chegar ao espectador também sem qualquer “trabalho”.

Estamos no terreno da ideologia da *transparência* – depois de dez anos que esta palavra se impôs como palavra de ordem dos poderes políticos, *slogan* publicitário dominante, forma de regulamentação da consciência; ela já era a forma última e triunfante da *comunicação*; assegurava-nos que, entre “emissor” e “receptor” (assim como entre espetáculo e espectador), não havia qualquer alteração da mensagem, nenhuma resistência, nenhuma perda, nada que “trabalhe”, no sentido com que nos referimos a uma preocupação ou um problema que nos trabalha. A comunicação como felicidade impecável. Sucesso encantado. As mensagens circulariam idênticas a si mesmas, incorruptíveis: suas condições de elaboração, de transmissão e de recepção – tão humanas, tão sociais – não seriam passíveis de dúvida. A comunicação é a graça!

Não é preciso ir muito longe: essa transparência faz as vezes de ideal do mercado, de sonho da mercadoria;<sup>5</sup> e é justamente por meio desse sonho de uma comunicação depurada que se realizam hoje os procedimentos de controle social: *marketing*, publicidade, mas também o regime de informação tal como difundido pelas mídias televisivas. Não se trataria de reduzir os cidadãos ao papel mais passivo: o de consumidores (“receptores”) pensados e agidos por aqueles a que chamaremos, de acordo com Pierre Bourdieu, os novos “donos do mundo”?<sup>6</sup>



Pois não é de bom grado que o mundo em reviravolta confessa – mostra, simplesmente – aquilo de que é feito, como é fabricado, que esforços, que violências também, estão agindo na mais leve das comédias.

Digamos mais uma vez: a regra de ouro da ilusão – a começar por aquela do circo, que supõe justamente a inocência do espectador – quer que nenhum esforço seja observado, a não ser que ele mesmo seja tomado como elemento do jogo: assim, os acrobatas fingem errar pelo menos uma vez seu número, e não há dúvida que lhes será mais difícil (isso lhes demandará mais trabalho) fingir errar do que acertar. Logo, nada deve apagar o sorriso do virtuoso, nada de suas dificuldades deve desaparecer.

É divertido observar o quanto estamos, aqui, nos antípodas do esporte, em que se espera que os campeões não somente “dominem” os outros, sua especialidade, mas que nos mostrem tudo o que isso lhes custa, o preço a pagar: sofrimento, suor e lágrimas.

Montar um espetáculo, atuar, representar, é fingir, aconteça o que acontecer; mas é antes de tudo fingir não padecer ao fazer tudo isso: o trabalho deve permanecer invisível, como, aliás, não deve ser exposta (desvelada) a exploração daqueles que, da Broadway à Disneylândia, trabalham no espetáculo que denega seu trabalho.

E quando acontece de a comédia musical hollywoodiana tomar a si mesma como motivo dramático, quando, portanto, não pode deixar de tratar de suas condições de produção e de fabricação, do trabalho que a faz nascer – *Cantando na chuva* continua sendo o arquétipo dessa *mise-en-abyme* que não é imune a uma certa vertigem narcísica –, então ela toma a precaução de *dosar* as cenas “de trabalho” – sofrimento, cansaço, angústia –, a fim de que a conta do espectador não seja alta, com as violências do trabalho passando por fantasias do jogo.

Acontece que está se travando surdamente uma feroz batalha em que o que está em jogo é, se assim posso dizer, nada menos que o destino social do sujeito. A virtualização das relações de mercado, das cenas representadas, dos próprios corpos, a aceleração das trocas imateriais, o *turn over* das mercadorias,<sup>7</sup> toda

essa lógica de um capitalismo mercantil neoliberal, que se quer onipotente, parece pressionada, em sua vontade de potência, a se livrar do peso deste *como* do sujeito, desta obsessão subjetiva que ainda parasita aqueles que, uma vez curados da sua própria existência, seriam melhores consumidores de informações e mercadorias. A frágil e quase ridícula originalidade do sujeito que teima em suas escolhas, suas recusas, seus caprichos, seus sentimentos, seus medos (pensamos em Tati, Godard, Dostoiévski ou Tchekhov) age ao modo do grão de areia que interrompe o rendimento da máquina de consumir.

Como o mundo seria mais permeável, mais transparente à mercadoria, se pudéssemos fazer desaparecer esses “bloqueios”, essas “barreiras”, como dizem os vendedores de publicidade, todas essas vicissitudes tragicômicas do sujeito que tornam mais lenta a pilhagem geral... Muito pesadas, a história íntima e a experiência vivida; muito pesados, os corpos reais, muito embaraçosos; muito resistentes, os significantes; muito constringedoras, as escrituras. É preciso, ao mesmo tempo, que haja o “cheio” (a ilusão, o espetáculo), para conjurar o medo do vazio de todas essas vidas vividas na alienação e na submissão. E é preciso que não haja muito sujeito em jogo, pois o sujeito é a crise e a revolta. Entre esses dois obstáculos a economia liberal dominante tenta se infiltrar.

## POTÊNCIAS DO VAZIO E PLENOS PODERES

UM. Correndo o risco de chocar o leitor,<sup>1</sup> veria certa convergência entre a recente generalização, aparentemente irresistível, do ensino de cinema documentário (teórico e prático) nas universidades francesas (eu faço minha parte,<sup>2</sup> já há quatro anos, na Universidade de Paris VIII) e o crescimento de uma televisão a princípio chamada “realidade” e logo em seguida pejorativamente qualificada como “lixo”. As lixeiras, não podemos negar, fazem parte “da” realidade: *a nossa*. Elas abrigam, pelo tempo de uma viagem, os vestígios mortos de nossos gestos, aqueles detritos, aqueles resíduos dos quais já se disse e repetiu até que ponto, molde em negativo, eram a parte tangível de nossos recalques. Mas, mesmo que essas lixeiras sejam levadas à cena, abertas sob os projetores, na televisão, por exemplo, os restos que elas exibirão poderão apenas reconstituir as figuras de nosso mundo mental.

A “realidade” que está em questão na televisão é uma realidade reconstituída a partir de nossas projeções-dejeções, pulsões e censuras, desejos e medos. É nesse sentido que ela pode ser chamada indiferentemente de “reflexo”, “espelho” ou “lixo”. Não basta mais ver na telerrealidade de hoje (da qual *Loft Story*<sup>3</sup> é o emblema) a última humilhação do “espetáculo generalizado”, é preciso ver aí o aperfeiçoamento experimental (como falamos de medicina ou de biologia experimentais) de um novo tipo de espectador. E é precisamente nessa questão da produção de um

novo espectador que a tele-lixreira encontra o ensino do cinema documentário. Expliquemos.

DOIS. A “janela aberta para o mundo”, que supostamente deveria ser a televisão, tornou-se janela aberta, sim, para o nosso mundo mental – “mundo” que a televisão não sabe, não quer, não pode reconstituir a partir de então, a não ser que ele próprio já esteja submetido à televisão. De fato, a televisão filma antes de tudo a televisão.

Motivo central: *o interior*. A casa, o estúdio, o *loft*, o apartamento, o quarto, os banheiros: “em casa”, na intimidade, há a televisão. Há sempre a televisão. É isto que a televisão nos repete, é isto que ela nos inculca: não se escapa à televisão. E se há alguma coisa sobre o cinema – e antes de tudo sobre o documentário – a ser ensinada atualmente, é justamente isto: que ele se destaca do fundo dessa espécie de totalitarismo televisual, ao qual ele tenta desesperadamente resistir, opor as lógicas e a moral do cinema.<sup>4</sup> Há muito tempo, as câmeras múltiplas abolem o fora-de-campo. Na televisão resta apenas campo: visível. Fora-de-campo proibido: o proibido do campo é o fora-de-campo, no qual se esconde o telespectador (ver mais adiante).

O interior, o interno, o íntimo ultrapassam, então, o limite do visível. Nele, as câmeras estão em casa e filmam exatamente aquilo que sua presença produz. Pela magia do infravermelho, as próprias noites se tornam noites sem noite, sem sombra. Visível e invisível, campo e fora-de-campo: eu diria, em uma palavra, que o cinema se instituiu ao estabelecer um pacto sagrado entre luz e sombra. Esse pacto foi rompido pela telerrealidade. Ver tudo. Delírio pan-óptico dos senhores.<sup>5</sup>

TRÊS. Ainda é possível falar da televisão como uma “janela” ou mesmo uma “clarabóia”? Tela alternativamente indiferente (quando emite) e enfática (quando somos nós que nos projetamos nela), trama azulada que vibra na parede de um quarto, a televisão não se refere a mais nada que não seja ela. A televisão é a coisa representada pela televisão. Em um fatal abraço narcísico, ela se tomou como objeto e como sujeito. Ei-la no centro do mundo: ali onde há televisão.

Voltada para si mesma, a telerrealidade nada pode filmar além de efeitos de espelho, nada pode fabricar além de uma

especularidade circular: quadro, enquadramento, corpo quadrado, enquadrado, confinado em quadros. Passagem gradual do interior ao confinamento. Só me resta remeter o leitor ao extraordinário filme de Robert Kramer, *Berlin 10/90*, uma hora de confinamento do corpo de Kramer em um banheiro, filmado em tempo real, corpo tomado no mais rígido dos quadros carcerários. Antitelrealidade, no entanto. A situação experimental à qual Kramer se expõe é filmar-se a si mesmo nos limites de um plano-seqüência, e o que ele filma é, portanto, seu cansaço, o desgaste de sua vitalidade, o esgotamento de sua fala. O tempo real torna-se o tempo do suplício e da performance que sublinha o desafio. Torno-me espectador de um fracasso, de uma perda, de um enfraquecimento do desejo – e do próprio desejo de filmar. Quanto ao meu desejo de ver até onde pode ir o sujeito submetido à experiência, ele também é frustrado: a rigidez do quadro pouco a pouco – a duração que pesa – induz uma rigidez do corpo, uma rarefação das palavras, um medo, uma frustração. A morte gira em torno do corpo entregue à máquina cinematográfica que enquadra como quem tortura. Imediatamente se compreenderá tudo o que opõe a cinematografia da experimentação sobre um corpo (o de Kramer) submetido a uma prova-performance àquilo que a telerrealidade (tipo *Loft Story*) faz com os corpos reais e com as durações reais que ela filma. Contudo, a telerrealidade nos força a compreender (enfim) que a questão central do cinema, exacerbada no documentário, é justamente aquela da confrontação entre corpo filmado, máquina filmadora e lugar do espectador. Não podemos ignorar que as câmeras são agentes que colocam à prova os “personagens”, que elas os constituem em um perpétuo exame de passagem. O “ver” não é mais inocente, ele mesmo não é mais invisível, inconsciente, “natural”, “automático”. Carregando nas tintas: não estaria nisso o que o cinema documentário nos ensina (e que nós aprendemos sobre ele)? Se é justamente a *relação documentária* que é filmada, os dois lados dessa relação não podem deixar de se marcar como elementos de escritura. O que se produz diante da câmera e de seu fato, mas também o que se passa atrás dela: o espectador é confrontado com a representação das duas faces da relação e não pode furtar-se por muito tempo a adquirir uma consciência do funcionamento de seu próprio olhar, do papel ativo de seu lugar, da dialética

filmador-filmado. Produção, lá como aqui, de um espectador mais consciente de sê-lo. A convergência cessa após esse ponto. Saber que vemos e que isto é um poder nos é dado pela telerrealidade como uma recompensa pelo deleite com o controle exercido sobre o corpo do outro (ver mais adiante). Será preciso dizer mais uma vez que na prática cinematográfica do documentário esse poder-saber quanto ao ver é precisamente o que está em jogo em uma batalha que estabelece uma instabilidade dos lugares, uma reavaliação das posturas e das crenças, em suma, uma crise na posição do espectador? Ao contrário, então, no mundo fechado da telerrealidade, “ver” é explicitamente apresentado – a publicidade nos encoraja, cinicamente, a não mais temer o nosso próprio cinismo – como gentil vício a ser experimentado, irresistível, divertido, fascinante: *ao mesmo tempo excesso de ver e abuso de ver*. Exercício de um poder: ao mesmo tempo consciência e gozo. É com nossos defeitos e, no final das contas, com nossas dificuldades em amenizá-los que devemos estar contentes, é aí que devemos nos amar, na nossa própria frágil nulidade, nos dizem esses reformadores da moral ordinária. “Voyeurismo? E daí? – Narcisismo? E daí? É a minha escolha!”

QUATRO. Deixemos isso de lado. O novo espectador não é moral. O antigo tampouco o era, apenas podia criar para si a ilusão de sê-lo. Fim da “inocência” do espectador. Essa “inocência” que sempre foi unicamente imaginária, leveza sobre fundo de recalque social, transparência conciliada com as tranqüilas evidências da ideologia dominante. Inocência, desde que se exonere o espetáculo de qualquer desafio crítico, tomando-o “divertimento”; que nada se espere do espectador além de um ato de consumo sem engajamento nem risco; que se suponha, enfim, que o que se produz nas representações não exige um trabalho, relações de força, mobilizações de poder, mas pertence ao mundo encantado, ao idílio cristalino da ilusão perfeita. Todo o trabalho do cinema terá sido o de recusar essa falsa inocência do espectador, de colocá-la em crise, de demoli-la (tal é o apólogo de *Fúria*, de Fritz Lang: não há bom lugar no cinema).<sup>6</sup>

O ensino desse cinema da crise – crise do espetáculo, crise do espectador – passa atualmente menos pelas escolas de cinema instituídas (tipo Fémis) do que pelas oficinas de documentário abertas aqui e ali. A própria prática do cinema documentário,

antes de tudo porque ela é, se assim posso dizer, feita “em tomada direta” com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme, obriga a pensar a relação desses corpos uma vez filmados com aqueles que são seus espectadores. Essa questão deve ser colocada em toda a sua crueza. Como não relacionar ao “desejo de saber” do espectador a indignidade de lhe mostrar a indignidade dos corpos e dos sujeitos, qualquer que seja a “permissão” que tenha sido dada? A escola do *loft* é uma escola do desprezo (de si, do outro, dá no mesmo) que começa por desprezar em si o espectador, na medida em que é indigno de se tornar ele mesmo o corpo e o sujeito atravessados pelo filme. As escolas de documentário serão as escolas do justo perigo ou do necessário risco que há em filmar, não para aqueles que são filmados, mas para quem filma: não se filma nem se olha impunemente. O cinismo da telerrealidade é o de especular sobre o sentimento de culpabilidade ligado a essa não-impunidade, como se fosse uma paquera, depois da qual bastará instalar uma relação de força midiática e social para que a transgressão possa, sem deixar de ser “ilícita” (ela perderia seu tempero), passar por *majoritária*. Os abusos são denunciados (a ordem moral ganha alguns pontos a cada dia), mas ao mesmo tempo – e atrevo-me a dizer, em consequência disso – eles são autorizados nos limites de horários, de frequências hertzianas e de programas pagos definidos pela própria televisão. Essa lógica (da satisfação) majoritária não deixa de nos lembrar, guardadas as devidas proporções, aquela que, nos anos de 1930 e na Alemanha (longe, muito longe no tempo e no espaço...), conduziu à subida ao poder do partido nazista: crimes e criminosos perseguidos e punidos, a não ser quando eles se manifestavam nos quadros da ordem nazista e em nome, é claro, da maioria do povo alemão... O sentimento de pertencimento a uma maioria maciça garante uma espécie de prêmio de gozo impunível para os abusos cometidos em detrimento das minorias. Não se trata apenas do “direito do mais forte”, mas também do seu desejo. A lei do grupo cobre, protege e reforça o gozo dos indivíduos que a ele se agregam.

CINCO. Com essa telerrealidade que faz da televisão a realidade da televisão, estamos, evidentemente, na redundância – mais um traço da nossa época. Mas, falei disso anteriormente, trata-se também de uma operação de *mise-en-abyme*, coisa,

ao contrário, mais perversa. A televisão na televisão etc., isso engendra a obliteração de qualquer exterioridade possível. O fora escapa à crítica, não é mais representado. Como pensar o interior no interior do interior, a caixa na caixa na caixa? Estamos diante de um efeito de fascinação, uma vertigem; diante da multiplicação e da subtração de um poder, de fato mal mensurável. Incontrolabilidade do controle. Consequência: a televisão não é mais apenas o árbitro das conveniências e das inconveniências (de Mireille Dumas a Dechavanne ou Delarue),<sup>7</sup> ela não é mais apenas a instância principal da produção de modelos: ela se impõe como o *modelo dos modelos*. O próprio irresistível. Não é mais o espetáculo que constitui referência, mas a instância que fabrica o espetáculo, quer dizer, o poder de mostrar. Eis o que é preciso entender por “telerrealidade”: realidade do poder da televisão (o duelo M6-TF1).<sup>8</sup> O desafio da prática documentária (tal qual, espero, é transmitida pelos filmes e pelas escolas) é, ao contrário, o de trazer esse poder de mostrar para as mãos e para o território dos homens concretos. Quem filma? Quem fala? Como isso circula, as imagens, os sons, os corpos, o poder de fazê-los atuar? De você para mim. Depositar o poder de mostrar na própria relação que funda a possibilidade de filmar.

SEIS. O que modela a telerrealidade? Um poder sobre os corpos, eu disse. A disposição do corpo do outro, compreendido ao mesmo tempo como colocação em posição e colocação à disposição. A televisão me mostra que ela dispõe dos corpos e que, espectador tomado na órbita de seu poder, eu também disponho deles através dela. Cada um de nós, telespectadores, torna-se senhor por um momento. O olhar dirigido dirige o olhar. A telerrealidade tem o poder de nos permitir exercer impunemente e por um tempo (contado/rentável) o poder de agir – publicamente – sobre outros corpos, poder que normalmente continua sendo apanágio dos senhores. Saímos do círculo da representação tal qual havia sido instituído pelo teatro e pelo cinema, artes às quais importa que o espectador, projetando-se nos corpos e nas falas, nas imagens e nas palavras, se encontre como uma terceira pessoa na cena: presente justamente por sua ausência, ativo em sua inatividade consentida – o que chamo de “*mise-en-scène*” concebendo-se apenas como *mise-en-scène* da ausência-presença do espectador.

'A televisão hiper-pós-moderna estreita o circuito, encurta o jogo: o espectador é convocado como um dos atores diretos da cena, é transportado, explicitamente, de um lugar de fora-de-cena (a sala) para um lugar fora-de-campo (invisível mas ligado à ação). Essa televisão não se contenta mais em mostrar aos espectadores condutas, corpos, cenários, hábitos, até mesmo monstros, em seus desregramentos e suas violências; ela mostra e ensina aos espectadores que essas condutas, essas situações, essas cenas conduzem no final das contas a uma só finalidade: a que as autoriza *a se servir desses corpos para deles fazer sua coisa, seu objeto, seu brinquedo*. Há, então, os senhores e os outros: servidores, submissos, assujeitados, escravos, vítimas, como nomeá-los? Corpos mercenários? Gladiadores do circo mundial? Observemos que no terrível filme de Pier Paolo Pasolini, *Salò*, esse desejo dos senhores constantemente contraria a opacidade dos "sujeitos" que se dobram ao seu jogo sem nele se dobrar; e que definitivamente os senhores não conseguem reduzi-los aos seus fantasmas, qualquer que seja a vexação que lhes imponham.<sup>9</sup> Deveríamos nos espantar com o fato de que a telerrealidade não tenha escolhido esse registro, uma vez que os hóspedes do *loft* não apenas o consentem, mas com ele se entusiasmam? O que se deseja é a alienação; o corpo manipulado-manipulável; não o corpo como tal, mas o corpo alienado, o corpo submisso, o corpo despossuído de toda dignidade. Desejar humilhar o outro? Sem dúvida, mas sobretudo desejar o outro enquanto humilhado.

SETE. Imaginariamente – e inconscientemente –, todo espectador usa o corpo do outro enquanto ele é – e com a condição de que o seja – encenado, representado, figurado. Vampirismo e canibalismo distantes, *in absentia*, reconduzidos às formas do visível e do audível. A imagem do corpo do outro sempre avança até nós como o próprio corpo, e não podemos não estar ligados a essa imagem, misto confuso de semelhança e de alteridade. Que ela sempre esteve presente, desde as danças, desde os sacrifícios, é o que haveria a dizer dessa dimensão de domínio e gozo na qual caímos diante desse corpo posto em ação em imagens. O que era praticado, mas não explicitado no consumo ordinário das figurações do corpo humano, é agora explicitamente realizado como *poder conferido ao telespectador*.

O tráfico de corpos é admitido como condição do jogo. Logo a mediação dos atores torna-se obsoleta. A telerrealidade nos garante e nos prova que queremos "corpo real", *corpo documentário*. É exatamente essa única questão do corpo documentário que diferencia – enfim! – as ficções dos documentários cinematográficos, velho debate. No final das contas, o que se requer do documentário é uma coerência, uma pertinência, uma identificação do corpo, do sujeito, de sua fala e de seu papel. Um único ser fala a você. O ator profissional não tem essa unidade. Nele fala um texto, atua um papel do qual ele é apenas um dos compositores, senão apenas o executante. O corpo do ator é compósito e pode ser recomposto. O cinema documentário age muito mais como vampiro sobre aqueles que entram em seu jogo. Ele supõe – e propõe ao seu espectador – carne viva, vínculo essencial, dependência de um sujeito em relação ao seu próprio corpo, até a submissão ou a rebelião. Queremos ferrenhamente crer que a alegria ou o sofrimento experimentado diante das onipotentes câmeras da televisão "realmente" o foram, queremos (pequeno sadismo ordinário) que seu "peso líquido" os valide, assim como recusamos que sejam apenas o hábil efeito de uma simulação conduzida por um ator profissional. Descrédito, abandono da representação. Uma religião que demandaria ser sempre "encarnada" se instala no lugar disso: a nova televisão me supõe desejoso de crer no "sofrimento real" dos corpos figurantes – como se fosse verdade que eu agora pudesse compartilhar somente as penas por mim consideradas como "reais", "realizadas", e não mais representadas.

Evidentemente não há nisso nada além da ilusão de uma não-ilusão. Qualquer que seja a "realidade" que os corpos dispostos sob as câmeras de um estúdio-*loft* possam ter, eles não atuam menos, não estão menos em uma fabricação, em uma produção, em uma simulação deles mesmos; em uma relação filmada, tão artificialmente "natural", tão "verdadeira-falsa" quanto qualquer outra relação filmada, documentário ou ficção. O novo espectador em processo de aperfeiçoamento é aquele que já não tem mais força ou desejo de crer em uma verdade do falso (o teatro, a ficção, a representação) e que prefere uma falsidade da "verdade", "verdade" que consiste tão-somente em ser certificada pelo poder que a afirma. A história do cinema é a história de uma perda de

crença no cinema, na medida em que os meios do engodo (cor, som, cinemascopo etc.) se fortalecem. Com a televisão, e cada vez mais, uma transferência de crença se operou: não mais crer nas representações – artificiais por definição –, para crer com mais boa vontade naquilo que se apresenta como “informação”, “vida real”, “pedaço de vida”: enunciados informativos que supostamente nos apresentam a “realidade bruta”, que no entanto é também composta e controlada, sobre a qual entramos em acordo para não admitir até que ponto ela não passa de um conjunto de narrativas. O espectador do cinema documentário é sempre colocado diante desta armadilha: crer que a realidade filmada se apresentaria a ele como separada do filme que a representa, que ela apareceria, por assim dizer, apesar do filme, mau servidor. É assim que poderíamos definir o “efeito documentário” do qual lançam mão numerosas ficções (correções de quadro, de som, erros, retomadas). A telerrealidade, em revanche, coloca como axioma a artificialidade da cena, seu caráter experimental. Trata-se, contudo, de imantar uma crença na realidade dos corpos e das durações filmadas – no *loft*, por exemplo. Então, ainda são os “efeitos de real documentário” que serão aí empregados: tomemos os (longos) minutos passados a filmar apenas os intervalos das situações: há aí um “efeito de tempo real”, um “efeito de [cinema] direto”, do tipo Guerra do Golfo. Potências do vazio em tempo real. Mas esperar que “alguma coisa aconteça” é também instaurar uma posição de espreita, pretender estar no lugar antes que a coisa esteja, controlar o nada e o vazio assim como o pleno e o intenso.

OITO. A telerrealidade é francamente didática. O didatismo, a lição, a experimentação, a demonstração são seus meios, suas figuras, seu estilo. Ela nos martela – todos os dias, escola após escola – para que entremos com ela na era da realização programada dos fantasmas de controle.<sup>10</sup> O corpo filmado será mais ou menos mercenário, voluntário, corrompido, benévolo, contratado, separado, isso não tem mais tanta importância:<sup>11</sup> o que (nos) importa é que o corpo filmado seja o próprio corpo experimentado, o corpo do sujeito, o sujeito do corpo, indissociáveis, inseparáveis; e que desse corpo submetido à experiência da filmagem, a fala que nasce e os sentimentos que atuam sejam o efeito da própria experimentação – da *artificialidade* da situação, logo, de

sua controlabilidade. Experimentação significa que há um ou mais senhores dos códigos, e os sujeitos a eles submetidos. O (tele) espectador é logo de saída colocado do lado dos senhores, é convidado a partilhar seu controle e códigos e corpos, a aderir a eles, a continuar o trabalho deles. O que partilho com os senhores do jogo na telerrealidade é a rigidez dos códigos: a “regra do jogo”, as “especificações técnicas”, o programa, do mesmo modo que aqueles corpos sujeitos da experiência serão detidos em um dispositivo (as câmeras de vigilância, a filmagem em tempo real) do qual só podem sair de forma regulada (os votos de exclusão, o fim do jogo) e segundo minha boa vontade... Vertigem de um acesso (limitado) ao direito de vida e de morte sobre imagens e por meio delas. Potências da ilusão de potência.

NOVE. Com a telerrealidade e graças a ela, não teremos mais vontade dos corpos de ficção, daqueles corpos capazes de mudar, daqueles atores que realizariam sua volatilidade, sua transitoriedade, passando de um papel, de um personagem a outro. Não, precisamos de um circuito perfeito entre corpo e sujeito, uma circularidade do personagem no corpo do ator. Precisamos nos assegurar, reassegurar, que o elo entre corpo e sujeito é indissolúvel, tanto no outro quanto em nós mesmos. Será que o tempo não está mais nas mudanças de papéis, nas separações, nas metamorfoses, nas ambigüidades? O tempo não está mais no cinema. Está no jogo. No jogo entendido como solitário para muitos – em toda sua esterilidade celibatária e paranóica: como não evocar *Les Chasses du comte Zaroff* ou *Arkadin*, *A invenção de Morel*, *A ilha do doutor Moreau*, e Marivaux (*L'Île des Esclaves*, *L'Île de la Raison*, *La Colonie*, *La Dispute*)? Como não evocá-los – mas sem esquecer que no final dessas fábulas cinematográficas ou literárias é justamente o destino dos senhores, seu funesto destino, que está em jogo? Ao contrário, o jogo da telerrealidade só supõe no comando senhores inalteráveis.

Qualquer que possa ser a cintilação de diferenças (finitas) da qual é portador, o cinema – filmadores, filmados, atores, espectadores – se pratica entre iguais, ou melhor, entre desiguais condenados pela sessão a reavaliar sua desigualdade inicial: os potentes aí são frágeis, os poderes reversíveis, os tronos derrubados, os frágeis fortalecidos, as vítimas dignas. Retomo de Daney esta lição: o cinema é igualitário.

## A PARTE DA SOMBRA

Durante muito tempo acreditou-se<sup>1</sup> que, pelos sortilégios necessários dos sacrifícios, pelos afrescos, pelas estátuas, cenas conjuratórias, e, melhor ainda, pela magia manipuladora das marionetes, pedíamos aos deuses e aos demônios que se colocassem do lado do homem – não de todos os homens ao mesmo tempo ou de qualquer um dentre eles, mas de determinado homem em particular, ele, ela, indivíduo de antemão, preso em um destino particular, prisioneiro de uma fatalidade que se tratava justamente de exorcizar. Milhares de anos mais tarde e depois de um século de cinema, entendemos melhor que não eram realmente os deuses, mas os homens que era preciso amansar: esses outros de nós mesmos que constituem nosso fora-de-campo. O cinema é uma máquina de reduzir a alteridade sem expulsá-la e para não expulsá-la, uma máquina para fabricar algo de próximo com o longínquo, algo de homogêneo com o heterogêneo, algo de “todos juntos” com o “cada um por si”. Das antigas magias, o sortilégio cinematográfico herda a tarefa de conjurar e domesticar o desconhecido – aquele que se coloca no “fora”: fora do campo, fora da cena, fora das luzes, fora do discurso, fora da língua. Filmar o inimigo é incluí-lo, filmar o estrangeiro é fazê-lo entrar no círculo. Se a operação cinematográfica consiste propriamente em despertar, mobilizar e tornar mais intensos o olhar e a escuta em jogo no mundo, os que chegam, os que advêm, os que surgem do além de nossos horizontes e do além dos horizontes de nossas palavras vão se ver confrontados com esse novo ganho de olhar e escuta, o que equivale a dizer: civilizados. É somente desfigurando

a figura humana ou dela se afastando muito (“o *alien*”) que o cinema pode tratar da alteridade sem reduzi-la imediatamente, pelo próprio fato de havê-la inscrito – que se resume, em última instância, a uma confrontação com alguma coisa de olhar, olhar, por um tempo ainda, necessariamente humano. Mesmos os monstros filmados, infelizmente, nos olham humanamente: como não amar o fato de que King Kong nos ama por intermédio de sua presa tão humana? Quanto aos robôs, sua fatal humanização é coisa ainda pior.

Iniciada bem antes do cinema, mas com ele completada, a grande história de amor de nosso tempo une e opõe os homens e as máquinas. As máquinas do visível (máquinas tão humanas: da *webcam* à máquina fotográfica descartável, passando pelos satélites, pelas televisões, pelas telas e câmeras de todos os tipos) estão, a partir de então, no centro de gravidade de nossas sociedades – eu estaria tentado a dizer: de qualquer sociedade humana. Testemunha disso é, inicialmente, a potência da palavra de ordem *transparência*, em tudo e em toda parte invocada como o novo ideal. É estranho que volte a atuar aqui um dos motivos centrais das utopias sociais dos séculos XVIII e XIX: a casa de cristal, na qual estariam expostos aos olhares dos outros – em plena transparência – o segredo dos vícios, a opressão familiar ou marital, a perversão privada. Ver era reformar, transformar. Sabemos desde Foucault que a prisão pan-óptica de Bentham não era apenas a arquitetura triunfante do olhar: pela onipotência assegurada ao olhar de vigilância e de repressão, ela significava a vitória sobre o crime em benefício da sociedade e da moral, da ordem dos senhores. Pela organização social do olhar, ver não seria mais um vício (*voyeurismo* autorizado), assim como ser visto seria o primeiro passo que conduziria às virtudes públicas. Ver e ser visto, duas faces da mesma moeda, não deixaram de ter, cada vez mais, valor com motivos e motores sociais, desde o Pan-óptico, portanto, até a televigilância e a atual combinação explosiva da propaganda e da telerrealidade. Saturação do social pelo hipervisível.

Entre todas as máquinas existentes ou desfeitas, a máquina para fazer ver foi nossa parceira mais íntima. Cúmplice tanto do melhor como do pior, e talvez capaz de transformar um no outro:



o papel da máquina seria menos o de aumentar os poderes do homem do que o de lhes impor limites, constrangê-los. Quisemos que uma máquina – a câmera – fosse tanto algo de absolutamente mecânico (substituir o tempo contado dos homens pelo tempo medido das máquinas) quanto algo de relativamente humano: não somente o que fabrica o olhar, o fixa, o consigna, o registra, mas o que carrega o olhar, o nosso, o dos outros, que faz transitar esses olhares, que os transporta, os cruza, os transfere. Fizemos de tal maneira que fosse uma máquina que nos remetesse a esta parte muito humana do homem: o olhar.<sup>2</sup> No cerne da máquina câmera, a história do olho. Se for verdade que de todas as artes o cinema é a mais figurativa, que a representação da figura humana é seu grande negócio, seu motivo de invenção, temos que aceitar que ele não pode se abrir a nenhuma alteridade sem a filtrar: familiar estranheza.

Assim como a magia negra quer agir sobre a alma ou o corpo do outro, a tecnomagia cinematográfica é empregada para colocar o corpo do outro à disposição do espectador. Brincar com a figura humana tal como o “realismo ontológico” do cinema a representa, ter a imagem do corpo como idêntica ao corpo real e, melhor, com ele confundida, brincar com o efeito de real do corpo filmado, é isto o prometido pela utopia cinematográfica. Promessa realizada a tal ponto que, como a influência do cinema foi reforçada em todos os registros de nossas sociedades, esses corpos em imagens e em sons se tornarão talvez mais reais que os corpos reais dos quais eles eram a mera figuração. Imagens de corpos tornadas corpos de imagens. Estamos neste ponto. Passagem do cinematógrafo à telerrealidade (*reality show*). Lembro que no início, bem no início da febre pioneira que culminou na invenção desse cinematógrafo, tratava-se de dar à figura humana um devir-imagem que parecesse ter o poder de enfrentar a morte. Missão cumprida. Agora, as imagens desafiam a vida e a recobrem com seus despojos.

O cinema se resume a uma palavra: renascimento (que, se me permitem, prefiro a ressurreição). Ressurgência, reinstalação, retorno. O homem morto retorna à tela, uma vida póstuma lhe é, senão assegurada, pelo menos possível: a história do cinema é feita, hoje, de mais mortos que sobrevivem em imagens (e sons,

para os mais privilegiados dentre eles) do que de vivos, se assim posso dizer, em exercício. Para início de conversa, o espectro se liga à imagem, e a imagem ao espectral. Se é preciso falar de utopia, ela tem no cinema parte ligada com os fantasmas, ela só pode ser a confirmação dos que voltam – do voltar e não do devir – na vida dos vivos. A utopia do cinema é nos fazer reencontrar os mortos que voltam, vivos, diante de nossos olhos, na tela que fixa nossos olhos tanto quanto a fixamos. Posso tirar lição, emoção, aprendizagem não só do jovem Lincoln tal como John Ford e Henry Fonda os representam em *A mocidade de Lincoln* (1938), os três estando mortos a algumas décadas de distância, mas também do próprio corpo do ator Fonda, que volta nessa tela para me tocar novamente. Pela primeira vez, sem dúvida, os fantasmas realmente encontram no cinema uma eficácia que antes só tinha nas lendas. Acredito nos fantasmas cinematografados como acredito nas histórias que, quando criança, me contavam, mas acredito neles, melhor dizendo, em uma crença perfeita. Ele, ela, está aqui, na minha frente, comigo, nessa tela, eu os vejo, não há a menor dúvida possível, suas mortes não passam, graças ao cinema, de um episódio de suas sobrevivências.

É preciso acrescentar que se esses corpos figurados ainda vivem na tela da vida dos fantasmas, é porque eles se prestam às nossas fantasias. Pois, se fosse preciso dar uma segunda definição lapidar do cinema tal como o conhecemos, esta seria, portanto, algo ligado ao fato de que ele nos oferece a possibilidade de brincar com o corpo do outro e dele fruir. Corpo mortal cuja figuração seria eterna. Não mais, na verdade, que a duração da vida – como dizem os conservadores das cinematecas – das películas, dos “suportes”, dos “negativos”, dos “másteres”; tantas palavras para dizer que essa sobrevivência não é natural, nem depende só de nós. O destino dos arquivos é o desaparecimento: deteriorados, perdidos, esquecidos. Mas a essa perda, iniciada desde o gesto da inscrição material, opõe-se o nosso sonho. O que vimos reviver na tela tornou-se fato de memória. Melhor: a sobrevivência do passado está articulada ao próprio desejo do espectador: que isto reviva, aqui e agora, nesta tela e nesta sala, para minha salvação e para minha perda. Brincar com/ gozar do corpo (filmado) do outro é propriamente o que, cine-espectador, só posso fazer se entregar algo de mim, de meu

corpo. Graças a todo um labirinto de projeções e identificações cruzadas, o espectador de cinema, pregado na sua cadeira, vê sua enfermidade corporal e a imobilidade ritual à qual ele se entregou magicamente compensadas pela mobilidade dos corpos filmados, e como se não houvesse mais nenhum outro recurso para ele além de se deixar invadir pela imitação mental dos movimentos dos atores. Acontece que ele desliza imaginariamente nos espaços visíveis e invisíveis da tela, na cena e em suas margens, que ele participa como terceiro de todos os encontros, que ele é não apenas aquele para quem o mundo se torna filme, mas aquele centro (vazio), aquela ausência essencial ao redor da qual o filme só pode girar. As coisas acontecem de outra maneira nos jogos ditos "interativos" oferecidos pelo mercado do visível: nenhum lugar para nenhum espectador, haverá apenas atores. Não se tratará mais de sonhar. Agir, tão mecanicamente quanto apertar um botão, empurrar uma alavanca, marcar uma opção, digitar, agir, então, se isso ainda pode ser chamado de ação, é o que toma o lugar de qualquer elaboração, de dia como de noite. O novo "espect/ator" não é mais um sonhador acordado, como era o cine-espectador.

De todas as artes, o cinema seria a única cujo nascimento é exatamente datável. Nascimento histórico. O sonho de algo que teria dado nascimento ao cinema não pode, por sua vez, ser datado. É essa combinação de historicidade e de ausência de história que caracteriza o cinema. A história do cinema é inteiramente oferecida aos nossos olhares. Conheci Georges Sadoul, que havia conhecido os irmãos Lumière. Mas nem ele, nem eles, nem eu pudemos conhecer algo daquele sonho que se realizou sob o signo do cinematógrafo que não seja legendário. Projeções mentais ou materiais nas paredes de uma caverna, sombras guiadas por mãos brincando com a chama, imaginações, alucinações? Em tudo isso, e bem antes que a máquina o permitisse, havia o desejo flagrante de agitar figuras impalpáveis e disponíveis, que se conformariam às nossas fantasias e que, no final das contas, ficariam guardadas longe de nós, a uma distância sensata, a uma distância prudente. O mundo sempre nos alcança e nos pressiona, se impõe como uma força absoluta à qual nos é, seres vivos, impossível escapar, a não ser pela porta secreta da loucura. As representações, rituais, teatrais, mágicas, só podiam

ter como motivo essencial o de instalar uma distância entre o mundo e nós, a distância do jogo, entre a pressão do sensível e nós mesmos, a quem essa pressão se aplica constantemente. Representar é abrir a possibilidade de um distanciamento que abre uma perspectiva, uma elaboração, um pensamento, um sonho. É suspender o tempo ordinário da vida, suspender a duração imposta, para entrar em um tempo e em uma duração escolhidos e limitados: aqueles da representação. O cinema é herdeiro dessa herança não carimbada pelo tabelião. Ele é, antes de tudo, o mais performático dos meios de colocar à distância, tanto no tempo quanto no espaço, os acontecimentos que vivemos na necessidade e na urgência. O aqui-e-agora da sessão cinematográfica é primeiramente um alhures e um antes. O filme foi rodado, montado, editado antes de ser projetado à minha frente nesta sala. A experiência da sessão que posso viver unicamente no presente só me é dada como a marca atual de uma sequência perdida de acontecimentos passados. E o que vejo aqui sempre retorna de um alhures. Tal é, pois, a combinação de contrários que define o cinema. Dois tempos, um antes e um agora, que só podem ser um depois. Duas cenas, a da produção e a da projeção. A operação cinematográfica é inicialmente a experiência do descompasso e do recompasso entre essas dimensões temporais e espaciais. O filme e o espectador estão na sessão ao mesmo tempo presentes e ausentes um para o outro. O "realismo" cinematográfico é da ordem do engodo. Tudo na sessão cinematográfica é artifício, e todo esse artifício é desejado, aceito, até pago pelo espectador para logo ser denegado, e essa denegação tornar-se o impulso de uma demanda de crença que tende a substituir a consciência das condições reais da sessão pelo gozo que o espectador extrai de suas percepções, sensações e emoções diante do filme, com o filme, verdade sensível que só se desenvolve no cerne do engodo. O engodo cinematográfico opõe-se, nessa medida, ao engodo que constitui maciçamente a hegemonia do visível. Na visibilidade generalizada abole-se o fora-de-campo, ou melhor, nela o cinema morre. As projeções em 360° (Imax) que pretendem anular o fora-de-campo cinematográfico e substituí-lo por uma "visão global", que mobilizaria mais que um sintomático "fora" do próprio campo da visão, não se permitem, de fato, o menor acesso à dimensão da narrativa. Como contar sem esconder? Como

mostrar sem esconder o que não se mostra e até usar o que é mostrado para ainda esconder? Toda narração é dissimulação ou revelação progressiva, distribuição dos eventos no “ainda não”, o não escrito, o não visível. Onde e como dissimular o que deve advir quando tudo é dado, mostrado, iluminado? Nada de fora-de-campo, nada de história, e menos ainda de possibilidade de acesso à parte do mundo que se recusa a se tornar visível, ou disso se esquiva: a parte de sombra seria dissolvida como nos céus ideais da luz eterna, ou como nessas prisões modernas em que as lâmpadas nunca se apagam. Horror e pesadelo aos quais a máquina cinematográfica felizmente escapa: por seu próprio sistema, ela não pode mostrar nada sem esconder mais do que mostrar.

Se a transparência é o sonho das utopias históricas, se a generalização do visível é esse sonho realizado, então é urgente amar a utopia cinematográfica naquilo em que ela se opõe a esses dois sonhos. O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que “mostra”. A conservação da parte de sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir. Por tudo o que a escrita cinematográfica mobiliza de mais exigente (notadamente pelo fora-de-campo e a montagem), a vida ou a sobrevida das sombras nos aparece como uma das maiores apostas de hoje: são a própria marca daquilo que resiste a se deixar reduzir aos programas e às narrativas autorizadas. Algo de sombra perfura o visível e o desfaz. Essa sombra, paradoxalmente, se refugiou no cinema – o mesmo cinema que modelou nossas sociedades e as levou a uma visibilidade exacerbada. A máquina cinematográfica produz sombra tanto quanto luz, fora-de-campo tanto quanto campo. Talvez por ser máquina? Por que uma parte de impensado e de incontrolado subsiste nela e em nós? Se as máquinas são elas mesmas apenas parcelas do mundo, elas só podem confessar, sem denegação possível, que não o têm por inteiro em seu poder. Qualquer máquina é limite e nos impõe a consciência desse limite. Há um ponto cego da máquina de ver. Filmar se organizou historicamente como algo que gira em torno desse ponto cego. Contra as falsas certezas e as falsas inocências do visível, contra a própria “naturalidade” do visível, ver, no cinema, é começar por não ver, aceitar não “ver

tudo”, não “tudo de uma vez”, não “tudo ao mesmo tempo”; ver segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo. Esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo. É tudo isto que o cinema convoca ainda hoje: o não visível como o que acompanha, margem e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível do mundo – e, como tal, historicamente determinado e politicamente responsável; o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo. No cinema, qualquer escopofilia encontra seus limites e sua crítica, o que a restringe e a coloca em crise. A parte de sombra se torna o desafio e o agente da representação: abrir para o espectador a possibilidade de perceber e talvez de entender o que não se deixa facilmente ver, o que escapa ao concreto da representação, o que não se pode ou não se quer mostrar, o que fascina o olho maquínico (os processos lentos, as organizações, o trabalho, a estrutura, as relações de força, a mais-valia...); mas também confrontar o espectador com os próprios limites do poder de ver, do ver como poder: fazê-lo perceber como, desde sempre, olhar e poder estão ligados, e que esse lugar do dono do olhar é também, claro, o da cegueira mais perfeita. No cinema, não se vê (nem se filma) impunemente. Os poderes do olhar se voltam contra o espectador. O fantasma de domínio ligado à observação do corpo (filmado) do outro, tal como podemos verificar vertiginosamente na telerrealidade, é o que me coloca, quer eu queira, quer não, do lado dos senhores, e me faz – muito ilusoriamente – compartilhar seus poderes. Engodo do engodo. No cinema esse fantasma de domínio é exatamente o que deve ser revelado como ponto cego. O espectador, ser enfermo (mudo e imóvel), é convidado, quando é guiado pela fita do filme, a descobrir até que ponto sua debilidade na experiência da sessão, sua dependência no decorrer do filme são, tanto pelo que se projeta nele como pelo que ele projeta de si mesmo em sua tela mental, capazes de se transformarem em seu inverso, de produzir efeitos de percepção e efeitos de conhecimento que tendem para um novo poder do sentir e do pensar – renascimento. O espectador descobre no cinema a articulação do visível e do

invisível, a multiplicação dos tempos e dos espaços, a fragilidade das figuras e as ilusões dos poderes. Devemos falar dessas descobertas no passado? Os espectadores de hoje, diante das imagens da televisão, das revistas, das propagandas, diante deste mundo de imagens que os engloba e os satura, não sonhariam com outro destino, diferente desse de “simples” espectadores? O último engodo não seria preferir um lugar de ator, uma passagem ao ato, acionamento do próprio corpo, em vez da distância, da perspectiva, do adiamento da cena que são o lugar do espectador e a parte que lhe cabe? As mediações rejeitadas, os atores despedidos, as *mise-en-scènes* não observadas, não restaria apenas queimar suas asas nas luzes do palco para nos sacrificarmos ao culto das imagens? Nisso residiria o maior gozo dos senhores: em fazer-nos pagar com a própria pele a ilusão de que somos um deles e, como eles, donos das imagens.

## DO REALISMO COMO UTOPIA

Como a fonte para a sede do viajante,<sup>1</sup> seria o realismo uma necessidade para o espectador? Imagino esse espectador, ser particular ou, antes, dimensão particular do ser, *lugar particular no jogo do mundo*, sempre tomado pela vertigem diante da possibilidade que todo realismo abre, aquela, tão temida quanto desejada, de uma confusão entre o mundo e seu espetáculo. Onde acaba o teatro? Onde começa a vida?

A inesgotável questão de *Carruagem de ouro* – Jean Renoir, um dos mestres do realismo cinematográfico – nos diz a que ponto, no ator e no espectador que somos alternadamente, perdura a esperança ou o sonho de que, no espetáculo, possamos manter uma distância irônica ou cômica diante daquilo que, sem isso, talvez fosse um pouco direta e brutalmente vivido demais; mas nos diz também que no espetáculo, inversamente, encontram-se emoções vividas tão fortemente quanto na própria vida.

Esse debate que vem de Renoir vale para os últimos filmes de Abbas Kiarostami: em *Close-up* (é esse o seu motivo central), em *E a vida continua*, em *Através das oliveiras*, estamos, como espectadores, diante da mesma questão: como “viver sua vida” não apesar mas por meio da irremediável propagação do espetáculo? E a despeito do efeito de irrealização que flutua em torno de todo espetáculo, como recapturar ou reconquistar aquela parte de realismo que garante a pertinência de nossas percepções e, mesmo que estejamos paralisados em nossas poltronas de espectadores, provar nosso engajamento na vida e no mundo? *Realismo como espelho da realidade de nosso lugar?*

Essa seria uma primeira definição do realismo cinematográfico: aquele espírito, aquele estilo, aqueles efeitos, aquele sistema de escritura que nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (durante a projeção de um filme, por exemplo) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida (como o seria uma excursão em *scenic railways*, por exemplo). *Realismo como utopia de uma impossível aproximação entre espetáculo e vida?*

Viver plenamente seu lugar, estar plenamente engajado em seu gesto, isso seria então, para o espetáculo, não apenas exigir a plenitude do espetáculo, mas, por meio dela, a plenitude do mundo representado. Há paradoxo nessa dupla demanda. Se o mundo se afirma, o espetáculo degenera. É, ao contrário, quando o mundo escapa às nossas percepções, à nossa consciência, à nossa própria experiência, quando ele se aliena, se apaga, se perde, é na retirada do mundo que a cortina se levanta para a representação. Não é raro que essa perda de presença do mundo em nós mesmos e para nós mesmos se torne dor ou violência insuportáveis. Aí começa o espetáculo. Se o que existe supõe uma dupla violência, aquela de sua afirmação e aquela de seu desaparecimento, então, lentamente, o espetáculo vem tomar o lugar dessa violência que deixa atrás de si uma existência outrora sempre afirmada e, agora, sempre roubada (salvo, talvez, para os mártires e místicos).

A tarefa do espetáculo é nos distrair dessa perda, conjurar sua violência, ritualizá-la. Disfarçá-la, mascará-la, e já por essa (boa) razão, torná-la mais amável, se é verdade que representar a violência da perda equivale a fabricar, a partir dela, presenças e rastros.

Penso em Rossellini: *uma física da perda, cujo vestígio os corpos carregariam*. Tomemos *Alemanha, ano zero*, *Europa 51*, *Viagem à Itália*, *Stromboli*..., o “neo-realismo” de Rossellini é apenas, mas obstinadamente, iniciação à falta, caminhada (essa figura rosselliniana da *passagem*) por meio de um mundo desfeito, perfurado, escancarado. Corpos (crianças ou mulheres) lançados na experiência da perda. As realidades antigas e o mundo de antes (de antes da guerra e dos campos de concentração)

estão perdidos, mas trata-se de *herdar as próprias marcas da perda*. A consciência dessa perda de realidade, sua aceitação, se desdobra, então, em uma experiência sensível: nada ocorreria (cinematograficamente) se o corpo filmado não trouxesse em si as marcas do que já está perdido. Aceitar a perda de realidade não é suficiente: é preciso experimentar fisicamente, no corpo, *a realidade da perda*.

Eis-nos diante de uma nova aproximação do realismo, quando *os rastros das realidades desaparecidas se fazem hiper-reais*: as ruínas de Berlim, os pobres de *Europa 51*, as trilhas de *Stromboli*, os ventres de *Viagem à Itália*.

Não é indiferente que todos esses rastros remetam ao tema do *sacrifício social* – a mais espetacular instância da ordem reinante. As realidades destruídas dão lugar a novas representações do sacrifício: uma mistura de ruínas de cidades e de corpos de mulheres substitui os heróis viris e os desfiles fascistas. O realismo rosselliniano implica, desde então, certa *crudeldade* da cinematografia:<sup>2</sup> *é preciso passar pelos corpos*.

Sabemos que o primeiro nível (o grau zero) do realismo cinematográfico não é senão a relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora: chamo de “inscrição verdadeira” e “cena cinematográfica” à especificidade do cinema de colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos. A experiência compartilhada entre os corpos filmados e a máquina filmadora é gravada em uma fita de filme. Esse registro testemunha o que se passou aqui e agora, em determinado lugar, em determinado tempo. O “realismo ontológico” (André Bazin) do cinema concerne menos à imagem fotográfica, impressão do mundo visível, e bem mais ao *tempo*, a um *tempo comum*, a uma *regra de tempo comum* à ação e ao seu registro – a um *sincronismo*.

O *realismo nasce com o sincronismo*, que primitivamente não é o sincronismo entre o som e a imagem, mas aquele entre a ação e o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de *interação* entre eles. Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua “verdade” da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado

pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado.

Vida e morte, essa passagem do tempo nos corpos expostos à tomada cinematográfica se inscreve ao mesmo tempo como verdade e como crueldade. A questão do destino dos corpos expostos é, para mim, a mais forte de todas as que o cinema inventa neste século. Arte figurativa por excelência, é inicialmente sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não. Depois do corpo rosselliniano (rever, por exemplo, Anna Magnani em *Amore*), surge o corpo pasoliniano. Sacrifício social, aí também. Em *Mamma Roma* (Magnani, mais uma vez) como em *Accatone*, trata-se, coisa terrível, da exacerbação do corpo exposto. Tudo é desfeito, o próprio corpo é desfeito, mas nessa dissolução é a realidade de um corpo glorioso que o cinema oferece ao espectador. Será que, hoje, só há corpos possíveis no cinema, e cada vez menos nas fotos, nos teatros, nos espetáculos televisionados? E não haverá outro realismo no cinema que não aquele dos corpos filmados? Potências do documentário.

Substituir a coisa desaparecida, a intensidade de seu desaparecimento, pela vibração de um artifício. Afastar o golpe, aproximar o eco. Função pastoral da arte. No momento em que o mundo se torna espetáculo por perda de evidência, o espetáculo e suas verdadeiras-falsas-aparências se juntam a esse mundo, àquela parte do mundo atenuada ou extenuada, distanciada, fugidia para nós, para restituir-lhe forma, tomar o seu lugar, garantir sua provisória substituição, e não apenas dele reter alguma coisa, traduzir sua passagem, transmitir seu rastro, mas transformar, ao mesmo tempo, sua natureza e seu mecanismo: o que era caos pode adquirir uma dimensão de legibilidade, o invisível tornar-se visível, o mistério inteligível.

Em suas "Notas sobre o gesto",<sup>3</sup> Giorgio Agamben ressalta como "no cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura se reapropriar do que perdeu e, ao mesmo tempo, constata a sua perda". O ganho de poder do espetáculo generalizado (o "espetacular integrado", de Guy Debord) nada significa além de certo esgotamento do mundo em ressonância com a alienação

daqueles que o habitam – mas também com o impaciente e demasiado humano desejo de recapturar imaginariamente o que foge e escapa, essa "realidade" que se dissimula, seus pertencimentos, suas coerências que se desfazem, suas identidades que se apagam. Tal é, com efeito, o programa permanente da organização moderna do espetáculo cinematográfico. Desde as comédias musicais dos anos de 1920 até os "filmes de ação" dos anos de 1980, Hollywood soube comercializar perfeitamente, simultaneamente, o esgotamento das experiências e sua reciclagem imaginária, metaforizando incessantemente o ciclo ruína/restauração. Quando, com Rossellini, o cinema moderno se apropria dos mesmos motivos – a transmissão rompida, as referências suspensas –, é para tratá-los sem metáfora, tomando-os de certo modo ao pé da letra, fisicamente, como a própria condição material de toda possibilidade de espetáculo. De Rossellini a Kiarostami, ou das ruínas de Berlim (*Alemanha, ano zero*) ao terremoto de *E a vida continua*, passando pela *mattanza*<sup>4</sup> de *Stromboli*, a morte, a destruição, a ruína do mundo antigo ganham terrivelmente em realidade, simplesmente porque elas se impõem a nós, espectadores, como as condições mesmas do espetáculo que estamos vendo, não apenas seu quadro de cena, seu cenário, mas seu mecanismo abertamente desvelado, o que o autoriza e o funda, o que atesta sua necessidade. Distante das lógicas espetaculares do tipo hollywoodiano – um regime de ilusão (mais ou menos realista) mantido sobre um fundo de lamentação a respeito da perda das ilusões e da fragilidade das crenças –, o "novo" realismo de que estamos falando começa pelo reconhecimento e confissão da realidade da destruição. Nele, o lugar do espectador é, em princípio, de desconforto, de incômodo. Conforme o pedreiro duplamente filmado em *E a vida continua* e *Através das oliveiras*, trata-se apenas – precisão, obstinação, tenacidade – de conseguir fazer a conta exata do que se perdeu, casa, parentes, amigos, de saber e aceitar ter perdido "tudo", para poder retomar o fio de uma vida "posterior", isto é, recuperar a fala e a possibilidade de jogar, a possibilidade da narrativa, do espetáculo.

Cada "novo" realismo seria, assim, uma operação de desconstrução de realidades outrora modeladas e doravante despedaçadas, com essas próprias peças sendo agora colocadas como

elementos primeiros de uma nova representação do mundo, de uma nova narrativa, de uma nova crença. Não conviria redefinir a possibilidade contemporânea de um realismo cinematográfico como *a reativação da possibilidade de uma crença no mundo que passa por um novo ganho de crença no espetáculo exatamente porque ele é espetáculo do pós-destruição?*

Mais ou menos ao mesmo tempo em que os antropólogos, os etnólogos e os sociólogos, os cineastas compreenderam que as sociedades, as ordens, as instituições, as empresas, os grupos são também narrativas, e que essas narrativas também são *mise-en-scènes*. Que as diversas “realidades” com as quais somos confrontados são, com efeito, tramas narrativas e dramatúrgicas em que, quando não somos mais espectadores de cinema, cada um de nós está enredado e aprisionado. Com a dissipação da realidade do mundo, que resulta da ascensão do espetáculo e simultaneamente a produz, essas “realidades” perdem, eu dizia, seu poder sobre nós. Os sucessivos realismos se esgotam perseguindo-as. A postura de crença que supõe nossa adesão a essas representações se enfraquece. Ora, a questão do cinema continua: *como crer nelas mesmo assim*. Como fazer funcionar essa *denegação*<sup>5</sup> que forja a relação do espectador com o espetáculo e pela qual – quando nunca está totalmente ausente a consciência das condições do espetáculo (esta sala, esta poltrona, esta cena, esta tela, estas máquinas...) e, com essa consciência, a distância que me separa da coisa representada –, contudo, começa o movimento de uma adesão, de uma crença? Como não crer que a realidade da representação não dê acesso, no mesmo lance, à representação da realidade? É, paradoxalmente, ao quebrar essa circularidade de uma representação fechada sobre si mesma que o cinema moderno produz um novo realismo. Se o mundo tornou-se cena, tudo o que ameaça essa cena tornando-a menos controlável – efeitos de real, acidentes, acontecimentos aleatórios, epifanias documentárias... – vem dar novo impulso à nossa crença em uma representação que não se limita e não se esgota em si mesma. No centro das *mise-en-scènes* realistas, a utopia de um *real* que não se deixa colocar em cena.

## SEGUNDA PARTE

### SOBRE FILMES E CINEASTAS



## MAIS VERDADEIRO QUE O VERDADEIRO O CINEMA DE JOHN CASSAVETES E A ILUSÃO DA VIDA

Familiar estranhamento.<sup>1</sup> Os filmes de John Cassavetes, trinta anos depois, continuam me atingindo em cheio. Recebo-os como quem recebe uma dolorosa surra – mas que também pode, por uma repentina mudança de regime, transformar-se em um amistoso empurra-empurra.

Eis um cinema do corpo, que machuca o corpo e que é capaz, no gesto seguinte, de acariciá-lo. Esses *filmes de adultos que brincam como crianças* me levam à infância burlesca do cinema (de Chaplin ou Keaton até Totò e Tati, passando pelos de Laurel e Hardy, de Leo McCarey). Eles me fazem redescobrir esta evidência esquecida de que o cinema é, antes de tudo, uma *arte física*. Como a ginástica, o boxe, a dança ou o combate amoroso.

Físico – e não técnico. O corpo, e não o robô. O inconsciente, e não apenas o cálculo. Ao passo que a violência dos corpos no cinema burlesco sempre foi caótica, descontrolada, desregrada, incontrolável – em resumo, *suja* –, a violência que hoje domina as telas do mundo é menos física do que técnica. Violência *clean* hollywoodiana. Nela, o corpo é inoxidável. Esburacado por balas, arrebatado por golpes, mas inoxidável. Veja Stallone. Nunca se vê o menor vestígio de ferrugem. Talvez ela esteja no interior? Mas haveria algum interior?

Interior, há sim, e quanto!, nos corpos filmados por Cassavetes. Física, mas uma física das emoções. O corpo, mas o corpo habitado, trabalhado, exaurido pelo desejo. O corpo espalhado nos afetos, o corpo como louco dispêndio do inconsciente. É nesse sentido que o cinema de Cassavetes é, antes de tudo, documentário.

O cinema é uma arte ambiciosa. O que ele deseja é que o dentro se entregue ao fora. Filmar o exterior para descobrir o interior, filmar o invólucro sensível dos seres e das coisas, mas para nele adivinhar, desmascarar ou desvelar a parte secreta, escondida, maldita. Inscrever o visível como palimpsesto que contém o invisível e que, ao mesmo tempo, a ele dá acesso. Parece-me estar aí uma definição de base do neo-realismo: a violência do real revelada por meio das próprias realidades ordinárias que a dissimulam e a conjuram...

Mesmo que participe dessa mesma lógica da *revelação*, o cinema de Cassavetes é – ainda – mais materialista. Aqui, o coração é um músculo. A palavra é sopro, esforço, fuga, mímica, extração, impulso, em suma: descarga, mais do que sentido. Os sentimentos são prioritariamente intensidades que agitam os órgãos. Aqui, o corpo filmado é pulsional, e seu pulsar, suas tensões, seus saltos de energia, mais ou menos conscientes, encontram uma espécie de eco cúmplice no próprio impensado da máquina cinematográfica.

É por isso que os filmes de Cassavetes – ficções minoritárias da crise americana, filmadas elas mesmas como pedaços de crise, tornadas elas mesmas ondas de crise que arrebatam em sua provocante ressaca as colunas do templo hollywoodiano – estão perfeitamente em seu lugar em uma manifestação dedicada sobretudo ao cinema documentário – ele mesmo minoritário e resistente ao inoxidável sorriso dominante da publicidade.

Se toda ficção cinematográfica é inicialmente, como dizia Godard a respeito de *O desprezo*, um documentário sobre o corpo dos atores, as obsessivas ficções do inquieto Cassavetes levam ao paroxismo essa inscrição documentária. Como? Pela insistência e pela repetição dos *efeitos de corpo*.

Por uma espécie de fatalidade ontológica, desde a origem, desde o primeiro filme (*Sortie d'usine*), todo o cinema se irradia

a partir de um núcleo único e puramente documentário, o da *inscrição verdadeira*. Que é, aliás, a única suposição de verdade possível no cinema. Filmando o que acontece *em sua presença* (diante ou atrás dela, pouco importa, mas *com* ela), a máquina cinematográfica<sup>2</sup> *filma sempre no presente*.

Quando são corpos, a câmera (por exemplo) inscreve na película, certo número de vezes por segundo, este presente dos corpos que se apresentam a ela. Paradoxo do cinema: o traço inscrito está sempre no passado, mas traz sempre consigo o presente da inscrição. Eterno presente. Por quê? Porque se trata, sempre, do *presente da projeção*. Para um dado espectador (eu), a projeção está necessariamente no presente, e esta inscrição de imagens e de sons que ela manifesta aos meus sentidos se inscreve no presente de minha tela mental. Sinto a inscrição cinematográfica como presente em relação ao tempo que – espectador – eu estou compartilhando, estou vivendo.

Isso quer dizer que o cinema filma não os seres ou as coisas como tais (ainda que seja reconfortante acreditar nisso), mas *sua relação com o tempo* – as relações dos seres e das coisas no tempo da tomada, e, conseqüentemente, no tempo da tela mental. O cinema torna sensível, perceptível, e, às vezes, como aqui, diretamente visível, o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos.

A inscrição verdadeira é a inscrição do tempo. Resulta da combinação do tempo encenado (diante da câmera) e do tempo mecânico (24 fotogramas por segundo). Combinação que se reen-cena na tela mental do espectador, tela mental experienciada ela mesma como sequência de telas, sucessão de instantes presentes encadeados durante todo o tempo da passagem do filme.

Cassavetes filma exatamente a passagem do tempo. Não há nenhum filme do cineasta que não demonstre esse postulado, que dele não se alimente e não se apodere. Encenação do tempo e tempo da encenação se confundem, como se confundem os sentimentos e os corpos, as palavras e as emoções.

Se o ator de Cassavetes, por uma inversão do “paradoxo do intérprete”, torna-se antes de tudo um *corpo*, quer dizer, um

campo de batalha, não é unicamente pela relação que estabelece com um papel ou com um personagem que é filmado, nem mesmo pela relação com os corpos dos outros atores, mas *pela relação de seu corpo com o tempo*. Por um lado, esse corpo torna-se tempo, duração, velocidade, lentidão, transformação ou repetição no tempo. Por outro, combina seu ritmo ao ritmo do jogo, que é, ao mesmo tempo, o da filmagem, o da cena, o da *mise-en-scène*, o da máquina, que é uma mistura indissociável de todos esses tempos.

A despeito da suposição geral, a *mise-en-scène* cinematográfica não está de modo nenhum completamente ocupada com a produção de imagens: seu trabalho principal é o da produção do tempo. A cena é tempo – durações, acelerações, sínopes, ritmos, *tempi*. Talvez seja por isso, pela variação e pelo gosto da velocidade, e não por alguma preocupação decorativa, que convém pensar o lugar do *jazz* no cinema de Cassavetes.

Ficção e documentário têm em comum o fato de brincarem com o tempo. Três possibilidades se oferecem. A duração real de uma cena, de um trajeto, de um curso, de uma briga, de um beijo – em suma, de um momento relacional dos corpos – pode, na ficção como no documentário, ser reduzida, amplificada ou respeitada. Escolher a terceira hipótese não é menos arbitrário do que preferir uma das duas primeiras. Nada obriga o documentário ou a ficção a jogar *em tempo real*. O tempo real, aquele da tomada, da inscrição verdadeira, muda de natureza quando se torna o tempo real da projeção, independentemente mesmo de toda montagem, pela simples razão de que o tempo real torna-se, então, a combinação sempre incerta do tempo da projeção na tela da sala e na tela mental do espectador.

No cinema, o “tempo real” é sempre um artefato. Um *efeito de tempo real*. É no desdobramento do artifício que se constrói o efeito realista. Cassavetes não o escondeu. Muitas de suas cenas que parecem improvisadas, aquela incrível liberdade dos corpos e da câmera, aquela arte de deixar o tempo seguir como o fio de Ariadne no labirinto dos desejos esgotados, são, na verdade, produto de um trabalho intenso, de dezenas de ensaios, fragmento por fragmento, frase por frase. Uma extenuação obsessiva. Uma *mise-en-scène* maníaca. O cúmulo do simulacro.

É isso o que parece nos distanciar do documentário? Não tenho certeza. Trata-se, para o cineasta, de avançar ainda mais em direção à verdade dos corpos. Todo esse trabalho infatigável, todos esses ensaios pacientes têm por objetivo fazer mudar o estatuto da cena, fazê-la *passar da dimensão da encenação àquela da experiência vivida*. O tempo passado nos ensaios torna-se, afinal, a matriz do tempo que passa e, como ele, se marca nos corpos. A cena como experiência, como performance, inscreve-se nos corpos dos atores.

Tempo filmado. O corpo filmado tornou-se tempo filmado. Sinto o jogo do tempo durante o filme. Eu olho o tempo, eu o escuto. É assim que compreendo essa espécie de hiper-realismo cinematográfico que o cinema de Cassavetes alcança. Mais verdadeiro do que o verdadeiro. *Cronorealismo*.

O tempo fílmico se fabrica. Desde *Shadows* (1959), o artifício de uma tal fabricação do tempo se desvela. Estranhamente, a familiaridade do corpo com o tempo se constrói com uma multidão de planos breves, de *raccords* de ação, de movimentos, de expressões – verbais e corporais.

O sentimento da duração verdadeira, exacerbada até à náusea, é produzido pela multiplicação de planos curtos, de eixos, de *raccords*, por todo um *esfarelamento da escritura* cujo efeito é duplo. Por um lado, esse frenesi da captura me diz que o cinema, aqui, agarra-se desesperadamente tanto *ao que se passa como ao que passa*, que tenta desesperadamente fixar, captar, produzir vida no próprio movimento de seu incessante desaparecimento, de sua evanescência. Pois, aqui e ali, a vida foge. Ela se apaga antes mesmo de aparecer verdadeiramente.

Ao mesmo tempo, tal atenção extrema ao instante, aos ângulos diferentes do instante, tem por efeito dilatar e amplificar a duração de todas as coisas, a dimensão de todo ser, enfatizar ou exacerbar as ações, os olhares, os gestos. O efeito de tempo real produz, paradoxalmente, uma tensão, uma *histerização*<sup>3</sup> da duração. As intensidades são levadas ao extremo. Os corpos, exageradamente aquecidos. A hipersensibilidade dos corpos acelera a confusão dos sentimentos.

Cassavetes filma a dimensão temporal da emoção. O espaço é desarticulado porque o tempo é recomposto. Esse tempo é

o tempo do gozo. Gozo que, bem entendido, inclui as crises, as lágrimas, os sofrimentos, os golpes, assim como atravessa o riso, as explosões de voz, a queda dos corpos. Erotização da cena pela insistência e pela repetição dos efeitos de corpo como efeitos de tempo.

Essa erotização passa, evidentemente, pelo desejo de ver do espectador. Há em Cassavetes uma exacerbação quase dolorosa da pulsão escópica. Questão de duração. O espectador é cúmplice dessa tensão, que nada mais é do que a tensão documentária em ação na inscrição verdadeira. Para mim também, espectador, a *mise-en-scène* torna-se arte de ir à beira do orgasmo, de adiar o instante da queda, de arrancar à morte pedaços de tempo vivo, de fazê-los durar tanto quanto eu.

## O HOMEM ESSENCIAL

### OS PESCADORES DE ARAN, DE ROBERT FLAHERTY

UM. *Os pescadores de Aran* é de 1934.<sup>1</sup> Seriam necessários mais de dois anos para rodar o filme e depois montá-lo. E isso porque a montagem, neste caso, não sucede à filmagem: ela a acompanha e – de fato – a precede, a guia.<sup>2</sup> Filmar, montar, filmar. Esse lugar central da montagem, em pleno processo de filmagem, faz de *Os pescadores de Aran* uma experiência limite na história do cinema. Cada filmagem é, à sua maneira, uma aventura; as documentárias, então, mais ainda, pois são feitas (em geral) fora do estúdio, em condições de vida e de trabalho às vezes difíceis. Há uma proposição romântica que vê a filmagem como uma série de provas a serem cumpridas, das quais o filme tiraria algo de sua força ou de sua beleza... Tal é, evidentemente, o caso de *Os pescadores de Aran*: isolamento, o céu sempre prestes a desabar naquelas ilhas no fim do mundo, está tudo lá... No entanto, essas rajadas de ondas e vento não são nada perto daquelas que o filme levanta. Uma tempestade de película. Um furor de cinema.

Flaherty experimenta em *Os pescadores de Aran* uma nova maneira de fazer um filme. Filmar, ver, montar, refilmar. Servir-se da montagem como programa de filmagem. Mundo às avessás. Entrada em uma dimensão mágica. A lógica onírica do cinema substitui aquela do mundo ordinário. Como? Filmar após ter montado, escrever após ter filmado, fazer, desfazer e refazer sem fim?

Uma estranha investida “documentária”, um estranho “documentarista”.

Pois de uma ponta a outra esse filme é composto, testado, rodado, ajustado, fabricado sob medida. Não tenhamos medo da palavra: ele é encenado da forma mais minuciosa. Tanto mais porque essa encenação, eu dizia, se adapta e se presta às provas de verdade efetuadas pela montagem. Como tudo isso foi possível? As ilhas de Aran não são Hollywood.

DOIS. Flaherty começa, com efeito, por instalar um verdadeiro estúdio na casa que aluga em uma das ilhas. Um laboratório com máquina de revelação, bacias, extrato revelador, para poder tratar cotidianamente seus copios. Uma sala de projeção para poder vê-los à noite. Uma sala de montagem, sobretudo, para poder montá-los, em princípio por conta própria, depois recorrendo a um montador que ele traz por dez, doze, quinze meses... Quanto mais Flaherty filma, mais ele monta. Quanto mais ele monta, mais quer filmar de novo... *A work in progress*: o que é filmado de dia, revelado à tarde, visto à noite, montado nos dias seguintes torna-se o esboço ou a aproximação ou o programa – o roteiro – do que será filmado amanhã etc. Tentativas, erros, correções, novas tentativas. Uma investida empírica, que atesta uma incansável desconfiança daquilo que é filmado, uma confiança que se apóia unicamente na montagem.

TRÊS. Por quê? Adiemos um pouco a resposta. Se Flaherty não confia imediatamente naquilo que vê, naquilo que sabe e tampouco naquilo que faz (no sentido de filmar), se a realidade que se apresenta não lhe parece se bastar e nada garantir, se apenas os copios e os fragmentos montados falam ao cineasta, é que, para ele, o cinema vem primeiro, a realidade filmada se antecipa à realidade vivida. Atitude notável. Mas estranha para aquele que é conhecido não apenas por ter fundado (*Nanook, o esquimó*, 1922) o cinema documentário, mas por ter sido o cineasta-profeta de uma contemplação do mundo. Eis aí um contemplativo que se sacrifica para construir o que haveria a ver, para elaborar a hipótese de que finalmente haveria alguma coisa a ser vista...

QUATRO. A resposta deve (é claro) ser procurada na montagem. O que acontece, para Flaherty, no momento da montagem? O que nele se descobre que a filmagem certamente não havia deixado perceber? Que certeza de indiscutível fulgor nele se

manifesta? O enigma é este: montar é voltar e tornar a voltar aos lugares do crime, quero dizer, ao ato primeiro, fundador, aquele do registro, da inscrição verdadeira; é tornar reversível o que parecia irreversivelmente registrado; substituir o aqui-e-agora da filmagem por um alhures, uma outra vez. O filme metamorfoseia o mundo, o desloca, o utopiza. A montagem não apenas revela essa plasticidade do mundo: ela a fabrica pacientemente.

*Os pescadores de Aran* é um dos filmes mais montados da história do cinema. Tanto pelo número de planos, por sua brevidade (alguns têm apenas poucos fotogramas), pelo recurso sistemático à montagem alternada de ações paralelas, pela fragmentação dos gestos (o homem que levanta uma pedra e a lança), quanto pela multiplicação dos ângulos e das tomadas (a pesca do tubarão, a tempestade final). Um cinema da ação, mas da ação fragmentada, esfarelada. Depois reconstituída filmicamente com base nessa disseminação primeira (os copiões). Colada, juntada, composta a partir dessas migalhas de tempo e de espaço que a filmagem fabricou. Um mesmo gesto filmado de três, quatro, cinco posições de câmera diferentes, ângulos, planos e distâncias diferentes. Um mesmo conjunto narrativo (a pesca) filmado em vários meses, em vários lugares e luzes, com barcos, tubarões e mesmo pescadores diferentes, e reconstituído na montagem como uma ação única e contínua. Uma tempestade feita de cem pedaços de tempestades gravados em cem momentos diferentes. Inquietude e insistência do olhar – em oposição, mais uma vez, a toda posição contemplativa. O olhar, em Flaherty, se fabrica metro após metro de filme. Nada é dado, tudo é feito.

CINCO. Nada é dado: é preciso filmar para ver (Godard). Montar para ver. Antes, sem o ato cinematográfico, nada de verdadeiramente visível, estamos fora do olhar. O visível, como o olhar, não é um dado, mas um produto. Questão do cinema. Lição dos copiões. É precisamente porque há uma diferença manifesta entre o que ele vê enquadrando e filmando (é Flaherty quem manipula a câmera em seus filmes) e o que ele vê depois que os copiões são revelados, na sala de projeção, em seguida na tela de sua moviola, que o cineasta, por uma irresistível necessidade, é levado a ver e a rever o que filmou, como única prova da existência e da potência dos seres e das coisas.

Há uma diferença entre aquilo que o cineasta ou o operador de câmera vê e aquilo que é filmado. Essa diferença tem nome: cinema. Ela tem a ver com o fato inalterável de que a máquina cinematográfica registra, à sua maneira, a cena que se desenrola diante dela. Inscrição verdadeira: é preciso uma câmera (quero dizer: todo o aparelho maquínico que a acompanha, inclusive a película) e um ou vários corpos, uma ou várias coisas, uma ou várias luzes, para que haja registro. Mas esse registro é uma tradução do mundo da experiência sensível na linguagem de uma máquina. Primeira variação: a câmera substitui o nosso olhar binocular por um olhar monocular. Além do mais, esse olho único da objetiva não funciona como o nosso, ele obedece às leis da ótica de maneira bem mais rígida (é uma máquina). Segunda variação, esta de peso: esse olhar ciclópico é enquadrado. O quadro, evidentemente, limita o campo de visão. Fabrica o *in* e o *off*, articulação fundamental do cinema (mais que da fotografia, que também é enquadrada, pelo fato de que o registro do movimento dramatiza o quadro). Dessa maneira, o quadro dá acesso a uma escritura do visível e do invisível. Enfim, terceira variação, a menos perceptível, a mais denegada, a gravação é não apenas descontínua, mas também regularmente medida: 24 ou 25 fotogramas por segundo. Toda coisa filmada passa por uma peneira de espaço, tempo e medida que a transforma.

Se Flaherty fica muito mais tempo vendo o que acontece na sala de montagem do que nas falésias ou nas praias da ilha, é porque a máquina cinematográfica, transformando por seu filtro a realidade observada, nela revela uma nova dimensão, de fato permite que nela apareça uma verdade que não se manifestaria sem esse filtro e que pode, aliás, ser tão decepcionante quanto exaltante. Chamamos de cinegenia a maneira pela qual a máquina se apropria e faz sua, remodela, redesenha aquilo de que ela se apodera: corpo, rosto, coisa. Essa nova dimensão conferida ao ser ou à coisa filmada é antes de tudo a declaração de que houve um olhar para esse ser ou essa coisa. O cinema inscreve naquilo que filma a idéia, o código, a aura do olhar. Olhar que deve ser um pouco menos humano (a máquina) para que eu possa vê-lo, para que ele seja notado. Passando pelo cinema, o mundo torna-se olhar para o mundo. Mundo como olhar.

SEIS. Olhar = relação = lugar do espectador na representação. Essa relação, aliás, é antes de tudo, no cinema, aquela que um olhar humano (o espectador) estabelece com uma máquina. Com aquilo que uma máquina faz do olhar humano: outra coisa, algo não totalmente humano. Cada vez mais as máquinas fabricam olhar em nosso lugar, pedimos isso a elas, desejamos que elas tornem outro o nosso olhar, desejamos que nosso olhar nos retorne diferente daquele de um sujeito para um sujeito: as máquinas fazem isso muito bem, nos enviam à parte não-humana do homem, aliás elas o fazem cada vez melhor, com a produção das imagens digitais.<sup>3</sup>

O cinema de Flaherty não é "contemplativo", precisamente porque ele age sobre o olhar. Nada em *Os pescadores de Aran* acontece sem o olhar de um ou outro dos personagens, sobretudo o da criança (*mise-en-scène* do olhar da infância que atinge o apogeu em *A história de Louisiana*). Essas personagens, essa criança, estão sempre em situação de ação, seus olhares uns para os outros estão sempre ligados às ações urgentes que os implica, elas mesmas ligadas à questão da sobrevivência da família e do grupo. São olhares dramáticos, e a montagem alternada que incessantemente coloca esses personagens e esses olhares sempre em uma relação de interdependência (montagem herdada de Griffith) acentua sistematicamente o motivo do filme, o da confrontação, isto é, da montagem, com o céu, o mar, a terra, com os perigos – tempestades, tubarões. Juntos e confrontados. Montados.

A montagem é aquilo que religa, por oposição, os seres, reduzidos ao gesto e ao olhar, às forças elementares. A insistência de uma fragmentação indica aqui a unidade dividida-resistente do ser. Os planos, os eixos, as luzes, os fragmentos da pesca do tubarão só são tão numerosos, apressados, insistentes para exaltar essa dimensão do ser (homens, animais, elementos), que, para o cine-pensamento de Flaherty, só se cumpre na ação. Essa exaltação é o fato da montagem. É como uma vitória sobre o tempo. As coisas são despossuídas de seu tempo pela velocidade própria do cinema.

Flaherty usa o cinema para colocar em dúvida aquilo que, no mundo, estaria supostamente dado. Exaltar cinematograficamente

o gesto, por exemplo, equivale a não se satisfazer com sua existência não exaltada. Multiplicar os planos, os cortes no plano, os *raccords*, os eixos, as objetivas, os pontos de vista, equivale, na dúvida, a se assegurar da existência das coisas multiplicando as maneiras de filmá-las. Pouca fé na solidez do mundo. Mas grande confiança nos poderes do cinema, capaz de colar e de fazer brilhar os fragmentos esparsos de um mundo despedaçado.

O que nos conta o filme? Antes do olhar, antes do cinema, o mundo é inteiro, maciço, compacto, inalterável. As coisas estão dadas, fechadas em seus seres. Diante delas, os homens nada seriam se não fossem seres de relação (de linguagem). Sua sobrevivência, sua existência, está ligada às relações que são capazes de estabelecer com o vento, com a terra, com a rocha, com o mar, com os peixes, com as algas... – e com eles mesmos. Tanto quanto a linguagem, convém fabricar o olhar para enfrentar as provas que, necessariamente, colocam essas relações em jogo. É por isso que o cinema começa por fragmentar o mundo, despedaçá-lo, reduzi-lo a peças. Colocá-lo em dúvida, isto é, em cena. Migalhas postas em relação pelo olhar. A montagem colará novamente os pedaços. Ao final do filme, depois da tempestade, os olhos filmados em plano fechado do homem, da mulher e da criança nos dizem não apenas que aqui (no cinema) os homens resistiram ao mundo, mas que dele fazem parte.

## O FUTURO DO HOMEM? EM TORNO DE *O HOMEM COM A CÂMERA*, DE DZIGA VERTOV

UMA MOÇA ABRE OS OLHOS... Novidade de *O homem com a câmera* (1929). Há sempre uma carga, uma dose de desejo, uma excitação nesse filme, que o fazem mudar.<sup>1</sup>

Uma moça está deitada, sem dúvida ela dorme: um enquadramento estranho nos priva de seu rosto, vemos apenas seus braços, sobre o lençol; a camisa que cobre seu busto; sua mão; ela se mexeu? Um pouco de seu corpo agora está descoberto, as costas, o quadril; seus cabelos, seu braço esticado por cima deles: enquadramento violento que talha o meio da testa, cortando os olhos. Este mesmo plano reaparece mais tarde – depois de uma série de vinhetas da cidade adormecida: máquinas, manequins, ruas, prédios, que o olhar de um casal para um cartaz de filme suspende por um instante, exigindo, como que para proteger aquele sono, silêncio ao espectador; mais alguns sinais fálicos, hidrante, garrafa publicitária...

Quando volta o plano da moça com o braço largado, o homem-com-a-câmera começou sua travessia do mundo. Como em um sonho (um pesadelo que termina bem), está ajoelhado sobre os trilhos de uma ferrovia, filmando o trem que avança sobre ele; no último segundo, ele se afasta: vemos apenas seu pé preso nos trilhos; grande oscilação de imagens, quadros tortos mesclando trechos deslizantes de vagões e o rosto do *cameraman*. É em

meio a esse breve caos, montado como o choque de dois mundos, que reaparece o plano desenquadrado da moça: rosto sempre invisível, proibido. No instante em que o trem atravessa o campo, ela mexe a cabeça; o acidente onírico a acorda: rapidamente, ela afasta os lençóis e se levanta, rosto fora-de-campo.

Mais tarde, a jovem está sentada na beira da cama, ela calça suas meias, levanta-se para prendê-las: ainda não tem rosto. O quadro, habilmente, isola seus gestos e as partes do corpo que ela mexe: as pernas, os joelhos, as coxas – para erotizá-los. Ela está de pé, então; filmada de costas, na altura do tronco; as costas estão nuas; ela passa os braços pelas alças de um sutiã; há um *raccord* no movimento com um plano mais próximo para mostrar suas mãos que prendem a renda branca sobre a pele nua. Generoso, rigoroso, o filme volta a esse ponto, como se a *mise-en-scène* e a montagem quisessem nos fazer sentir a parte de erotismo ligada à noite do sonho. A obsessão fetichista do gesto, da pele, do corpo é aqui tanto mais flagrante quanto nunca vemos o rosto da moça. Trata-se de um despertar, é claro, mas de um despertar que saberia, uma vez de dia e já longe do sono, manter ativo o desejo noturno, aquele dos olhos fechados.

Ao mesmo tempo em que o homem-com-a-câmera se prepara para acordar a cidade (e o mundo), a moça se prepara como que para a acolher: montagem alternada entre o despertar de uma e a movimentação de outra. Aliás, depois do sutiã, vem um plano da própria câmera, que as mãos do *cameraman* equipam com seu órgão mais visivelmente fálico: uma teleobjetiva. A nitidez deliberada dessas alternâncias, a hábil violência dessa sequência de desenquadramentos, a insistência do olhar sobre essa nudez parcialmente escondida iniciam, eu disse, o movimento erótico que atravessará todo o filme. Esse despertar é ao mesmo tempo do olhar e do desejo.

Um pouco mais tarde, a moça é filmada com as costas quase inteiras à mostra, debruçada sobre uma bacia, lavando o rosto. Ela se vira para nós para enxugar seu rosto que ainda está fora-de-campo. A descoberta é adiada mais uma vez. Até o primeiro plano fechado que só nos deixa perceber seu rosto ainda meio escondido pela toalha que a seca. A toalha vai se abaixar, os olhos da moça vão se abrir, encarando a objetiva da câmera.



Esse primeiro rápido olhar falha. Ofuscada pela luz da manhã, a moça pisca os olhos, suas pálpebras abrem e fecham, ela está como que cegada, o mundo é embaçado, superexposto, seria preciso poder corrigir, acomodar; o olho é sensível, a luz o fere: suporemos um sofrimento ligeiro, uma espécie de contrariedade. Como se o mundo respondesse em eco à vacilação da vista, a persiana que esconde a janela do quarto põe-se a palpar no ritmo dos batimentos das pálpebras. Abertas, fechadas, as venezianas mexem. As coisas, objetos e máquinas, entre as quais, é claro, se destaca a câmera, movimentam-se sozinhas nesse filme, animadas por um movimento próprio que as automatiza. As venezianas vibram, deixando filtrar o sol ou trazendo de volta a sombra, equilibrando o fora e o dentro. Mas o olho da moça – humano, decididamente, demasiadamente humano –, importunado nessa passagem difícil do despertar, recebe um reforço imprevisto. A montagem vertoviana interpõe entre o mundo ainda cochilando e esse frágil olho que tarda em atravessá-lo, um outro olho, este mecânico, a objetiva da câmera. O anel do foco gira, e o olho (da personagem, do espectador, da câmera?) se acomoda na árvore de flores brancas. As lâminas metálicas da íris se abrem e se fecham, e o olho mede a luz. O olho da moça, agora habitado pela máquina, acede ao controle das imagens. Podemos finalmente ver seus olhos, e até mesmo, identificação, neles reconhecer a forma dos nossos. Também o olho maquínico. O cine-olho.

OLHO POR OLHO. Por si só, tal qual Vertov o coloca em cena, o olho pré-cinematográfico da moça não pode muito diante da explosão, violência ou beleza do mundo. Precariedade do olhar humano, frágil, fraco, pouco seguro, incapaz de se abrir ao mundo, não podendo nada tornar visível, a não ser como uma seqüência de eclipses, de vacilações luminosas, aliás, figuradas pelo piscar das lâminas. Sem o socorro do olho ciclópico da câmera, o mundo não existiria ainda em toda sua luz, esta luz não seria criadora, a parte da sombra, como a do sono, sempre venceria. A inicial pulsação conjunta do olho e do mundo nos conduz ao tremor pulsional, aberto/fechado, batimento selvagem, noturno, incontrolável, que a cinematografia tem por missão controlar, deslocar, organizar, em suma, reelaborar, jogando com a paleta de outros batimentos, estes

controláveis, e paradigmas primeiros do cinema, o *in* e o *off*, o próximo e o distante, o claro e o escuro, o lento e o rápido... Os olhos se abrem, mas o cinema começa.

Construída pela *mise-en-scène* e pela montagem, a união do olho humano com o olho maquínico assegura a *medida* do olhar, enquadra e controla o olho do espectador. Quimérica mistura de um corpo pulsional e de uma máquina mensurada (como toda máquina), o olho do homem-com-a-câmera forma o olho do espectador. Da escalada de uma chaminé de fábrica ao buraco cavado debaixo de uma estrada de ferro, os lugares mais acrobáticos, os mais incongruentes, os pontos de vista mais perigosos, o olho irresistível da câmera me permite alcançá-los. Onipotência do cine-olho, impotência do olho humano. Essa é a fábula que conta *O homem com a câmera*. Um olho infalível se junta ao olho cegado que é o nosso e, sem dúvida, começa a substituí-lo.

VIVA O IMPROVISO! De um lado, o olho humano mecanizado até o arrebatamento (e a pane); de outro, uma câmera humanizada de um jeito heróico-cômico, cabeça pivotante e corpo desarticulado dançando em seus altos tripés. É isso o que faz de *O homem com a câmera* um dos filmes menos “realistas” da história do cinema, menos “documentários”, menos “filmados de improviso”. Longe do programa dos “Kinoks” resumido nos letrados, nele tudo ou quase tudo é *mise-en-scène*, cortada, combinada, agenciada, preparada. O que não impede em nada que “o real” (o que surpreende, trinca ou transborda toda narrativa, todo cálculo) atravessasse essa cena perfeitamente planejada.

Vertov queria separar o cinema do teatro. (Noto, de passagem, que talvez porque demasiadas musas – fotografia, teatro, pintura, música, dança – se debruçaram sobre o berço do cinema, o gesto cinematográfico começa freqüentemente por romper com uma ou mais dessas influências.) Os que atuam nesses filmes não são, com efeito, aquilo que se convencionou chamar de “atores”. Nem por isso atuam menos, corpos cúmplices, para uma câmera, um quadro, uma luz, e mesmo para uma trucagem, uma câmera lenta, uma aceleração. Venham eles do palco ou da rua, todos se colocam sob o olhar da câmera, com ela se constroem. Como “a vida” poderia ser “filmada de improviso”, aliás, quando o

filme me mostra, em uma confissão esplendidamente obsessiva, a câmera que a filma?

Em todo o caso, encenado ou não, ator ou não, o encontro entre um corpo e uma câmera é um acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reproduzível. Nenhuma *mise-en-scène* jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira. A distribuição mais ou menos generosa (o lance de dados) dos riscos da filmagem na substância filmica assegura a todo empreendimento de *mise-en-scène* cinematográfica a possibilidade de se cingir com uma poeira de real. Vertov faz melhor do que aproveitar essa oportunidade nativa do cinema, ele a força. O sistema de *mise-en-abyme*, aqui levado ao paroxismo, precisa de uma organização e de um controle quase maníacos, com a consequência de tornar ainda mais perigosa a dose de risco inerente a cada filmagem. É pelo excesso de *mise-en-scène* que Vertov reencontra a tensão do improviso.

No entanto, eu veria a ocorrência maior desse improviso – ao qual nós, documentaristas, certamente estamos apegados, tanto quanto Vertov – no âmbito da montagem de *O homem com a câmera*. O corte, a colagem, o *raccord*, o salto. Essas colisões, essas substituições ou essas associações de planos, primeiro na moviola, depois na tela mental do espectador, fabricam, ainda melhor do que na filmagem, efeitos de violação ou de irrupção. *Efeitos de real*, desse *real* que só se compreende como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo. Não é na filmagem, mas no labirinto de encontros imprevistos da sala de montagem que a hipótese do acaso retorna. É porque Vertov pensou a montagem como *operação mental*, portanto volátil e reversível, apagável e reinscrevível, que o virtuosismo perfeitamente controlado dos efeitos de montagem não impede e talvez favoreça a perda de controle indispensável ao surgimento de um aleatório. A aceleração de certas séries de planos testemunha o desejo da montagem vertoviana de provocar uma vibração da percepção, um entrelaço de estímulos na tela mental, um turbilhão sensorial tal que os planos se combinem ou se afastem, um desregramento, em suma, que nos projeta em uma impressão de improviso ligado à velocidade de ultrapassagem do espectador pelo filme...

UMA CASCATA DE *MISE-EN-ABYMES*. Como o cinema jamais havia ousado. Que ultrapassa e esgota por antecipação todas aquelas que serão tentadas no cinema por vir. Filme no filme, filmagem na filmagem, câmeras filmadas, objetivas, equipes, moviolas, bobinas de filme, coladeiras, fotogramas, espectadores, salas, projetores, telas filmadas... Desdobrada, concretizada, materializada, a máquina cinematográfica aqui tornada visível não pára de se interpor entre o que seria “o filme” e o que seria “o espectador”. É o mesmo que dizer que ela se esforça em projetá-los um no outro, em entrelaçá-los. O olho filmado, motivo vertoviano por excelência, é, ao mesmo tempo, aquele do personagem, do espectador no filme, do espectador do filme e, é claro, a objetiva da câmera. Projeção = confusão. Mundo do fazer = mundo da metamorfose. O homem-com-a-câmera é batizado nesse filme como o novo ser quimérico (homem + máquina) de uma nova era mítica. Antes de contribuir enormemente para sua aceleração, o cinema conquista (depois, apesar de tudo, de alguns séculos de aproximação) a *sociedade do espetáculo*. Para fazer o quê com ela? *O espetáculo do espetáculo. Um acontecimento de consciência*.

Vertov filma tudo o que dá filme. Sistemáticamente. O termo filmagem ganha aqui um sentido de proeza. A seqüência das jovens burguesas andando de charrete é assustadora, não tanto por nos fazer ver seu percurso ou a câmera que o filma, mas por nos fazer imaginar o louco percurso-perseguição (definitivamente invisível) de uma segunda câmera que, por sua vez, os filma... O fora-de-cena (a equipe filmando o que eu vejo) torna-se um fora-de-campo articulado *logicamente* com o campo, pelo efeito de uma operação mental, de uma dedução: se estou vendo uma câmera num filme, é que uma outra câmera a está filmando...

Todo esse cinema no cinema acontece a algumas dezenas de anos-luz da autocitação ou da auto-referência, desse retorno sobre si mesmo, “cinema filmado” (Biette e Daney), que nada produz além da etiqueta de sua marca de fábrica. É que a ambição – propriamente delirante – do projeto vertoviano é realizar uma *mise-en-abyme cinematográfica generalizada*, indo não apenas ao ponto de multiplicar o cinema por ele mesmo, mas o espectador por ele mesmo. Desse modo reaparece (recomeça,

renasce), em um sistema retórico (o da *mise-en-abyme*) em que todo enunciado é necessariamente secundário, a epifania das primeiras vezes. O que mais recomeça aqui para cada espectador, senão o espectador? Pelo menos até o desaparecimento, até agora ainda não datável, do último espectador de cinema. Será preciso esse vai-e-vem do engodo e do desmentido para que ocorra alguma verdade do cinema, que estaria assim relacionada a um cegamento necessário, a um começar por fechar os olhos para reabri-los para a beleza de um mundo novo? Menos Godard ou Rouch, então, nessa filiação vertoviana, do que Flaherty ou Kiarostami.

A sala de cinema, caixa encantada. *O homem com a câmera* começa por abrir essa caixa vazia. O *cameraman*, descendo do alto de uma câmera filmada como o monumento do mundo, passa com sua máquina por trás de uma cortina de teatro. O encantamento começa. Uma força mágica acende os lustres, abaixa as poltronas. Um diretor furtivo, espécie de divindade dos bastidores, acerta os preâmbulos do espetáculo, coloca em funcionamento a maquinaria da ilusão, mas, sobretudo, faz os espectadores entrarem e os acomoda na caixa... Observemos como são encenados esses primeiros espectadores-no-filme. Não estavam presentes; agora estão. A sala fica cheia num piscar de olhos. Não tenho, espectador-do-filme, nenhum tempo para conhecê-los. Eles me são apresentados em bloco, aparecem para mim em grupos. Um público indistinto. Muito mais tarde, lá pelo fim do filme, voltaremos a ver esses espectadores-no-filme. Desta vez, será durante a projeção, na escuridão da sala, sob a pálida claridade da tela. Não veremos mais esse público coletivamente filmado, mas espectadores um a um, isolados por uma sequência de planos fechados, seus rostos, seus perfis, individualizados; veremos seus olhares, suas reações, nós os veremos sorrir – por exemplo, no momento do pequeno balé da tão antropomórfica câmera...

O homem-com-a-câmera, verdadeiro *deus ex machina*, dividiu o público em indivíduos: o desenrolar do filme formou espectadores particulares, dotados de olhares. Essa outra versão da fábula fundadora que o filme nos conta (o cinema é o futuro do homem) tem, evidentemente, uma dimensão política. A

concepção vertoviana da propaganda pelo cinema é, felizmente, paradoxal: se a questão é atingir as massas, é para tocar os sujeitos. Como passar do coletivo ao indivíduo, da indistinção da massa à coleção de sujeitos singulares, é de fato uma questão política, mas uma questão de *cinasta*. Dessa maneira, Vertov se afasta das vulgatas massificadoras assim como da fascinação mecânica, sob influência futurista, para as multidões (tipo *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann, 1929). O surgimento das *massas* no pensamento político, senão na história, é mais ou menos contemporâneo do nascimento do cinema. Principalmente, a possibilidade de sua representação está ligada ao cinema.<sup>2</sup> Antes dele, era preciso escolher, as massas eram visíveis apenas do alto e de longe, ou de perto e de baixo. É preciso o movimento do cinema para registrar verdadeiramente as massas em movimento. E uma tela para mostrar essas massas à (mais modesta) massa do público. O cinema fabrica uma nova *noção visual*: a plasticidade, a figurabilidade das massas, das quais podemos dizer que só se tornam visíveis, só tomam forma com base em sua dimensão fílmica. A coisa só aparece com a sua representação – que a comanda. O plano geral, o ponto de vista elevado, aquele do príncipe ou do estrategista, não é mais suficiente. O movimento cinematográfico abre a possibilidade de uma varredura, a panorâmica, que é a nova figura da vigilância exercida pelo poder moderno.

Nisso, também *O homem com a câmera* inova. Vertov não se contenta em encher a tela com essas massas, ele as multiplica por elas mesmas em uma promessa lúdica. Sobreimpressões cruzadas, triplamente ou quadruplamente, de uma mesma imagem de multidão, efeitos de oscilação e de inversão, trucagens, até a *gag* que faz essa massa andar ao contrário... Na ironia ótica desse jogo com as (imagens de) multidões, desmascara-se divertidamente a facilidade com a qual o cinema, à sua maneira, as manipula.

NASCIMENTO DO CINE-ESPECTADOR. A subjetivação final dos espectadores-no-filme fornece uma confirmação bastante emocionante de que todo o empreendimento de *O homem com a câmera* está nesse desvelamento crítico das manipulações às quais o cinema se presta, emprestando-lhes sua magia. Como eles, estou em uma sala de cinema, vendo o mesmo filme que



eles, vendo-os no filme; aí eles me representam, neles reconheço o cine-espectador que o trabalho do filme me faz tornar. Cine-espectador: aquele que não cessa de crer na magia do cinema, ao mesmo tempo em que o filme os inicia em seus segredos de fabricação e lhes desvela suas molas mais prosaicas.

Digamo-lo de outra forma: para fabricar espectador, para tocar, como o quer e o faz Vertov, alguma coisa do *sujeito* no cine-espectador, é preciso uma máquina. É pelo olho, o mais erotizado dos sentidos, ao menos para o cinéfilo, que a máquina atinge e, talvez, atravessa a subjetividade do espectador. Dupla ligação: pela cadeia de denegações que mantém sua relação de crença com o filme, denegações relançadas pelo jogo de *mise-en-abyme*; e pelo gozo do olho, que procura essa crença. Nos dois casos, passagem pela máquina. *É, sobretudo, o fato de ser uma máquina que faz do cinema a arte por excelência das relações subjetivas.*

Tomado pela engrenagem dessas *mise-en-abymes*, o espectador de *O homem com a câmera* rapidamente se torna o único referente do filme. O filme já começou em uma obscuridade sempre anterior, quando claramente se evidencia (para a minha consciência nova de espectador) que um filme está começando. Já estou no filme quando preciso nele entrar. Sou o espectador do espectador que eu me torno – estou em devir. Lugar do futuro. O homem-com-uma-câmera filma o que ainda não é, e que acontece de ser filmado. Cinema como utopia.

OS DOIS DESEJOS, OS DOIS MEDOS. Esse filme é reversível, já, por se voltar para si mesmo; e ainda mais por se referir apenas aos traços cinematográficos inscritos por ele mesmo.<sup>3</sup> O que é uma representação de representação? O que acontece quando o referente de uma cena é uma outra cena? Circuito sem fim entre o aspecto da coisa que remete à imagem, da imagem à coisa, e de cada uma à cena que as separa. “Onde acaba o teatro, onde começa a vida?”. Levada essa eterna questão de toda representação ao paroxismo em (entre outros) *Ser ou não ser* (Lubitsch), *A carruagem de ouro* (Renoir), *Che cosa sono le nuvole?*, *La Ricotta* (Pasolini), *Close-up* (Kiarostami),<sup>4</sup> e, aliás, herdado tanto do teatro (só pra lembrar: *Hamlet*, *A tempestade*, Marivaux, Goldoni, Pirandello...) como da pintura (cenas de estúdio, gabinete de

curiosidades, espelhos, naturezas-mortas, *trompe-l'oeil*...), Vertov certamente a retoma, mas para deslocá-la: *onde começa o cinema começa a vida*. Como escapar à aporia de uma distinção ao mesmo tempo necessária, reversível e impossível entre o mundo como representação e a representação do mundo? Tentado ao mesmo tempo por um “tornar realista” aquilo que vive; e pela produção do mundo como cena, o cinema, de fato, proíbe a si mesmo de resolver esse conflito.

Vai-e-vem. Desejos contraditórios habitam o espectador de cinema, ser dual, sujeito dividido e desdobrado. Quero a coisa, sua imagem, e o contrário de sua imagem que não é retorno à coisa mesma, mas, por sua vez, consciência dessa imagem como coisa. Quero experimentar a vertigem de uma queda brusca e sem volta na lógica do espetáculo – o devir-sempre-mais-espetáculo das sociedades de mercado – e crer na possibilidade de uma resistência a essa espetacularização do mundo – resistência que passaria, logicamente, pela reafirmação da garantia de uma “realidade” do mundo (de uma não-espetacularização do mundo). Medo de perder uma migalha que seja do espetáculo (destino escópico do sujeito-espectador). Simultaneamente, medo de que tudo se torne espetáculo. Medo do mundo sem representação (sem possibilidade de mediação, de interseção, de obliquidade...). Ao mesmo tempo, medo do espetáculo como dimensão contemporânea (dominante) do ser no mundo. E para conjurar este último medo, exigência – histórica – de suposição de uma realidade “inteira”, “como tal”, “real” etc. O espectador que ontologicamente renasce a cada nova sessão é paradoxalmente tentado a recusar o destino espetacular das sociedades mercantis, para postular um “real” não fracionado, escondido ou recoberto pelo espetáculo. No mesmo momento em que entrou na divisão redividida da representação, ele se deixa levar por um sonho de plenitude e de imanência, como que consolado por um fantasma de unidade do mundo e do homem, qualidades que lhe parecem tanto mais desejáveis quanto ele as sabe obscuramente divididas ou invalidadas pelas linguagens, interpretações, escrituras, por suas transformações em signos ou em formas... Ambivalência do cinema. Essa dualidade dos desejos e dos medos é o ponto de partida da oposição ficção/documentário; ela a funda e a invalida no mesmo movimento.

DIALÉTICA DA CENA. A potência dos efeitos de realidade elaborados (o sonho de um “realismo real”) pelo cinema demanda, com efeito, o seu contrário, o retorno obsedante das formas da artificialidade. E a confusão tendencialmente obrigatória da imagem com a coisa, por sua vez, demanda a garantia angustiante dos “limites” da cinematografia, quer dizer, de suas genealogias: jogo com o teatro, a foto, a pintura, o desenho animado, a imagem de síntese etc. O que o cinema, “arte impura” (Bazin), não pára de procurar nas artes ou nas técnicas que o margeiam são, de certa forma, alianças para resistir a essa ideologia indestrutível que quer confundi-lo com “a vida”, para dela sempre se afirmar distinto e separado: conjunto de formas substituíveis e oponíveis à “própria vida”, tanto mais quanto se parecem com a vida.

Nesse belo nome, *mise-en-scène*, que se manteve contra “realização”, leio a reivindicação de uma alteridade e de uma estranheza do cinema: *mise-en-scène* diz, ao mesmo tempo, da *colocação em dúvida do mundo e de sua mise-en-abyme como cena*. A representação se transforma no “mundo” no qual se inscreve a representação, o mundo-como-espetáculo incluindo o espetáculo do mundo. Filmar – saibamos ou não, queiramos ou não – é sempre colocar em cena. Sozinha, a intervenção de uma câmera produz cena (e fora-de-cena). A câmera nunca é transparente, nunca imaterial; ela é máquina densa; ela materializa corpo e simboliza olhar, ou seja, ela é, antes de tudo, relação (o olhar é relação, ida e volta). Cada vez, aliás, que a fazemos passar, essa câmera, em esquetes epônimos, por “invisível”, essa ausência para o ator torna-se para o espectador uma presença acentuada, solidificada, mais pesada, no fim das contas, do que uma câmera visível para aqueles que ela filma. Seja lá o que fizermos, a máquina-cinema se inscreve em, ou melhor, organiza em torno de si uma cena. A equipe, os aparelhos, a câmera, os atores, os cenários, tudo isso produz cena. Que só conhece uma lei: *estar presente e durar o tempo da tomada*.

Do altar ao afresco, da feira ao teatro, a cena se modifica, mas o princípio da representação se transmite: misturar o *terceiro* no entre-dois dos sujeitos; instalar um desvio, uma obliquidade, uma faixa de ricochete na especularidade circular da identidade

e da alteridade; fazer com que o reconhecimento do outro e de si passe por uma separação, uma delegação que destaca do olho o olhar e do objeto a imagem.<sup>5</sup> *Mise-en-scène* = *mise-en-tiers*. A cinematografia é, evidentemente, herdeira dessa lógica do representante que atravessa todas as cenas anteriores. Com a ligeira diferença de que ela provoca um estranhamento, na relação especular, até na mais aperfeiçoada das máquinas de ilusão. Interposição de uma máquina mágica no diálogo inter-subjetivo. A câmera faz o papel do corpo intermediário que se inscreve em meu olhar entre a fonte e o reflexo. Entre um e outro, terceiro do dispositivo instrumental, que aciona um sistema de olhar(es) terceiro(s), que desenrola uma tela de corpo terceiro. A inscrição verdadeira é primeiramente aquela da câmera como corpo sólido, resistente, opaco, imantado. Corpo real em uma cena real com outros corpos reais, tudo tendo como fim uma ordenação dos imaginários.

Representação = desvio = suplemento: esse suplemento, essa *mise-en-tiers*, são apenas outros nomes das *mise-en-abymes*, agenciadas por Vertov em *O homem com a câmera*. O olhar a mais, o corpo a mais inquieta o meu. Posto que esse “a mais” é efeito de uma máquina, produto de uma maquinização do desejo ou do sonho humanos.

QUE MÁQUINA? A crença é o motivo mesmo da composição do cinema. Mas uma crença particular: nos poderes de uma máquina. Pela máquina que me representa, instala-se uma perturbação, indutora de uma tomada de consciência. O antigo sonho de uma representação “mais verdadeira do que a vida” alimentou e fundou a máquina cinematográfica; esta, por sua vez, fabricou um *sujeito do cinema*, aquele cine-espectador ao mesmo tempo capaz de desejar essa máquina (esse não-humano), de lhe confiar uma atribuição de onipotência, de crer nela a ponto de corrigir imaginariamente seus defeitos, de aceitar, enfim, que ela se mostre a si mesma, se designe, se denuncie, numa auto-representação que só se torna ato de consciência para se reencantar...

Segundo uma necessidade ontológica poderosa e que nunca se renegou, quaisquer que tenham sido os “progressos” técnicos que marcaram a história do cinema, a máquina cinematográfica está irrevogavelmente destinada à imperfeição na produção de

efeitos realistas. Essa “impressão de realidade” fabricada pela câmera é apenas uma impressão, aproximação por ausência. A não ser que eu a deseje a ponto de dela fazer meu fantasma, a imagem cinematográfica da coisa, para mim, espectador, não se confunde realmente com a coisa. Ela se distingue também de todas as outras espécies de imagens, incluindo a fotografia, da qual herdou diretamente aquilo que a marca, já de saída, por esta insistente violência exercida pelo quadro, o recorte do quadro, fixo ou móvel, sobre o movimento dos corpos e dos objetos que o percorrem, entram e saem dele: inclusão, exclusão. Corte, costura: o quadro é violência, também, no campo visual do espectador. Violência da escritura cinematográfica primeira que articula o campo e o fora-de-campo, que corta e reúne – no mesmo gesto – visível e invisível. Ao mesmo tempo, essa violência, que, finalmente, nada mais é do que a lei de uma máquina, abre a possibilidade de uma interpretação: é que toda máquina pode parar, todo espetáculo se interromper. Questão de desejo. Violência, portanto, mas como condição de uma relação com a violência. É a máquina que transforma, no cinema, a natureza e a forma do meu olhar. A máquina precisa da minha denegação para estender uma potência que justifique a minha crença. Essa denegação se faz por esquecimento e renúncia à minha condição de espectador (à consciência que tenho das circunstâncias materiais e dos limites realistas da representação). A força do meu desejo de ser enganado ou encantado me força a suprir a fragilidade da máquina; a força transmitida à máquina, nela injetada, torna-se, por sua vez, o sinal de minha fragilidade.

CRENÇA, GOZO. Os dois motivos manifestos de *O homem com a câmera*. O que está escondido nos outros filmes (não apenas nos de Vertov) aqui é posto a nu: se a questão é crer na força demiúrgica de uma máquina, é porque esta máquina, para quem nela investir crença, isto é, energia, desejo, para não dizer corpo e alma, devolve o gozo. O círculo não é perfeito. Ou melhor, só se torna perfeito por meio daquilo que o rompe. Esse gozo em troca da crença na máquina inscreve seu limite, o limite do esgotamento, da saturação. A onipotência da máquina me preenche e me esvazia. Penso naquele momento do filme em que a montagem se exaspera, em que as imagens batem cada vez mais rápido umas nas outras, em uma aceleração orgástica

que, é verdade, satisfaz o desejo de vê-las sempre mais, segundo a lei de uma insaciável pulsão escópica, mas que, como o mais-ver acaba por levar a uma ofuscação, ao satisfazer esse desejo, ele o satura, o cega. Assim como é provocado por esses efeitos de montagem, o gozo escópico do espectador se transforma em desordem do olho. A utopia vertoviana encontra aí o seu limite. A própria intensidade das sensações que o cine-olho proporciona o ameaça. Prazer demais faz vacilar a crença.

FLAHERTY. Um homem com a câmera é, por exemplo, Robert Flaherty. Apesar da opinião contrária de quase todas as histórias do cinema, Flaherty cruza com Vertov e o repete. *Os pescadores de Aran* (1934), que é, com *O homem com a câmera*, um dos filmes mais *montados* de todo o cinema,<sup>6</sup> chega mesmo a retomar uma das figuras recorrentes em Vertov: uma mesma seqüência de gestos e uma mesma ação, recortadas e redivididas em uma sucessão de planos curtos. O gesto do homem de Aran, por exemplo, levantando acima de sua cabeça um bloco de pedra a fim de lançá-lo em uma rocha onde ele se quebra, fraturando-o, esse gesto é fragmentado e montado no filme por três ângulos diferentes, mas tão próximos que se produz espécie de oximoro, uma estranha liga de suspensão e aceleração, de intensificação e abstração. Trancos e barrancos. Sensação de “falsos *raccords*”, de “saltos”, no plano. Marcas de uma escritura, de uma descontinuidade desejada, cuja artificialidade é o oposto de todas as práticas da “montagem invisível”. Cinema demasiadamente ativo para ser contemplativo.

Efeitos semelhantes se encontram no estoque vertoviano de cenas recicladas de filme em filme. Aquela dança imóvel, por exemplo, de um operário que segura um fio de aço em fusão e o leva de uma fileira para a outra. Uma mesma ação recomeçada. Sem dúvida foi montada como foi filmada, em continuidade, já que seu motivo principal, a repetição, é marcado coreograficamente. Os gestos do trabalho tendem a se confundir em Vertov com os do jogo ou da dança, com as câmeras lentas de cenas esportivas, segundo uma lei de leveza e de graça que é a resposta do cineasta ao dogma produtivista. A montagem retalha toda essa ação com uma seqüência de golpes que, fragmentando o plano, os fazem se juntar. Repetição de um movimento já



repetitivo. A duração torna-se *tempo*. O tempo, batimento, já não é mais aquele que mobiliza o agir sobre a matéria. Idealização das matérias e do corpo. Exaltação das formas. A desaceleração do gesto pela montagem reata, tanto em um quanto no outro, Vertov e Flaherty, com a parte herdada da análise do movimento na genealogia do cinema (Muybridge, Marey).

MAGIA E CONTRAMAGIA. O gesto decomposto, desacelerado, acelerado, picado, suspenso, parado, é, antes de tudo – citação direta do cavalo a galope desarticulado em *O homem com a câmera* –, a reinscrição fílmica de uma magia analítica mais espantosa do que aquela da síntese, assim como a deformação anamórfica pode parecer mais poderosa do que a figuração regulada pelas leis da verossimilhança ótica. A análise desmascara o que a síntese esconde: que o fluxo de imagens é, na realidade, descontínuo. É então uma verdade fílmica que aparece por trás de (ou com) uma verdade do gesto. O conhecimento do encadeamento de um movimento (o galope de um cavalo, o caminhar de um homem) põe em marcha um pensamento analítico que inverte o cinema como uma luva e me força, espectador, a vê-lo ao contrário, segundo um caminho paralelo de conhecimento, já que essas seqüências de imagens paradas que, instante a instante, destacam para mim o andar de um corpo são, também, fotogramas, as marcas fixadas do andar do filme.

A genialidade de Vertov foi ter percebido que essa inversão do olhar só podia se efetuar em uma duplicação da ilusão. Ver a projeção se interromper é, ainda e sempre, esquecer que a projeção continua, que ela deve precisamente não se interromper para nos proporcionar o efeito dessa interrupção, para desenrolá-la, em suma, diante de nós. Aceder à dimensão analítica da decomposição do movimento equivale assim, bastante paradoxalmente, a aderir mais do que nunca à magia sintética do cinema – a renovar a postulação de crença nessa impressão de realidade ligada ao movimento da vida.

De todas as espécies de *mise-en-abyme* que alegam *O homem com a câmera*, eis talvez a mais perigosa. Gestos suspensos, impulsos decompostos, corridas aos solavancos, posturas paradas,

imagens “congeladas”, são no cinema o cúmulo do engodo. A película roda na bobina do projetor e o filme segue seu curso imperturbável para nos dizer que o filme está preso na máquina. Essa parada figurada na tela só adquire efeito por uma operação mental do espectador. Durante a projeção, a suspensão do movimento só me aparecerá como tal se eu censurar o meu saber de espectador sobre as condições materiais dessa projeção, se eu anestesiá-la minha consciência (mais ou menos nítida) dos mecanismos e dos regimes da máquina, se eu esquecer, em suma, que estou no cinema. É afirmar a dimensão imaginária da parada na imagem. A análise que libera a magia da síntese do movimento é uma magia ao contrário. Cúmulo do engodo, ela desfaz o engodo. Ela eleva potencialmente a ilusão cinematográfica no momento em que parece aniquilá-la.

Toda parada na imagem ata ou reata a cadeia fotogramática, que é a parte decisiva da base material do cinema. A máquina, inicialmente, produz fotogramas. Ela, em seguida, me induz a transformar esses fotogramas, por definição fragmentos descontínuos de matéria, espaço e tempo, em um conjunto fusional, uma coisa mental, com um resultado mais ou menos coerente e liso. A denegação fundadora do espectador – o cinema não é a vida, mas... – poderia se enunciar de outra forma: são apenas fotogramas, mas neles eu vejo a própria vida...

O impenitente “eu sei, mas mesmo assim” do cine-espectador diz respeito ao mecanismo oculto da representação fílmica. A imagem decomposta ou parada torna-se – está bem explícito nas cenas de montagem, com os gestos da montadora, as ferramentas, os pedaços de película – a designação do enigma que marca o vestígio da morte no fluxo daquilo que vive.<sup>7</sup> Esse é o sentido dado por Vertov à irrupção anamórfica de fotogramas ao longo do filme. Questão de vida ou morte. Pelo trabalho da montagem, a vida que havia sido retirada das imagens retorna. Mas esse renascimento cinematográfico (*leitmotiv* de *O homem com a câmera*) passa por um desnudamento (violento) do esqueleto do filme. A simulação, pelo movimento do filme, da sucessão dos trancos que o fazem existir e que não são mais visíveis na passagem lisa da projeção moderna, torna a cena, imediatamente, irreal. Magia inversa.

O HOMEM E O FANTOCHE. Começa, então, o burlesco. Com o corpo desarticulado, com a interrupção, pelos solavancos do esqueleto, desse *elo* cujo fantasma nós cultivamos, obstinando-nos em crer que ele caracteriza o que está vivo: o cinema nasce e se alimenta desse mesmo fantasma, ilusão do social, denegação do fragmento. A quebra maquínica do corpo humano operada pelo burlesco se aparenta com estas primeiras máquinas figurativas que são a marionete, o fantoche, o manequim, o espantalho. Carlitos e Buster Keaton brincaram, cada um por si, com essa maquinização do corpo, que é também sua mortificação. Mas Totò levou ao mais alto grau de potência e de perfeição a arte napolitana do fantoche (Pulcinella) ou da marionete (Iago em *Che cosa sono le nuvole?*).<sup>8</sup> A simulação, pelo ator de carne, do corpo de madeira do fantoche, a reprodução pelo corpo humano dos bloqueios, claudicações, defasagens, que são a partitura obrigatória da marionete quando imita o homem, essa *mise-en-abyme*, mais uma vez, corpo que imita a máquina que imita o corpo, desvela em toda sua violência o choque que atormenta sem trégua uma figura humana sempre hesitante entre o estático e o movimento, a morte e a vida. A essa longa tradição da representação teatral retomada pelo burlesco, Vertov responde com a demonstração de uma espécie de *nova aliança*. Se o homem-com-a-câmera, nascido do encontro do corpo do espectador com a máquina cinematográfica, é também um ser híbrido, um monstro amoroso, desta vez, a máquina que veio mudar o homem se coloca do lado da vida, como uma realização. A cine-máquina, este é o credo vertoviano, enterrou, controlou, sublimou sua parte de morte, ela é portadora de uma vida renovada. Para mudar o homem, mudaremos a máquina. Política do olho.

DESMONTAR PARA REMONTAR. A obstinação na montagem, comum tanto a Vertov quanto a Flaherty, faz do mundo um quebra-cabeça de imagens apenas para reconstituí-lo em um novo conjunto mais inspirador. Desmontar para remontar. O mundo “já aqui”, “já dado”, “tal qual ele seria em si mesmo”, o mundo sem cinema não interessa a esses cineastas. *Fábrica do mundo como olhar*. Exaltação, controle, utopia, desejo. Um cuidado obsedante pelo corte não deixa que os gestos ou os movimentos vão até o seu final. Corte, isto é, brecha, isto é, alguma coisa do plano que escapa. Luta de um lado, fuga do outro. A espécie de insistência

raivosa, investida para recompor essa matéria ou essa força do plano pela precipitação ou pela repetição da montagem não teria nenhum sentido se nela não houvesse o desejo ainda mais forte de correr o risco de deixar que essa vida da cena escape pelas brechas do plano. Vontade de controle. A exaltação passa pelo controle de uma presença incerta ou ameaçada. O mundo não é exaltado: ele precisa do cinema para sê-lo, precisa exatamente daquilo que o mina, que o coloca em dúvida e em suspenso (até o ponto de substituí-lo no intervalo de uma sessão). A hipermontagem vertoviana produz o mundo como lugar de inscrição, por meio do cinema, do desejo. *Montagem = utopia de um mundo não indiferente*. De um mundo onde as atrações se realizem, onde as fusões se produzam. Cinema como máquina de desejo. O “programa” de *O homem com a câmera* não é apenas o de *acabar com um mundo sem cinema, mas com um mundo sem desejo*. Erotismo do cinema.<sup>9</sup>

PELECHIAN. Anunciada e reivindicada pelo próprio Pelechian, a proximidade de seu cinema com o de Vertov é apenas aparente. Como Vertov, no entanto, Pelechian põe em marcha essa montagem paradoxal que anula, pelos saltos e pelas repetições, a resistência física dos corpos (*As estações*); que parece, nessa mesma lógica de virtualização das matérias, esvaziar o próprio plano da parte rígida de sua substância. Como Vertov, ainda, Pelechian realiza desacelerações, acelerações, solavancos e cortes no plano, para substituir o tempo vivido por um tempo sonhado, uma duração material dos movimentos reais por uma duração elástica e reversível (*Nosso século*). Como Vertov, enfim, Pelechian abole coreograficamente o peso dos corpos. Montagem como dança em torno de figuras (crístas) da imersão, da queda, da ascensão. Movimentos primeiros tornados leves à força de insistência, corpos tornados impalpáveis, elementos tornados irreais pela fusão-confusão (a água, o ar, a luz, a fumaça, o mar, a poeira, a neve...). Montagem como reiteração: o impulso, o giro, o retorno, a ressaca transfiguram o esforço dos homens, a pena dos corpos, transformando o sofrimento em encantamento, a careta em êxtase. Essa graça, então, toca também as máquinas, para anular e inocentar a mortificação de que são portadoras (e tanto mais quanto, muitas vezes, são máquinas de morte, aviões, foguetes...).

Como a de Vertov, portanto, a cinematografia de Pelechian se quer gênese, criação de um mundo novo pelo gesto cinematográfico. Mas o homem novo de Vertov, humano, demasiado humano, não é o recém-nascido de Pelechian,<sup>10</sup> é até mesmo o seu contrário, é uma consciência que descobre seus limites, ao invés de postular a superação desses limites na explosão de uma divina criação, é sujeito e não criatura. Ainda que ambos façam da montagem uma magnificação, uma exaltação do ser vivo, Vertov, eu repito, junta a excitação pulsional escópica à cegueira, à perda de vista, à saturação do olhar, e, portanto, à sua crítica; é um erotismo do olhar voltado para si mesmo até o esgotamento, uma extenuação amorosa, corpos deslocados lutando com máquinas dominadoras. Pelechian liga os solavancos pulsionais ao esgotamento, ao transe, ao êxtase, mas procede por saturação, transporta por acumulação, o espectador é um receptáculo, um vaso em que tudo se acumula, até de repente transbordar na imaterialidade da passagem ao ato de fé. Estremecimento, de ambos os lados. Mentalização da física dos corpos. Imaterialização da matéria fílmica. Para entrar, em Vertov, em uma cadeia de metamorfoses que coloquem no coração do novo homem a dimensão crítica, a crise do sujeito. Para ultrapassar, em Pelechian, toda figura individual em uma transfiguração que não deixe ao homem senão a escolha do divino.

PERIGOS DA ALIANÇA. Ao mesmo tempo em que celebra o encontro fundador da máquina cinematográfica e do sujeito-espectador, *O homem com a câmera* nos previne também contra os perigos da aliança. Associando a máquina ao desempenho e o homem à imperfeição, o filme supõe, senão um controle, algo como uma condução, um melhoramento, até mesmo uma realização do segundo pelo primeiro. Haveria na máquina o jogo de um pensamento mais lúcido, de um maior refinamento de cálculo, como uma apoteose da racionalidade, que viria corrigir o corpo humano (a começar pelo olho) de seus defeitos e de sua inabilidade, libertá-lo de seus pesos, apagar os traços das experiências vividas, como para lhe dar um novo impulso, salvá-lo por um novo nascimento. Se, para Vertov, é a máquina que regula o gozo do olho, estamos assim tão distantes dessas novas máquinas que combinam a excitação sensorial e a realidade virtual?

Livrar-se da materialidade das coisas e da corporeidade dos corpos, possuir o mundo e gozá-lo sem carregar seu fardo, encenar o espetáculo longe de todo impedimento, dispor imagens como dóceis aparições sempre desligadas das coisas que elas representam – durante muito tempo isso foi um privilégio dos deuses, reservado aos seus poderes, de que os homens só podiam se aproximar em sonhos. Desde o seu nascimento, o cinema parece se apossar desse sonho para realizá-lo. Mas, decepção relativa, só pode fazê-lo da maneira mais material e mais concreta que existe, ao contrário de toda magia, com uma mecânica feita de rodas e de metal. O mundo torna-se, sim, miragem em uma tela, mas essa miragem se faz conhecer como um produto cujas condições materiais de produção me são lembradas a cada sessão. A materialidade da sessão de cinema é o preço que o espectador deve pagar por sua crença na miragem.

CORPO-FRONTEIRA. Além disso, a materialidade da máquina sempre precisou da corporeidade dos corpos. O corpo filmado é a pilastra do cinema. Seu princípio de realidade. Desde os primeiros filmes (penso no vertoviano *Repas de bébé*, dos irmãos Lumière), a câmera estabelece com o corpo filmado uma relação complexa, em parte consciente, em parte não, em parte pensável, em parte não. Como seduzir uma máquina? Esta máquina? Como ser seduzido por ela? Questões-limite do sujeito filmado. O que se registra na fita fílmica é apenas a verdade, toda a verdade do instante dessa relação, cada corpo com sua dosagem singular de sedução, de retração, de artifício, de sinceridade, de semelhança, de *auto-mise-en-scène*,<sup>11</sup> o conjunto desses traços passados pelo filtro da máquina, retraduzidos em sua linguagem, e por isso, ainda, rematerializados, concretizados, ou seja, ao olhar de uma norma cibernética, entorpecidos, desacelerados.

Na intensificação do espetáculo, que não é mais o cinema, mas o seu fora, a tentação é de acelerar a matéria e o corpo. Calculada, virtualizada, a matéria desaparece, ao menos em sua parte que resiste a ser apenas a soma de seus atributos: bastará projetar este e aquele elementos de seu espectro concernentes aos sentidos para reencontrar sua cor, sua forma, sua textura, seu gosto, seu cheiro. Supressão das ligações, economia das relações entre os atributos, perda de todo sistema intermediário que é

justamente o não resumível e o não comunicável das coisas e dos seres. Mesma tendência a um desaparecimento do corpo como conjunto impreciso, rede labiríntica de ligações e de relações, palimpsesto de inscrições e de reações pouco controláveis, até sua substituição por séries circunscritas de placas sensíveis especializadas ou de órgãos separados. O que resiste, no entanto, no cinema, é a *imagem do corpo*, na medida em que continua irrevogavelmente *ligada à globalidade e à complexidade do corpo*. A imagem cinematográfica do corpo continua reunindo traços (o espesso, o opaco, o estratificado, o errante, o incontrolado...) que convocam, ao mesmo tempo, a parte encarnada e a parte impensada do corpo, marcas de vida, marcas de experiência vivida – há um momento magnífico em *O homem com a câmera*, em que, para Vertov, só resta filmar os corpos, todos os corpos, uns sob o olhar dos outros (os banhistas, os atletas). Toda representação do corpo nos remete à sua presença, à sua unidade, às suas dobras. E *a fortiori* a imagem filmica, a mais realista.

Se a cena cinematográfica é uma máquina de capturar o real – o improviso vertoviano, todos os tipos de claudicação ou de impureza –, é porque ela coloca juntos e *faz durar conjuntamente* (duração que eu sinto em meu corpo de espectador) uma máquina e um ou vários corpos filmados. Esse encontro produz uma *mistura necessariamente aleatória de dois conjuntos parcialmente impensados*. A zona de recobrimento impensado maquínico (do lado das ideologias que as técnicas carregam) e do impensado corporal (do lado do inconsciente) é a brecha por onde todo cálculo vacila.

O homem vertoviano precisa da câmera para afirmar seu controle do mundo. Mas de *uma câmera que filme (ainda) o humano no homem*. Não é essa a dimensão humana da relação homem-máquina que está sendo afastada, apagada, talvez, no passo de lado que nos faz escorregar atualmente fora do cinema? Surge algo perturbador. Nos processos de identificação que agenciam o lugar do espectador, uma crise, ligada, me parece, ao questionamento dessa (bastante antiga) necessidade de *representar o corpo humano*. Que corpo? Simplificado? Articulado? Corpo em demasia? Questão de máquina, pois. Anunciada pela câmera vertoviana, a prevalência da máquina (desta vez no

sentido recente de máquinas de cálculo e de comunicação de informações digitais) parece não mais conhecer outra fronteira além daquilo que, do corpo, teima em não se dobrar ao virtual. O corpo, sabemos, resiste. O inconsciente faz rasgões no feltro verde da mesa de jogos. Retorno do motivo do *improviso*.

SAÍDA DE CENA. Nos dispositivos que sucedem à cena cinematográfica, desligando-se igualmente da parte dos antigos sistemas de representação que nela se realizavam, nessa nova distribuição da mediatização das massas, o homem e a câmera não mais se encontrarão realmente. O imaginário sintético, a estimulação sensorial, a cena virtual apresentam o traço comum de romper com a inscrição verdadeira. A co-presença de uma câmera e de um corpo não mais sendo necessária, todo o movimento que prolonga o antigo sonho de delegar o corpo (a vida) à máquina começa a se livrar das limitações da *cena material*, rigores, lentidões, gravidades. A cena virtual é tão imaterialmente veloz, realiza tão bem o sonho, anula tão bem a matéria, a extensão e a duração, que só pode ser perturbada, desacelerada, pelo quebra-cabeça das resistências físicas, sociais, psíquicas, por tudo aquilo que é da ordem da relação entre corpos, máquinas e sujeitos, relações desdobradas na duração e na extensão – por tudo aquilo que sublinha, então, a *experiência*, esta forma vivida, provada, discutida e transmissível da relação.

Se as histórias dos roteiros, jogos, espetáculos ditos “interativos” são mais ou menos desprovidas de verdadeiras surpresas, se as “escolhas” oferecidas àquele que é cada vez menos um espectador e cada vez mais um jogador, e até mesmo um candidato, são controladas e quantificadas (a interatividade garante o controle do centro sobre a periferia), sem dúvida é preciso ver nisso o limite (econômico) da potência de cálculo mobilizada por esses programas. Mas, inicialmente, há o efeito de uma pressão ideológica que visa se desfazer do emaranhado complexo das identificações e projeções do cine-espectador – sempre reversíveis, aleatórias, ambivalentes, polimorfos, instáveis, entrópicas. Ganho de produtividade = perda por parte do sujeito. O filme é um caminho que o espectador percorre sem mapa, sem bússola, sem quadrante. As informações faltam, elas sempre faltarão, é sua falta que atua. O espectador não está em uma lógica da

informação (saber mais), mas de transformação (saber de outra forma). Eis porque (idealmente) toda projeção é uma experiência vivida. Não há projeção se um sujeito não é colocado à prova. A estimulação não é a representação. A experiência do cine-espectador no seu percurso por meio de um filme não é nem resumível nem acelerável: ela não é simulada. Ela paga um preço que não é o “ganhado/perdido” do jogo. Ela não pode se mostrar com um “resultado”. Ela não é uma resposta ou um tipo de resposta a uma série de estímulos. A questão da experiência é central, atualmente. A experiência entulha os mercados. Ela consome os consumidores (os educa). Ruminante por natureza, ela aborrece os adoradores de um inédito perpétuo. A imperceptível (mas implacável) lei das sociedades espetaculares de mercado reduz o papel da experiência (não o que se vende ou o que se consome, mas o que se transmite ou se troca) e, no mesmo lance, a margem subjetiva de toda relação.

CINEGENIA DA EXPERIÊNCIA. A experiência é o que o cinema (documentário) filma em primeiríssimo lugar. Assim como se inscreveu e se reuniu nos corpos, nos olhares, nos gestos. Beleza do documentário. Na experiência daqueles que filmamos. O que é a presença ou a fotogenia? A absoluta disponibilidade da máquina cinematográfica para registrar a experiência dos corpos reais, para fazer dessa experiência a força dos corpos filmados; e, concomitantemente, a absoluta resistência dos corpos reais a se deixarem despossuir de si mesmos por uma máquina. Não haverá, então, documentário virtual ou sintético.<sup>12</sup>

De um lado, as lógicas da informação e da circulação espetacular-mercantil (as mídias – mas com elas, no rastro da interatividade, os novos objetos audiovisuais). De outro, as lógicas da transformação (as artes, as ciências). O que as opõe é o valor retirado ou confiado ao tempo da experiência, à duração das provocações e das crises, à resistência das consciências e dos corpos.

A história do cinema, não por acaso, se desenvolve entre duas crises: a do olhar (aberta pela fotografia, pela pintura moderna e pelo próprio cinema), assim como a estabelece e resolve *O homem com a câmera*; e, aberta atualmente pela nova era midiática, esta crise (aqui descrita) das lógicas da cena e da representação, que agora seria importante jogar fora o mais rápido possível, para nos

livrarmos de seu peso. Agente da espetacularização do mundo, o cinema, no entanto, tornou-se sua consciência crítica.<sup>13</sup> Apesar de ser a própria irrupção da máquina no fantasma, o cinema não cessou de nos alertar sobre todas as tentativas de domesticação do fantasma pela máquina.<sup>14</sup> Como, aliás, escapar à influência da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único a poder virar contra ela algumas de suas armas?

O HOMEM NOVO que, setenta anos e algumas catástrofes históricas depois, herda a nova aliança forjada em *O homem com a câmera* continua a ser aquele que sonha com a maquinização de seu corpo. O cinema foi, sem dúvida, apenas uma etapa, e suas máquinas, sem dúvida, esperavam apenas ser aperfeiçoadas a ponto de se apagarem, para deixar vir o tempo sem tempo, o espaço sem espaço e o corpo sem corpo. Mas o momento do cinema acabou por ser um momento de consciência, um momento crítico: o acionamento, a experimentação das *mise-en-scènes* pelas quais poderiam, para um espectador ainda suficientemente humano, se representar as forças subjetivas e sociais, as almas e os poderes, atravessando corpos e olhares.

## O COPIÃO DE *TERRA SEM PÃO* EM VALÊNCIA

Estávamos em 1966.<sup>1</sup> No sótão da casa da família, Conchita Buñuel, a irmã de Luis, encontrava uma parte do copião não montado de *Terra sem pão*. O documentário havia sido rodado em 1932, ao sul de Salamanca, na região desolada chamada Las Hurdes. Várias caixas de imagens em filme nitrato. Planos descartados, rejeitados, duplicados, outras tomadas. O fantasma de um outro filme. Foi esse fantasma que encontramos em Valência, trinta anos depois, à margem do festival "Télévision et pouvoirs". Até então, salvas e arquivadas pela Cinemateca de Toulouse, essas imagens só haviam sido mostradas uma única vez, em 1966, nas "Confrontations" de Perpignan, por aquele a quem Conchita Buñuel as havia confiado, Marcel Oms. É estranho descobrir hoje o filme que Buñuel não fez. E mais estranho ainda é ver exposta a lógica do filme que ele escolheu fazer.

O que nos mostram as imagens redescobertas de *Terra sem pão*? Antes de tudo, ausentes da montagem tal como a conhecemos, as árvores retorcidas pelo vento, a ventania da chuva sobre o vale. Toda uma umidade que viria a temperar a secura extrema do filme. *Terra sem pão* é um filme sem lágrimas. Aliás, nele o elemento líquido é figurado apenas de duas maneiras, ambas rudes: um repugnante riacho carregando as imundices da aldeia, um rio baixo que os homens atravessam deixando flutuar na frente deles o corpo de uma criança, dentro do que tanto pode ser um caixão quanto um berço. Sem dúvida, o vento

e a chuva poderiam ter trazido às Hurdes algo de um alhures ou de uma esperança. Sua supressão confirma o rigor do projeto de Buñuel: diante da miséria e contra ela, um coração seco e revolta, mais do que comiseração.

É assim que vemos no copião um pouco mais de humanidade banal do que no filme: a mulher com bôcio, por exemplo, amamenta sua criança. Amamentação cortada na montagem. Rejeitados, também, os olhares trocados entre eles, os gestos que os ligam, toda uma série de breves cenas familiares. Excluído tudo o que pudesse evocar uma vida de grupo, uma sociabilidade, mesmo uma dignidade dos hurdanos. No entanto, um plano muito bonito reúne as mulheres da aldeia. Cada uma delas carrega uma criança no colo. Elas esperam o sinal do diretor para andar. São filmadas de frente, depois de costas, em *plongée*,<sup>2</sup> pequena multidão cujo andar decidido evoca, na verdade, um protesto, uma solidariedade ofensiva mais do que resignação e impotência. Elas foram cortadas, assim como os planos dos homens voltando de mãos vazias de suas migrações sazonais. Havia dois tipos deles: as imagens dos homens desesperados foram preferidas às daquelas nas quais o grupo, mais numeroso, parece mais coeso, manifesta mais energia.

Escolha de montagem quer dizer escolha de sentido e de tom. Escurecer o traço. Forçar a nota. Este *avesso do filme* que é o copião deixa aparecer uma conduta extremamente firme: os hurdanos só puderam entrar no filme que Buñuel queria, e com a condição de perder uma parte de si mesmos. E, antes de tudo, perder a força de suas relações, a dimensão de uma comunidade, de uma consciência, em resumo, aquilo que podia aproximá-los de nós, ligá-los a nós, espectadores. Nada daquela partilha humanista para a qual o cinema gosta de nos convidar vem amenizar ou domesticar o espetáculo da miséria. Os mais humanos dos sentimentos estão excluídos do filme.

Claro que o copião de *Terra sem pão* encontrado é mudo. Então, nele pode-se verificar até que ponto o desaparecimento do comentário deixa as imagens ambivalentes o suficiente para que pudéssemos, ainda assim, suportá-las. É necessária toda a violência do texto (e do tom glacial com que ele é proferido) para arrancar essas imagens da emoção que não podemos deixar

de tecer com elas, para mantê-las no âmbito do inimaginável. Cada detalhe – sadicamente sublinhado pela maestria da voz em *off* – acrescenta desolação ao conjunto, reforça o sentimento de uma fatalidade inexorável, esforça-se em nos deixar impotentes. Por quê? Trata-se de levar a irritação do espectador até a exasperação para minar suas resistências, especialmente aquelas que assumem a forma da boa consciência ou da caridade. Violência da representação. A miséria é insuportável? Que seu espetáculo também o seja. Pois a questão do cineasta é sempre a mesma (é uma questão política): como despertar em cada espectador as dúvidas e as crises que o espetáculo geralmente tem como missão recalcar ou afastar?

Um plano do copião de *Terra sem pão*, provavelmente “roubado” pelo operador durante a filmagem, nos mostra um homem atirando com uma pistola na direção de duas cabras que hesitam, eu acredito, em cair em um precipício. Esse homem parece bastante com Luis Buñuel. *Mise-en-scène* a tiros de revólver? Há algo de absolutamente escandaloso nesse gesto. Ainda mais chocante, aliás, quando se sabe que *Terra sem pão* é um documentário. Os inocentes falarão de realidade manipulada, trucada. Mas filmar, cortar, montar – escrever, em suma – é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como “inocente” ou “pura”, a não ser que assim a fantasiemos. Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena. Acontece que o alvo dessa *mise-en-scène* é a realidade re-apresentada apenas de maneira acessória, ela está muito mais direcionada para o espectador, interessada no funcionamento de seu olhar, no jogo de seus desejos e de suas crenças. E se não fossem tanto as pessoas e os animais de Las Hurdes que Buñuel coloca em cena, mas nossas faculdades de indiferença ou de indignação, como que para testar nossos limites?

## ÊXTASE, SAÍDA DE CENA SOBRE *PARTIE DE CAMPAGNE*, DE JEAN RENOIR

Na representação do inacabado, encontrei a coincidência da plenitude intelectual e de um êxtase, o que não havia conseguido atingir até aqui.

Georges Bataille

UM. O êxtase, dizem eles.<sup>1</sup> Ele surgiria em uma cena qualquer, amorosa, por exemplo, ou religiosa. Basta filmá-lo como tal, tal qual ele se dá, produto de paraísos mais ou menos artificiais. Filmar o êxtase, como dizemos “filmar a façanha”. Uma performance, um *acting*. Estaríamos logo de saída do lado (bom) do cinema: como se fosse suficiente, pois, filmar o que se passa para filmar o que se ultrapassa... Aqui, vejo apontar o malvado diabinho que existe dentro de todo espectador. “Pobre medida do êxtase, ele diria. Olhar banal sobre um milagre. Não há milagre, na verdade: o êxtase filmado nada é se nada o transmite ao espectador, se nada na forma da representação se reproduz nele. E se o êxtase filmado não fosse em nada extático enquanto não se tornasse ato de cinema – um êxtase estético? E como nossas experiências de cine-espectadores, por mais diversas que tenham sido, nos sugerem, os mecanismos em jogo na sessão de cinema não são da ordem da imitação. Posso ver a atriz rir ou chorar sem começar a rir ou a chorar; posso ver o corpo do outro em crise sem ter convulsões. Nem imitação nem automatismo. E se tivesse sido possível filmar as visões de santa Ângela de Foligno ou os transe de cultos vodúistas do sacerdote Jo Pierre-Gilles,<sup>2</sup> seus espetáculos, por mais extraordinários que nos tivessem



parecido, de modo nenhum teriam significado para nós o seu compartilhamento. Questão da emoção no cinema: a emoção do espectador, não apenas a dos personagens ou dos atores. A alma e o corpo filmados se entregam, talvez, mas nem por isso fazem com que alguém siga os seus passos. Para isso é preciso outra coisa: chamemo-la de escritura, uma *mise-en-scène*, um sistema de formas capaz de apreender o espectador como cine-espectador, isto é, por meio de combinações de intensidades visuais e sonoras. Digamos que o êxtase é nulo no cinema se o cinema não se torna – um pouco, muito, apaixonadamente – ele mesmo extático.

DOIS. Penso, por exemplo, naqueles inumeráveis orgasmos femininos e masculinos filmados e registrados nas inumeráveis fitas pornô que circulam pelo mundo afora. Todos aqueles êxtases, transes, gritos, estremecimentos e exaltações não nos deixam certamente indiferentes: repulsa ou fascinação. Transportar, no entanto, é outra história. É preciso outros meios. É preciso se empenhar, como se diria na linguagem da sedução. Não acontece assim, não é tão simples. O espectador que você é, que nós somos, não se deixa levar ao primeiro gesto, ao menor grito. Eventualmente desejado pelo filme, o êxtase desse espectador não dispara sozinho. Certos procedimentos – Eisenstein, Ozu, Renoir com *Partie de campagne* – atestam na história do cinema que o espectador extático é uma construção formal. Certa ordenação da narrativa, dos enquadramentos, da montagem, pode inscrever na relação do filme com o espectador a possibilidade de um êxtase que não seja simplesmente figurado, mas transmitido. Não a figuração de uma transfiguração, mas a sua transmissão.

TRÊS. Tudo depende, é verdade, do que se espera desse espectador, daquilo que se pede que ele seja. Que ele esteja na posição do incauto a quem se mostra, sobre um estrado, um carrossel espetacular, um cuspidor de fogo ou um dervixe girante? Que ele seja – e o primeiro destes lugares não exclui outros – um amador curioso que coleciona as raridades antropológicas? Que ele esteja em posição de gozar livremente com a extrema exaltação do outro representado? Que ele esteja naquela outra posição de comando que consiste em compactuar com o desregramento do sujeito observado? Em todos os casos – os comumente propostos

(seitas, misticismo, sacrifícios...) tanto pelos mais eruditos filmes antropológicos quanto pelas mais ineptas reportagens de televisão –, sempre se supõe que o espectador esteja do bom lado do espetáculo, do outro lado, onde o que se arrisca de seu desejo é apenas a realização mais ou menos perfeita de um deleite com o comando imaginário do corpo do outro. A questão do cinema é oposta: o que faz com que o gozo do outro possa – pelo tempo de uma projeção – se apossar do corpo do espectador? (Duvidosa questão do cinema: o que me acontece no tempo em que sou espectador do filme, o que se disputa, se arrisca, se perde, se ganha, o que se modifica para mim, para o sujeito-espectador que me tornei durante o tempo de sua projeção?) A experiência do êxtase que estaria representado no filme poderia (mesmo que só por um instante) acontecer com o espectador desse filme? E se isso é possível, como?

QUATRO. O que *Partie de campagne* nos ensina sobre a dimensão cinematográfica do êxtase? De início, que no cinema o êxtase não é (apenas) um sentimento do sujeito (do personagem), mas, acima de tudo, uma vibração do mundo, um funcionamento musical do mundo, um concerto do mundo em ressonância com o sujeito extático, uma orquestração, uma conjunção pouco a pouco encetada entre elementos naturais (no caso desse filme, as nuvens, a chuva, o vento), formas da paisagem (o rio, a ilha, as margens), luzes (do sol à sombra, da claridade ao acinzentado) e os próprios sentimentos dos personagens, ou seja, a resistência delicada, o abandono perturbador de Henrique, que se encarnam também na carne trêmula e no corpo palpitante da sublime Sylvia Bataille... Poderíamos descrever a progressão do movimento extático nas cenas do passeio de barco e do encontro na ilha como uma ida-e-volta entre o registro dos corpos e o dos elementos do cenário.

CINCO. Desde *O encouraçado Potemkin* e da célebre cena da lona jogada sobre os amotinados, quando a brancura da lona, esta mortalha, contamina irresistivelmente toda a cadeia das imagens,<sup>3</sup> o cinema trata o êxtase como aquilo que excede os limites de um quadro, de um plano, de um corpo, de uma luz, de um momento, de um sentimento mesmo: aquilo que religa, que coloca em relação a não-finitude de cada ser e de cada coisa. Por

definição, o *ex-stase*<sup>4</sup> excede o estado dos corpos e dos lugares, ele os faz transbordar uns nos outros. Bordo, rebordo. O que sai de si sai de suas próprias bordas, transborda tanto os limites do corpo filmado como os do quadro filmico, e daí transborda ainda os limites da tela para atingir, transbordando-a, o corpo do sujeito-espectador. Esquema motor do êxtase: uma sequência de movimentos para fora.

SEIS. Atentemos para a maneira como é enquadrada a cena do abraço em *Partie de campagne*, a maneira como são enquadrados os corpos dos dois amantes e, antes de tudo, toda aquela cena em que o rosto de Sylvia Bataille é enquadrado em *close*, à beira do medo e do êxtase. Escrevo “enquadrado”, sim, mas, rigorosamente, seria preciso escrever o termo “desenquadrado”. É em uma sequência de desenquadramentos que se opera a representação desse corpo e desse rosto que, diante de nós, estão a um passo de atingir a dimensão extática:

- inicialmente, plano médio, os corpos estão quase inteiros no quadro, Henriette escorrega na relva para escapar de Henri (Georges Darnoux) e esse gesto de retirada, ao contrário, a entrega a ele, no momento mesmo que esse escorregão nos dissimula em parte o corpo e o rosto da moça, encobertos pelo capim. Primeira decalagem, primeiro desenquadramento no quadro que nos priva, espectadores, de uma parte do quadro, e nos suprime o corpo e o rosto primordiais na cena no momento mais intenso;
- no plano seguinte, mais próximo, a cabeça tombada de Henriette é jogada fora do quadro pelo gesto de Henri, que a força. De repente, violência do quadro que reduplica a violência do gesto, o rosto da moça é desenquadrado, a testa cortada, os olhos fechados vibram na beira do quadro, alternativamente, dentro e fora. Erotização da beira do quadro. O fora-de-campo como lugar do despudor, da impulsão, da compulsão. Esse movimento negativo da cabeça – Henriette resiste, se debate – reforça violentamente o transtorno produzido no espectador por esta inscrição no limite dos olhos fechados, que os faz passar por fases opostas àquelas de nosso próprio olhar: esse olhar que foge e se esquiva não é precisamente o nosso, espectadores, mas aquele de que o nosso olhar pode impunemente gozar, aquele que nós

ainda dominamos. Henriette se debate sob o olhar de Henri, é o que eu quero, mas é também e, antes de tudo, sob os meus olhos e diante do meu olhar, para o meu olhar e para o gozo que eu dele obtenho.<sup>5</sup> E o que me faz senti-lo é, com certeza, precisamente o fato de que seus movimentos a fazem sair do quadro, o quadro do filme que é também o tempo da projeção, o quadro do meu olhar, aquele do meu desejo. E é exatamente dessa maneira que ela cede, vencida por dois olhares que afirmam o mesmo desejo de possessão. E quando ela pára de se recusar e sua cabeça desiste de se agitar para dizer “não”, então seus olhos se abrem e, mesmo que de maneira fugidia, vemos o olhar de Henriette se fixar. Uma maneira de ceder ao nosso olhar, em suma. Por uma fração que dura uma eternidade, o corpo da atriz se abandona em uma imobilidade já extática;

- ainda mais perto, mais fechado, o terceiro e último plano da cena, aquele do beijo e do olhar-câmera que lhe sucede, filmado dessa vez em plano muito fechado, isto é, fazendo do desenquadramento o princípio mesmo do quadro, pois são enquadrados apenas os fragmentos do rosto, a boca, os olhos. No momento em que os seus lábios se descolam dos de Georges Darnoux, o olho direito de Sylvia Bataille, único visível, fechado, permanece bem na borda do quadro, quase fora de campo. O beijo termina e o rosto do homem (ele próprio desenquadrado) sai completamente do campo. Em um movimento que estaria ainda afirmando a recusa – e desta vez seria, sem nenhuma dúvida possível, a recusa de nosso olhar –, a cabeça de Sylvia Bataille se desvia de nós, e, em um golpe de gênio, volta em nossa direção em um movimento brusco, olhos fechados, e agora no centro do quadro, para lançar aquele olhar de Medusa que chamamos de olhar-câmera. Um olhar no centro da objetiva, um olhar que me olha, que cruza com o meu olhar de espectador. Mas, sobretudo, um olhar que transpassa o quadro, que o excede em seu próprio centro, que aponta o seu fora-de-campo mais absoluto, aquele da equipe que está filmando (o olhar, o corpo e os próprios desejos de Jean Renoir, diria Alain Bergala).<sup>6</sup>

Saída de si = saída do quadro. Eisenstein diz mais ou menos isto: “Saída para fora de si como uma passagem para uma nova

qualidade..." No momento de seu gozo, no movimento mesmo do êxtase, no instante mesmo que mimetiza uma última recusa, Henriette nos olha direto nos olhos e, ao mesmo tempo, as convenções da representação fílmica são transgredidas, o interdito do olhar-câmera é infringido. O personagem desaparece atrás da atriz. A rampa, a cerca, a barreira da cena se modificam: o gozo do personagem torna-se repentinamente aquele da atriz, pois somente ela, a atriz, sabe que há uma câmera que é também um olhar e que ela pode olhá-la como se lança um olhar de provocação ao homem que observa seu gozo. Excesso. A cena é excessiva. Êxtase como aquilo que empurra o personagem para fora de si (fora de "seu quadro"), o ator para fora da cena e o espectador para fora dele mesmo. O espectador é tomado por uma visão do êxtase feminino que o atravessa. Alguma coisa se passa entre a atriz e o espectador, ontem e hoje, aqui e ali, dois tempos suspensos, dois corpos irrealis um para o outro, mas realmente religados pela operação cinematográfica.

## AQUELES QUE (SE) PERDEM

ZERO. O mais simples dos gestos cinematográficos, fazer um plano fixo, por exemplo, filmar uma entrevista, uma rua, montar um arquivo, não sei, corresponde a nada menos que colocar o mundo em suspenso.<sup>1</sup> E, ao mesmo tempo, colocar o sentido em movimento. O sentido em movimento é aquele que me lança na perplexidade das escolhas, na busca dos pontos de vista, mas é, sobretudo, aquele que me leva com ele, me coloca em movimento com ele, me faz rapidamente sentir que este lugar de espectador (pelo qual paguei ao entrar na sala) é, por si mesmo, totalmente relativo e que eu preciso de uma *incerteza essencial* para me embalar quando estiver no cinema.

Ver/não ver; saber/não saber; acreditar/não acreditar: essas oposições que definem e resumem a relação do espectador com o filme são, antes de tudo, jogos de oscilação. Um (ver, saber, acreditar) não funciona sem o outro, seu contrário. Melhor: os dois pólos se cruzam e se trocam. Oscilações. O lugar do espectador de cinema está todo nesse movimento, nessa passagem contrariada. Colocar-se a questão de sua própria *credulidade*, para dela se defender, se queixar, caçoar, para desmenti-la ou colocá-la a uma distância irônica, corresponde também a articular sua pulsão, a supô-la tensionada e ativa, *perigosa*. O espectador de cinema não pode "não acreditar". O "não-tolo" que não deseja ser enganado ou que lamenta ter sido enganado não vai ao cinema. Ele se contenta em fazer passear sua cegueira pela luneta que dirige pelo teatro da vida. O espectador de cinema, ao que me parece, não subestima a criança enganada que se tornará durante o tempo

de um filme, da mesma maneira que não despreza a si mesmo a ponto de se desprender da armadilha na qual se verá preso. A partir de seus estados perceptivos, acendidos nos fogos da tela, esse espectador experimenta a tessitura do que para ele pode fazer sentido. Experimentando que o medo faz acreditar nos espectros e o desejo nas fadas, ele admitirá, pelo menos por um tempo, que os conhecimentos procedem das emoções, e estas da ilusão. E tornando-se de certa maneira experimentador de si mesmo (este é precisamente o *jogo* que o cinema propõe a cada espectador), ele reconhecerá na excitação de seus sentidos o quanto é estando cego que se começa a ver, estando perdido que se começa a compreender, estando apavorado que se começa a sentir.

Mesmo conhecida, a coisa é negligenciada: o que a experiência da sessão cinematográfica mobiliza em seu espectador é, antes de tudo, *incerteza*: incertezas perceptivas, cognitivas e afetivas. O suspense, o medo, a narrativa, a adesão, nada disso seria possível sem um *espectador hesitante*, duvidando, de forma alternada, ou simultaneamente ludibriado e desludibriado, tolo e não-tolo. Esse princípio de hesitação é o princípio da aprendizagem. Assim como a pintura, a música ou o teatro, o cinema não deixa (e não tem outra opção) de *formar* ou *reformular* seu espectador, quer dizer, de *confrontá-lo com seus limites*. A mobilização do prazer na relação do espectador com o filme passa necessariamente por uma submissão à prova da capacidade deste mesmo espectador de ver e ouvir, sentir e apreciar, compreender e jogar – de tentar *adestrar*, em suma, os efeitos do espetáculo que, ao comprar seu lugar, ele desencadeou. Submeter-se à prova: colocar-se em alerta, colocar-se em dúvida, desafio. Ver o que não vimos, compreender o que não compreendemos, não acreditar que tenhamos podido acreditar, esses são os percalços pelos quais passam os doces prazeres inquietos do espectador que percebe os limites de sua mestria.

UM. No cinema, então, acreditar e não acreditar são, mesmo que contrários, inseparáveis, misturados, ligados como o grito e o eco. Não voltarei aqui ao círculo de denegações sucessivas que fundam e conservam a relação do espectador com o filme projetado.<sup>2</sup> Eu sei muito bem, ele diz sem dizê-lo, que estou no

cinema, mas mesmo assim... Mas mesmo assim o quê? Eu acredito nisso, acredito que a tela, claramente exposta como artifício e máscara, é mesmo uma “janela aberta” para a vida, para o mundo; acredito que o que vejo é mesmo o que vejo; acredito que os personagens se amam ou se odeiam; acredito que posso amá-los, e assim por diante. Todas as reviravoltas, então, que me fazem defender da ilusão no momento em que me entrego a ela e, talvez, para melhor me entregar a ela; mas também, apesar de tudo, que me fazem desejar o engodo quando desconfio dele e, talvez, para melhor gozar da confusão em que ele me coloca. Há uma *duplicidade* do espectador de cinema que se traduz pelo apelo às fórmulas denegativas, tanto desculpas quanto sintomas. Longe de ser facultativo, esse selo de duplicidade se impõe a cada espectador como um imperativo categórico, condição mesma da operação cinematográfica: durante o tempo de uma sessão, crer e não crer. Sem duplicidade não há mais magia que se sustente. Se a projeção cinematográfica se efetua na tela material da sala unicamente para operar na *tela mental* de cada espectador, essa duplicidade não é nada mais nada menos do que a face subjetiva da ambigüidade cinematográfica. É fácil compreender, a partir daí, porque os percursos criativos do documentário e da ficção estão em uma relação inversa – e reversível.

DOIS. À medida que o cinema envelhece, acumula filmes, ele faz com que falem dele e se torna uma referência cultural amplamente compartilhada, constitui-se no espectador um *saber anterior* procedente deste tipo de cultura cinematográfica ambiente, isto é, das informações e das convenções em vigor em um grupo, um meio, uma sociedade, que lhe sopram a que tipo ou família pertence o filme que ele vai ver. Aliás, o controle cada vez mais firme da indústria do espetáculo sobre os circuitos de distribuição torna essa operação de classificação extremamente simples: mais de 99,99% dos filmes em circulação nas salas de cinema do mundo inteiro são ficções anunciadas como tais. Resta apenas a televisão, em que a escolha do espectador ainda pode ficar suspensa (apesar das “casas” que etiquetam os programas) – e é melhor assim. O cinema sofre e pena, acredito, por ter se tornado ao mesmo tempo referência cultural e rito social. Diante do espetáculo que reúne ou tende a reunir os públicos, a arte se obstina em separar, ela é o que divide. Diante das celebrações

de massa, ela representa a parte minoritária, maldita. E mais uma vez, melhor assim!

TRÊS. O filme de ficção estabelece a convenção do falso como código de acesso. Um tipo de acordo é implicitamente firmado com cada espectador: a falsidade é contratual; dependerá tanto da potência do filme quanto da fantasia do espectador que essa falsidade se torne verdade; que os artifícios, antes aparentes, cheguem, por força de denegações (ver anteriormente), a esconder seus efeitos para melhor se apagarem ou, melhor ainda, se apresentarem como *realistas* ou *naturais*. Para o espectador de ficções cinematográficas, há um caminho que vai da convenção – por definição, compartilhada, comum, social – à mais subjetiva experiência singular, em que pode acontecer que se produza para um *sujeito* dado, uma vez o mundo suspenso pelo espetáculo, o encontro de uma verdade que o toca e o revela. Para o espectador de um filme documentário, esse caminho ideal da ficção é invertido.

Mais carregado do peso do mundo que a ficção, o cinema documentário está, de fato, desde o início, saturado pela cintilação das “informações”, chumbado pelas referências à “realidade”, às demandas de “verdade” expedidas por todas as partes, ao magistério bufão dos *experts*, às pretensões crescentes dos clérigos das mídias. Em resumo, ele está saturado desde o início por essas questões que a ficção não deixa de adiar, deixando-as para a saída. O *debate* que, no filme de ficção, só posteriormente se torna reflexivo ou crítico, no caso do filme documentário serve de cartaz, convocação e condição mesma de entrada. O pacto firmado com o espectador é claramente inverso ao da ficção. Eu sei que você sabe que o filme que você vai ver vem do mundo e volta para lá, que ele é de certa maneira duplamente *garantido*, antes e depois, pela própria realidade que pretende representar, que ele continua responsável por ela pelo que dela ele faz, que ele parece assim não se destacar do mundo, não colocá-lo em suspenso. O imperativo categórico se deslocou: o filme documentário é desejado e encomendado por seu suposto espectador como verdadeiro, autêntico, honesto, fiel, “objetivo”. É-lhe interditado tudo o que seria “manipulação” ou “*mise-en-scène*”.<sup>3</sup> A doce incerteza que embalava o cine-espectador acabou. Aqui, documentário,

comando, é preciso saber, é preciso responder, é preciso explicar. Prêmio para o sentido fixo. É assim que um grande número de nossos contemporâneos, alienados, é preciso dizê-lo, pela lógica da Informação (pergunta-resposta, imagem-preço), consideram o cinema documentário como um produto jornalístico (revistas, reportagens) destinado, na melhor das hipóteses, a uma função pedagógica, do tipo *la Cinq*.<sup>4</sup> Isso significa esquecer a parte de perversão que confunde toda transmissão – neste caso, a parte do cinema. Resta que o espectador do documentário se imagina e se coloca como aquele que sabe, que tem o direito de saber, que goza desse direito e de todas as possibilidades de realizá-lo (que pretensão, não é, Sócrates?). Em suma, o perfeito não-tolo, o espertinho, a quem não se pode enganar. Dizendo de outra maneira: um mestre das representações.

Claro, essa posição de domínio não pode ser mantida – nem no cinema nem na vida, e menos ainda no caso do cinema documentário. No entanto, é precisamente disso que se tratam os programas de informação na televisão (o *enviado especial* é o seu modelo acabado), que não podem deixar de supor (complacência mais ou menos discreta) um espectador dono do jogo e cúmplice daquele outro “dono” que só pode ser o jornalista. Aqui, não estamos mais nem na lógica nem na prática do cinema. Não se trata mais de formar, reformar, transformar o espectador em sujeito consciente de seus limites, durante uma experiência precisamente realizada *do ponto de vista do sujeito* e, conseqüentemente, singular, não controlável, não programável – pouco governável. Trata-se do contrário: fazer do telespectador um consumidor, ou seja, um momento do circuito da informação de massa. Ele não é mais exatamente o sujeito de uma experiência singular, mas, sobretudo, o objeto de *tratamento* – palavra sinistra de todos os poderes. Tratamento simultâneo das *informações como massas* e das *massas como informações*. As religiões milenares em crise e (mais ou menos) em esquecimento são vantajosamente substituídas pela forma moderna da Mensagem: a religião da informação tal como ela é pregada pelas mídias de massa. Observo *en passant* que essa religião supõe, pede, espera, exige uma crença infinitamente mais cega (mais servil) e mais definitiva (mais intolerante) do que aquela que o cinema coloca em jogo.

Na esfera da informação, nada de reversibilidade entre crença e dúvida; o destinatário da “mensagem” só tem escolha entre duas posições extremas e que se excluem mutuamente: acreditar em tudo, ou não acreditar em mais nada. É nesse sentido que o modelo da informação *massmediática* organiza diretamente o campo do fascismo. Fechemos o parêntese.

Então, como eu disse, o caminho do espectador em um filme documentário é o inverso daquele da ficção: trata-se, para ele, de duvidar de tudo o que parece estabelecido, de perceber a representação como uma realidade que se sobrepõe à realidade de referência para rivalizar com ela, transformá-la, miná-la ou colocá-la em dúvida. Partir do engodo (identidade ou conformidade da representação com a coisa representada) para ir em direção ao questionamento do engodo. À descrição das situações, que se coloca vantajosamente sob a mais enganadora das palavras de ordem – “objetividade”<sup>5</sup> –, preferir a desmontagem dos processos que compõem ou decompõem essas situações. Distanciar-se do “dado”, invertê-lo como um painel de cenografia, para dar a ver o canteiro de obras do qual ele é produto. Obra, quer dizer, confrontos de pontos de vista subjetivos, conflitos, relações de forças: relação, relatividade – narrativas.

QUATRO. Tomemos um exemplo: no recente filme de Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe*, um funcionário, delegado da Cruz Vermelha internacional em Berlim desde 1942, é confrontado com sua memória, com os relatórios que escreveu ao voltar de suas missões em Auschwitz (1943) e em Theresienstadt (junho de 1944), com os conhecimentos históricos elaborados desde então tanto sobre esses dois campos de concentração como sobre a prática de exterminação dos judeus na Europa,<sup>6</sup> e, finalmente, do mesmo modo, com um interlocutor que dispõe desses relatórios e desses conhecimentos, o próprio cineasta.<sup>7</sup> O que está em jogo nessa confrontação é, evidentemente, o espectador do filme. Ora, aquele delegado, aquele inspetor, aquela testemunha era, antes de tudo, um *espectador* – impotente e cego, precisamente porque acreditava ver, e ver bem. Pois se trata exatamente de ver e de escutar, ontem e lá, aqui e agora.

Aquele espectador profissional não viu nada, nem em Auschwitz nem em Theresienstadt, ou melhor, só viu o que os

nazistas quiseram que ele visse. Em Auschwitz, nada. Pergunta: como é possível? Sim, havia guardas, prisioneiros que iam e viam; sim, estavam magros etc. Um campo de concentração era um campo de concentração. As chaminés, as fumaças? Nada. Mas, e o cheiro? Nada de cheiro. O questionamento paciente e preciso de Lanzmann visava à confissão pelo delegado de sua própria “ingenuidade”. Ele reconhece ter se deixado – talvez, mais ou menos – enganar por aquele que se apresentou a ele como “o comandante do campo”. Erro da juventude. Aliás, esse comandante também era um jovem. Lanzmann informa que, hoje, sabe-se que quem comandava Auschwitz naquele momento não era um jovem. Mas a cegueira estava em curso, a paralisia dos sentidos no momento mesmo em que deles se podia esperar alerta, acuidade, exacerbação.

Para mim, espectador do filme, é colocada a questão da cegueira. Ela ainda não encontra resposta. O que começo a compreender, no entanto, é que essa inspeção corajosa estava instalada sob o signo do medo – medo que pode ser compreendido (!) e retrospectivamente compartilhado. Missão perigosa, tanto que não conduz a nada, a não ser à proeza de ter ido a Auschwitz em 1943 para lá nada ver. Para não ver lá o que *ninguém queria ver*?

CINCO. Passamos para Theresienstadt, as apostas sobem. Desta vez a inspeção se faz em plena luz do dia. A visita é oficial. O delegado e sua escolta são esperados pelos nazistas que os convidaram. A grande *mise-en-scène* nazista de Theresienstadt se desenvolve, ativando centenas de figurantes, judeus em trajes de domingo, forçados a representar o papel de prisioneiros judeus “bastante bem tratados”, pelo menos na opinião do delegado, em um “gueto modelo”, cenários de sinagoga, café, correios, farmácia, banco... Neste caso, inverte-se a *mise-en-scène* de Lanzmann. Na primeira parte do filme, o delegado está no centro da imagem, sem dúvida é ele que conta, para responder às perguntas do cineasta, o que não viu em Auschwitz, depois o que viu em Theresienstadt. Na segunda parte, o quadro continua o mesmo, o delegado está no centro da imagem. No entanto, de narrador ele se tornou espectador, porque é o cineasta, fora de campo, que

conta o que ele, o inspetor, não viu em Theresienstadt. Tudo o que ele não viu e que estava ali, diante de seus olhos, mas disfarçado. A perspectiva se inverte. Eu sou testemunha, espectador do filme, da confusão da testemunha, da dúvida que se coloca sobre sua qualidade de espectador informado. É nessa inversão – tão simples – da forma da entrevista que eu, espectador, também me inverte: ricocheteando na face silenciosa de Maurice Rossell, a pergunta volta para mim, a pergunta sobre a qualidade do meu olhar e da minha escuta.

Lanzmann, fora de campo, avança. Uma nova pergunta é feita ao delegado. Um novo tipo de cegueira é questionado: como ter visto apenas o que o poder nazista havia escolhido deixar ver, quando o delegado e sua escolta pareciam ter a possibilidade de entrar, mesmo que furtivamente, em contato com os detentos que estavam lá como figurantes? O delegado insiste: ele esperava um gesto por parte deles, um sinal, um bilhete colocado num bolso, uma palavra sussurrada. Mas nada. Aqueles homens e aquelas mulheres que mais pareciam ocupados em passear pelas ruas da cenografia da pequena cidade tcheca não lhe deram qualquer sinal. Pior: pareceram-lhe distantes, arrogantes, quase desdenhosos. Fidalgos, diz ele, ricos que, sem dúvida, tinham meios de pagar para se refugiar naquele campo agradável e confortável. O judeu e o dinheiro, o toque se faz ouvir. O toque anti-semita, retomado e amplificado pelos nazistas. E acontece que no rosto e no corpo do delegado, enquanto ele escuta a narrativa feita pelo cineasta, fora de campo, sobre as atrocidades praticadas contra os judeus em Theresienstadt, vejo flutuar, apenas pacificados pelo tempo e pela distância, o ódio, o medo e o desprezo pelos judeus. Vejo que esse homem foi para Theresienstadt com esses pensamentos, nem mesmo censurados, e que, portanto, viu não apenas o que os alemães queriam que visse, mas antes de tudo *o que ele, sim, ele, queria ver dos judeus*. Lanzmann propõe uma explicação para o silêncio dos prisioneiros-figurantes: o medo. Estavam aterrorizados, a morte estava em toda parte ao seu redor. O delegado não se convence. Ele mantém sua impressão, que se transformou definitivamente em julgamento: aquelas pessoas nem olharam para ele; o ignoraram ou fugiram dele como se fossem importunadas pela sua passagem... Traduzindo: não precisavam dele nem da Cruz Vermelha. A cegueira da testemunha – primeiro

espectador, espectador privilegiado – encontra aqui sua louca razão: ela é ideológica.

SEIS. Se desenvolvi esse exemplo perfeito de um olhar posto em condição de estar ausente de si mesmo, foi para chegar ao que acontece comigo, espectador do filme. As fendas aos poucos abertas pelo trabalho do filme não interessam apenas à memória da testemunha, falível como toda memória. Elas se abrem ao que é por ele entendido como menos falível (senão infalível), o controle de seus sentidos, o funcionamento de seu sistema perceptivo, em resumo, o que o aproxima de mim: seu lugar de espectador, sua capacidade de exercitar o olhar e a escuta, e, acima de tudo, a confiança que ele tinha – e mantém – nessa capacidade. Controle, mais uma vez. Pois o delegado sabe muito bem, hoje, que Theresienstadt era um campo de extermínio onde os judeus foram submetidos a um regime de rápida degradação pela combinação de sevícias, fome e doença; ele sabe muito bem que para sua visita os nazistas fabricaram uma opereta sinistra encenada do início ao fim, hoje tudo isso é bem conhecido, os sobreviventes falaram, os arquivos registraram, os historiadores trabalharam.

Ele *sabe muito bem*, mas *mesmo assim*. Mesmo assim, esse homem, esse vivente, acredita *não ter se enganado*. Ele foi enganado, talvez, sim, mas será que ele se enganou tanto? Não. Os judeus que ele encontrou na representação nazista não pareciam tão inocentes assim. O delegado da Cruz Vermelha internacional tomou sua *prudente distância* como arrogância (!), seus silêncios apavorados como desprezo (!); quem eles achavam que eram, aqueles “judeus ricos”, perguntou-se ele, repetindo a vulgata? Ele viu, de fato, o que o programa ideológico daquele tempo o fez querer ver, programa com o qual ele se identificou sem saber, enquanto os nazistas – os mestres – sabiam tudo sobre o assunto. Agora que Lanzmann o faz (nos faz) ver sua própria cegueira em curso, ele escolhe o engodo em vez de conceder o reconhecimento de uma fraqueza, uma falha, uma perda de controle. Ao final da entrevista e do filme, o delegado não corrige suas impressões de cinquenta anos atrás. Ele confessa preferir, hoje, depois de tudo, ainda, sua versão à verdade histórica. Aos fatos, seu controle.



É então que o espectador dessa estranha fábula é confrontado com uma pergunta muito chocante: como aquele que foi desiludido pode continuar acreditando? O que é uma crença que resiste ao desmentido? Tenho muita dificuldade em acreditar que o delegado ainda possa acreditar depois da prova de verdade que foi esse filme, para ele na filmagem, para mim na projeção. A persistência de uma crença impossível, sua permanência contra toda expectativa, isto me remete à fragilidade, à incerteza essencial deste lugar de espectador que, por minha vez, eu ocupo. Despossuído por seus próprios sentidos do sentimento de sua potência, o espectador de cinema está em condição de viver, ali, na sala escura, a experiência das errâncias, dos absurdos, das loucuras ligadas ao imaginário do controle. Talvez seja a partir do que se colocou em jogo em experiências similares a essa que o espectador que somos pode pensar, fora da sala, sobre o seu lugar de cidadão nas (e contra as) *mise-en-scènes* dos poderes. Talvez? Expliquemo-nos.

SETE. Chego a meu segundo exemplo. No filme de Ginette Lavigne, *Republica, journal du peuple*, a mesma pergunta é feita, e talvez de um modo ainda mais chocante, aquela que opõe os donos da Informação e “seus” sujeitos – os sujeitos (nós). Como fazer ouvir sua voz contra aqueles que regulam a circulação dos valores por meio da circulação das palavras? Como lutar contra aqueles que estão (quase sempre) do lado certo? O que é perder, precisamente, contra aqueles que (quase) nunca perdem? Vejamos. De propriedade e sob a direção de eminentes membros do Partido Socialista Português, redigido e controlado por jornalistas socialistas, *Republica*, um dia de abril de 1975, no calor da “Revolução dos Cravos”, passa ao controle dos operários tipógrafos que o imprimem. O que querem esses tipógrafos? Pouco e muito. Que o redator-chefe do jornal não censure mais as informações que chegam do movimento popular, tomado em toda a sua diversidade, aceito em todas as suas contradições. Que as vozes do povo, eventualmente discordantes e, certamente, insatisfeitas com o desenrolar dos acontecimentos, não sejam mais sufocadas nesse jornal que foi uma das armas da luta contra o fascismo oficial. Eles querem, digamos, mais democracia, um

jornal que não seja mais de um único partido (o socialista), mas que se abra a outras correntes – um jornal, assim o dizem, “independente dos partidos políticos”: “o jornal do povo”. Durante alguns meses, assim será *Republica*. Um programa completo.

Uma reivindicação insuportável, de qualquer maneira, pelo menos para aqueles que se apresentam como quem fala pelo povo, em nome do povo, no lugar do povo. Os senhores não são mais os mesmos, continuam sendo os senhores. Por um tempo expulsos do jornal, esses mestres se manifestam nas ruas em nome do povo, o que já não é ruim, e melhor ainda: em nome da *liberdade de imprensa*, queimam e mandam queimar *Republica*, acusando aqueles que agora não se contentam apenas em imprimi-lo, mas o redigem, de estar “a serviço de Moscou”.<sup>8</sup> Uma violenta campanha nacional e internacional<sup>9</sup> – de imprensa e de pressões – dirigida pelo PS obriga finalmente o jornal (desviado) ao silêncio dos derrotados. A ordem reina em Portugal e *Republica* desaparece.

OITO. Com ele desaparecem da História os proletários que quiseram e fizeram aquele efêmero jornal do povo; com eles desaparecem os raros jornalistas e administradores solidários. O trabalho de Ginette Lavigne consiste, antes de tudo, em fazer reaparecer aqueles desaparecidos, de fazer voltar à cena de um filme aqueles que foram banidos da cena política por terem saído do papel que lhes era destinado pela ordem social, mesmo durante o período revolucionário, e por terem ousado trocar de lugar, por terem querido tomar o lugar dos donos. *Fazer voltar, para eles mesmos e para nós, aqueles que perderam*. Isso já não é pouca coisa.

Curiosamente, o cinema, que desde Griffith e Chaplin está do lado dos perdedores, dos fracos, dos descartados, dos esquecidos, dos relegados (que ele prefere de longe aos “delegados”, não é, Lubitsch?), dá a eles o melhor papel muito mais nos filmes de ficção do que nos documentários (fragilidade do documentário!). Talvez o princípio de realidade de que falei antes explique isto: quando o documentário retoma a História, os registros (e notadamente os vestígios filmados) são mais freqüentemente os dos vencedores que os dos vencidos.<sup>10</sup> E a mesma lógica impiedosa comanda aqueles que foram varridos pelo vento da História por,

mais uma vez, se fecharem no silêncio. Os perdedores não se sentem mais como heróis.

O administrador Belo Marquez, o tipógrafo Olegário e a jornalista Margarida são então, nesse filme, *personagens improváveis*. Eles não sabem porque são filmados. Visivelmente não esperavam sê-lo, não queriam sê-lo; a cineasta teve que empreender um grande trabalho de confiança e de confidência para conseguir convencê-los; por uma vez, desta vez, os desaparecidos da derrota do povo teriam seus lugares em um filme que não seria realizado a partir do ponto de vista dos vencedores. Toda essa dialética subjacente, percebo-a, espectador, pelo sentimento de reserva, pelas hesitações, até mesmo pelo leve recuo desses três (belíssimos) personagens. Quebrados por aqueles mais fortes do que eles (os senhores), eles voltam não para se lamentar, mas para se surpreender e confirmar a escolha que haviam feito – não “pelo povo”, mas com ele.

Qual foi o crime que cometeram, senão o de estar ao lado dos fracos? Precisamente este. Eles o compreendem, mas continuam a se espantar. Hoje não mais do que ontem, eles não compreendem por que tantas violências, tantos ódios, tantas raivas se abateram sobre eles, em nome do povo, eles que acreditavam, os ingênuos, ser este povo. Ser este povo. Ser parte dele. Não estar em nome dele, mas ser seu nome. Pois é, eles estavam enganados e não conseguem acreditar. Retorno sem retorno – sem ilusões, sem esperança, sem desespero, sem *cena*, sem histeria, sem vontade de potência, sem domínio: nem arrependimento nem revanche.

NOVE. Por esses fantasmas sem blefe, a revolução perdida é afirmada, reafirmada como tal. O filme tira sua força desse registro e desse tom estranhos, não apenas *politicamente irrealis*, mas muito pouco habituais no cinema. Personagens hesitantes contam suas aventuras quase que lamentando. Não lamentando tê-las vivido, não, mas a estarem contando para nós aqui e agora: o que podemos compreender delas? Pouca coisa, segundo eles. Eles não o dizem, mas o adivinhamos. Neste caso, são os personagens que duvidam de nós, espectadores. Nós os surpreendemos. Se eles se surpreendem com o que lhes

aconteceu (as fulminações socialistas), surpreendem-se ainda mais com o que está lhes acontecendo agora: mostrar-se a nós. O lugar do espectador é, neste caso, aquele de uma surpresa dobrada (eis uma das figuras da impossibilidade de decidir no cinema): esses personagens *não deveriam estar aqui*, eles o sabem e eu o sei, eles não acreditam na redenção pelo cinema, são demasiadamente políticos para isso, eles acreditam que o espectador também não pode acreditar nessa redenção (nisso eles se enganam, não são suficientemente cinéfilos).

Do mal-estar deles em encontrar um lugar “natural” – segundo as normas do espetáculo – no filme, nasce em mim a sensação muito nítida de que uma transgressão (maior) está em processo. Ontem, esses homens, essa mulher, não tinham lugar no mundo da Informação, preferiam a liberdade à imprensa; hoje, 25 anos depois, eles também não têm – a seus olhos, não aos meus: esse é o ponto – seus lugares em um filme, talvez porque sabem muito bem que todos os filmes, mesmos os filmes documentários, mesmo os filmes engajados, ainda são submetidos, por menos que seja, à ordem do Espetáculo. A mesma ordem que os quebrou.

Eles se entregam ao filme com uma irresolúvel mistura de desconfiança e confiança. E aqui estou, espectador, muito embaraçado. A potência épica do cinema é tal que preciso de heróis e, principalmente nos filmes documentários, do bônus da experiência vivida que vem enobrecer a performance do não-ator, que vem gratificar o gozo do espectador (*La nuit des héros* tão bem intitulada).

No fundo, encanta-nos que os heróis não sejam profissionais pagos para isso. E a indústria – com seus *docu-soaps*, um nome que diz tudo – acabou por compreender que é no trabalho documentário que se podem encontrar “os melhores” personagens de ficção. No entanto, Olegário e Margarida não assumem esse papel. Eles não são os melhores personagens. Eles estão alhures: aqueles que nunca vemos, aqueles com quem cruzamos sem vê-los, aqueles que se esquivam, aqueles que saíram da cena enquanto ainda estamos nela (é o que achamos). Personagens que nem nos filmes documentários encontramos mais!

Então, seu olhar passa perto de nós: aqui onde não estamos mais – o lugar do povo ausente. Ausente de toda cena, com exceção daquela que ele arranca dos senhores pela luta. Graças à terrível paciência da cineasta, esses calmos, mas radicais fantasmas voltam para marcar esse lugar ausente, e ao mesmo tempo marcar o escândalo que há em encobrir incansavelmente essa ausência com todos os tipos de subterfúgios (a “liberdade de imprensa”, por exemplo).

O lugar do espectador só pode ser o do mal-estar: o que lhe é dado ver é precisamente o que historicamente foi barrado como presença, olhar, escuta, desejo, amor, revolta. Mas acontece que o povo ausente hoje, cuja ausência nossos três personagens marcam, esse povo estava presente ontem, ele foi filmado, os arquivos o mostram, despedindo os patrões, ocupando as mansões, pegando os jornais... fazendo a revolução. O cinema rasga o tempo. A presença se tornou ausência; a ausência, presença. Como diz um dos senhores, um jornalista socialista, o caso *Republica* é inimaginável hoje. Ele seria impossível, impensável. Pensemos nisso.

## O ANTIESPECTADOR SOBRE QUATRO FILMES MUTANTES

### I. *BERLIN 10/90*, DE ROBERT KRAMER

UM. Mostrar-se/esconder-se. De alguns anos para cá, o cinema documentário tem colocado em cena o corpo (e, às vezes, a intimidade) daquela ou daquele que filma. O cineasta aparece, entra em cena, vem ao centro da arena. Não apenas interpreta um personagem mais ou menos próximo dele (Welles), mas faz de si mesmo um personagem, *se* interpreta, poderíamos dizer, em um gesto que, atravessando toda a história do cinema, traz a marca dos grandes burlescos: Keaton, Chaplin, Tati, Jerry Lewis, Moretti, Godard, Monteiro, Kitano, Mograbi...

Ficção declarada ou não, esse gesto ganha uma inegável dimensão documentária, e é por isso que me parece mais interessante considerar seus efeitos do ponto de vista do espectador mais do que do cineasta. Além de uma infinita variação psicológica – se exhibir? se expor? se arriscar? zombar de si mesmo? –, surge um fato cinematográfico novo: tornada visível e corporal, a presença do cineasta em “seu” filme opera à maneira de um círculo de auto-referência, de modo que o filme e o corpo filmado nada podem além de se legitimar um ao outro.

O que vale para um indivíduo singular qualquer vale ainda mais para o cineasta: o cinema documentário se distingue pelo caráter indissolúvel da ligação que realiza entre identidade e subjetividade, entre corpo, fala, personagem consciente e inconsciente, ritmo, energia, cansaço..., tornando perceptíveis essas

articulações, fazendo do *homem filmado* um novo objeto de conhecimento.

DOIS. O espírito volúvel da ficção havia floreado o mundo dos espetáculos com uma combinação indiscernível de matizes. Nada mais passava por “verdade”, tudo parecia reversível, os fatos eram recebidos como narrativas, as narrativas como fatos. Um exemplo recente? A maneira pela qual os telejornais constituíram suas narrativas sobre a “insegurança” como um conjunto de fatos indiscutíveis, a ponto de os moradores de uma pacífica cidadezinha da Alsácia, onde jamais acontecia qualquer coisa de espetacular (sem dúvida, as violências lá permaneceram escondidas, obscuras), se disseram escandalizados com o fato de queimarem automóveis. – Onde?, perguntou o jornalista. – Na televisão, lhe responderam.

Quando os fatos parecem se produzir antes de tudo na televisão, as perspectivas oscilam: o real da representação toma o lugar e a posição da representação do real. Flutuação entre verdade e falsidade, dada e construída. Indeterminação que adorna com uma dimensão fantasmática o conjunto de informações colocadas em circulação pela mídia. Forçados pela interpretação midiática, em sua insistência, em sua repetição, os fatos tornam-se *fatos de discurso*, elementos regulados por uma retórica que acreditávamos portadora de verdade simplesmente porque ela se repete, referindo-se apenas a si mesma. O “mundo real” (tal como ele não pára de se dissimular em nossas tomadas) seria assim *dobrado*, nos dois sentidos de duplicação e ultrapassagem, por um mundo retórico que desejaria substituí-lo e, em parte, o conseguiria. Apenas em parte: os fatos são mais duros do que as palavras, e aquilo que as palavras reciclam ou recalcam não deixam de retornar, precisamente nos e pelos fatos.

TRÊS. Seríamos ao mesmo tempo tomados pela ficção e pela propaganda (o que precede pode ser uma definição disso – bastante atual). Capturado pelo devir-espetáculo do mundo tal como as mídias o propõem, o cinema, para reencontrar sentido, deveria reconciliar-se com o registro do documento.<sup>1</sup> É assim, me parece, que podemos compreender esse desvio pelo documentário que caracteriza mais de uma ficção recente (a começar pelos filmes de Abbas Kiarostami).

O fato novo é que os filmes ditos documentários mostram que têm – eles também – necessidade do mesmo tipo de garantia, prova de autenticidade ou de não-trucagem, que se produziria no curso mesmo do filme, assegurando-nos, de forma exagerada, que o cinema apenas mente e, a despeito de todas as ambigüidades familiares, escapa aqui e ali ao regime geral das duplicidades que governam nossas sociedades espetaculares-de-mercado.

A fórmula dessa garantia documentária baseia-se em algumas condições simples: 1. que o ator e o personagem formem apenas um; 2. que o liame *corpo-fala-sujeito-experiência-vida* seja assegurado ao ponto de a experiência da filmagem não poder não afetar o corpo filmado; e 3. que o filme seja, com efeito, o documento dessa afetação. É nesse sentido que poderíamos dizer que o documento último, o *nec plus ultra* do documentário, é o corpo filmado do cineasta, que de alguma forma curto-circuita o círculo da representação, fazendo confundir sujeito e objeto, meios e fins, prova e experiência. A entrada em cena do corpo do autor amplifica o conjunto *corpo-fala-sujeito-experiência-vida* para torná-lo ainda menos “falsificável”: filmando a si mesmo, o autor garante por meio de sua pessoa *a potência dessa confusão* que constitui toda a singularidade do cinema documentário.<sup>2</sup> O corpo filmado do cineasta impõe uma prova a mais da essência documentária do filme, capaz de produzir um efeito de verdade sobre o qual não haveria mais o que discutir.

QUATRO. *Berlin 10/90*, de Robert Kramer (1991), é o arquétipo dessa nova espécie de documentário:<sup>3</sup> uma hora com o corpo, a voz e as imagens de Robert Kramer. O que acontece nesse filme que faz dele um ponto de virada na história do documentário? Sabemos o *parti pris* da encomenda (La Sept):<sup>4</sup> um plano-sequência de uma hora rodado pelo próprio cineasta com uma câmera amadora de vídeo. Nem cortes nem montagem. Tempo real, tempo filmado.

Kramer filma a si mesmo, portanto, como corpo submetido à pressão da filmagem, à violência do tempo que passa, à surda violência do cansaço que o invade, ao mutismo que, pouco a pouco, toma o lugar da energia verbal dos primeiros vinte ou trinta minutos. “Corpo”, aqui, vale como manifestação sensível de uma subjetividade, de uma história do sujeito que precisamente

sua fala (a do “sujeito-Kramer”) dobra e desdobra no tempo real da tomada. Nessa duração, há algo de uma libido que se esgota: desejo de ser filmado, desejo de filmar, de falar, de jogar o jogo do plano-seqüência. Kramer filma o esgotamento de seu desejo, esgotamento o qual o filme que está sendo feito provoca e, no mesmo lance, registra. A máquina cinematográfica, a câmera, o microfone, as máquinas, nunca se esgotam, nós o sabemos: seria mesmo a primeira qualidade das máquinas opor ao cansaço dos corpos uma vigília maquínica indivisível e mais resistente do que eles. Aceitemos que a indiferença das máquinas seja em princípio sua insensibilidade ao sofrimento dos corpos. O que assim se manifesta é a duração e a dureza da filmagem como experiência vivida, ou melhor, sofrida pelo corpo filmado. Não seria abusivo dizer “tortura”, na medida em que o dispositivo de *mise-en-scène* (o banheiro, a água, os azulejos brancos, a cadeira, os sons que surgem ou vêm do “quarto ao lado”) é mencionado pelo próprio Kramer como aquilo que subsiste em Berlim das salas de tortura da Gestapo.

CINCO. O dispositivo imaginado para completar a aposta do plano-seqüência é recortar o espaço e o tempo em duas “cenas” religadas uma à outra por movimentos laterais: descontinuidade no *continuum*. A primeira cena – a primeira célula – é um banheiro, peças e azulejos brancos, mobiliada com uma cadeira de ferro, preta; em frente a essa cadeira, colocado sobre um tripé ou um suporte, a câmera fixa, que define um quadro no qual o corpo do cineasta vai se inscrever ao se instalar na cadeira para longos momentos de presença, quadro imutável; é certo que não há ninguém atrás da câmera, nenhum olhar: configuração profética de uma câmera de vigilância, com o detalhe de que, aqui, ela é colocada pelo cineasta para vigiá-lo, para confiná-lo em seu quadro o qual não é mais aquele de um olhar, que seria como que a ausência de todo olhar, como se o único olhar humano figurável nessa *mise-en-scène* fosse trazido pelo corpo do cineasta: *exclusão do espectador*, ainda que – paradoxalmente – essa situação seja oferecida ao seu olhar, até o ponto em que, a ele, restaria apenas ocupar o lugar vazio atrás da câmera de vigilância.

A segunda cena é submetida, ela também, a um enquadramento repetitivo: no final do *travelling* lateral sobre os azulejos

brancos aparece um aparelho de televisão, às vezes enquadrado inteiro, outras, em pedaços, e na tela desse aparelho passam planos filmados por Kramer nos dias anteriores à experiência do plano-seqüência, imagens e sons de um antes cuja liberdade seria rebatida e fechada na célula do plano-seqüência e no quadro da televisão – ele mesmo reenquadrado ou desenquadrado pela câmera. Dupla *mise-en-abyme*: quadro no quadro, cenas nas cenas, falas dos outros na fala de Kramer. Mas também tempo no tempo, tempo de antes, tempo do cinema krameriano feito de associações, de montagens, de combinações, de jogos significantes, que se opõe aqui ao tempo contínuo do desenrolar do plano-seqüência, a esse tempo que é, antes de tudo, e literalmente, o tempo que passa.

A voz principal, a de Robert Kramer, *in* e *off*, nos fala de sua vontade rebelde de conhecer e compreender, de não esquecer, de colecionar as listas e de fazer as contas do desmoronamento da dimensão política das lutas, paralelamente à queda do muro de Berlim; ele nos fala da perda das posições políticas, sem ilusões, sem histeria, sem mesmo poder fazer de conta que nelas crê: voz e fala do cineasta tenso na inquietude de assistir ao fim de um mundo, alguns meses depois do fim do muro, depois, depois de todos os depois, da reclusão de Ezra Pound, da ascensão e queda do nazismo, do fim dos “Black Panthers”, do fim da guerra do Vietnã, do fim do esquerdismo americano (ver e rever os primeiros filmes de Kramer, *The Edge*, *Ice*, *Milestones*).

A memória do ator-personagem é precisamente aquela do “sujeito-Kramer” confrontado com uma situação de auto-análise: *plano-sessão*. A duração comanda: é demorado, uma hora. Prisão do sujeito na tomada. Confinamento na duração imposta. É verdade que essa situação (auto)analítica é virada do avesso: ela se desdobra, se aprofunda em uma *mise-en-abyme*, e essa voz, essas palavras, se encontram às vezes enquadradas sincronicamente na boca de Kramer filmado diante da câmera, e outras vezes circulam em *off* quando o corpo de Kramer se desenquadra para deixar a cadeira, quando o cineasta, então, sempre falando, retira a câmera de seu suporte (adivinhemos seu gesto) e a desloca até a tela do televisor no quarto ao lado.

Uma voz que vai e vem. Uma fala que passa de ontem a hoje, de Berlim a América, do muro às ruínas do nazismo. Essa voz nos fala do pai, da mãe, da infância, da guerra, dos cadáveres dissecados, da loucura, das câmeras de gás, da morte, da falência da política, da desolação dos corpos submetidos ao insulto e à tortura. Ela nos fala ao mesmo tempo da dificuldade da performance: falar filmando, durar falando e filmando.

SEIS. Um cansaço e uma lentidão terríveis, da sessão filmada, da pressão significativa dos sons e dos sentidos, da pressão da filmagem que pesa sobre os gestos, os movimentos, as falas e mesmo os lábios e a língua, os membros e os olhares do cineasta exposto à prova do filme em processo de construção – em sua pele. O que não foi “pensado” no dispositivo instalado por Kramer (câmera de vigilância + tela do televisor; espaço e tempo desdobrados) é precisamente que ele será o primeiro a pagar o preço da performance (uma hora de som e de imagem) e que esse preço será o seu esgotamento, isto é, a perspectiva de desaparecimento de um sujeito falante e pensante, de uma retirada fúnebre que seria, em última instância, *a coisa filmada*. Kramer se dá conta disso, acaba por dizê-lo, mas não pode impedi-lo sem pôr fim à performance (ao filme).

Encontramo-nos, espectadores, diante de um filme que faz da performance do cineasta-ator-personagem ao mesmo tempo uma vitória (aposta aceita) e um fracasso, no sentido de que o filme só avança à medida que o “sujeito-Kramer” se desfaz, em que sua palavra se cala, em que seu corpo enfraquece. Desaparecimento do cineasta em um filme que filma apenas esse cineasta. O dispositivo de *mise-en-scène* que possibilita o filme produz também, *no filme*, sua superação, sua transformação, sua abdicação. O filme é afetado por seu próprio sistema, e é o corpo do cineasta que nos oferece o *documento* dessa lenta decomposição – renúncia no interior da aposta ganha. A pergunta que esse filme faz é precisamente sobre o lugar de seu espectador: lugar insuportável. Por quê?

SETE. O lugar do espectador sempre terá sido, no cinema, o lugar da partilha. Eu, supostamente (idealmente), partilho aquilo que é projetado na tela, luzes e sombras, silêncios e gritos, e supostamente compartilho ainda mais aquilo que está

fora de campo, na abertura do não-visível que dá lugar a essa outra projeção que supostamente ativa minha tela mental. O que haveria a partilhar aqui, nesse filme, diz respeito antes de tudo ao sofrimento do cineasta, sofrimento do sujeito-personagem Kramer e, antes, sofrimento do ator Kramer atormentado pela filmagem, prisioneiro do tempo, exposto ao trabalho da morte. Desse trabalho, desse tormento, não sou apenas testemunha, destinatário (como somos destinatários de uma narrativa, de uma história, de uma ficção): deles sou agente, deles participo. Pelo olhar e pela escuta, contribuo para a construção da cena analítica no espaço-tempo na qual se desfaz o “sujeito-Kramer” e se imobiliza o corpo-Kramer.

Dessa *mise-en-scène* carcerária, eu, espectador, seria o vigia, ou seja, um destinatário, um beneficiado. Constrangendo esse olhar e essa escuta, a *mise-en-scène* me levaria a fazer esse constrangimento recair sobre o corpo filmado, “vítima” de meu olhar e de minha escuta. Um deslizamento se operaria, um entre-dois: o espectador passaria de um lugar “normal” na cena ficcional – ser o confidente das narrativas, das lembranças, das angústias ditas e reditas – a um novo lugar, menos familiar, mais inquietante: tornar-se “agente” da cena documentária, aquele cujo desejo regularia a disposição do corpo filmado.<sup>5</sup> Ver, ouvir é nesse caso submeter-se ao sistema do plano-seqüência, e inicialmente à sua duração, mas também aceitar “justificar” esse sistema, essa duração, pelo próprio sofrimento causado ao ator-personagem. Esse tempo que desgasta esse corpo é o do filme, que me é dado para confinar o outro filmado. O quadro que confina esse corpo é aquele produzido por uma câmera de vigilância que, ao longo do tempo, não pode não se tornar o quadro de “meu” olhar, olhar que enquadra no sentido de confinar, de vigiar. Prisão do quadro, prisão do tempo, mas prisão também no sentido de que a instância dos quadros e das durações se torne para mim cada vez menos suportável, de que o desconforto do sujeito filmado seja também aquele do espectador, de que não haja um “lado bom” do dispositivo de vigilância. Colocar o espectador na posição do senhor (o vigilante) significa para Kramer comprometê-lo, implicá-lo, afetá-lo (“o filme é o que acontece ao espectador”).

Entretanto, se partilho com o ator-personagem as condições da experiência (a forma do filme), não chego a “compartilhar” o sofrimento que nela se expõe e que ele experimenta – posso muito bem perceber – mais do que eu. Compartilho e não compartilho. Algo de uma crueldade<sup>6</sup> tem lugar na tela, que me atinge e da qual eu nada posso extrair que se assemelhe a uma posição de domínio. Chamemos isso de *perda*: com aquilo que se perde na tela (o corpo, o “sujeito-Kramer”), nenhum gozo me é possível, *perco o controle da perda do outro*.<sup>7</sup> Partilha? Sim: o cinema seria a arte da partilha da perda.

OITO. Não basta que Robert Kramer interprete em seu filme, é preciso que ele sofra diante de mim. A confusão do ator e do personagem, essa condição documentária, me assegura isto: o que se experimenta nesse filme não é da ordem do simulacro. Saída da ficção. Um preço de carne, de suor e de sangue é “realmente” pago na cena, que por isso se torna mais “verdadeira” do que as televisões, as quais, no entanto, estão cheias de imagens de carne, de suor e de sangue. A performance filmada atesta a validade da experiência cinematográfica.

Estamos em terreno oposto ao dos atuais programas de “telerrealidade”: aqui, cinema, toda maestria se revela perdida, tanto na tela quanto na sala, tanto no vigiado quanto no vigilante; ali, telerrealidade, tudo é feito ao contrário para que o espectador ocupe um lugar melhor (ou pior) do que o de um vigilante: o de um juiz-árbitro. Esse espectador-juiz é efetivamente dotado de um poder – derrisório, ilusório, oco, se quisermos, mas poder – de “vida e morte” sobre os gladiadores na arena, constrangidos a essa forma contemporânea do *struggle for life* que seria a competição midiática. Dito de outra forma, tudo conspira para que eu possa extrair gozo e controle da perda do outro filmado.

Na nova distribuição de cartas que se oferece ao espectador, espera-se que a experiência do filme seja vivida como uma prova não mais, de início, pelo espectador (ficção, representação), mas, antes, por aquele ou aqueles que são filmados (ao mesmo tempo atores e personagens); que eles sejam afetados por essa prova no próprio curso da experiência filmada, e que o que eu devo compartilhar com eles seja esse rasgo no véu da representação: partilha de uma perda da ficção, de um efeito de real que abre uma brecha na cena.

## II. LA NUIT DU COUP D'ÉTAT, DE GINETTE LAVIGNE

UM. Uma espécie de revolução está em curso. O cinema documentário não se contenta mais em se encarregar das narrativas, dos modos de narração, das situações complexas, dos personagens... *O filme é o que acontece ao ator*. Sabemos a que ponto o cinema documentário se mantém no entre-dois (entre ficção e real, entre narrativa e documento, entre cinema e televisão etc.): é outra espécie de entre-dois que se manifesta aqui. Como todos os atores de todos os filmes, o ator-personagem do documentário se submete à filmagem como uma experiência, até mesmo como uma prova. Mas alguns filmes recentes levam essa lógica mais adiante: a prova transforma o lugar do ator-personagem, ele se torna *sujeito* da experiência, e esta transformação, por sua vez, afeta o desenrolar do filme. Ida e volta.

DOIS. É a tomada de consciência por Otelo de Carvalho no decorrer do filme de Ginette Lavigne, *La nuit du coup d'État* (2001), dos limites, da cegueira, e mesmo do combate que ele travou. Essa tomada de consciência se passa de alguma forma diante de nós, ela é um efeito do filme, é aquilo que a *mise-en-scène* produz: Otelo é confrontado com a sua própria história contada por ele mesmo, da qual ele é, ao mesmo tempo, narrador, ator, herói, vítima. Tal condensação só pode implicar fortemente o “sujeito-Otelo”, e o filme torna-se a cena dessa implicação.

O ator no aqui-e-agora do filme que está se construindo, e o personagem, ontem e hoje, formam apenas um: a narrativa é, assim, fortemente garantida, é um testemunho, por assim dizer, de primeira mão, o organizador da operação é também seu narrador. Há aí uma convergência que me assegura da veracidade dos fatos relatados: nenhum lugar para a menor dúvida. Otelo certamente é Otelo, seu corpo e sua fala certamente lhe pertencem, ele certamente é o agente e o herói desse golpe de Estado etc.

Entretanto, não estamos no terreno daquilo que se convencionou chamar de uma “reconstituição”, pelo contrário. Já de saída, Otelo apresenta o cenário em que se instala para a duração do filme e que evoca, mais ou menos, o posto de comando de Pontinha – referente histórico. Evocá-lo, e não recriá-lo. Essa declaração



já desconstrói toda idéia de reconstituição: a regra das ficções pretende que nenhum dos personagens (e, mais ainda, nenhum dos atores) possa denunciar seu caráter ficcional. Na maior parte do tempo, os personagens de ficção se fazem todas as perguntas, menos esta: devem ou não crer na ficção que interpretam?<sup>8</sup> Quanto aos atores, mesmo que não creiam, supostamente devem fazer “como se” acreditassem.

TRÊS. Tudo começa com um *travelling* para frente que atravessa o primeiro andar das docas de Lisboa (daí embarcavam para Angola e Moçambique os soldados das guerras coloniais do fascismo em declínio), passa uma porta escura como uma cortina de teatro, e só depois, no próprio movimento do *travelling*, entra em cena aquele que é ao mesmo tempo herói da grande história e personagem do filme, Otelo. Ele nos diz como há trinta anos embarcou nessa plataforma, antes de retornar, em 1974, jovem capitão do Movimento das Forças Armadas, para dirigir o golpe de Estado que deveria colocar fim a cinquenta anos de fascismo e inaugurar a efêmera “revolução dos Cravos”. E também nos diz como, criança, sonhava em se tornar ator e interpretar Shakespeare, e que outro destino o engajou em outra cena: “o teatro das operações”, diz ele sorrindo. Eis-nos, mais uma vez, no entre-dois do vivido e do interpretado (brilhantemente proclamado em *A carruagem de ouro* e cruelmente realizado em *Stromboli*).

Otelo – o ator – nos conta, imitando-o, interpretando-o, como Otelo – o personagem histórico – organizou tudo a partir do “bunker” de Pontinha: técnica do levante armado, rotas e casernas, regimentos e objetivos, nomes codificados e *timing*. Ele nos introduz não apenas na técnica, mas também na lógica, por assim dizer, daquele golpe de Estado: é, antes de tudo, um complô militar, que exige segredo; é também uma aliança entre pares (os capitães, os oficiais subalternos) que deixa de lado as forças revolucionárias clandestinas e a população do país. O povo está ausente da trama militar. Está mesmo explicitamente ausente, já que o primeiro comunicado do MFA<sup>9</sup> lido no rádio e ouvido por Otelo hoje, no filme, assim como ele o ouvira ontem, na história, pede à população para “ficar em casa” e não se misturar à batalha. Esse pedido não será respeitado, sabemos.

Assim que os tanques entram em Lisboa, o povo toma as ruas e festeja os soldados libertadores.

QUATRO. O roteiro da revolução não havia sido previsto pelos roteiristas do golpe de Estado. E menos ainda o roteiro do confisco da revolução pela burguesia portuguesa (roteiro, contudo, banal). Em 24 de abril de 1974, Otelo não sabia nada disso; em maio de 2000, época da filmagem, Otelo sabe alguma coisa, sabe mesmo muita coisa: essa é a história de Portugal, essa é também sua história pessoal – e ele pagou o seu preço.<sup>10</sup> O tempo passou, a história foi escrita e depois apagada. O filme retorna sobre os rastros desse apagamento, situando Otelo de Carvalho na insustentável posição de corrigir o que ele mesmo escreveu.

Corrigir? Digamos: deslocar. Ontem, cena histórica, Otelo passa a noite de 24 para 25 de abril em Pontinha: ele não estava sozinho, alguns oficiais cúmplices o assistiam; hoje, cena fílmica, Otelo está sozinho – diante de si mesmo. Enclausurado pela presença da máquina cinematográfica (numerosa: câmera, gravador, microfones, luzes, equipe de filmagem), a única saída é entregar-se à prosopopéia,<sup>11</sup> essa “figura de retórica”, nos diz o Littré, “que concede ação e movimento às coisas insensíveis, que faz falar as pessoas, estejam ausentes ou presentes, as coisas inanimadas e, algumas vezes, até mesmo os mortos”.

Ginette Lavigne filma precisamente a ausência do que se passou. A presença do corpo filmado significa a ausência de todo o resto, da juventude esquecida, da revolução perdida. Como em *A voz humana* (Amore, Rossellini-Magnani), o ator é alfinetado a cada plano, corpo submetido à decupagem que o fragmenta, o traz de volta, o faz saltar dele para ele mesmo, estar em todos os quadros e deles sair, espectro atravessado por todos os *raccords*: uma coisa falta e faltará, aqui o amante, lá o povo.

CINCO. Filmar a ausência? Para se produzirem, as reconstituições não podem senão recalcar a ausência (a morte) dos corpos e das palavras em uma figuração que os oferece como presentes (ficção exemplar dessa impossibilidade: *Terra dos faraós*, de Howard Hawks). O espectador das reconstituições é solicitado a crer nos simulacros que elas agenciam como se fossem “verdadeiros”, ainda que ele conheça sua artificialidade. Somos aqui solicitados a crer em uma narrativa, em um conjunto

de gestos, em um corpo, os quais sabemos serem “verdadeiros”, e crer nisso tudo apesar mesmo dessa certeza, crer nisso até que não haja mais nenhuma dúvida. Crer mesmo assim, quer dizer, ainda fazer atuar o indecível no coração da coincidência. Tal é o papel da prosopopéia do cinema: desdobrar a cena, dobrar a narrativa com aquilo que é da ordem do *fato*, o ato de sua enunciação.

O aqui-e-agora da filmagem é um presente que não admite exceção; o ato da narração é sempre uma ação no presente; no entanto, Otelo, ator-e-narrador, está fechado nesse cenário que nada faz além de evocar Pontinha, 26 anos depois dos fatos dos quais ele é testemunha: o presente do cinema é, aqui, o presente de um passado, uma *reatualização* (mais do que uma reconstituição), uma *réplica*, deslocada, como todas as réplicas, no tempo e no espaço. A clausura da filmagem reproduz a clausura do complô, mas o *parti pris* do filme é precisamente isolar Otelo para que se produza esse encontro consigo mesmo. Presente (da enunciação, da filmagem) e passado (o objeto da narrativa) não se confundem e, contudo, se mesclam. Conjunção disjuntiva: entre-dois.

Ao representar novamente o personagem que ele era, que ainda é e que não é mais inteiramente, o ator faz aparecer a disjunção do personagem, o afastamento de uma rachadura; ao fazer a narração do que se passou há tanto tempo, ao mimetizar os gestos e os movimentos, ao manipular os instrumentos (mapas, planos, códigos, rádios, revólveres, telefones), ele certamente é levado a “revivê-los”, mas deslocados na artificialidade de uma filmagem, deslocamento, artificialidade que permitem, talvez, ver o que não havíamos visto, escutar o que não havíamos escutado.

SEIS. O golpe de Estado triunfou, mas a revolução foi contrariada, depois combatida, pelas mesmas forças políticas, lideradas pelo Partido Socialista, que os militares haviam liberado ao derubar o regime de Caetano. Os capitães vitoriosos entregam sua vitória a um general que não era responsável por ela (que nem mesmo era a favor de alguma coisa): Spínola. Otelo-personagem dá a ordem dessa transmissão de poder na história; Otelo-ator a reinterpreta (a revive?) no filme. Os insurgentes não tinham

outra opção a não ser devolver o poder às classes dirigentes menos comprometidas com o fascismo, na medida em que não tinham outra política a não ser evitar a implicação do povo. Essa é a dura lição de história que o Otelo-ator pode dar a Otelo-personagem histórico. O filme de Ginette Lavigne abre, assim, um diálogo improvável e perturbador entre os dois Otelos, ator e personagem, ontem e hoje, os fantasmas do passado e as palavras do presente.

Sejam ou não artistas profissionais, para os atores uma filmagem é mais do que um “trabalho”: uma experiência desejada mas sofrida, imaginada mas vivida. Quando o ator e o personagem, a performance e o papel, a fala e o texto<sup>12</sup> coincidem, como aqui, seu encontro durante a filmagem não pode evitar – quando não é suscitada pela *mise-en-scène* – uma recíproca instauração de crise. O personagem assombra o ator e o obceca como um remorso. O ator recria o personagem e, no mesmo lance, o critica. O ator-Otelo volta nos traços do personagem-Otelo, e esse retorno faz aparecer uma fissura, que estava lá desde sempre, mas nunca havia sido notada, fissura que volta no ator precisamente como aquilo que ele não pode mais recalcar. O filme é ao mesmo tempo agente e registro da colocação em crise mútua do ator e do personagem. Escondido em Pontinha, Otelo não via nada, nada podia ver do que se passava do lado de fora, nem os caminhos da conquista militar nem as ruas onde o povo tomava o poder. É ele mesmo quem diz: ele só foi ver aquelas imagens do 25 de abril que rodaram o mundo – cravos vermelhos e tanques – depois, na televisão. A lógica do golpe de Estado era certamente a de ser cega quanto à implicação do povo. O que acontece ao ator, essa consciência da cegueira, o ator a transmite acima do tempo e do espaço ao personagem como aquilo que a ele faltou. Mas essa falta, certamente, é o ator que a sofre hoje, aqui e agora. A interpretação de Otelo muda de forma. Surge um cansaço, um sentimento de fracasso. A câmera filma de mais longe, à distância, como que para não sublinhar ou não perturbar a quase imperceptível mudança que se produz na aura, nos gestos, no corpo de Otelo-ator, na sua voz, no ritmo de sua fala. Nós somos espectadores dessa alteração que, ao longo do filme e pelos meios do cinema, nos oferece também uma lição política.

### III. CLOSE-UP, DE ABBAS KIAROSTAMI

UM. Alguns anos antes de *La nuit du coup d'État* e *No quarto da Vanda*, Abbas Kiarostami filmava *Close-up* (1990). O filme, sabemos, originou-se de uma notícia de jornal, o que por si só é exemplar. Um jovem desempregado de Teerã se faz passar por um cineasta conhecido, Mohsen Makhmalbaf, engana uma família inteira, é preso e, finalmente, perdoado por suas vítimas. Kiarostami encontra esse rapaz, que aceita ser ator de seu próprio papel. O impostor interpreta o impostor, e já não estamos mais no terreno da impostura: em poucas palavras, este é o novo "paradoxo do ator" que nos propõe Kiarostami como um desafio às nossas capacidades de espectador.

Um dos pontos fortes desse filme está em que ele desafia toda tentativa de descrição precisa: a descrição torna-se destruição. O princípio de *mise-en-abyme* que governa toda representação<sup>13</sup> é aqui levado ao paroxismo. Identidades, personagens, papéis, lugares, tudo o que deveria servir de referência e de índice se divide, se desdobra, seqüência de deslizamentos sem fim da qual a imagem do torniquete poderia dar conta: a cada passo, o que estava de um lado se encontra do outro, direita, esquerda, para frente, para trás, verdadeiro, falso... Simulacro e realidade, passado e presente trocando suas marcas em um espelhamento impossível de circunscrever. Não apenas a história do filme, seu "argumento", mas sua forma, sua escritura se originam do desdobramento desse particular *fait divers* que não se assemelha em nada ao que havíamos nos acostumado a chamar assim: o crime não é apenas entregue à publicidade da mídia, exposto às luzes do espetáculo; são o espetáculo (o cinema) e a própria mídia que a partir de agora servem de motivação. A potência social do espetáculo comanda os fatos, os sentimentos, os códigos, as relações entre os homens; o cinema comanda o real.

O herói do filme, Sabzian, pobre miserável, abandonado pela sociedade, é, antes de tudo, um *cinéfilo*. À maneira iraniana: o cinema, para ele, só poderia ser arte ao tomar como tema o sofrimento do povo. O seu sofrimento, portanto – do qual ele só encontra eco nos filmes, por exemplo, de Makhmalbaf, e muito especialmente *O ciclista*. Eis que Sabzian, em um ônibus, resolve se passar por seu cineasta preferido, com quem na verdade se

parece um pouco. Como começa esse quiproquó que detona a mecânica retorcida de *Close-up*? Sabzian lê um pequeno livro sobre *O ciclista*. Sua vizinha nota e pergunta a ele onde o encontrou. Sabzian hesita por um instante e responde que ele é o autor do livro e, portanto, é o próprio cineasta. Ela, mãe de dois filhos que sonham em ser artistas (sonho e devir a partir de então comuns, e é melhor assim), acredita nele sem malícia. E ele também, Sabzian, quer tanto acreditar nisso que interpreta o papel do artista com perfeição, até em suas emoções, suas hesitações, suas precauções que passarão por modéstia. Assim, nós, os espectadores, somos os únicos a não jogar o jogo: não apenas sabemos que Sabzian é um impostor, mas nada sabemos além disso, não temos outro farnel para empreender nossa viagem por meio desse filme. E não jogar o jogo, no cinema, é jogá-lo de outra maneira e tornar-se, como aqui, o desafio do jogo. A estratégia do filme e a de Sabzian convergem: ganhar os espectadores na partida que se joga, convencê-los de que as potências do falso e as vertigens do simulacro são atualmente a passagem obrigatória de nossa presença no mundo: não apenas "eu é um outro", mas a entrega a essa alteridade, a aceitação dessa alteração são condições de reconquista de uma posição e de uma fala subjetivas. No final do filme, solto da prisão, Sabzian, acompanhado do "verdadeiro" Makhmalbaf, volta à porta fechada da mansão onde vive a família ludibriada. Ele toca o interfone e diz seu nome, "Sabzian": a porta não se abre; imediatamente ele se corrige, como de um lapso do qual repentinamente tomamos consciência, e pronuncia o nome emprestado que usava antes de ser desmascarado; "Makhmalbaf" é o sésamo que abre a porta. Nem a justiça dos tribunais, nem o arrependimento do culpado, nem mesmo o perdão dos ofendidos podem algo aqui: Sabzian é e não é Sabzian, ele tornou-se a verdade de sua mentira, ele tornou-se narrativa.

DOIS. Assim, o espectador é convidado a se inclinar para uma lógica mais "aliciada" do que aristotélica, já que estamos no cinema, país das maravilhas, em que o verdadeiro e o falso nome, rosto e máscara, singularidade e repetição, verdade e mentira, reconciliados pela força da narrativa, tornam-se inseparáveis. Essa duplicidade modestamente triunfante no final do filme não é outra

coisa senão a sutileza – esquecida, perdida, aqui recuperada – da cena representativa, com sua profundidade, suas *mise-en-abymes*, seu pensamento do terceiro incluído, que ela opõe à redução do espetáculo com o qual quer romper completamente e não consegue. Ao célebre “onde termina o teatro, onde começa a vida?”, do *Carruagem de ouro*, de Renoir, respondia, alguns anos mais tarde, ao final de *O batedor de carteiras*, de Bresson, o não menos célebre “Que estranho caminho eu precisei percorrer para chegar até você...”. *Close-up* escolhe jogar nos dois tabuleiros, unificar em uma vertiginosa ultrapassagem as duas fórmulas adversas: “Estou orgulhoso de tê-lo conhecido”, diz bastante emocionado o pai da família enganada àquele que a enganou. E nós também, não menos orgulhosos, por termos percorrido o mesmo caminho e compreendido (enfim) não apenas que nunca saberíamos onde começam, onde acabam a cena e o jogo, mas que é precisamente nessa confusão que os homens de hoje podem encontrar um pouco de *razão de viver*, e o cinema pode reencontrar essa ambigüidade e essa confusão que estão no seu princípio, engodo da impressão de realidade que pode caracterizar muito bem tanto o verdadeiro quanto o falso.

TRÊS. Revanche, eu dizia, do sistema de representação, dado por toda parte como acabado, arcaico, ultrapassado, contra o projeto espetacular que domina atualmente. Em quem e no que acreditar? Em quem e no que devemos acreditar? Ainda é preciso mesmo acreditar? A palavra causa horror ou pena, nestes dias de cinismo bonzinho. Os hipócritas que reinam em nossas instituições nos juram que o tempo das crenças (chamadas também de “ideologias”) ficou para trás. Eu lhes responderia (sem demora) que coletivamente, sem dúvida, nós nunca acreditamos tanto sem querer e mesmo sem saber. A ilusão de estar do (bom) lado da verdade, tal qual as propagandas midiáticas divulgam sem nenhuma vergonha, de agora em diante, se dispensa de todo esforço de verdade quanto à própria ilusão. A experiência do espectador de cinema lhe ensina, no entanto, tudo o que opõe cegueira e crença: o lugar da dúvida.

Voltemos a *Close-up*: o pai da família duvida, mas a família crê. A família duvida, mas como não acabaria crendo na crença de Sabzian de que o cinema existe apenas para salvar os fracos,

a começar por ele? E eu, espectador desse filme e testemunha dessa crença/dúvida dos personagens, como poderia não “crer na crença do outro”? No cinema, eu disse, duvidar e crer estão na balança para o espectador. Desde que duvido da “realidade” ou da “autenticidade” do que estou vendo, é porque nelas já acredito mais do que quero reconhecer. Colocar a questão da dúvida significa reconhecer o possível de uma crença. Onde começa a ficção, onde acaba o documentário? Quem é quem, quem interpreta, quem não interpreta? Definição das identidades, dos papéis, da realidade dos seres filmados, todo esse esquadrihamento dos corpos pelo controle social é virado do avesso pelo cinema. Esse cinema – que, de modo resistente, tende a se afastar do espetáculo – nos serve, no entanto, de ferramenta para reinterpretar de modo imaginário a insolúvel obsessão das identidades perdidas sob o efeito, entre outros, das evasões espetaculares...

QUATRO. À fragilidade das formas do cinema-espetáculo, responde, aqui, um princípio de *mise-en-scène* e de narração bastante poderoso para colocar o próprio espectador à prova das dissoluções trabalhadas pela narrativa. O cinema de Kiarostami é, claramente, herdeiro da missão dos sistemas de representação há muito tempo abandonada: a implicação do espectador na cena, a *colocação em cena do espectador e a colocação em crise de seu (bom) lugar*. A cena dos conflitos não resolvidos atravessa o sujeito-espectador no momento mesmo em que, ator imaginário, ele se aventura a atravessá-la. É por intermédio do cinema que o homem da miséria social, Sabzian, outro do espectador, reconquista a possibilidade de ser reconhecido, adotado, estimado, amado. Arte da relação, o cinema não pára de se tornar (novamente) o meio pelo qual ainda é possível criar uma relação entre os homens que não seja de exploração. Assim como Kiarostami, Sabzian também não pode fazer de seus espectadores controladores da cena: o que é partilhado, volto a dizer, é a perda desse controle.

CINCO. As seqüências filmadas no tribunal que julga Sabzian ilustram essa perda: o juiz, senhor institucional da cena judiciária, logo é substituído pelo cineasta, que conduz o interrogatório de Sabzian para o filme (a impossível justiça do filme) e não para a instituição. As regras do jogo são pervertidas: o juiz torna-se

cúmplice de um desvio de audiência. Melhor: o espectador é advertido, como os atores, como o próprio Sabzian, de que essa audiência está sendo filmada, "com duas câmeras", diz Kiarostami, uma para os planos abertos, outra para os planos fechados (*close-up*). Eis aí uma simples regra do jogo que será, ao longo da filmagem, embaralhada pelas intensidades da dupla provação à qual todos são submetidos, cineasta e juiz, atores e Sabzian.

Sabzian é ao mesmo tempo julgado e filmado. Seus juízes também são filmados. Seus espectadores representam no filme os espectadores do filme, oscilando como eles entre crença e dúvida, hesitando como eles entre um *parti pris* moral (condenar o impostor) e um *parti pris* cinematográfico (admirar sua performance, ser tocado por aquilo que vale a pena chamar de sua "sinceridade"). A experiência do cinema afeta a cena judiciária e a transforma. No decorrer da cena, no próprio movimento da filmagem (vemos um *clap*), Sabzian reconhece, no seu diálogo com Kiarostami, a verdade de seu desejo: não era o diretor que sonhava ser que ele estava interpretando, era o ator interpretando esse diretor. Sabzian interpretando (no filme) descobre que ele é ator – e tudo se desloca, tanto ele como nós.

O filme é o que acontece ao ator, estávamos dizendo: isso acontece duplamente aqui, há o filme imaginário (aquele da crença) sonhado por Sabzian por meio de "Makhmalbaf", há o filme real interpretado por Sabzian com o "verdadeiro" Makhmalbaf. O espectador é tomado entre dois filmes. O entre-dois seria a fórmula preferida do cinema de Kiarostami: entre o primeiro andar e o térreo, entre o ator e o personagem, entre a confissão do artifício cinematográfico e sua denegação, entre a rota principal e os caminhos laterais, o elo (cinematográfico) seria *ao mesmo tempo* estabelecido e desfeito, retomado e perdido.

#### IV. NO QUARTO DA VANDA, DE PEDRO COSTA

UM. Se o filme é o que acontece ao ator-personagem, isso significa que é menos resolutamente "o que acontece ao espectador" (segundo a bela fórmula de Robert Kramer). A implicação

do ator-personagem como corpo e como sujeito (história pessoal) na experiência da gravação do filme acarreta uma espécie de distanciamento do espectador, solicitado a não mais se entremear entre os personagens, a não mais jogar o mesmo jogo que eles (representação clássica), mas convocado, eu disse, como testemunha, se não como juiz: saímos do sistema da representação para passarmos ao âmbito do documento ou do arquivo, e o filme torna-se documento sobre as provas vividas pelos corpos filmados durante sua gravação.

DOIS. A história do surpreendente filme *No quarto da Vanda* é conhecida. Lembro apenas que Vanda, atriz, quis atuar em um filme documentário, isto é, em outra forma e segundo outras relações (com a máquina, com o cineasta, com ela mesma) que não aquelas induzidas pela ficção (por exemplo, a que ela havia rodado com o mesmo Pedro Costa, *Ossos*, 1997).

Vanda está no centro de seu quarto, está ali há muito tempo, como está no centro do filme, e por muito tempo.<sup>14</sup> Ela é filmada quase todo o tempo em planos fixos, bem abertos, por uma câmera que nunca se aproxima muito, não detalha, não fatia, não decupa – portanto, nada é feito para "dramatizar" nem mesmo para "significar" ou "contar". Nada há a dizer, nada a contar, nada a montar. O que se passa nesse quarto, nesse quarto mortuário, não é da ordem do olhar; manifesta, ao contrário, toda a impotência do olhar, o fracasso do visível diante do tempo que passa e da morte que trabalha.

Nenhum olhar pode parar nem o tempo nem a morte. Eu serei espectador menos daquilo que se vê – Vanda se destruindo em fogo brando, aquela chama que ela passa e repassa debaixo do papel alumínio para esquentar o pó – do que espectador sem espetáculo, daquilo que acontece e se oferece sem se "dar a ver", sem forçosamente dever ou poder ser visto: o gesto extremamente lento que a morte faz para estender a mão a essa moça deitada em uma cama desfeita.

TRÊS. Esse gesto lento da morte é, evidentemente, o tempo que passa e que dura, é a própria duração na qual Vanda se encontra enclausurada, duração mais esvaziada do que preenchida por gestos repetidos da mulher que folheia uma volumosa lista telefônica, página por página, para extrair a droga nela escondida,

pó branco como a figura da ausência, pó final que imagino espalhado, escondido, sobre os nomes e os endereços das páginas da lista. A repetição do gesto é terrível. Por si só, ela recusa toda evolução: não haverá nem remédio nem progresso, nem terapia nem salvamento. Insolência da indiferença, intolerável ausência de desejo. À câmera, Vanda solicita apenas aquilo que é: máquina. No cinema, registrar, quer dizer, contar o tempo. (Lembro a que ponto uma câmera é próxima de um cronômetro: 24 quadros por segundo é, antes de tudo, uma medida do tempo.)

QUATRO. Nem a câmera nem a atriz-personagem querem dizer algo de particular, significar mais ou menos, testemunhar sobre nada. O que gera muitos “menos” e, mesmo assim, acaba por perturbar o espectador (ou irritá-lo, ou desesperá-lo). Impossível “tomar partido” a favor ou contra essa personagem, esse mundo: eles são simultaneamente bem reais e perfeitamente irrealis. Sobretudo, não sabemos o que fazer. Para nós, Vanda não tem finalidade, não tem uso, não tem utilidade, humana demasiada humana, mas sem nós ela desestimula tanto a compaixão quanto a moral, tanto a cólera quanto a ternura.

Diante de nós (que nada podemos fazer, a não ser assistir sem esperança de assistência, como o próprio cineasta que renunciou a qualquer “intervenção” portadora de sentido porque seria demasiadamente plena de sentido), diante de nós o quarto se esvazia da presença de Vanda, que é como um desafio mudo e cego a toda “presença”, no antigo sentido dessa palavra no cinema. Ser de não ser, viver de não viver, deixar de sofrer mais do que sofrer por deixar: Vanda é uma criação paradoxal. A atriz quer ser filmada, mas no próprio tempo de filmagem é como se ela se fizesse delicadamente refratária à relação filmada que, no entanto, ela permitiu, solicitou, instaurou.

CINCO. Como em *Berlin 10/90*, estamos no terreno da câmera de vigilância, máquina rigorosamente insensível aos sofrimentos que filma. Câmera indiferente. Durante muito tempo, acreditei que o cinema não poderia realmente se defrontar com a indiferença, já que o simples gesto de filmar uma pedra (por exemplo) a torna não indiferente, singular, exaltada: filmada. No cinema, a indiferença é sempre uma significação, uma carga, um índice, algo

interpretado, fabricado propositalmente, e, portanto, uma falsa indiferença, uma indiferença conveniente, em suma, o contrário da indiferença soberana daquele ou daquela que ignora o olhar lançado sobre ele ou ela, que não tem nada a fazer com o meu olhar, que nada sabe dele, porque eu não conto. “É a vida que nós quisemos”, diz Vanda em duas ocasiões, à guisa de moral. Nada a acrescentar. A repetição (do ritual da droga) é, aqui, desafio à narrativa, ao drama, ao cinema. Ela é o gesto da morte.

SEIS. No entanto (ao contrário do filme de Robert Kramer), nesse sistema de vigilância não somos os sujeitos que supostamente vigiam, para (fazer) gozar ou sofrer: somos, aqui, *espectadores em demasia*. Vanda nos devolve nosso desejo de sentido como algo vão, nosso desejo de vida como algo já desfeito pela morte que não queremos ver (não estou nem falando de “vê-la de frente”). Vanda nos abandona na natureza-morta<sup>15</sup> de estar vivo.

O que me põe fora do meu lugar de espectador, até mesmo fora de mim, o que me perturba, o que me faz acreditar que eu possa estar “sobrando” seria, desta vez, menos a maneira como o ator-personagem evolui e se transforma no tempo da filmagem (ver os exemplos precedentes), e mais o fato de que isso *não acontece* – apesar da duração da filmagem (dois anos) e da duração do filme (duas horas e cinqüenta). A operação de transmutação cinematográfica que acredito ligada à missão redentora do cinema neste mundo não acontece, ainda que toda chance lhe seja dada pela duração da experiência e pela boa vontade dos participantes.

Vanda não muda, assim como a morte não muda. Ela dispõe dessa qualidade terrível e rara que consiste em se prestar ao jogo do cinema e, ao mesmo tempo, a recusá-lo, sem alarde nem escândalo, simplesmente porque uma força maior do que o cinema é posta em jogo por meio dela, por meio dele, ao longo dessa experiência cinematográfica consentida, e porque ao cinema é pedido apenas que ele reproduza a cena na qual se registra a pressão dessa pulsão de morte. Se esse filme nos choca e nos incomoda, é porque ele nos deixa indefinidamente em um entre-dois do jogo e do não-jogo, do ser e do não-ser, do sentido e do não-sentido, da vida e da morte. Vanda, eu disse, é e não é: como ela se transformaria? Que ela não se transforme,

isso é o que o espectador não quer de forma alguma. No início eu falava de perda e de partilha. Compartilhar o que se perde é também fazer alguma coisa com essa perda e superá-la. Aqui, partilha impossível. Ou antes, se há alguma partilha, é Vanda que nos divide, nos atravessa, nos dilacera. Nós pertencemos a ela, como ela pertence à morte. O indecível da presença-ausência, a parte de sombra do cinema.

SETE. O espectador está ali como ator impotente, fora da cena do filme, em uma não-cena que é o lugar de um terror sagrado. Lugar, ou melhor, não-lugar que anunciava profeticamente *Che cosa sono le nuvole?*, de Pier Paolo Pasolini (1968): tomando as marionetes por seres de carne, os espectadores abandonam a sala e entram no palco para “matá-los”. Situação crítica do lugar do espectador, de seu estatuto, de seu papel na máquina cinematográfica. Não estou mais ali para (me) projetar no filme que é projetado para mim, não apenas. A *mise-en-scène* não me solicita mais, fantasma, a deslizar para o lugar vago que ela arranja para mim, a (me) jogar na cena. A mim é solicitado que eu seja “apenas” testemunha de que o filme é antes de tudo *aquilo que acontece ao outro filmado*, que eu seja testemunha do seu sofrimento ou de seu mal-estar, ou ainda – Vanda – de sua insuportável indiferença a ser submetida à própria experiência do filme; que eu seja sua testemunha e seu juiz: devo aprovar ou rejeitar, preferir ou recusar, mas faço esse gesto de fora, de fora-de-cena, de fora do filme, a partir da sala, a partir do lugar imaginário de um senhor que não se expõe para observar os outros, sujeitos e corpos expostos no filme. Esse lugar de controle é, evidentemente, bastante ilusório: vaidade das vaidades.

A telerrealidade (desde *Striptease* até *Loft Story*) se vangloria publicitariamente desse controle como meu, nele me instala confortavelmente, mas a “realidade” é que, telespectador, sou deixado fora do jogo, tanto de suas regras como de suas condições de realização, sobre as quais não posso, pois, ter controle, e às quais não me exponho mais. Um “senhor” idealmente colocado fora das relações de força, longe de toda dimensão política. Trata-se de um estratagema que visa poupar os verdadeiros donos do espetáculo. Colocando na frente um espectador como “senhor”, os verdadeiros donos ficam escondidos, inacessíveis, intocáveis.

OITO. Quando o cinema corre, agora, o risco de supor que eu esteja em um lugar de senhor, e até mesmo de me obrigar a estar nesse lugar, é, portanto, para torná-lo ainda mais insustentável para mim.<sup>16</sup> Observo como o filme afeta aquela ou aquele que é filmado. O filme não existe para salvar ele ou ela, nem a mim. Contra o mal-estar e o sofrimento assim filmados, nada posso. Proteção/impotência. Trata-se, talvez, de uma mutação em curso do que conseguimos pensar até aqui: o “terceiro incluído” da representação torna-se “terceiro excluído”. O tempo está, com efeito, excluído. O que se trata de excluir é precisamente aquele espectador classicamente definido como protagonista da representação. A mim é solicitado, espectador, que eu me projete não em um personagem, uma situação, uma cena, um corpo, mas que eu aceite, por assim dizer, o impossível de toda projeção: esse não-lugar é aquele da frustração, de um impedimento que demanda uma reação física, sob a forma de *acting*: os espectadores de Pasolini quebram as marionetes que os desagradam; os espectadores de *No quarto da Vanda* fazem petições contra o filme. A impotência ligada ao lugar do espectador de cinema na representação clássica se resolvia pela potência de suas projeções, de suas implicações no movimento de escritura do filme. Aqui, de agora em diante, essa impotência é dada como insuportável e insolúvel ao mesmo tempo. Esse falso lugar, nem “bom” nem “mau”, deslocado, fora dos eixos, inútil talvez, faz nascer um forte sentimento de estranheza, como o cinema não produzia havia muito tempo.

A mim é solicitado que aceite ser excluído da cena porque o ator-personagem está incluído nela mais do que nunca, e eu não sou ele, não posso sê-lo, pois o filme não me oferece os meios de sê-lo (estamos longe dos *Carlitos* e mais perto do *Monsieur Verdoux*). A mim, é solicitado que afronte a radicalidade do outro filmado, sua exterioridade, sua alteridade irreduzível aos recursos habituais do cinema. No fundo, é a impossibilidade da projeção em um personagem (impossibilidade da ficção) que está em causa aqui. Alguma coisa do outro filmado sofre ou pena ou goza diante de mim, um gozo que não é o meu e que só me é mostrado para dele me excluir. Como se o cinema renunciasse à sua dimensão ontológica de ressuscitar o que diz respeito à



morte. Não se trata mais de salvar, mas de proporcionar o agudo da consciência que há a perder. O entre-dois deixa o lugar vazio, mas o faz entrever como tal.

## POST-SCRIPTUM

### NO QUARTO DE MÆBIUS

Vendo e revendo o filme de Pedro Costa, *No quarto da Vanda*, exibindo-o em Genebra, em Estrasburgo, pude desenvolver – completar, melhorar – algumas notas publicadas sob o título geral “O antiespectador: sobre quatro filmes mutantes”.<sup>17</sup> Este *post-scriptum* já nasce como uma autocrítica.

UM. Este é um filme clivado. Dois filmes em um. Que se cruzam mas se distinguem um do outro. Dois corpos fílmicos que se entrelaçam sem se confundirem. Há o filme de Vanda. E o filme do pequeno mundo de Vanda sem Vanda.

De um lado, o quarto da Vanda, ocupado principalmente por uma cama que é o palco em que Vanda confronta o olhar do cineasta e, por meio dele, o nosso, espectadores, mas, sobretudo, e principalmente, a máquina cinematográfica – essa pequena câmera que atua no cinema; essa máquina, Vanda sabe – e muito bem – que ao mesmo tempo protege o cineasta e a força (ela, Vanda) a correr, ao contrário, todos os riscos da representação, isto é, a se expor em seu próprio desnudamento. A corrê-los, a assumi-los (aquelas longas sessões de poeira e fumaça), a fazer pesar sobre eles todo o peso da insistência e da repetição. (*Repetição*: uma das chaves do cinema de Pedro Costa. Voltar, entrar, sair, retornar e novamente sair, refazer, recomeçar, retomar, rechaçar, *restaurar* – não elipsar a carga do retorno, sua linha obsessiva.) Esse quarto e a própria cama são uma encruzilhada. A irmã Zita os compartilha frequentemente com Vanda, e de tempos em tempos aí se aventuram um ou outro dos passageiros da noite em trânsito nesse filme. Lugar de todos os não-lugares. O quarto, a casa de Vanda, não escapam ao princípio de capilaridade que permite a cada corpo errante passar, de acordo com o momento, aqui ou acolá, sem que sejam seguidos detalhadamente os caminhos que levam a algum lugar, já que os abrigos para onde eles se dirigem são intercambiáveis

e frequentemente confundidos. Todos esses refúgios provisórios e frágeis se comunicam magicamente pela fita do filme.

O quarto e a casa – reino de Vanda – não são, portanto, apartados do resto do mundo, ao contrário; no entanto, permanecem *à parte*, como que destacados dos outros lugares visitados pelo filme, e essa singularidade se marca antes de tudo pelo tratamento das luzes: trevas alhures, fria luz – e menos contrastada – aqui.<sup>18</sup> A cama de Vanda parece mais ou menos clara, o cômodo, as paredes, assim como a sombra, parecem mais iluminados do que a maior parte dos planos filmados fora da casa. A oposição das duas chaves de luz acentua a clivagem da qual eu falava anteriormente.

Vanda reina em sua luz particular, útil e necessária para a exposição de sua soberania, tanto mais que se trata de fazer ver (jogando luz) que essa soberania é absoluta, que em nada é compartilhável, nem por seus visitantes e vassalos, nem pelo cineasta com a câmera, nem por nós, espectadores. Essa luz produz, ainda que suave, certo efeito clínico. O quarto é um quarto mortuário. Essa iluminação é também pedagógica: trata-se de ver o que há para ver, queiramos ou não. Se há cinema – para retomar a importante fórmula de André Bazin – apenas na medida em que o *quadro é uma máscara*, pode-se dizer que no quarto de Vanda essa função de máscara do quadro é suspensa, ao passo que, ao contrário, ela é ativada a partir do momento em que saímos do quarto. Não há nada a esconder no quarto, nada que fique fora do quadro e da visibilidade, e mesmo todo o escondido aparece, como a cocaína das páginas da lista telefônica ou os humores da caixa torácica de Vanda. Uma mão entregue à morte que vem, a outra estendida à vida que se vai, Vanda faz reinar em torno de si o vazio de toda permanência. Ao expô-los ao dia, ela faz que se dissolvam os sintomas da “vida que se viveu”. Essas cenas compõem um primeiro “filme”.

E depois, o outro filme no primeiro. Fora do quarto, fora da casa de Vanda – na ausência da própria Vanda. Um lado de fora do filme interior. Nós seguimos um ou outro daqueles sem conta, sem esperança, sem abrigo, sem teto, sem trabalho, sem lar, com ou sem aspas, sem nada, drogados, ladrões, pequenos traficantes, que patrulham as noites de Fontainhas, o bairro cabo-verdiano

de Lisboa, hoje destruído, na época ainda em vias de demolição. Esse bairro é ao mesmo tempo freqüentado e encarnado, ator e cenário. Ele se opõe ao quarto como um personagem a um outro. Revirado, arrasado, o bairro é objeto do maior cuidado do cineasta: fora do quarto (e, portanto, fora da presença de Vanda), Costa dá livre curso ao seu gosto pela beleza das luzes, dos quadros, dos corpos. Ele desenvolve e refina ainda mais sua maestria das contraluzes e dos claro-escuros. O exercício generoso dessa suntuosa palheta (voltarei a isto um pouco mais adiante) distingue bastante nitidamente o filme da destruição do bairro daquele da destruição de Vanda.

Mas a casa de Vanda está assentada no centro desse bairro destruído pelos guindastes. Insuportável repetição de choques, quedas, golpes violentos, ruídos. Há um abismo entre a delicada beleza dos quadros e das luzes e esse infernal alvoroço. A imagem, como se diz, não é tão devastadora quanto o som. É, portanto, pela banda sonora que os “dois filmes” se comunicam para formar apenas um. No quarto, a rua está presente como inquebrantável banda sonora de sua própria destruição. Uma boa parte da extraordinária potência do filme está no caráter obsessivo, assustador, dessa banda sonora da ruína em marcha, que perturba, aniquila, náuseia. O bairro esgotado morre no crepitar das máquinas e das pedras, que amplificam, sinistro eco, os acessos de tosse e os estertores de Vanda, ofegante às portas da morte. Desesperado concerto a duas vozes.

As duas faces do mesmo filme estão, portanto, entrelaçadas por essa invasora banda sonora. Möbius: o exterior passa ao interior, o interior ao exterior. Mas o que é unificado no som não o é no sistema das imagens. É o que eu gostaria de precisar agora. Há um filme com a presença de Vanda, e outro em que ela não aparece. A ausência ou a presença de Vanda determina os efeitos de escritura, a(s) *mise-en-scène(s)* desse filme.

DOIS. Que a presença da pessoa filmada (tornada, por isso, personagem) seja capaz de modificar a *mise-en-scène* de um filme e influenciar sua escritura, eis o que caracteriza o projeto documentário. O que é *documentário*? Que a filmagem documente a co-presença de um corpo e de uma máquina. Em princípio, essa co-presença documenta o efeito na duração; aquele ou aquela

que está sendo filmado(a) não tem como fazer *como se* isto não estivesse acontecendo: impossível fazer *como se* o filme não estivesse sendo filmado. Mesmo se ela ou ele quisesse “atuar” como se estivesse sendo filmada uma ficção, haveria um efeito de real não ajustável ligado à colocação em presença do corpo filmado e da máquina filmadora, o primeiro não podendo se obrigar a ser indiferente à segunda. Essa *não-indiferença do corpo filmado* (que distingue a operação documentária da ficcional) não pode ser nem simulada nem roteirizada, nem totalmente calculada pelo cineasta ou autor, na medida em que ela é o *próprio fato desse corpo filmado, o próprio fato de que ele seja filmado*.

Digo “corpo filmado” pela razão de que é por isso que o gesto cinematográfico se interessa antes de tudo. Em uma primeira aproximação, só se podem filmar superfícies e não profundidades, tal como o pintor que, segundo Alberti, tem como objeto apenas aquilo que se pode ver reproduzido nas duas dimensões de uma superfície. O cinema herda das artes figurativas essa dupla fatalidade da superfície; dupla, antes de tudo, porque forma suas imagens nas duas dimensões da tela, depois porque (geralmente) só registra superfícies, corporais ou não, tocadas pela luz. É, portanto, sobretudo no registro das operações de tempo que o cinema, desdobrando ou desenvolvendo suas superfícies segundo durações e ritmos, pode pretender tocar no interior das coisas, dos seres, do mundo.

TRÊS. Vanda, portanto, está aí. Em frente à máquina, tão miniaturizada quanto possível. Vanda, atriz ao mesmo tempo de experiência (*Ossos*) e de fato, não pode não interpretar, e, no entanto, aqui, evidentemente, é ela quem escolhe seu “jogo”, o que ela joga com a máquina, com Pedro Costa, comigo, espectador – e não é exatamente o mesmo a cada vez. Digo “escolher”, mas mesmo que Vanda acredite que ela “escolhe” ou decide, ela é jogada, há algo que está em ação que a ultrapassa, ultrapassa Costa e ultrapassa a mim, espectador. A potência da *inscrição verdadeira* (o registro da partilha de uma duração por um corpo e uma máquina) aqui se manifesta além das vontades, das consciências e mesmo das capacidades críticas. Há abundância. Pois se trata da *inscrição de uma inscrição*: inscrevem-se na fita magnética as marcas sincrônicas de um primeiro processo de

inscrição, aquele do efeito produzido pela própria presença da máquina no corpo filmado, placa sensível inicial.

O humilde gênio de Pedro Costa está em ter cedido a esse fluxo de gestos, de poses, de motivos pulsionais, de repetições... que o ultrapassavam, em ter deixado o quadro e o tempo para aquilo que saía tanto do quadro como da conta, em ter se deixado embalar como uma criança por tudo o que Vanda provocava – desejado e não desejado, escolhido e não escolhido, benéfico e não benéfico – do início ao fim dessa dança imóvel com uma câmera fixa. De frente para Vanda, com ela, para ela, ele soube tornar-se o mestre da renúncia à maestria (e a sua é grande). É ao preço dessa renúncia a qualquer manobra artística (se ousar dizer) que *a dupla inscrição* aqui atuante se desdobra em sua dimensão de fascinação. É quando, simultaneamente, ela *controla e não controla* os efeitos de seu corpo, de seus gestos, de suas palavras, que Vanda nos arrebatava com essa força. Ao mesmo tempo em que se expõe conscientemente, voluntariamente e mesmo lucidamente, ela se encontra exposta além ou aquém de toda consciência que poderia ter. Seu corpo abandonado ao(s) olhar(es) que ela não pode nem conhecer nem supor – entre os quais o nosso – torna-se, dessa forma, *corpo estrangeiro*, a começar por ela mesma. A morte em processo, outra versão da inscrição verdadeira, outra definição célebre do cinematógrafo. Concomitantemente, imensamente forte e radicalmente frágil, Vanda assegura por essa dualidade sua existência cinematográfica, mesmo quando (ou já que – e aí estaria o último escândalo pelo qual Vanda estilhaçaria nossa quietude) essa existência se paga minuto a minuto com a tarifa da morte. O que, portanto, está em curso aqui, além de todo querer-dizer do autor ou do ator, é uma raiva por viver à beira da morte, um *duro desejo de durar* nas garras da droga – que atravessa tudo o que em cada um de nós pode subsistir de *desejo de espectador*. Pois a parte ocupada pela máquina nesse duo não impede que seja *de verdade*. O documentário se separa de todo o resto do cinema por este aspecto: nele, a morte não é simulada. Vanda, portanto, não está *interpretando*.

QUATRO. Diante de Vanda, essa ninfa do Aqueronte, monstruosa às vezes, o outro filme no filme deve batalhar para se

impor. Há a estranheza das sombras que o percorrem. Os lugares improváveis que os abrigam. As ações ínfimas, os gestos derrisórios, a lentidão dos reflexos, o cansaço geral, para nada, sem contrapartida, fim da partida. Esse filme, principalmente noturno, é magnificamente iluminado em uma gama muito densa de claro-escuros que não deixam de evocar as luzes contrastadas das sombras de Rembrandt ou de Caravaggio. A escuridão sempre ganha. As luzes vacilam como centelhas. Composições elaboradas de corpos e de quadros, de portas sem portas, de janelas sem janelas, de quartos sem cama e móveis sem formas, tramam aí um labirinto de sombrios becos, por onde corre uma partitura de passagens que não deixam rastros. Mundo do desaparecimento, do fora-de-campo, do quadro impedido. Sim, o quadro é uma máscara, não há mais muita coisa a ver, ver o que desaparece em um desaparecer do ver. Esse mundo de espectros é filmado de forma espectral. Mais que por seus gestos indefinidamente repetidos (como os de Vanda, como suas palavras), é pela repetição das composições na borda da luz e na borda do quadro que se inscrevem, trêmulas, essas figuras. Aparece (por assim dizer) o próprio desaparecimento – de toda saída, de todo porvir, de toda esperança de redenção ou melhoria.

Mais uma vez (foi o que já escrevi há cinco anos), o filme rompe com a lógica redentora em curso na operação de crença constitutiva do cinema. Mas eu não havia percebido a que ponto essas figuras do desaparecimento – e do abandono – podiam ser *salvas* pela beleza. Como em *Ossos*, há no filme “sem Vanda” uma *mise-en-scène* suntuosa da miséria sem nome. O erro seria julgar escandalosa essa representação da glória. Uma forte tradição pictural do Ocidente foi a de magnificar os mutilados da vida, os doentes da sociedade, os loucos, os abandonados, os apartados, os enclausurados. Pensemos nos mendigos ou nos estropiados de Ribera ou de Murillo, nas figuras infernais de Goya, nos santos desgarrados de Zurbaran. O trabalho de Pedro Costa se inscreve, sem dúvida, nessa herança. O desnudamento, a instabilidade, o desgaste dos corpos e das almas são, por sua *mise-en-scène* e, antes de tudo, pela sua forma de iluminar, *transfigurados*, celebrados como os possíveis despojos dos anjos de um novo horizonte. Essa transformação do detrito em esplendor visual é uma operação que atravessa todo questionamento: a beleza basta a si

mesma. Ela se impõe contra toda espécie de protesto hipócrita, aqueles, por exemplo, que querem que toda miséria seja representada de maneira miserável. Penso em *O pesadelo de Darwin*, que insiste em multiplicar os sinais de repugnância em torno das degradações. Com Sebastião Salgado, outro exemplo, caímos no embelezamento publicitário da miséria: o fotógrafo dos famintos do mundo os enquadra, se posso dizê-lo com todas as letras, em uma plenitude de representação que só pode desapossá-los de seu próprio desnudamento – o infravisível tornado hipervisível. Pedro Costa, compreendemos, adota o partido inverso: posicionar as figuras da relegação no limite do visível, fazer a metade delas desaparecer na sombra do campo ou do fora-de-campo, de modo a subtraí-las da lógica publicitária da especulação visual sobre a miséria, e para nelas deixar aparecer, ainda, uma beleza feita de irreduzível opacidade. O extremo desnudamento dos personagens não os priva de grandeza, de dignidade, de mistério – graças que não se dão a contemplar em toda serenidade, que devem ser percebidas no instante de sua furtiva passagem, apreendidas na escapulida de seu aparecimento-desaparecimento. Assim, o “filme sem Vanda” prolonga e completa *Ossos*. Se Vanda passa de um filme ao outro, da ficção ao documentário, é fazendo explodir o quadro de *Ossos*. As criaturas frágeis do “filme sem Vanda” recuperam e aperfeiçoam as composições elaboradas, os gestos suspensos, as luzes dramáticas e os quadros vazios, abundantes em *Ossos*.

CINCO. Nunca vemos duas vezes o mesmo filme. Experiência sempre renovada, surpresa que volta, rever um filme é transformar a relação que se construiu com ele, um dia, uma vez. Eu mudei, o filme também. Os outros me dirão: não, os filmes estão fixados de uma vez por todas na película, é sempre o mesmo filme que um projetor projeta. Sem dúvida. Mas a maioria dos filmes, senão todos, são constituídos como palimpsestos, camadas de formas e de sentidos superpostos e cruzados, que o projetor anima ao mesmo tempo, mas que não chegam ao mesmo tempo à consciência do espectador (entendo, aqui, por consciência não a *consciência crítica*, mas o estágio das *percepções*). Por quê? Antes de tudo, há a espessura polimorfa do condensado cinematográfico: simultaneamente luzes, sombras, imagens, sons, figuras e paisagens, músicas, falas e silêncios, *raccords*, ângulos, movimentos, fixidez, ritmo,

lentidões e acelerações... tudo isso, que demandou muitas operações sucessivas para se inscrever em um *conjunto* (filmagem, montagem, mixagem...), não pode ser recebido de uma só vez. Dessa sequência de inscrições (trata-se, certamente, na operação cinematográfica, de uma físico-química da *impressão*, gravação de uma placa sensível pela luz), o espectador pode apenas construir uma *reprise* ao mesmo tempo parcial e sintética. Inevitavelmente, uma parte do objeto projetado está perdida – para esta sessão. Mas a fragilidade da relação espectador-filme tem a ver com um fator ainda mais decisivo: a lógica do apagamento e da reinscrição que está na base do mecanismo cinematográfico (fotograma ou tramas): o que se inscreve, que já é complexo, complexifica-se ainda mais pelo fato de que essa inscrição, uma vez realizada, é logo apagada por aquilo que vem se inscrever logo depois. O fotograma e a “imagem” são seres precários, aparecem apenas para desaparecer. A tela se esvazia para se preencher. Querer reter alguma coisa de uma tal aspiração ao esquecimento, querer fixar esse impulso de evaporação, já é estar fadado ao fracasso. Tal é o não-controle estrutural do espectador, triste herói, por sua vez, da fábula das danaides: fuga sem fim daquilo que vem. O palimpsesto cinematográfico não se estende no espaço, ele se redobra no tempo. Ele próprio se apaga, não por acumulação de camadas sucessivas, mas por apagamento de cada camada pela seguinte. A apreensão dessa cintilação não se dá *de uma vez por todas*. Dito de outra maneira, no cinema há apenas a primeira vez, mesmo quando alguém sabe de cor o seu filme preferido.

Portanto, revejo *No quarto da Vanda*. Vejo-o diferentemente, é o mesmo filme e é um outro filme. Vejo o que não havia visto, ou melhor, vejo o que me olha e que eu não havia visto me olhar. Se conseguíssemos compreender sob o efeito de que cegueira caímos no momento mesmo em que vemos, de que surdez quando escutamos, seríamos tomados por uma vertigem. Talvez seja melhor não saber exatamente o que nos limita, o quadro inimaginável que nos constrange quando nós nos acreditamos livres e senhores.

## O DESAPARECIMENTO

### *DISNEYLAND, MON VIEUX PAYS NATAL,*

### DE ARNAUD DES PALLIÈRES

Andamos em uma espécie de sonho acordado.<sup>1</sup> O mundo tirou seu velho casaco de barulhos. O mundo se tornou feltro, espuma, matéria mórbida. De repente, lembro que em italiano essa palavra quer dizer mole, flexível, tenro. Falo a língua dos recém-nascidos, salgada de lágrimas, amarga de baba. Entrei em um filme como um fantasma atravessa as paredes. O que chamamos de filme, entre o dia e a noite, a infância e a morte, o sonho e o pesadelo. Sinto medo. Uma voz dirige-se a mim, muito perto de meu ouvido, ela tem diversos tons, rouca ou áspera, não é minha voz, que acredito ser mais abafada, velada, no entanto, é uma voz interior, quero dizer que a ouço no meu corpo como essa música, aliás, incessante, que a acompanha; nem uma nem a outra passaram pelos meus ouvidos, elas teriam nascido, digo a mim mesmo, nas minhas cavidades orgânicas, elas provêm do vazio que está em mim. Entre o mundo e eu não há mais que a fina membrana desse tímpano tocado do interior. Essa sensação que nela me absorve surge no exato momento em que a voz me fala de uma gruta ou de uma caverna. Uma música surgida de uma flauta encantada teria subjugado ratos, primeiramente, depois crianças. Estas, como os primeiros, teriam desaparecido na caverna. Avanço no filme tateando, como aquele que ainda não sabe ver exatamente nem andar, que pode apenas ouvir e tocar.

Aos meus ouvidos, o mundo está mudo, quero dizer, o mundo exterior. O mundo interior é o único que eu ouço.

Como separar o espectador que nós somos do personagem encenado por Arnaud Des Pallières em seu filme (será que ficou claro o quanto eu gosto desse filme?)? Esse personagem nos invade. Ele é múltiplo, ele se multiplica. Às vezes, é guia (estamos no país das visitas), outras vezes, é leitor e narrador, ator, personagem de personagens, voz de pelúcia ou voz de diretor, ele é o comandante de um navio, é o confidente do viúvo inconsolável. Como se livrar dele? A única forma que encontrei foi fazê-lo atuar em mais um papel: o meu. Esse filme que coloca em cena o corpo de seu autor e que espalha sua enunciação, por alguma misteriosa transferência, torna-se “meu” filme. Vou tentar agora sair desse círculo mágico.

Quando passo do sonho acordado a que chamamos “cinema” à consciência das considerações estéticas, ainda estou sonhando. Eu sonho com um filme cujo tema e escrita estariam espelhados um no outro. Ou melhor, impressos um no outro. Ligados a tal ponto que os elementos de significação e, mais amplamente, o processo de conhecimento nasceriam tanto das sensações, percepções, inscrições sensíveis e tomadas de emoção quanto da clara compreensão dos dados narrativos enunciados ao longo do filme. Ligados a tal ponto que as razões de sentido adviriam – teriam sido engendrados? – pelas razões de forma. A obra absoluta? A história que esse filme contaria, a narrativa que desenvolveria, os personagens que mobilizaria e as aventuras que lhes emprestaria estariam reunidas em um único traço de escrita, simbolizados, se posso dizer assim, pelo próprio tratamento da matéria fílmica, imagens, sons e durações. Em suma, o espírito que anima o filme se inscreveria na sua carne. Acredito que esse é o caso de *Disneyland, mon vieux pays natal*. O que esse filme me diz não se reduz aos enunciados narrativos que o tensionam do início ao fim (H.G. Wells, Kipling, Benjamin, Kafka). Tais enunciados, antes mesmo de se tornarem inteligíveis, me são de alguma maneira perceptíveis sensivelmente, eles percutem minha pele, batem na porta de meus sentidos. Do que se trata? Do que desaparece. Daqueles que desaparecem. A hipótese fantasmática que abre o filme (o conto do tocador de

flauta) liga o desaparecimento conjunto dos ratos e das crianças (um primeiro elo da cadeia disneyana) ao sumiço dos milhões de visitantes que entraram na Eurodisney Paris e nunca voltaram de lá. Desaparecimento. É, evidentemente, a bordo de um vagão do RER<sup>2</sup> que essa ligação se efetua. A própria voz do contador está na viagem. Trens do transporte, do desmaio, da morte.<sup>3</sup> Para onde se foram aqueles visitantes desaparecidos, de 36 nações, mulheres, crianças, bebês? pergunta a voz. Estranho que ninguém nunca se tenha espantado com isso. No entanto, esses desaparecidos não são os únicos que desaparecem. Como já disse, o som direto desapareceu. Des Pallières desligou o microfone da câmera. Por quê? perguntarão. Por desejo de antinaturalismo. Em nossos dias, o recurso ao “naturalismo”, a injunção do “natural” são regulados pelo imperativo publicitário que é imposto também aos sistemas de representação, ao teatro, ao cinema, à televisão, porque, em nome do único “verossímil”, ele sugere imitar ou copiar as *mise-en-scènes* existentes no mundo – ou seja, aqui e agora, as *mise-en-scènes* comerciais.

O mundo da mercadoria triunfante do qual Disney é uma das vitrines mais virulentas não se reduz unicamente ao registro do Visível. O espetáculo é total. E talvez ele se ofereça a nós começando pelos ouvidos: *muzak* dos *shopping centers*, das lojas de departamento, das “ruas comerciais”... Ao alarde da mercadoria, o filme opõe uma surda violência, uma impalpável e penetrante revolta: os corpos da multidão são destacados dos sons que eles produzem habitualmente, as vozes do rumor foram apagadas para dar lugar, todo lugar, à voz que conta. Na segunda fila dos desaparecidos do filme: o próprio corpo do cineasta, portador da voz que diz “eu”: vemos um jovem alto, um pouco desajeitado e muito inquieto, espremido na cabine do trem fantasma (mais um), vemos esse corpo e esse rosto se decomporem nos solavancos, no balanço, nos buracos e nos relevos do percurso, no momento mesmo em que aquela voz que supomos ser dele nos sussurra ao ouvido, gravemente, que não podemos mais ser a criança que antigamente sonhava que, mais tarde, no exato ponto do tempo em que estamos, poderia se acabar de tanto comer bala. E, desta vez, o corpo do cineasta desaparece com a consciência do desaparecimento de sua infância. Quanto às narrativas que se seguirão, nenhuma delas que não traga consigo o negativo de um

desaparecimento: a menina durante a Grande Parada terá perdido a vista, a moça com o lenço armoriado terá pulado da ponte nas águas do rio, a esposa do viúvo inconsolável já terá, por definição, desaparecido, e o próprio conto do consolador fará desaparecer mais uma mulher. Quanto à minifábula do sonho que vê Mickey se transformar novamente em um rato comum para morrer (é só um sonho), ela tem como função, antes de tudo, ligar desaparecimento e morte: sabemos como o primeiro termo é um modo de silenciar o segundo. Sabemos também como, no cinema, não se morre, preferindo-se desaparecer: reaparecer é, sem dúvida, uma outra palavra para ressuscitar; é também uma performance mais fácil de sustentar. Aqui, Disney, a morte é proibida, e até mesmo o espetáculo da morte. O cineasta filma a creche, mas a pega pelo contrapé, fazendo-a a todo o momento atingir e esbarrar em seu fora-de-lugar (como chamamos o fora-de-campo): a morte. É o que torna aqui a morte – desaparecimento por excelência – onipresente. O cineasta filma o insustentável face a face com o recém-nascido e a morte. Vemos os bebês e as crianças passarem para o outro lado, vemo-los passarem bruscamente, não sem gritos e lágrimas, para o além fabuloso e monstruoso que é o aqui e agora do comércio, vemo-los acompanhados por toda uma procissão de seres improváveis, sempre sorridentes, mas sempre tristes, que os consolam, em suma, por se tornarem hóspedes desse futuro que os espera, do qual Mickey é o totem: corpos entregues ao fetichismo da mercadoria. Há nesse filme, silêncio e música auxiliam nesse sentido, uma estupefata e estupefaciente ciranda de crianças ao redor das bonecas disneyanas como figuras reconfortantes da pulsão de morte.

Volto-me agora para o desaparecimento matricial, aquele que regula todos os outros. A presença das citações é tão imponente, o jogo da voz múltipla tão influente, que o filme bem poderia passar por uma diabólica montagem de leituras em eco, se não fôssemos submetidos, espectadores, quase do início ao fim, à figura material de um desaparecimento que precede esses que acabei de descrever: o desaparecimento de fragmentos, não mensuráveis porque desaparecidos, da banda de imagem. Desde a plataforma do RER, no início do filme, desde a viagem para o velho país natal, desde as primeiras confrontações entre corpos de crianças e corpos de pelúcia, esse mundo que descobrimos

do outro lado do espelho nos é apresentado como descontínuo, fragmentado, tremido, interrompido e furado. Não devemos ver aqui unicamente o efeito dos cortes na montagem: antes, na própria gravação das imagens, a falta está em curso. O modo de tomada “imagem por imagem” quebra a continuidade “normal” do registro e tira partido da ausência do som direto. Imagens desaparecem, fragmentos de planos, de cenas, de ações; faltam parcelas do mundo representado. O espectador está confrontado com essa sensação de ruptura, de incompletude, com essas falhas na restituição do Visível, essa quebra da ilusão de continuidade na qual o engodo cinematográfico sabe nos fazer acreditar. O cinema recupera, assim, seu esqueleto ontogenético. Sabemos como, de um fotograma ao outro, de uma imagem à outra, uma descontinuidade se inscreve na continuidade do registro. Cada imagem é tomada individualmente, como um todo fotográfico, separada da seguinte por um fragmento de invisível, aquela fina faixa preta, aquele salto imperceptível (a interimagem ou, em inglês, *after image*) que a projeção (que efetua a síntese do movimento) anula ou recalca, dando a sensação de uma continuidade do espaço-tempo filmico que só o corte da montagem irá romper. Em suma, essa decisão de reintroduzir a dimensão analítica da tomada por meio desses saltos e desses rompimentos nos remeteria à infância pré-cinematográfica do cinema. Como se se tratasse de regredir a quem ainda do “grau zero”, passando pela cronofotografia (Marey, Muybridge), fundada, ela, sobre a análise do movimento, isto é, sua interrupção, seu congelamento, sua suspensão; como se fossem necessárias, a partir de então, para se desviar das armadilhas do espetáculo – na Disney mais totalitárias do que em qualquer outro lugar –, não somente as potências da palavra fabulosa, mas aquelas da sombra embrionária que precede a síntese dos irmãos Lumière. Como sair da Disneylândia? Voltando no tempo. No cinema, fugir em direção ao nascimento. Fugir do espetáculo generalizado e da hegemonia do visível indo às avessas, em direção ao tempo das imagens de antes. A questão não é unicamente estética: entendemos que ela é política. Como é estética a proposta formal desse filme. Se o sistema de registro caótico escolhido pelo cineasta fosse apenas um procedimento destinado a marcar o filme com o selo de “experimental”, se ele tivesse como proposta apenas excitar os

sentidos cansados do amador de arte, isso não me interessaria muito. Podem-se traficar as imagens, os sons, tratá-los com todas as mutações plásticas ou gráficas que se quer, a questão continua sendo a necessidade, ou melhor, a urgência desses tratamentos quanto aos desafios de sentido da obra. Questão central para mim, e hoje, quando se ampliam as zonas de contato entre as artes plásticas e o cinema, bem mais do que no passado. O que a forma me diz sobre o sentido? Como os objetivos – que são sempre desafios de sentido: ideológicos, simbólicos, sociais, o que quer que sejam – trabalham a escritura? O que aqui chamamos de cinema aspira a esse trabalho.

Arnaud Des Pallières não somente tentou regressar no tempo das imagens, voltar às tremulações das projeções pioneiras, voltar ao cinema mudo, à projeção acompanhada pelo desenrolar contínuo de uma banda musical (o efeito de fascínio é garantido), tentou desfazer os engodos e as ilusões de ótica que fundaram o cinema e, com ele, após ele, a nossa atual equação “mercadoria/espetáculo”. Ele fez um retorno mais difícil ou mais doloroso – ao retornar ao que eu chamaria de *inocência do espectador*. Dos primeiros espectadores do cinematógrafo, aqueles que se assustavam diante do trem de La Ciotat e se maravilhavam ao verem as folhas balançando nas árvores. Como acreditar em Mickey e seus companheiros? Como acreditar no mundo encantado de Disney? Acreditar apesar de tudo, acreditar mesmo assim? Acreditar apesar do que se pensa? É preciso se lembrar da criança que acredita nos sortilégios. Por muitos aspectos, o espectador de cinema está em uma posição de infância. Uma voz adulta lhe conta casos, histórias. Tudo está escuro, menos a parede onde se projetam os corpos do conto. Convém se comportar direito, não se mexer, não falar, esperar que os seres que passam na tela comecem a fazer tudo isso em nosso lugar, empregando potências que não temos mais – ou ainda não temos, crianças que “fazem o que lhes dizem para fazer”. As questões do cineasta não são aquelas do menino astuto. Para atuar cinematograficamente sobre o mundo, qualquer que seja, é preciso estar em condições de acreditar suficientemente nele. É exatamente o trabalho que faz Des Pallières: uma iniciação às avessas, rude, ávida, que o obriga e nos convida a voltar a acreditar nos fantasmas e nas bonecas. O cinema ainda nos



permite não desprezar, do alto do tempo que habitamos, os castelos que nossa infância povoava e que hoje parecem desertos e falsos aos nossos olhos informados. A força desse filme tem a ver com o fato de que ele nos devolve uma possível crença na infância, não de fora, mas de dentro, de dentro do cinema, isto é, de mãos dadas com as marionetes disneyanas; ela tem a ver com o fato de que o filme faz ecoar em nós a voz da infância – sem que isso signifique denegar a realidade da morte (ao contrário do código que rege o pensamento-Disney). Informações, culturas, ideologias, saberes, tudo aquilo que nos constitui hoje em dia nos fornece, certamente, armas ou ferramentas para enfrentar o mundo tal como ele é. Mas essas qualidades da consciência são de alguma maneira auto-imunes (Derrida): fazer ver ao mesmo tempo nos cega. Nós somos aquele *homem que sabia demais* para poder se perder nas ruas da infância. “Mon vieux pays natal” ainda se chama “cinema”.

## NOTAS

### PREFÁCIO À EDIÇÃO FRANCESA

- <sup>1</sup> *A sociedade do espetáculo* e “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”(in: *A sociedade do espetáculo*). Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- <sup>2</sup> “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”: “Em toda parte onde reina o espetáculo, as únicas forças organizadas são as que querem o espetáculo. [...] Liquidaram com a inquietante concepção, que predominara por mais de duzentos anos, segundo a qual uma sociedade podia ser criticada e transformada, reformada ou revolucionada” (Comentário VIII). “Assim, numa época em que já não pode existir arte contemporânea, é difícil julgar as artes clássicas. [...] Ao mesmo tempo em que se perdem o sentido e o gosto da história, organizam-se redes de falsificação” (Comentário XVII) (in: *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997).
- <sup>3</sup> Inteiramente misturadas, públicas e privadas – e o que quer que seja aquilo que as diferencia (línguas, legendas ou dublagem etc.) –, de agora em diante, elas se colocaram sob a influência do modelo norte-americano. Vender e mostrar são um mesmo gesto. Ao espectador cabe pagar pela televisão que faz vender e que se encontra, então, duplamente comprada (o sistema Murdoch).
- <sup>4</sup> Não faltam exemplos dessa correspondência entre quadro ideológico e quadro cinematográfico. Tomemos os programas de informação na televisão: mostram apenas aquilo que induzem. As representações recolhidas são exatamente aquelas que os grupos filmados (policiais ou “jovens dos subúrbios”) preparam para esse objetivo. Triunfo da *imagem social de marca*.
- <sup>5</sup> Ver *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, catálogo da exposição do Museu d’Orsay, 2003.
- <sup>6</sup> A cunha e a cera, poderia ter sido dito alguns séculos mais cedo. Escritura? Antes, seria preciso dizer que se trata aqui, via máquina, de *escritura automática*. Automaticamente, por máquina interposta, o mundo se inscreve na placa sensível. É esta crença em um descarte do trabalho do

homem que funda um pensamento do quadro como “janela aberta para o mundo” (André Bazin), ou ainda uma ação direta do mundo sobre a *mise-en-scène*, uma autocinematografia do mundo: “As coisas estão aí, por que manipulá-las?” (Roberto Rossellini).

<sup>7</sup> Às vezes, era preciso gastar vinte placas e horas de trabalho para se obter um resultado satisfatório.

<sup>8</sup> Cf. *Le salaire du zappeur*, POL, 1993.

<sup>9</sup> Digo isso nos meus termos. Mas como não fazer referência, aqui, ao que Jacques Derrida escrevia há muitos anos, para acolher “o que vem e quem vem”, a vinda, o aparecimento do outro como não previsível, não programado, não calculado, “o que” ou “quem” coloca em crise todos os cálculos? Cf., entre outros, e com uma distância de nove anos, *Politiques de l'amitié*, Galilée, 1994; e *Voyou*, Galilée, 2003.

<sup>10</sup> Citado por Jean Douchet em sua análise filmada: *À la recherche de “The Searchers”*, 52 minutos, produzido pela Scérén (Éducation Nationale, 2003).

<sup>11</sup> Ver mais adiante, “O antiespectador: sobre quatro filmes mutantes”, neste volume.

<sup>12</sup> A extrema esquerda, me dizem, não está morta, e muito menos enterrada: atualmente na França existe etc. Eu certamente desejo isso; vejo-o todos os dias. Seria necessário, contudo, se perguntar se ela é aquilo que era há trinta anos. A linha de frente da revolução se deslocou. Seu rosto, que ainda é o de uma esfinge, mudou. Seria preciso mesmo outra palavra para designá-la, a “revolução”, essa palavra que nos agitava nos anos de 1970. Não a temos mais. E talvez seja isso, essa falta de uma palavra, que atualmente distingue a extrema esquerda.

<sup>13</sup> Confesso que estou tomando essas palavras ao pé da letra, como, aliás, todos os *slogans*: como fazer “tábula rasa” dos fantasmas e como escapar à herança que não se pode recusar, em primeiro lugar, aquela dos equívocos e fracassos? “Atualmente – diz Günther Anders – não basta transformar o mundo; antes de tudo é preciso preservá-lo. Em seguida, poderemos transformá-lo, muito, e mesmo de uma forma revolucionária. Mas antes de tudo devemos ser conservadores no sentido autêntico, conservadores em um sentido que nenhum homem que se classifica como conservador aceitará” (1977, citado por Jean-Claude Michéa em sua introdução ao livro de Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire*, Climats, 2001).

<sup>14</sup> Alguns nomes daqueles, próximos ou distantes, vivos ou fantasmas, com quem trabalhei e freqüentemente constituí equipe entre 1963 e 1973: os que ainda sempre vejo atualmente, Jean Narboni e Sylvie Pierre; Serge Daney, com quem estive até sua morte; e Jacques Aumont, Pierre Baudry, Alain Bergala, Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Pascal Bonitzer, Jacques Bontemps, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Jean Eustache, Jean-André Fieschi, Pascal Kané, André S. Labarthe, Serge Le Péron, Jean-Pierre Oudart, Jacques Rivette, Louis Skorecki, Serge Toubiana.

<sup>15</sup> *Kataev, la classe du maître* (1988), *Un rêveur dans le siècle* (1990), *Naissance d'un hôpital* (1991), *Une semaine en cuisine* (1992), *Chabine & Co.* (1993), *Un Américain en Normandie* (1994), *Le Concerto de Mozart* (1996), *Buenaventura Durruti, anarchiste* (1999), *L'Affaire Sofri (Le juge et l'historien)* (2001), *Miquel Barcelò, des trous et des bosses* (2002).

<sup>16</sup> Este é o título da coletânea, *A arte de amar*, de alguns dos artigos críticos de Douchet, publicado na coleção “Écrits” dos *Cahiers* (1987).

<sup>17</sup> “Por uma crítica cinematográfica”, *L'Écho des étudiants*, 11 de setembro de 1943. Retomado em *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Éd. Cahiers du Cinéma, 1998.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> História econômica e não apenas tecnológica; mas, a uma só vez, história ideológica e política.

<sup>20</sup> Assunto recorrente nas páginas que se seguem.

<sup>21</sup> “Réflexions sur la critique”. In: *Cinéma 58*, retomado em *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Éd. Cahiers du cinéma, 1998.

<sup>22</sup> Publicados aqui tais como foram escritos em sua época, sem retoques.

<sup>23</sup> A data de *Balles perdues*, meu terceiro longa-metragem de ficção, depois de *La Cecilia* (1976) e *L'Ombre rouge* (1981), filmes que ainda me ocupam, quero dizer, cujo trabalho não acabou. Quanto a *Balles perdues*, é o primeiro de meus filmes tão consagrado à improvisação, com a cumplicidade de Serge Valletti e Andréa Ferréol, e a de minha produtora, Martine Marignac.

<sup>24</sup> O *Dictionnaire du jazz* (co-dirigido com Philippe Carles e André Clergeat, Bouquins) aparece em 1988.

<sup>25</sup> Com Anne Brochet (seu primeiro papel), Francine Bergé, Clovis Cornillac, Bernard Freyd, Jean-François Perrier...

<sup>26</sup> Esta força ficcional dos seres reais, esta emoção, a bem dizer eu as havia conhecido – conhecido e ignorado – quase dez anos antes, filmando *On ne va pas se quitter comme ça* no Boule Rouge, a partir de um trabalho documentário de Alain Ilan Chojnow. Kiki, Simone Réal, seus amigos, seus pretendentes, mundo maravilhoso das tardes do *bal-musette*. Foi também a primeira vez que tive um filme produzido por Claude Guisard.

## PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA PELA CONTINUAÇÃO DO MUNDO (COM O CINEMA)

<sup>1</sup> Publicado na França com o título *Voir et pouvoir* (Paris: Éditions Verdier, 2004, 761 p.).

<sup>2</sup> Jean-Luc Godard: “O desprezo é um documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot.” Há também esta frase de Robert Bresson – o absoluto

compositor de imagens e de sons – de que gosto muito: “Sem abandonar a linha, que nunca deve ser abandonada, e sem nada deixar escapar de ti, deixa a câmera e o magnetofone captarem, num relâmpago, o que teu modelo te oferece de novo e de imprevisto.” (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975)

## INTRODUÇÃO PELA DISTINÇÃO ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO, PROVISORIAMENTE

- <sup>1</sup> Programa criado por Thierry Garrel, diretor do canal de televisão francês La Sept, integrado à rede europeia ARTE.
- <sup>2</sup> Cf., neste volume, “Sob o risco do real”.
- <sup>3</sup> Cf., neste volume, “Sob o risco do real”.
- <sup>4</sup> VERNANT, Jean Pierre. The birth of Images. In: \_\_\_\_\_. *Mortals and immortals*: collected essays. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- <sup>5</sup> Jean-Jacques Wunenburger, ao recuperar as flutuações semânticas dos termos gregos e latinos em torno da noção de imagem, ressalta que “seja natural ou produzida por uma atividade intencional, seja semelhante ou dessemelhante, a imagem reenvia a um modo de existência incerto”. Por isso é que ela é assimilada ora a um déficit de ser (como no mito da caverna em Platão), ora a um não-ser ou, ainda, no extremo oposto, a um ser pleno. Cf. WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997. p. 147.
- <sup>6</sup> GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 46, n. 2, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012003000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012003000200012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 8 set. 2008. doi: 10.1590/S0034-77012003000200012.
- <sup>7</sup> BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 113-132.
- <sup>8</sup> LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- <sup>9</sup> Entrevista para o catálogo do *Festival Videobrasil* 2007. Disponível em: <[www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001451.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001451.html)>. Acesso em: 28 ago. 2008.
- <sup>10</sup> OMAR, Arthur. O anti-documentário, provisoriamente. *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 8, p. 180-181, nov./dez. 1997.
- <sup>11</sup> OMAR. O anti-documentário, provisoriamente, p. 182.
- <sup>12</sup> OMAR. O anti-documentário, provisoriamente, p. 186.

- <sup>13</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 110.
- <sup>14</sup> BERNARDET. *Cineastas e imagens do povo*, p. 15-57.
- <sup>15</sup> OMAR. O anti-documentário, provisoriamente, p. 188.
- <sup>16</sup> XAVIER, Ismail. *Iracema*: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires - Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 175, 2004.
- <sup>17</sup> Toda esta passagem é inspirada nos comentários que Ana Maria Ramo y Affonso faz sobre a obra de Carlos Castaneda: RAMO Y AFFONSO, A. M. *O corpo do xamã e a passagem de Carlos Castaneda*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- <sup>18</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 1980. p. 74. v. 4.
- <sup>19</sup> CASTANEDA, Carlos *apud* RAMO Y AFFONSO, A. M. *O corpo do xamã e a passagem de Carlos Castaneda*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- <sup>20</sup> CASTANEDA, Carlos *apud* RAMO Y AFFONSO, A. M. *O Corpo do xamã e a passagem de Carlos Castaneda*.
- <sup>21</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. capitalismo e esquizofrenia, p. 74. v. 4.
- <sup>22</sup> Depoimento recolhido e traduzido por Bruce Albert. Disponível em: <[www.socioambiental.org/pib/epi/yanomami/](http://www.socioambiental.org/pib/epi/yanomami/)>. Acesso em: 8 set. 2008. Esse depoimento consta também no livro organizado por RICARDO, Carlos Alberto. *Povos indígenas no Brasil, 1996-2000*. São Paulo: ISA (Instituto Sócio-Ambiental), 2000. p. 19.
- <sup>23</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A propriedade do conceito. Texto inédito apresentado no seminário temático “Uma notável reviravolta: antropologia (brasileira) e filosofia (indígena)”, Caxambu: ANPOCS, 2001. p. 5.
- <sup>24</sup> XAVIER, Ismail. *Iracema*: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires - Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 73, jan./dez. 2004.
- <sup>25</sup> Carrol critica o modo com que Christian Metz assimilou a noção de representação à de ficção, bem como a maneira com que Michael Renov reconhece a inviabilidade de se distinguir os filmes de ficção dos de não ficção em termos puramente formais (pois ambos compartilham certas estruturas e procedimentos expressivos). Cf. CARROL, Noël. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 73. v. II.
- <sup>26</sup> CARROL. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual, p. 88-89.
- <sup>27</sup> COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. *Devires - Cinema e Humanidades*, v. 4, n. 2, p. 31, jul./dez. 2007.

PRIMEIRA PARTE  
SOBRE O DOCUMENTÁRIO,  
O ESPECTADOR E O ESPETÁCULO

AQUELES QUE FILMAMOS:

NOTAS SOBRE A *MISE-EN-SCÈNE* DOCUMENTÁRIA

- <sup>1</sup> Foi preciso colocar uma questão para invertê-la. A entrevista, reescrita por Francis Marmande, está publicada no n. 3 da revista *Lignes*, de maio de 1988.
- <sup>2</sup> *Ceux de chez nous*, filmado pelo jovem Guitry em 1914, é antes de tudo um filme de propaganda (o título já o diz): trata-se de mostrar ao inimigo alemão qual era a potência da criação francesa. Sacha, filho do ator Lucien Guitry, visita os amigos de seu pai: Rodin, Monet, Degas, Renoir, Saint-Saëns etc. Esses artistas, sem dúvida, são filmados pela primeira vez. Não reagem à experiência da mesma maneira. Cf. *Cahiers du Cinéma*, n. 177, abr. 1966.
- <sup>3</sup> *Tabarka 42-87*: volta à Tunísia de um grupo de *pièdes-noirs* (denominação dada aos franceses moradores da África do Norte que foram repatriados em consequência da independência desses países) que reatam, quase cinquenta anos mais tarde, com a hospitalidade tunisiana que lhes foi concedida durante a Segunda Guerra Mundial pelos árabes de Tabarka... com Claude Grenié.
- <sup>4</sup> O quadro é definido por uma peça metálica, geralmente chamada "janela", que dá sua forma retangular ao campo produzido pela lente montada na câmera (longa, curta ou média objetiva).

COMO SE LIVRAR DELE?

- <sup>1</sup> Publicado em *Trafic* n. 10, primavera de 1994. "Como se livrar dele? A dimensão de fobia da *mise-en-scène* no cinema" era o título de uma conferência pronunciada no seminário "Arte e representação", no Colégio Internacional de Filosofia (Bordeaux, 8 de janeiro de 1994), a convite de Jean-Pierre Moussaron. Este texto retoma aquele da conferência – mas especificado, precisado, desenvolvido, reformulado –, particularmente depois das observações feitas por Patrick Lacoste e Jean-Pierre Moussaron.
- <sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. "Os intercessores" (1985). In: *Pourparlers, 1972-1990*, Paris: Minuit, 1990.
- <sup>3</sup> Conversa com Paul Ricoeur, *Le quotidien de Paris*, 23 de fevereiro de 1994.
- <sup>4</sup> É – desde já – impossível ver tudo, lembrar de tudo, conservar tudo. Não há mais memória possível do audiovisual. Não há mais consciência capaz de destacar, de estocar, e menos ainda de "ler" o conjunto de mensagens emitidas, fluxos voláteis cujo destino se torna puramente energético: *stimuli* deixando poucos rastros. Seu número exorbitante apenas sinaliza o vazio da comunicação audiovisual.

<sup>28</sup> Cf., neste livro, "Sob o risco do real".

<sup>29</sup> Cf., neste volume, texto da versão traduzida de "Copião de *Terra sem pão* em Valência".

<sup>30</sup> Pensamos aqui nas formulações de PLATINGA, Carl. *Rethoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

<sup>31</sup> WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

<sup>32</sup> Cf. "Sob o risco do real" neste volume.

<sup>33</sup> A denegação (ou *Verleugnung* no texto freudiano) – que não se confunde com o recalçamento – mostra como uma crença pode ser, ao mesmo tempo, abandonada e conservada, como nota Octave Mannoni. Se sua divisa é o "je sais bien... mais quand même" ("eu sei bem... mas mesmo assim") é porque o sujeito mantém sua crença, mesmo tendo sido ela desmentida pela realidade. Por isso é que Mannoni insiste no segundo termo da expressão ("mais quand même"). Em seus exemplos, ele recorre tanto ao pensamento mágico dos Hopi quanto à literatura e ao teatro, passando pela vida cotidiana e, é claro, pela sessão de análise. Cf. MANNONI, Octave. Je sais bien... mais quand même. La croyance. *Les temps modernes*, Paris, n. 212, p. 1.263-1.286, 1964. O tema da denegação como elemento constituinte da atividade do espectador foi retomado recentemente por Marie José Mondzain. Cf. MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Paris: Bayard, 2007. p. 247-269.

<sup>34</sup> Ver "O futuro do homem? Em torno de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov" nesta edição.

<sup>35</sup> Ver "O futuro do homem? Em torno de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov" nesta edição.

<sup>36</sup> Cf., neste livro, "Como se livrar dele?".

<sup>37</sup> Essa citação foi extraída da nota 2 do texto "Potências do vazio e plenos poderes", que integra esta obra.

<sup>38</sup> Ver "Aqueles que filmamos" nesta edição.

<sup>39</sup> ANDACHT, Fernando. Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 4, n. 2, p. 50 e 59, jul./dez., 2007.

<sup>40</sup> Cf., neste livro, "Suspensão do espetáculo".

<sup>41</sup> Cf., neste livro, "Suspensão do espetáculo".

- <sup>5</sup> Orson Welles (1941 e 1955).
- <sup>6</sup> O medo-cinema (tal como o produziram – como se fala de um conceito – os grandes filmes) é bem diferente daquele tematizado pelos psicólogos e psicanalistas (Patrick Lacoste me fez observá-lo). Ocorreria no cinema clássico (Hollywood, 1945-1960) uma inversão entre as noções de medo e de angústia. Enquanto a angústia tem freqüentemente um nome e sempre um sujeito, pelo menos o do personagem que ela atinge – *White Heat* (Raoul Walsh, 1949), *Bigger than Life* (Nicholas Ray, 1956) –, o medo surge, se não sem causa, pelo menos, susceptível de decorrer de mais de uma causa, geralmente flutuante, vaga, indistinta, um sentimento, uma impressão, uma ameaça – *The Thing from Another World* (Howard Hawks, 1951).
- <sup>7</sup> Ambos de Alfred Hitchcock (1958 e 1960).
- <sup>8</sup> Howard Hawks (1946).
- <sup>9</sup> O primeiro, de Georges Franju (1960); o segundo, de Jacques Tourneur (1943).
- <sup>10</sup> 1942 e 1957. Dois filmes de Jacques Tourneur.
- <sup>11</sup> Sabemos que Jacques Tourneur havia se recusado a representar o "monstro", que ele só queria mostrar seus rastros; mas a produção insistiu em rodar e inserir no filme uma *figura* de monstro (corpo de fogo).
- <sup>12</sup> O sujeito do cinema, ou seja, o espectador, não é, evidentemente, aquele da análise, mesmo que, como este último ao longo da cura, ele vá se deslocar e se construir ao longo da projeção – ia dizer: da sessão. O espectador postulado pelo que, em cada filme, é colocado em cena é ao mesmo tempo objeto e sujeito de medos, no plural, mas esses medos se desenham diante dele, com ele, na medida e no curso do avanço do filme que o inicia. O inconsciente que aqui opera ata-se ao "lugar" do espectador, na relação entre o espectador e o filme, no percurso que a *encenação* induz no espectador de um a outro dos lugares sucessivos que ela lhe abre no filme, que ela o convida a ocupar, se ele quiser jogar o jogo. No centro da questão do medo, então, o risco proposto pelo filme ao espectador. Risco de que o filme – o transporte cinematográfico, espelho lúdico da transferência analítica – possa provocar movimento no sujeito-espectador.
- <sup>13</sup> A começar pelos *Mabuse*. Mas bem mais precisamente nos filmes americanos de Lang: a televisão, os jornais, a opinião são submetidos, desde os anos de 1950, à mais violenta crítica.
- <sup>14</sup> Fascismo como medo realizado, *estado de medo*.
- <sup>15</sup> Mantenho essa distinção (mais jurídica que teórica), mesmo acreditando que documentário e ficção são, na história do cinema, como as duas faces de uma mesma lua, mascarando-se e desmascarando-se, iluminando-se e obscurecendo-se mutuamente...
- <sup>16</sup> Esse desenvolvimento se apóia em meu documentário *La vraie vie (dans les bureaux)*, ao qual me permito remeter o leitor. A questão do "medo

do outro" foi tema de uma reflexão coletiva no âmbito de uma oficina da associação dos documentaristas denominada ADDOC.

- <sup>17</sup> Entendo por "máquina" o conjunto do dispositivo técnico (câmera, som, luzes, *travellings*, maquinaria... mais os gestos especializados para fazê-los funcionar) que permite filmar. Essa máquina, determinada historicamente (tal estado de desenvolvimento técnico, tais apostas ideológicas, tais potencialidades econômicas etc.), é a instância material em que se cruzam – e se perdem – os imaginários daqueles que fazem o filme (sejam eles técnicos ou atores).
- <sup>18</sup> O primeiro (John Ford) de 1956, os dois seguintes (Fritz Lang) de 1958.
- <sup>19</sup> Do primeiro, *Imensidão azul* (1988) e *Nikita: criada para matar* (1990). Do outro, *Os amantes da Pont-Neuf* (1992).
- <sup>20</sup> John Wayne em *The Searchers*, James Stewart em *Um corpo que cai* etc. Cf. o livro de Luc Moullet, *La politique des acteurs* (éditions des *Cahiers du Cinéma*, 1994).
- <sup>21</sup> Giorgio Agamben: *La communauté qui vient* (Seuil, 1990).
- <sup>22</sup> É toda a fábula do curto *Il miracolo* (em *Amore*, 1948, com Anna Magnani), que aparece como a matriz do tema rosselliniano da "distinção comum".
- <sup>23</sup> É exatamente no impensado que permanece o que vemos todos os dias na televisão. Serge Daney foi o primeiro a ressaltar o que, no entanto, salta aos olhos: que nesses jogos "amigáveis" em que o telespectador, isto é, o "Senhor-Qualquer-Um", é o convidado exigido, não reina a polidez, mas o desprezo. Sintoma.
- <sup>24</sup> Jean-Jacques Beineix (1986).
- <sup>25</sup> TF1: canal comercial da televisão aberta francesa. (N.T.)
- <sup>26</sup> *La vraie vie (dans les bureaux)*, 1993.
- <sup>27</sup> Auguste Comte: "A palavra positiva designa o real em relação ao quimérico. Nessa relação, ela (a palavra positiva) é perfeitamente conveniente ao novo espírito filosófico, assim caracterizado por sua constante dedicação às pesquisas realmente acessíveis a nossa inteligência, à exclusão permanente dos impenetráveis mistérios de que se ocupava sobretudo sua infância." (*Discours sur l'esprit positif*) Tudo é dito: as quimeras, o impenetrável e a infância – todas as coisas do cinema.
- <sup>28</sup> O papel *revelador* do burlesco não deixa de lembrar o papel assumido, segundo Freud, pelo *Witz*, o trocadilho, no desvelamento do inconsciente.
- <sup>29</sup> A interferência da máquina é interpretada no cinema como perturbação suscetível de desregular ou deslocar a trama consciente/não consciente das relações do espectador com os personagens, a rede de seus "lugares". No caso dos sistemas "interativos" ou dos jogos eletrônicos – saímos do cinema –, é, ao contrário, o resto de "presença humana", o que sobra de sujeito no jogador, que perturba o funcionamento da máquina.

<sup>30</sup> Chaplin (1936).

<sup>31</sup> *Totò Tarzan* de Mario Mattoli (1950); *L'Onorevole in vagone-letto*, escrito por Totò para um teatro de revista em 1946, e retomado para o filme de esquetes realizado por Steno em 1951 (primeiro filme italiano em cores), *Totò a colori*.

<sup>32</sup> Pier Paolo Pasolini (em *Capriccio all'italiana*, 1968).

<sup>33</sup> Na cena já citada, Totò acaba de destruir seu adversário, *l'onorevole* (o deputado), tampando seu nariz na frente dele.

<sup>34</sup> Robert Bresson (1959).

## CARTA DE MARSELHA SOBRE A AUTO-MISE-EN-SCÈNE

<sup>1</sup> Pierre Baudry e Gilles Delavaud. Publicado em *La mise en scène documentaire*, Ministério da Cultura e da Educação Nacional, 1994.

<sup>2</sup> Essa noção foi forjada por Claudine de France. Veja a definição dada: "Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado." (*Cinéma et anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de L'homme, 1982).

## A OUTRA ESCUTA: PRÁTICA E TEORIA DA ENTREVISTA

<sup>1</sup> Essas notas compõem a trama de uma conferência proferida na Escola de Cinema de Augsburg (Alemanha). Notas – daí uma certa desordem e muitas repetições, o leitor queira me perdoar.

<sup>2</sup> É certo que há uma "maquinaria", porque todos os gestos técnicos convergem em direção a uma *regulação das quantidades*: velocidades, distâncias, alturas, ângulos, temperaturas, sensibilidade etc. Filmar é reafirmar o reino da medida.

## ELOGIO DO CINE-MONSTRO

<sup>1</sup> Publicado no catálogo do festival "Cinéma du Réel", 1995.

<sup>2</sup> "Cem anos de real" e "A experiência dos limites". Trata-se do título de uma edição comemorativa do festival "Cinéma du Réel" e do título de uma sessão que programava alguns destes filmes "monstros" dos quais falei, por exemplo, *Route One, USA* (Robert Kramer).

<sup>3</sup> O autor está se referindo à *Commedia dell'arte*, gênero de comédia (italiana) na qual os atores improvisam a partir de um esboço de roteiro. (N.T.)

## ESTUDOS EM TOULOUSE: REPRESENTAÇÃO, MISE-EN-SCÈNE, MEDIATIZAÇÃO

<sup>1</sup> Já há alguns anos, o CLEMI de Toulouse e seu coordenador, Serge Laurent, organizam "jornadas de estudo". Participei de algumas delas. As notas que se seguem deveriam servir de base para uma improvisação verbal.

<sup>2</sup> Este ensaio foi publicado em 1995, ano em que se comemoraram os cem anos da primeira projeção pública de cinema. (N.T.)

<sup>3</sup> Como não remeter a Ronald D. Laing? *Noueds*, Stock, 1971.

<sup>4</sup> Que sentido tem esse *alisamento*? Não se trataria de conforto? Aplinar, desimpedir, aliviar, todas operações de atenuação ou de proteção que acabam por poupar o sujeito da passagem forçada e por forçar a simbolização – esta, violenta.

<sup>5</sup> Georges Perec (Paris, 1936-1982), autor francês, membro do *OuLiPo* (Oficina de Literatura Potencial), surgido na França em 1960 e que contava também com a participação de Raymond Queneau e Ítalo Calvino, dentre outros. O grupo se servia de regras predeterminadas e restritivas (chamados de "constrangimentos literários") como método de criação textual. Em um dos principais romances de Perec, *La vie, mode d'emploi* (1978), um personagem morre tendo na mão a última peça de um quebra-cabeça, que não se encaixa no espaço restante. (N.T.)

## LUZ FULGURANTE DE UM ASTRO MORTO

<sup>1</sup> "Direto" traduz aqui a expressão francesa *direct* ou *en direct*, que significa "ao vivo". Escolhemos essa tradução por não ser tão referenciada ao mundo da televisão como o seria a tradução por "ao vivo". (N. T.)

<sup>2</sup> Publicado em *Images documentaires* n. 21: "Le cinéma direct, et après?".

<sup>3</sup> Esta palavra deveria ser sempre colocada entre aspas. Existiria um cinema que não fosse "direto"? O surgimento do adjetivo tinha, inicialmente, como efeito dividir o cinema em dois, aquele que era "direto", e o outro, que não o teria sido. "Direto" tem, então, como objetivo sublinhar de modo sintomático uma aspiração a reduzir as ferramentas da mediação técnica, percebidas como obstáculo ao acesso à coisa mesma. É sempre esse sonho de transparência que atravessa toda a história técnica do cinema. Cf. "Le détour par le direct", *Cahiers du Cinéma* n. 209 e 211, e, depois, "L'âge des aiguilles," sobre *Mimi*, de Claire Simon.

<sup>4</sup> Ver "Mais verdadeiro que o verdadeiro: o cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida", nesta obra.

<sup>5</sup> Ver "O futuro do homem? Em torno de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov", neste livro.

<sup>6</sup> É, evidentemente, nessa relação intersubjetiva entre o filmador e o filmado que o lugar do espectador surge como problema. Encenar é colocar o espectador na posição de um terceiro.

## NO LIPPING!

- <sup>1</sup> O editor deste livro (original francês), Gérard Bobillier, me descola uma citação de Pierre Perrault: "Se eu olhar homens que gesticulam, constroem, caçam, pescam, estarei fazendo zoologia. O estudo do homem começa pela palavra." Cf. *Cahiers du Cinéma*, n. 191, jun. 1967.
- <sup>2</sup> Publicado em *Images Documentaires*, n. 22, "La parole filmée".
- <sup>3</sup> LCI: La Chaîne de l'Information (canal de notícias francês).
- <sup>4</sup> O cinema falado começou justamente com um *som sincrônico gravado ao vivo*. As peças da Broadway, impossível algo mais falado, eram filmadas em estúdio, mas em som direto, por meio de um enorme mas eficaz aparelho. Não foi preciso, pois, esperar os anos 1960 e o aperfeiçoamento do conjunto de câmara leve (e blimpada) mais gravador de som portátil para poder filmar em som sincrônico. No campo do documentário, sabemos que no início dos anos 1930 Dziga Vertov experimentava a tomada de som ao vivo nos lugares de filmagem (*Entusiasmo*).
- <sup>5</sup> Sobre *Os pescadores de Aran*, ver "O homem essencial: *Os pescadores de Aran*, de Robert Flaherty", neste volume.
- <sup>6</sup> A observação vale *a fortiori* para a filmagem em vídeo. Em Betacam, por exemplo, as fitas cassete permitem trinta minutos de filmagem. A forma das entrevistas (por exemplo), desde então, modifica-se completamente. As perguntas desaparecem mais ou menos, elas não têm mais o mesmo papel de enquadramento das respostas. Em uma duração tão longa, é mais a dimensão do monólogo – de tipo analítico – que se torna a forma hegemônica. Cada tipo de máquina provoca, assim, consequências formais, que são também momentos de pensamento, de enunciados sobre o mundo. É uma observação banal na história da pintura. Mas alguma coisa sempre resiste a empregá-la na história do cinema. Como se não quiséssemos saber. (Conferir minha série de artigos para os *Cahiers du Cinéma*, n. 229 a 241, "Technique et idéologie", 1971.)
- <sup>7</sup> Esse é o título do livro de Christophe Gallaz, ao qual eu gostaria de remeter o leitor: *La parole détruite, médias et violence*, Genève, Éd. Zoé, 1995.
- <sup>8</sup> O "falar demais" convém perfeitamente ao "mal entender". No cinema, comanda a escuta – o entendimento.
- <sup>9</sup> Exemplos não faltam, mas é preciso citar em primeiro lugar *Imensidão azul* e, de resto, quase toda a produção de Luc Besson. Ações sem palavras, figuras que se distanciam de qualquer dimensão humana. Foi Godard quem destacou como a qualidade deplorável do som das câmeras de vídeo amador – que tornava os diálogos pouco compreensíveis – não parecia ser um incômodo para os seus utilizadores.
- <sup>10</sup> A censura branda da confusão das palavras e seu desinvestimento (ver Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975) é substituída, sem dúvida, no universo do espetáculo, pela mais franca recusa da palavra: o "no lipping" diz cruamente que não

vale a pena falar, que isso não tem mais importância alguma, que isso não faz mais sentido. Nova censura, menos branda, mais direta.

- <sup>11</sup> Vemos claramente como o grande cinema clássico, de Murnau a Dreyer, ou Tod Browning, ou Schoedsack e Cooper, tratou os monstros: humanizando-os, ainda que apenas um pouco. Inversamente, vemos a dificuldade que tem o cinema para representar uma saída "humana" do *status* de homem. A lógica muito humana dos campos de exterminação foi frequentemente *reduzida* pelo cinema (*A lista de Schindler* não é exceção) a uma loucura, uma perversão, um delírio – o que significa minimizá-la. O que o cinema não pode fazer é filmar um homem que não fosse humano: filmado, ele se tornaria humano.

## COMO FILMAR O INIMIGO?

- <sup>1</sup> Publicado na revista *Trafic* n. 24.
- <sup>2</sup> N. 23, 4º trim. 1995.
- <sup>3</sup> Partido de extrema-direita francês, cujo líder principal é Jean-Marie Le Pen. (N.T.)
- <sup>4</sup> Michel Samson é uma espécie de *alter ego* de Jean-Louis Comolli na série de filmes sobre a política francesa. Em geral, enquanto o segundo está atrás da câmera, o primeiro aparece no quadro fazendo perguntas e abordando as pessoas filmadas. (N.T.)
- <sup>5</sup> Atualidade do trabalho de Victor Klemperer: *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*. Paris: Albin Michel, 1996.
- <sup>6</sup> Michel Samson analisa essas maneiras de proceder em seu livro *Le front national aux affaires*, Calmann-Lévy, 1997. Tivemos recentes e sinistros exemplos: tudo o que a FN suscitou em torno da profanação do cemitério judeu de Carpentras; a agitação dos conspiradores na Provence em torno do cadáver de Yann Piat.
- <sup>7</sup> Ver, anteriormente, "Aqueles que filmamos: notas sobre a *mise-en-scène* documentária", neste livro. Produzido por Christophe Otzenberger e Centre Pompidou, montado por Anne Baudry.
- <sup>8</sup> O RPR e o PS são, respectivamente, partidos de direita e de esquerda da França. (N.T.)
- <sup>9</sup> A imprensa de extrema-direita amplifica o tema alimentado, entre outros, por Paul Yonnet ("La machine Carpentras". *Le Débat*, set. 1990), que leva a denúncia do anti-semitismo a uma ofensiva política consensual contra a FN ("O judeu de Carpentras é Le Pen").
- <sup>10</sup> Não fosse esse dispositivo pregnante, estaríamos às voltas com a hipótese de uma transparência: deixar o inimigo se mostrar como queira, na sua própria *mise-en-scène*, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita e crítica... Faz muito tempo, em 1968, com André S. Labarthe, nós acreditamos, filmando *Les deux marseillaises*, que bastava filmar "tal qual" uma reunião de militantes do partido gaullista para que o fascismo latente, filmado, denunciasses a si mesmo... Não conseguimos. Infelizmente.



- <sup>11</sup> Como nos cabarés das comédias musicais hollywoodianas (de modo menos leve, mais vulgar), Le Pen no palco de seus comícios é iluminado por um "projektor". O círculo de luz atinge a silhueta saltitante do orador. Mas por pouco a linha do olhar não se descentra, é uma sombra agitada que aparece, decupada pelo projetor. Havíamos filmado essa passagem para a sombra como testemunha de uma ameaça. Toda *mise-en-scène*, ao mesmo tempo, traz e esconde o seu inverso, sua brecha, sua reserva: isso é o que a denuncia, sua assinatura – o estilo torna-se o sentido. Le Pen se coloca em cena como uma espécie de *crooner*, um cantor de opereta, digamos. Estamos longe de Nuremberg. O populismo predomina sobre o culto do chefe.
- <sup>12</sup> Trata-se do comício de Marselha, antes do primeiro turno das eleições legislativas de 1997.
- <sup>13</sup> Michel Wieviorka, *Commenter la France*, Aube, 1997.
- <sup>14</sup> Na prática do documentário, os procedimentos de aproximação e de contato, as maneiras de urdir e desenvolver uma relação são imediatamente da ordem da escrita, implicam e determinam as escolhas formais.
- <sup>15</sup> Ver, sobre este tema, Serge Daney, "Sur Salador". In: *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983.
- <sup>16</sup> Com Michel Samson e Anne Baudry, conseqüentemente. O filme era uma crônica dos nove meses de campanha dessas eleições regionais.
- <sup>17</sup> O quinto episódio, montado por Anita Pérez, da série *De Marseille à Marseille* (1989-2001).
- <sup>18</sup> Eterna querela: como os valores conservadores são os mais difíceis de manter, aqueles que se dizem seus guardiões lançam-se interminavelmente à acusação de "traição", no momento mesmo em que esses "valores" (em síntese, trabalho-família-pátria) são aqueles de todas as direitas: extremas, moderadas ou centristas...
- <sup>19</sup> Bruno Mégret, delegado geral da FN, era candidato a deputado na 12ª circunscrição de Bouches-du-Rhône (Vitrolles, Marignane, Châteauneuf-les-Martigues). Foi derrotado pelo candidato à reeleição, o socialista Henri D'Attilio.
- <sup>20</sup> Três cidades da região que passaram ao controle da FN, além de Orange, na região de Vaucluse.
- <sup>21</sup> Fica cada vez mais claro que Mégret, diferentemente de Le Pen, luta por uma versão *neo* e *soft* do fascismo à francesa, em referência ao *aggiornamento* conduzido por Fini na Itália com o MSI. Um "neofascismo" liberal, moderno, na comunicação mais que na comunhão. Tal é a condição, me parece, para que uma "nova" aliança entre direita e extrema-direita possa ocorrer na França.

## RETROSPECTIVA DO ESPECTADOR

- <sup>1</sup> Publicado em *Images Documentaires*, n. 31, "La place du spectateur".
- <sup>2</sup> Ver "Elogio do cine-monstro", nesta obra.

- <sup>3</sup> Foi um sucesso técnico enquadrar nitidamente em um mesmo plano um objeto muito próximo e um corpo muito distante (*Cidadão Kane*).
- <sup>4</sup> Entrevista com André S. Labarthe, *Images Documentaires*, n. 31.
- <sup>5</sup> É em *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929) que o vínculo entre quadro e desejo sexual aparece tão claramente. Todo o início do filme, que assume a tarefa de colocar os espectadores em uma sala de cinema, os faz ver o que é feito da cegueira do olho humano sem câmera, e como a intervenção da câmera (quer dizer, a redução monocular, o cegamento parcial) recoloca em movimento, pela fragmentação do corpo enquadrado, o desejo de ver como diretamente erótico. Cf. "O futuro do homem? Em torno de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov", neste volume.
- <sup>6</sup> Todo aquele jogo com o olhar impedido que começa em Vertov e triunfa em Sternberg.

## VIAGEM DOCUMENTÁRIA AOS REDUTORES DE CABEÇA

- <sup>1</sup> Publicado em *Images Documentaires* n. 32-33. Esse artigo retoma e reformula certo número de proposições anunciadas anteriormente. No entanto, optei por mantê-lo nesta coletânea, primeiro porque ele teve determinado efeito sobre seus leitores (a começar pelos responsáveis pela unidade documentária do canal Arte France) e depois porque aqui se pode perceber (pela primeira vez, para mim) a importância das imposições do "real" que pesam sobre o documentário e o obrigam a inventar procedimentos inéditos. O impossível é a condição do cinema documentário, seu banho na fonte da eterna juventude.
- <sup>2</sup> Ver anteriormente: "Retrospectiva do espectador", neste livro.
- <sup>3</sup> Sobre o motivo dessa denegação como engrenagem essencial da relação do espectador com o filme, ver, anteriormente, "Como se livrar dele" e "Elogio do cine-monstro", nesta obra. Ver também "A cidade filmada", em *Regards sur la ville*, Éd. BPI, Centre Georges-Pompidou, col. "Supplémentaires", 1995.
- <sup>4</sup> O capítulo "Théâtre et cinema", em *L'essence du théâtre*, Plon, 1958.
- <sup>5</sup> O vestígio cinematográfico é aquilo que subsiste e ainda se mantém após o desaparecimento dos seres vivos que o fabricaram, mas é, ao mesmo tempo (Bazin), o que designa esse desaparecimento e, na sua própria sobrevivência, o torna irreversível.
- <sup>6</sup> Comolli usa o termo no sentido empregado por Sartre em "O ser e o nada", que designa um movimento pelo qual um conteúdo de pensamento retorna e nega a si mesmo. (N.T.)
- <sup>7</sup> Ver Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, Éd. Le Nouveau Commerce, 1995.
- <sup>8</sup> À exceção notável do canal Arte e de sua Unidade documentária (Thierry Garrel). Dito isso, o canal referido "cultural" logo desliza-se para o *docu soap*, aquelas novelas documentárias tão classificadas quanto as ficções,

mas que têm a vantagem sobre estas de arrancar mais facilmente alguns pedaços do real, que, aliás, permanecerão em liberdade condicional por via de uma montagem policial, capaz de controlar até os corpos rebeldes dos não-atores que voluntariamente se tornaram atores deles mesmos... Poderemos, finalmente, julgar com base em provas o sentido que há, na prática documentária, em escolher aqueles a quem propomos compartilhar um filme... e em não nos equivocarmos quanto ao nosso desejo a respeito deles.

- <sup>9</sup> Tudo é controlado, ou quer sê-lo, pelos donos do jogo, que não são mais nem os diretores e nem os produtores, mas os escritórios de difusão. Acompanhamento do roteiro e dos diálogos, do *casting* e dos cenários, da montagem, enfim – o controle do *final cut* tornando-se aquilo que era nos bons e velhos tempos de Hollywood: prerrogativas do dono do filme. Mas por quê? Por que tal desconfiança de toda criação? Por medo. Para guardar o poder e não se expor, ou melhor, se expor somente quando do insucesso e jamais do escândalo. Nada fazer de grande para não se fazer notado.
- <sup>10</sup> Para clareza de nosso propósito, chamarei de “realidades” as construções sociais que nos englobam: econômicas, políticas, familiares etc. Escola, indústria, prisão, escritório, tudo aquilo que se institui para nos manter ligados a uma ordem da narrativa, do programa, do roteiro, se quisermos. Tudo é diferente em relação a esse “real”, com o qual a psicanálise e as ciências esbarram e que não se deixa, de início, reduzir a um discurso, a uma narrativa, a um saber, a um cálculo. Real como obstinação dos programas e desregulamentação das instâncias.
- <sup>11</sup> É a Gérard Leblanc que é preciso remeter aqui o leitor: *Scénarios du réel*, Éd. L'Harmattan, 1997.
- <sup>12</sup> Citamos, entre tantos outros, os filmes recentes de Philibert, Van der Keuken, Simon, Dindo, Segre, Taclic, Kanevski, Le Roux...
- <sup>13</sup> *Close-up* e *E a vida continua*, de Abbas Kiarostami; *La promesse*, dos irmãos Dardenne.
- <sup>14</sup> Sobre a diferença entre *game* e *play*, ver D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975.
- <sup>15</sup> Trata-se propriamente de pensar o espetáculo a partir de Debord, mas também para pensar sobre aquilo que no espetáculo ainda opõe o obstáculo à sua generalização.
- <sup>16</sup> Exceção, que só vem confirmar a regra, é o filme de Depardon com Valéry Giscard d'Estaing, que, descontente, proíbe o filme. Mais perto de nós, o filme fantasma de Jean-Noël Cristiani com Max Roach, que seu produtor (Ex Nihilo) remontou e em parte inverteu para satisfazer o próprio Max Roach, mais inspirado na música. Incorporação da *imagem de marca*, que vai além da sinistra autopublicidade das empresas para ganhar os indivíduos, antigamente rebeldes à etiqueta e que, doravante, defendem seu “direito” a se dar destaque.

<sup>17</sup> Retomar aqui o trabalho fundamental de Pierre Legendre, pensador da representação, especialmente em seus dois últimos livros: *Dieu au miroir* e *La 901<sup>e</sup> conclusion: étude sur le théâtre de la Raison*, Éd. Fayard, 1994 e 1998.

<sup>18</sup> O autor emprega a palavra “passe” (em francês) para estabelecer uma relação entre a idéia de “pagamento” pelo direito de usar o corpo de uma prostituta e a de pagamento para “usufruir” das imagens dos corpos filmados. (N.T.)

<sup>19</sup> Entre parênteses, observo o quanto seria mais simples se bastasse pagar o outro para tê-lo à sua disposição. Ora, a sedução ligada à relação documentária se paga mais facilmente com palavras e imagens do que com dinheiro. Se essa relação devesse se tornar mercantil, por que os documentaristas não iriam até o ponto de se fazer pagar para filmar este ou aquele de seus doravante “clientes” que teriam recursos, e os outros que se virem? Estaríamos em maus lençóis: o comprador encomendaria o seu retrato e ele sequer estaria seguro de que este o agradaria...

<sup>20</sup> Mercantilização dos corpos: portadores de siglas, de cores, de camisetas; o corpo como superfície publicitária, tela mercantil, painel para os incautos.

## EM NOME DE NINGUÉM

<sup>1</sup> Publicado em *Images Documentaires*, n. 35-36, “Le droit à l'image”, 1999.

<sup>2</sup> Cf. *Images Documentaires*, n. 31, “La place du spectateur” (entrevista com André S. Labarthe), e neste livro, “Viagem documentária aos redutores de cabeça” (a partir do parágrafo 8).

<sup>3</sup> Cf. “Deux fictions de la haine”, sobre *Os carrascos também morrem*, de Fritz Lang, *Cahiers du Cinéma*, n. 286.

<sup>4</sup> La Sept-Arte: canal francês de televisão. (N.T.)

<sup>5</sup> Refiro-me aqui ao trabalho de Marie-José Mondzain em *Images Documentaires*, n. 35-36, e a *L'Image naturelle*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1995.

<sup>6</sup> Cf. *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983.

<sup>7</sup> O filme *50,81%*, de Raymond Depardon, foi censurado por seu personagem (Valéry Giscard d'Estaing), sobretudo porque era um filme falado.

## SOB O RISCO DO REAL

<sup>1</sup> Escrito em função do convite de Thierry Garrel, para o catálogo do programa *Le documentaire c'est la vie*, em circulação nos institutos e centros culturais franceses no estrangeiro, que reúne os filmes produzidos pela unidade documentária do canal de televisão La Sept-Arte.

<sup>2</sup> O exemplo do "encontro filmado" permite definir a inscrição verdadeira como *verdade de inscrição de um momento em um movimento* (aquele da fita do filme): o *realismo nasce com o sincronismo*, que não é primitivamente aquele do som com a imagem, mas aquele da ação com o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) compartilhando uma duração, que é feita da *interação* deles. Esse compartilhamento é real (e não virtual). Ele retira sua "verdade" da própria passagem do tempo, do uso compartilhado do tempo, provocado pela máquina e, ao mesmo tempo, registrado por ela: marcas desse uso no corpo filmado.

<sup>3</sup> Três filmes do catálogo Arte.

<sup>4</sup> Talvez fosse essa relação ambivalente com o "real" que teria valido ao cinema documentário dos anos de 1990 na França ser reconhecido como um gesto justo.

<sup>5</sup> Encontraremos aqui e ali passagens de um artigo anterior: "Viagem documentária aos caçadores de cabeça", neste volume. Na medida em que servem à articulação do raciocínio, preferi mantê-las.

<sup>6</sup> Os filmes que acabo de citar (e alguns outros) têm em comum talvez um traço único, mas decisivo: ir adiante de sua própria impossibilidade, isto é, preferir, no lugar do "roteiro" prévio, aquilo que se escreve no próprio gesto de filmar, enfrentando o risco maior de que desse gesto não saia *nada* de um filme por vir.

## A CIDADE FILMADA

<sup>1</sup> Publicado no catálogo do Festival de Cinema de Salônica.

## SUSPENSÃO DO ESPETÁCULO

<sup>1</sup> Publicado na revista *Images Documentaires* n. 39, "Cinéma et école". Retomo aqui alguns dos elementos de uma conferência intitulada "Suspensión del espectáculo", pronunciada na Residência de Estudantes de Madrid, em 23 de outubro, no âmbito do curso de Domenec Font, "La mirada del filósofo – cine y pensamiento en el cambio de milenio".

<sup>2</sup> Ver "A cidade filmada", nesta obra.

<sup>3</sup> Ainda que não se trate explicitamente de cinema, mas de gradações de luz e de sombra naquilo que estava se tornando o "nosso mundo espetacular", remeto o leitor ao livro essencial de Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre* (1933, tradução francesa de René Sieffert, ALC, 1977).

<sup>4</sup> Isso equivale a postular a implicação de uma função-espectador em toda *mise-en-scène*, em todo sistema cênico: a partir do teatro (ele próprio originário dos rituais de sacrifício), a cena da representação se constitui da cena propriamente dita – enquanto suspensão, por um momento separado do mundo – e da articulação dessa cena com a sala, isto é, com os espectadores, considerados ao mesmo tempo como sujeitos da representação e sujeitos da sociedade que produz a representação. O que é "colocado em cena", levado à cena, representado, é a relação do espectador (de todo espectador) com o espetáculo.

<sup>5</sup> Ver a obra de M. Surya, *De la domination e De l'argent, la ruine de la politique*, Payot, Paris, 2000.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu: "Adresse aux maîtres du monde": trata-se daqueles que controlam atualmente os meios de informação e de, justamente, comunicação, da Sony à Microsoft, passando pela Time-Warner.

<sup>7</sup> Sobre esses temas, remeto o leitor aos escritos recentes de Baudrillard e Virilio.

## POTÊNCIAS DO VAZIO E PLENOS PODERES

<sup>1</sup> Publicado em *Images Documentaires*, n. 40-41, "Le cinéma documentaire à l'Université".

<sup>2</sup> "De minha parte": devo ao leitor uma explicação, já que este número é dedicado ao ensino do documentário: no Departamento de Cinema e Audiovisual de Paris VIII, ministrei cursos teóricos e dirigi uma oficina de realização documentária; nas duas circunstâncias, o que tinha a ensinar se resumia, no final das contas, a algo muito simples e que poderia ser dito assim: "investir a si mesmo", ou seja, engajar-se realmente, de corpo e alma, na relação documentária. Ou ainda: "estar presente e durar". É a condição de uma consciência de que não se filma impunemente. De que filmar mobiliza poder, que a questão da "relação", do "contato com o outro", não economiza posições de poder e relações de força. Como fazer com o corpo do outro, ou melhor: com o outro como corpo.

<sup>3</sup> *Loft Story*, um dos primeiros programas de "telerrealidade" exibidos na França. (N.T.)

<sup>4</sup> O paradoxo é que é na televisão que o cinema documentário antitelevisão encontra a fonte principal de seus financiamentos. Já há quinze anos, no tocante a minha experiência pessoal, esforço-me para fazer "passar" na televisão objetos concebidos como cinematográficos e que estariam mais bem colocados nas salas escuras do que nas telas domésticas. No entanto, insisto. Acredito ser crucial continuar propondo às televisões públicas da França e da Europa "filmes" que – *volens, nolens* – escapam ou não se curvam às normas do mercado, ao reino do Visível – nova divindade telemidiática. É verdade também que essa batalha (que não travo sozinho, longe disso, é a mesma de quase todos os documentaristas deste país) é sempre difícil, pois as lógicas da televisão comercial foram progressivamente impostas por toda parte, a despeito dos grandes gritos hipócritas que escandem seu triunfo. E é por isso mesmo que é legítimo se preocupar com a prática (e com o pensamento) de certo número de cursos sobre o documentário nas universidades francesas, que não temem formar seus estudantes, aprendizes de documentaristas, na própria formatação que as televisões reivindicam. É aceitar se submeter antecipadamente, em nome do "princípio de realidade" (é isso! a "realidade").

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>6</sup> Ver "Deux fictions de la haine", *Cahiers du Cinéma*, n. 286.

- <sup>7</sup> Apresentadores de programas de tipo *talk show* em diversos canais da televisão francesa. O estilo falsamente irônico e provocador que adotaram contribui para o sucesso popular de seus programas. (N.T.)
- <sup>8</sup> TF1 e M6 são duas emissoras de televisão privadas. A TF1 (primeiro canal da televisão pública francesa) foi privatizada em 1986; a M6 foi criada em 1987. As duas travam uma guerra de audiência para conquistar um público popular. (N.T.)
- <sup>9</sup> Reporto-me ao belíssimo artigo de Serge Daney: Note sur Salò. In: *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983.
- <sup>10</sup> Como não pensar nas guerras atuais (mas também na da Argélia) e, por exemplo, em *Tempo de guerra*, de Godard.
- <sup>11</sup> Ver nossas observações sobre “o direito de imagem”: estamos aqui em um transbordamento manifesto desse “direito”, já problemático: “Em nome de Ninguém”, nesta obra.

## A PARTE DA SOMBRA

- <sup>1</sup> Publicado no *Dictionnaire des utopies*, sob a direção de Michelle Riot-Sarcey, Larousse, 2002.
- <sup>2</sup> O cinema cumpre isto ainda mais que a fotografia: o corpo desenvolvido e móvel, o corpo atuante, o corpo falante, é evidentemente disso que o cinema se apodera para produzi-lo como corpo filmado – nova categoria estética.

## DO REALISMO COMO UTOPIA

- <sup>1</sup> Prefácio à obra de Gérald Collas, *Cinéma européen, le défi de la réalité*, editado por Coordination Européenne des Festivals, 1997.
- <sup>2</sup> Sabemos como Rossellini recusa toda “crueldade”: ver anteriormente “Como se livrar dele?”, neste livro.
- <sup>3</sup> Publicado em *Trafic* n. 1, inverno 1991, POL, Paris.
- <sup>4</sup> Os atuns, presos no círculo dos barcos de pesca, são abatidos a golpes de bastões e içados ao barco por arpões. Ingrid Bergman vê aquilo, fica arrasada, ela não suporta: cena documentária insuportável para a ficção, mas é o preço a pagar por esse realismo.
- <sup>5</sup> Digamos novamente: “Sei muito bem, diz o espectador de cinema, que estou numa sala escura e que tenho à minha frente uma tela plana, atrás de mim o fecho de um projetor, e que as imagens que vejo chegam a mim pela interferência de máquinas, que o presente da projeção é o passado da inscrição, sei muito bem de tudo isso, mas mesmo assim eu acredito nisso, acredito que as figuras representadas são seres reais e as emoções sentidas são aquelas da própria vida...”.

## SEGUNDA PARTE SOBRE FILMES E CINEASTAS

### MAIS VERDADEIRO QUE O VERDADEIRO: O CINEMA DE JOHN CASSAVETES E A ILUSÃO DA VIDA

- <sup>1</sup> Escrito para o catálogo do Festival dei Popoli, Florença, por ocasião de uma retrospectiva de Cassavetes.
- <sup>2</sup> Ver definição da “máquina” no texto “Como se livrar dele?”, nesta obra.
- <sup>3</sup> Não é de “histeria” que seria preciso falar no cinema de Cassavetes: a cena, a encenação dos atores, as situações em que os corpos se engajam, tudo isso pode passar por *histerização*, mas só na aparência; há sempre *três* em Cassavetes, o senhor não está presente, os corpos não se deixam fixar. Eles ardem, é tudo.

### O HOMEM ESSENCIAL: OS PESCADORES DE ARAN, DE ROBERT FLAHERTY

- <sup>1</sup> Publicado originalmente em *Images Documentaires*, n. 20.
- <sup>2</sup> Sobre a aventura dessa filmagem-montagem, remeto à obra de Gilles Delavaud e Pierre Baudry, *La mise en scène documentaire – Robert Flaherty, L'homme d'Aran et le documentaire*, e à notável análise filmada que fizeram de *Os pescadores de Aran*. Texto e fita VHS editados pelo Ministério da Cultura e da Educação Nacional (coleção “Magie-Image”, “analyse filmique”, 1995).
- <sup>3</sup> Cf. “L'oeil était dans la boîte”. In: Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, p. 174-193.

### O FUTURO DO HOMEM? EM TORNO DE O HOMEM COM A CÂMERA, DE DZIGA VERTOV

- <sup>1</sup> Publicado em *Trafic*, n. 15, 1995. Aqui, são retomados os temas da conferência realizada no encerramento da manifestação do CRAC de Valência, “Repérages autour de *O homem com a câmera*”, em novembro de 1994, a convite de Françoise Calvez. Foram projetados cerca de vinte e cinco filmes, de Vertov a Vigo e de Rouch a Pelechian. Gostaria de remeter à coleção dos escritos de Dziga Vertov editados e comentados por Annette Michelson: *Kino-Eye*, University of California Press, 1984.
- <sup>2</sup> A pintura havia figurado (pouco) algumas multidões: nos teatros, igrejas, assembleias políticas (David, *Le Serment du feu de paume*), e mais tarde (Manet, Seurat), em espaços públicos, bailes, quermesses, bulevares. Pequenas multidões, ainda. Públicos, e não massas.

- <sup>3</sup> O cine-olho vê tudo, ele é universal, mistura os lugares e os tempos. Tornos, retornos, contornos. A montagem, aqui, impede a referência. Evaporação filmica do referente – como um sonho de real evaporado quando nasce o dia do cinema. Até mesmo uma descrição elementar dos encaixes do filme é impossível; dificuldade idêntica para os cinco primeiros minutos de *Ser ou não ser*: por ter-me arriscado a descrevê-los (*Cahiers du Cinéma*, n. 288), sei o quanto me resistiu a equação ator/(falso/verdadeiro)/Hitler; quanto a desenredar a contradição dos verdadeiros e falsos reflexos em *Close-up*, que palavras seriam bastante unívocas e bastante (por assim dizer) irreversíveis? Ver mais adiante, nesta obra, a análise dedicada a *Close-up* (Abbas Kiarostami), em “O anti-espectador”.
- <sup>4</sup> Caso solitário de uma *mise-en-abyme* recorrente e redirecionada de filme em filme, as três obras matrizes de Abbas Kiarostami, *Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua* e *Através das oliveiras*.
- <sup>5</sup> Pierre Legendre, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1995.
- <sup>6</sup> Como observam – acho que pela primeira vez – Gilles Delavaud e Pierre Baudry em sua análise de *Os pescadores de Aran* (*La mise en scène documentaire*, Ministério da Cultura e da Educação Nacional, 1994). Retomo aqui os elementos de um seminário, “Flaherty”, organizado em Besançon por Jacques Materne. E remeto à “O homem essencial”, neste livro.
- <sup>7</sup> Lacan sobre *Les ambassadeurs*, de Hans Holbein. In: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973.
- <sup>8</sup> De Pier Paolo Pasolini, 1968.
- <sup>9</sup> Numerosos são os signos dessa erotização mútua do olho e da câmera, até a espuma espermática que jorra das garrafas de cerveja ao lado do olho feminino de um cartaz de cinema (aquele do começo).
- <sup>10</sup> Nascimento diretamente filmado no duplo filme de Artavazd Pelechian, *Konetz/Jim – Fin/Vie* (1992-1993). As trepidações de um trem, reforçadas por uma filmagem em teleobjetiva, metaforizam a viagem da vida como estremecimento do ser, as contrações do parto que prolongam e resolvem as da estrada de ferro.
- <sup>11</sup> O exemplo admirável dessa distribuição subjetiva da relação corpo-câmera é fornecido em *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1914).
- <sup>12</sup> Recentemente (2003), vimos uma série didática realizada com diversas imagens de síntese e de trucagens ser batizada de “documentário” pelos programadores dos canais France 2 e 3.
- <sup>13</sup> É na experiência acumulada do cinema que encontramos as ferramentas as quais permitem desmontar a sociedade do espetáculo. Talvez um pouco desse equipamento falte àqueles – midiólogos – que confundem cinema e mídia e se impedem, de fato, de pensar a operação cinematográfica como constituição de um tipo específico de espectador.
- <sup>14</sup> Tema recorrente desde os primeiros *Mabuse*.

## O COPIÃO DE *TERRA SEM PÃO* EM VALÊNCIA

- <sup>1</sup> Publicado no jornal *Le Monde*. No âmbito dos encontros documentários de Valência, na casa de Françoise Calvez, eu pude ver cerca de meia hora do copião e dos “dúpos” da filmagem de *Las Hurdes* de Luis Buñuel (1933). O copião de um filme não revela nada, apenas confirma o que a *mise-en-scène* já dizia. É o caso do copião de *Terra sem pão*; somente os falsos ingênuos estariam surpresos ao descobrir nele que um documentário pudesse ser “colocado em cena”. Isso significaria simplesmente que eles não haviam assistido ao filme, ou que não tinham compreendido nada dele. O copião, então, não é o segredo nem o não-dito do filme terminado. Há convergência entre o que está montado e o que foi retirado da montagem.
- <sup>2</sup> *Plongée*: termo cinematográfico que designa uma tomada feita de cima para baixo. (N.T.)

## ÊXTASE, SAÍDA DE CENA: SOBRE *PARTIE DE CAMPAGNE*, DE JEAN RENOIR

- <sup>1</sup> Esse foi o motivo de uma série de filmes do Festival dei Popoli, Florença, Itália.
- <sup>2</sup> A primeira citada por Georges Bataille (*Le coupable*) e o segundo por Michel Leiris (*Sacrifice d'un taureau chez les Houngan Jo Pierre-Gilles*).
- <sup>3</sup> Por exemplo: “A tonalidade cinza foi a gama fundamental de *O encouraçado Potemkin*. Ela se compunha de três elementos. O cinza duro e brilhante dos flancos do encouraçado, a leve tonalidade dos cinzas atenuados das brumas, lembrando Whistler, e de uma terceira matéria que, diríamos, reunia as duas primeiras, tomando de uma seu brilho e da outra sua leveza: as variações da superfície do mar, fotografado sempre na mesma gama cinza. O tom cinza, no filme, *atingia os extremos* (quero sublinhar). Ele atingia a cor preta, nos blusões de lã pretos do pessoal de comando, nos planos pretos da angústia noturna. E nas cores brancas, a lona branca da execução. As velas brancas dos barquinhos. O vôo das brancas boinas dos marinheiros, no fim, vôo que era como a explosão da sufocante mortuária de lona, *despedaçada* (sublinho também) pela onda revolucionária de 1905.”
- <sup>4</sup> Lembremos que Eisenstein, teórico do êxtase cinematográfico, escrevia “ek-stase”, sublinhando a origem grega do termo: “ek-stasis”, que ele traduzia simplesmente por “saída de si”. Sobre esses pontos, remeto o leitor aos trabalhos de Barthélemy Amengual e aos escritos de Eisenstein, sobretudo *La non-indifférente nature* (10/18, 1970).
- <sup>5</sup> Notemos a insistência, em *Partie de campagne*, do motivo do *voyeurismo*. Desde o início, Henri e seu amigo Rodolphe se consideram *voyeurs*, e é assim que nós, espectadores, nos tornamos seus confidentes e cúmplices, no momento em que eles “lavam os olhos” – como nós – ao ver a jovem Henriette, saía esvoaçante, na gangorra. “Você está vendo tudo, você não está vendo absolutamente nada”, diz Henri, sempre reticente, a Rodolphe,

sempre entusiasmado. Esse motivo do voyeurismo será duplicado, aliás, pelo olhar das crianças escondidas atrás de um muro e por aquele dos seminaristas, que têm um olhar fixado na imagem que não deveria ser vista... Impossibilidade da solidão cinematográfica. Sempre há um *voyeur* no quadro, e o gozo do espectador é o primeiro. De início, nos diz o manifesto voyeurista de *Partie de campagne*, o espectador está ali como um *voyeur*. Mas há a esperança de que ele seja transfigurado pela transfiguração extática do personagem. Renoir coloca em cena o *aperfeiçoamento do espectador*, inicialmente *voyeur* e, em seguida, modificado por aquilo que ele vê e que o ultrapassa.

- <sup>6</sup> Na Revista *Trafic*, n. 2, pode-se ler o estudo “Uma erótica da filmagem”, de Alain Bergala.

## AQUELES QUE (SE) PERDEM

- <sup>1</sup> Publicado em *Images Documentaires* n. 32-33, “L’image indécidable”.
- <sup>2</sup> Sobre a denegação, ver: “Como se livrar dele?” e “Elogio do cine-monstro”, nesta obra.
- <sup>3</sup> Essa é precisamente a razão pela qual sou obstinado em assinar meus filmes documentários como *metteur-en-scène*.
- <sup>4</sup> Rede de televisão de informação francesa. (N.T.)
- <sup>5</sup> Essa “objetividade” reclamada e proclamada pelos próprios jornalistas é, certamente, uma das maiores fantasias do século – que viu ao mesmo tempo o triunfo do Capital, do Espetáculo, da Mercadoria, do Sujeito. Marx e Freud de um lado, os irmãos Lumière e Einstein do outro. A “objetividade” é uma palavra de mestre. A revolta é subjetiva. Voltarei ao assunto com o filme de Ginette Lavigne, *Republica, journal du peuple* (ver em seguida).
- <sup>6</sup> Entre os primeiros, temos que mencionar Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d’Europe*, Gallimard, 1992. Georges Bensoussan faz uma aproximação sintética da questão em: *Auschwitz en héritage: d’un bon usage de la mémoire*, Mille et Une Nuits, “Les petits libres”, 1998.
- <sup>7</sup> Foi durante a filmagem de *Shoah* que Claude Lanzmann encontrou e filmou essa excepcional testemunha; um dos únicos homens que tiveram a ocasião de “visitar” aqueles dois campos de exterminação.
- <sup>8</sup> Acusação tão ritual que ela se tornou caricatural, muito antes de Moscou se dissipar nos vapores do capitalismo: *Republica* não era de nenhum partido, mas todos os esquerdistas de Portugal tinham espaço nele, e não eram “comprados por Moscou”.
- <sup>9</sup> Lembramos talvez da publicação no *Le quotidien de Paris* do *Journal de l’affaire Republica*, suplemento que gritava histericamente contra o ataque à mais sagrada de todas as liberdades: a liberdade de imprensa.

- <sup>10</sup> Exceção importante: os arquivos da guerra da Espanha e do período que a precede imediatamente: os partidos em luta produzem filmes documentários, ficções, fitas de propaganda. Melhor: quando os anarquistas da FAI ou da CNT controlam Barcelona, os técnicos de cinema se mobilizam para ir filmar as diferentes frentes da guerra.

## O ANTIESPECTADOR: SOBRE QUATRO FILMES MUTANTES

- <sup>1</sup> Ver o número especial da revista *Communication* dedicada ao “Parti pris du document”, n. 71 (2001), dirigido por Jean-François Chevrier e Philippe Roussin.
- <sup>2</sup> Especificidade do documentário como relação com o corpo filmado.
- <sup>3</sup> Muitos outros filmes poderiam ser citados, terminando por aqueles de Avi Mograbi, que são a expressão de um “excesso” de *mise-en-scène* de si mesma: o realizador torna-se um personagem de ficção no espaço do documentário.
- <sup>4</sup> La Sept é um canal da televisão francesa. (N.T.)
- <sup>5</sup> Ver “Potências do vazio e plenos poderes”, neste livro.
- <sup>6</sup> Dois dos mais belos filmes de Roberto Rossellini, *Amore* (Anna Magnani) e *Stromboli* (Ingrid Bergman), já brincam com a implicação das atrizes (ambas, além do mais, esposas do cineasta) na ficção – como se a situação ficcional se voltasse, pela ação da *mise-en-scène*, contra a atriz, e se fosse a luta da atriz para resistir à pressão da *mise-en-scène* que constituísse, no final das contas, o personagem e sua história.
- <sup>7</sup> É, evidentemente, isso que é *proibido* na televisão: tudo deve ser feito, jornais, revistas, programas de “confissões”, para que o telespectador seja mantido na ilusão de um controle; neles, ele está sempre na posição de um “beneficiário”, é a ele que nos dirigimos, é para ele que se desenvolvem os talentos e as coragens, é ele que é lisonjeado, é ele que é colocado no centro dos deleites. Seria preciso sublinhar: até que ponto esse “bom” lugar – lugar do mestre absoluto – é uma trucagem da mesma ordem que a lãbia dos saltimbancos para seduzir os incautos? O espetáculo funciona, com efeito, na ilusão, e a ilusão da ilusão é a de que não estaríamos mais na ilusão. (Sabemos como Cervantes tratou o contágio da ilusão em *Le retable des merveilles*: cf. Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Seuil, 2003.)
- <sup>8</sup> São, evidentemente, as exceções – raras e dignas de nota – a essa regra que nos interessam do ponto de vista de uma colocação em crise da ficção pelo documento (todo documento é inicialmente documento de seu processo de fabricação, testemunha do trabalho que o produziu, o que a ficção tem por lei esconder, salvo exceções, mais uma vez). Pensemos em *Jacques le fataliste*, mas também em Sterne ou Cervantes, antes de Pirandello, Borges ou Gombrowicz.
- <sup>9</sup> Movimento das Forças Armadas: nome da conspiração dos capitães.
- <sup>10</sup> Relegado, condenado, Otelo de Carvalho foi preso.

## ALGUMAS INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

- <sup>11</sup> A prosopopéia é uma das maiores figuras do cinema documentário: freqüentemente, filmamos aqui e agora o que se passou alhures e em outro tempo; o cinema documentário chega quase sempre depois da batalha, e dela pode constituir apenas o rastro de uma narrativa.
- <sup>12</sup> Os diálogos do filme são, em sua maioria, *citações* retiradas da narrativa escrita por Otelo de Carvalho, *Alvorada em abril*, Notícias Editorial, 1977.
- <sup>13</sup> Ver "O futuro do homem? Em torno de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov", nesta obra.
- <sup>14</sup> Em torno de Vanda vagam outros seres tão fantasmáticos quanto ela. Mas ela é a única a dar a ver o abraço da morte: uma obscenidade absoluta. Vanda, figura inesquecível de uma vida que escapa.
- <sup>15</sup> Como esta palavra, "natureza-morta", não faria referência às naturezas-mortas pintadas, em que o crânio da morte vela pelo nosso destino e pelo nosso olhar?
- <sup>16</sup> Ouviremos nessas observações um eco do que acontece ao espectador de *Terra sem pão*, de Luis Buñuel.
- <sup>17</sup> Parte deste texto (as passagens que abordam os filmes *Berlin 10/90*, de Robert Kramer, e *No quarto da Vanda*, de Pedro Costa) foi publicada no catálogo do forumdoc.bh.2007 – XI Festival do Filme Documentário e Etnográfico; Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (p. 145-154), realizado pela produtora Filmes de Quintal.
- <sup>18</sup> A tonalidade de conjunto no quarto é a de um contraste menos acentuado, de fundos mais claros, com menos efeitos de claro-escuro do que no resto do filme. Uma exceção, no entanto, que contrasta: em raras reprises, os primeiros planos, de grande beleza, do rosto de Vanda, em que ela reaparece como em *Ossos*. Todo o quarto escapa ao filme precedente e, antes de tudo, à própria Vanda. Com exceção desses raros primeiros planos que aparecem como uma *revanche* do artista Costa contra sua personagem, retomada nos códigos de luz que a confinavam em *Ossos*.

### O DESAPARECIMENTO: *DISNEYLAND*, *MON VIEUX PAYS NATAL*, DE ARNAUD DES PALLIÈRES

- <sup>1</sup> Publicado em *L'Image, Le Monde*, n. 4.
- <sup>2</sup> Trem de periferia de Paris. (N.T.).
- <sup>3</sup> Arnaud des Pallières havia filmado em *Drancy Avenir* uma angustiante bifurcação onde se cruzavam trens fantasmas.

Lista subjetiva, cinema e outros temas. Escolhi destacar apenas um título de cada um dos autores citados. As referências são as da minha biblioteca.

- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins*. Rivages, 1995.
- AGEE, James. *Sur le cinéma*. Cahiers du Cinéma, 1991.
- ALTHUSSER, Louis. *Positions*. Ed. Sociales, 1976.
- ANSELME, Michel. *Du bruit à la parole*. Aube, 2000.
- AUMONT, Jacques. *Amnésies*. POL, 1999.
- BADIOU, Alain. *Abrégé de métapolitique*. Seuil, 1998.
- BAILLY, Jean-Christophe. *L'Apostrophe muette, essai sur les portraits du Fayoum*. Hazan, 1997.
- BALAZS, Bela. *Le Cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*. Payot, 1979.
- BALIBAR, Étienne. *La Crainte des masses*. Galilée, 1997.
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier. *La Llabor immortal*. Barcelone: Empúries, 1995.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*. Gallimard, 1976.
- BAUDRY, Pierre; DELAVALD, Gilles. *La Mise en scène documentaire*. Ministère de la Culture, Éducation nationale, 1994.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Cerf, 1999.



BENJAMIN, Walter. *Œuvres*. Folio, 2000.

BENSA, Alban. *Chroniques kanak, l'ethnologie en marche*. Ethnies-Documents, 1995.

BENSLAMA, Fethi. *La Psychanalyse à l'épreuve de l'islam*. Aubier, 2003.

BERGALA, Alain. *L'Hypothèse du cinéma*. Cahiers du Cinéma, 2003.

BERGER, John. *Au regard du regard*. L'Arche, 1995.

BERGOUNIOUX, Pierre. *La Cécité d'Homère*. Circé, 1995.

BIETTE, Jean-Claude. *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* POL, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Gallimard, 1980.

BONITZER, Pascal. *Le Champ aveugle*. Cahiers du Cinéma, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *Interventions 1961-2001*. Agone, 2002.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, 1975.

BROODHAERTS, Marcel. *Cinéma*. Fundació Antoni Tàpies, 1997.

BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*. Nathan, 1990.

CALVINO, Italo. *Leçons américaines*. Gallimard, 1989.

CANETTI, Elias. *Masse et puissance*. Gallimard, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figures du pensable*. Seuil, 1999.

CHARDÈRE, Bernard. *Les Images des Lumières*. Gallimard, 1995.

CAVELL, Stanley. *La Projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Belin, 1999.

CHEVRIER, Jean-François; ROUSSIN, Philippe (Coll.). *Le Parti pris du document, littérature, photographie, cinéma et architecture au XX siècle*. *Communications*, n. 71, Seuil, 2001.

CHION, Michel. *Le Son au cinéma*. Cahiers du Cinéma, 1992.

CHOMSKY, Noam. *De la propagande*. 10/18, 2003.

COCTEAU, Jean. *Du cinématographe*. Rocher, 2003.

COLLAS, Gérard. *Le Défi de la réalité*. Coordination Européenne des Festivals de Cinéma, 1997.

DAGOGNET, François. *Étienne-Jules Marey*. Hazan, 1987.

DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective*. Flammarion, 1993.

DANEY, Serge. *La Rampe*. Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983.

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle; Commentaires sur la société du spectacle*. Folio, 1992.

DE FRANCE, Claudine. *Cinéma et anthropologie*. Maison des Sciences de l'homme, 1989.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement/L'image-temps*. Minuit, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Galilée, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, 1992.

DOUCHET, Jean. *L'art d'aimer*. Cahiers du Cinéma, 1987.

DREYER, Carl Th. *Réflexions sur mon métier*. Cahiers du Cinéma, 1983.

EISENSCHITZ, Bernard. *Le Cinéma allemand*. Nathan Université, 1999.

EISENSTEIN, S. M.; NIJNY, V. *Leçon de mise en scène*. La fémis, 1989.

EISNER, Lotte H. *Fritz Lang*. Cahiers du Cinéma/Cinémaèque Française, 1984.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Seghers, 1975.

FARGE, Arlette. *Des lieux pour l'histoire*. Seuil, 1997.

FIESCHI, Jean-André (avec Patrick Lacoste et Patrick Tort). *L'Animal écran*. BPI, 1996.

FONT, Domenec. *La Última mirada*. Barcelone: Contraluz, 2000.

FORTINI, Franco. *Verifica dei poteri*. Turin: Einaudi, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Gallimard, 1975.

FRODON, Jean-Michel. *La Projection nationale*. Odile Jacob, 1998.

GALLAZ, Christophe. *La Parole détruite, médias et violence*. Genève: Zoe, 1995.

GENETTE, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces*. Flammarion, 1989.

GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Albatros, 1980.

GOUX, Jean-Joseph. *Les iconoclastes*. Seuil, 1978.

GUATTARI, Félix. *Les années d'hiver, 1980-1985*. Barrault, 1986.

HARBI, Mohammed. *1954, la guerre commence en Algérie*. Complexe, 1998.

ISHAGPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*. La différence, 1986.

JAMESON, Frederic. *The Geopolitical Aesthetic, Cinema and Space in the World System*. Indiana University/British Film Institute, 1992.

JEANNERET, Michel. *Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*. Macula, 2000.

KANIZSA, Gaetano. *Grammatica del vedere*. Bologne: Il Mulino, 1997.

KLEMPERER, Victor. *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*. Albin Michel, 1996.

LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, 1973.

LANGLOIS, Henri. *Trois cents ans de cinéma*. Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, 1986.

LARDREAU, Guy. *Vive le matérialisme!* Verdier, 2001.

LASCAULT, Gilbert. *Écrits timides sur le visible*. Armand Colin, 1992.

LASCH, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire?* Climats, 2001.

LEBLANC, Gérard. *Scénarios du réel*. L'Harmattan, 1997.

LEGENDRE, Pierre. *Dieu au miroir, étude sur l'institution des images*. Fayard, 1994.

MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*. Seuil, 1969.

MARIN, Louis. *Le Récit est un piège*. Minuit, 1978.

MATVEJEVITCH, Predrag. *Bréviaire méditerranéen*. Fayard, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Gallimard, 1964.

MILNER, Jean-Claude. *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*. Verdier, 2003.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, 1972.

MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Seuil, 2003.

MOULLET, Luc. *La politique des acteurs*. Cahiers du Cinéma, 1993.

MOUSSARON, Jean-Pierre. *Limites des Beaux-Arts*. Galilée, 1999.

NANCY, Jean Luc. *La Communauté désœuvrée*. Christian Bourgois, 1999.

NARBONI, Jean (Coll.). *Cinéma et politique, 1956-1970*. BPI, 2001.

NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Rivages, 1992.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles: De Boeck, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. *Lettres luthériennes*. Seuil, 2000.

PERRAULT, Pierre. *L'oumigmatique, ou l'Objectif documentaire*. Montréal: l'Hexagone, 1995.

PINEL, Vincent. *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*. Nathan, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*. La Fabrique, 2003.

RENOIR, Jean. *Ma vie et mes films*. Flammarion/Champs, 1974.

RIBOULET, Pierre. *Onze leçons sur la composition urbaine*. Presses de l'École Nationale des Ponts et Chaussées, 1998.

RIOT-SARCEY, Michèle. *Le Réel de l'utopie*. Albin Michel, 1998.

ROSSELLINI, Roberto. *Il mio metodo*. Venezia: Marsilio Editori, 1987.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Denöel, 1975.

SAMSON, Michel. *Le Front national aux affaires*. Calmann-Lévy, 1999.

SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Payot, 1998.

SCHEFFER, Jean-Louis. *L'Homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux*. L'origine en partage. Seuil, 1991.

SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Christian Bourgois, 2000.

SOUCHARD, Maryse; WAHNICH, Stéphane; CUMINAL, Isabelle; WATHIER, Virginie. Le Pen. *Les mots, analyse d'un discours d'extrême droite*. Le Monde, 1997.

SURYA, Michel. *De l'argent, la ruine de la politique*. Payot, 2000.

TANIZAKI, Junichiro. *Éloge de l'ombre*. Publications Orientalistes de France, 1993.

VERTOV, Dziga. *The Writings of Dziga Vertov* (ed. Annette Michelson). University of California Press, 1984.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Face à la raison d'État, un historien dans la guerre d'Algérie*. La Découverte, 1989.

VILLAIN, Dominique. *L'Œil à la caméra*. Cahiers du Cinéma, 1984.

VIRILIO, Paul. *La Machine de vision*. Galilée, 1988.

WAJCMAN, Gérard. *L'Objet du siècle*. Verdier, 1998.

WALLERSTEIN, Immanuel. *L'utopistique, ou les choix politiques du XXI siècle*. Aube, 2000.

WIEVIORKA, Michel. *La Différence*. Balland, 2001.

WINNICOTT, D. W. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Gallimard, 1975.

## ÍNDICE DE AUTORES, ATORES E OBRAS

*50,81%, la campagne de Giscard* 337

*901ª conclusion (La)* 337

*A propósito de Nice* 183

*Accatone* 185, 220

*Affaire Sofri (L')* 323, 372

Agamben, Giorgio 17, 220, 329, 347

Akhmatova, Anna 17

*Alemanha, ano zero* 17, 218, 221

*Amantes da Pont-Neuf (Os)* 329

*Ambassadeurs (Les)* 342

Amengual, Barthélemy 343

*Amore* 220, 293, 329, 345

*Amour existe (L')* 185

Andacht, Fernando 47, 48, 326

Anders, Günther 322

Antonioni, Michelangelo 72, 143, 184

Aprà, Adriano 372

Aragon, Louis 182

*Arkadin* 63, 207

*Através das oliveiras* 170, 191, 217, 221, 342

- Aumont, Jacques 322, 347  
*Aurora* 184  
 Babel, Isaac 17  
*Bal d'Irene (Le)* 25, 370  
*Balles perdues* 323, 370  
 Barnett, Boris 17  
 Barthes, Roland 11, 347  
 Bataille, Georges 263, 343  
 Bataille, Sylvia 265-267  
*Batedor de carteira (O)* 78, 298  
 Baudrillard, Jean 185, 339, 347  
 Baudry, Anne 123, 133, 333-334, 370-371  
 Baudry, Pierre 322, 330, 341-342, 347  
 Bazin, André 22-24, 77, 90, 139, 150, 167, 173, 188, 219, 246, 307, 322, 335, 347  
 Beineix, Jean-Jacques 71-72, 329  
 Benjamin, Walter 9, 181, 315, 348  
 Bentes, Ivana 38, 324  
 Bergala, Alain 267, 322, 344, 348  
 Bergé, Francine 323, 370  
 Bergman, Ingrid 71, 340, 345  
*Berlim 10/90* 17, 200, 283, 285, 302, 346  
*Berlim, sinfonia de uma metrópole* 183, 243  
 Bernadet, Jean-Claude 40  
 Besson, Luc 71, 332  
*Betty blue* 72  
 Biesse, Jean-Pierre 322  
 Biette, Jean-Claude 241, 322, 348  
*Bigger than Life* 328  
*Black Harvest* 154  
 Boadella, Albert 20, 372  
 Bonitzer, Pascal 322, 348  
 Bontemps, Jacques 322  
 Bourdieu, Pierre 84, 195, 339, 348  
 Bozzi, Robert 173  
 Brault, Michel 110  
 Bresson, Robert 298, 323, 330, 348  
 Breton, André 182  
 Brochet, Anne 323, 370  
 Browning, Tod 333  
*Brut* 152  
*Buenaventura Durruti, anarquista* 20, 323, 372  
 Buñuel, Luis 21, 143, 162, 260, 261, 262, 343, 346  
*Ça se discute* 111  
 Calvez, Françoise 341, 343  
*Campagne de Provence (La)* 126, 129-130, 133, 371  
*Cantando na chuva* 196  
 Capra, Frank 71  
 Carax, Leos 71  
 Carles, Philippe 323  
*Carrascos também morrem (Os)* 337  
 Carrol, Noël 44, 325  
*Carruagem de ouro (A)* 217, 244, 292, 298  
 Cassavetes, John 109, 113, 224-229, 331, 341  
 Castro, Carlos Eduardo Viveiros de 42, 325  
*Cat People* 65  
 Cecil B. DeMille 16  
*Cecilia (La)* 323, 369, 370  
 Cervantes, Miguel de 345  
*Ceux de chez nous* 53, 327, 342  
 Chahine, Youssef 20, 371  
 Chaplin, Charlie (Charlitos) 63, 74, 76-77, 224, 279, 283, 330  
*Che cosa sono le nuvole?* 76, 244, 252, 304  
*Chegada do trem na estação (A)* 66, 97, 181  
 Chevrier, Jean-François 345, 348

Chlovski, Victor 17  
 Chojnow, Alain Ilan 323, 370  
*Ciclista (O)* 296, 297  
*Cidadão Kane* 63, 335  
*Cinéma et anthropologie* 330, 349  
*Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (Le)* 323  
 Clergeat, André 323  
*Close-up* 94, 170, 191, 217, 244, 296-298, 300, 336, 342  
 Collas, Gérard 25, 340, 348  
*Colonie (La)* 207  
*Commenter la France* 334  
*Commerce des regards (Le)* 345, 350  
 Comte, Auguste 329  
*Confissão (A)* 21  
*Congo* 39-40  
 Connolly, Bob 154  
 Cornillac, Clovis 323  
 Costa, Pedro 300-301, 306, 308-312, 346  
 Costa-Gravas, Constantin 21  
*Coupable (Le)* 343  
*Coûte que coûte* 176  
 Coutinho, Eduardo 47-48, 326  
 Cristiani, Jean-Noël 336  
*Crônica de um verão* 155  
 Daguerre, Louis 14  
*Daguerréotype français (Le)* 321  
 Daney, Serge 15, 19, 22, 26, 80, 161, 165, 207, 241, 322, 329, 334, 340, 349, 369  
 Dardenne, Luc e Jean-Pierre 336  
*Das Indische Grabmal!* 70  
 de France, Claudine 330, 349  
*De la domination* 339  
*De l'argent* 339, 351

de Oliveira, Manoel 183  
 Debord, Guy 9, 108, 188, 220, 336, 349  
 Dechavanne, Christophe 203  
 Degas, Edgar 53, 327  
 Delahaye, Michel 322  
 Delarue, Jean-Luc 111, 203  
 Delavaud, Gilles 330, 341-342, 347  
 Deleuze, Gilles 41, 46, 61-62, 74, 152, 183, 325, 327, 349  
 Demy, Jacques 143  
 Depardon, Raymond 154, 336, 337  
*Der Letzte Mann* 184  
*Der Tiger von Eschnapur* 70  
 Derrida, Jacques 320, 322, 349  
 Des Pallières, Arnaud 315-316, 319, 346  
*Desprezo (O)* 143, 225, 323  
*Destruction des juifs d'Europe (La)* 344  
*Deux marseillaises (Les)* 333, 369  
*Die Spinnen* 72, 182  
*Dieu au miroir* 337, 342, 350  
 Dindo, Richard 336  
*Discours sur l'esprit positif* 329  
*Disneyland, mon vieux pays natal* 314-315  
*Dispute (La)* 207  
*Doc's Kingdom* 95  
 Dostoiévski, Fiódor 197  
 Douchet, Jean 21, 322-323, 349  
*Douro Faina fluvial* 183  
 Doutriaux, Claire 152  
*Drancy Avenir* 346  
 Dreyer, Carl Theodor 333, 349  
 Ducasse, Alain 20, 370-371  
 Dumas, Mireille 203

"É a minha escolha!" 201  
*E a vida continua* 170, 191, 217, 221, 336, 342  
 Eikhenbaum, Boris 17  
 Einstein, Albert 344  
 Eisenschitz, Bernard 322, 349  
 Eisenstein, Serguei 17, 264, 267, 343, 349  
*Éloge de l'ombre* 338, 351  
*Encouraçado Potemkin (O)* 265  
*Entusiasmo* 332  
*Enviado especial* 273  
*Estações (As)* 253  
*Eu, um negro* 95, 110, 117, 155, 157-158, 173  
*Europa 51* 67, 184, 218-219  
 Eustache, Jean 91, 322  
*Faces* 113  
*Fantômas* 72, 182, 188  
 Ferréol, Andréa 323, 370  
 Feuillade, Louis 72, 182  
 Fieschi, Jean-André 322, 349  
 Flaherty, Robert 34, 90, 110, 118, 143, 173, 230-234, 242, 249-250, 252, 332, 341-342  
 Fonda, Henry 211  
 Ford, John 16, 71, 117, 211, 329  
 Foucault, Michel 62, 209, 332, 339, 349  
 Franju, Georges 143, 328  
 Freud, Sigmund 5, 329, 344  
 Freyd, Bernard 323, 370  
 Frodon, Jean-Michel 25, 349  
*Front national aux affaires (Le)* 333, 351  
 Fuller, Samuel 20, 371  
*Fúria* 162, 201  
 Gallaz, Christophe 332, 349  
 Gance, Abel 117

*Gare du Nord* 110, 113  
 Garrel, Thierry 324, 335, 337  
*Gens de baraquas* 172-173  
 Gheerbrant, Denis 173  
 Ginzburg, Carlo 20, 349, 372  
 Godard, Jean-Luc 34, 90, 116, 143, 174, 197, 225, 232, 242, 283, 323, 332, 340, 349, 369  
 Goldman, Marcio 36, 324  
 Goldoni, Carlo 244  
 Gombrowicz, Witold 345  
 Gouhier, Henri 146  
*Grands comme le monde* 173  
 Grenié, Claude 54, 327, 370  
 Griffith, David Wark 234, 279  
 Gros, Dominique 173  
 Guattari, Félix 41, 325  
 Guisard, Claude 323  
 Guitry, Sacha 53, 327, 342  
*Hamlet* 244  
 Hammet, Dashiell 124  
 Hawks, Howard 293, 328  
*Heaven Can Wait* 143  
 Hilberg, Raul 344  
*Hiroshima meu amor* 184  
*História de Louisiana (A)* 324  
 Hitchcock, Alfred 63, 66, 78, 110, 188, 328  
*Homem com a câmera (O)* 34, 46, 141, 183, 236, 239-240, 242-244, 247-251, 253-254, 256, 258-259, 326, 331, 335, 341, 346.  
 Huston, John 154  
*I Walked with a Zombie* 64  
*Ice* 185, 287  
*Il mio metodo* 351  
*Île de la Raison (L')* 207

*Île de les Esclaves (L')* 207  
*Ilha do doutor Moureau (A)* 207  
*Image naturelle (L')* 335, 337  
*Imensidão azul* 329, 332  
*Invenção de Morel (A)* 207  
 Irmãos Marx 143  
 Ivens, Joris 154  
*Jeu et réalité* 336, 352  
 Joglars, Els 20, 372  
*Journal d'un architecte* 20, 370  
*Judex* 72, 182  
*Juge et l'historien (Le)* 20, 323  
 Kafka, Franz 315  
 Kané, Pascal 322  
 Kanevski, Vitaly 336  
 Kataev, Vitaly 20, 323, 370  
 Keaton, Buster 74, 117, 224, 252, 283  
 Khlébnikov, Viélimir 17  
 Kiarostami, Abbas 90, 94, 143, 170, 174, 191, 217, 221, 242, 244, 284, 296, 299-300, 336, 342  
 Kiki 323  
*Kino-eye* 341  
 Kipling, Rudyard 315  
 Kitano, Takeshi 283  
 Klemperer, Victor 333, 350  
 Kopenawa, Davi 42  
 Koulechov, Lev 17  
 Kozintsev, Grigori 183  
 Kramer, Robert 17, 91, 95, 185, 200, 283, 285-290, 300, 303, 330, 346  
 Labarthe, André S. 139, 322, 333, 335, 337, 369, 371  
 Lacan, Jacques 188, 342, 350, 351  
 Lacoste, Patrick 327-328, 349  
 Laing, Ronald 331

Lang, Fritz 66, 72, 110, 162, 180, 182, 188, 201, 328-329, 337, 349  
 Langlois, Henri 22, 350  
 Lanzmann, Claude 274-277, 344  
 Lasch, Christopher 322, 350  
 Latour, Bruno 38, 324  
 Laurent, Serge 331  
 Lavigne, Ginette 25, 278-279, 291, 293, 295, 344, 372  
 Le Péron, Serge 322  
 Le Roux, Hervé 336  
 Leacock, Richard 110  
 Leblanc, Gérard 336, 350  
 Legendre, Pierre 337, 342, 350  
 Leiris, Michel 343  
 Lelouch, Claude 21  
*Let There Be Light* 154  
*Lista de Schindler (A)* 333  
*Loft Story* 198, 200, 304, 339  
*LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich* 333, 350  
 Lubitsch, Ernst 94, 127, 143, 162, 244, 279  
*M, o vampiro de Dusseldorf* 162, 180  
*Mabuse* 27, 72, 180, 182, 328, 342  
*Mágico de Oz (O)* 143  
 Magnani, Anna 71, 220, 293, 329, 345  
 Maiakóvski, Vladimir 17  
 Makhmalbaf, Mohsen 296-297, 300  
*Mamma Roma* 220  
 Mandelstam, Ossip 17  
 Mankiewicz, Joseph Leo 16  
 Marey, Etienne-Jules 90, 250, 318, 348  
 Marignac, Martine 323  
 Marivaux, Pierre de 207, 244  
 Marker, Chris 162



Marmande, Francis 327, 371  
*Marseille de père en fils* 130, 370  
*Marseille en mars* 126, 371  
 Marx, Karl 195, 344  
 Mattoli, Mario 330  
 McCarey, Leo 224  
 Méliès, Georges 90  
 Meyerhold, Vsevolod 17  
 Michéa, Jean-Claude 322  
*Louise Michel* 25  
 Michelson, Annette 341, 351  
 Michon, Pierre 191  
*Microcosmos* 152  
*Milestones* 287  
*Mimi* 331  
*Miracolo (Il)* 329  
*Mocidade de Lincoln (A)* 211  
 Mograbi, Avi 283, 345  
*Moindre des choses (La)* 154, 157  
 Mondzain, Marie-José 326, 335, 337, 345, 350  
*Monsieur Verdoux* 305  
 Monteiro, João César 283  
 Moretti, Nanni 283  
 Moussaron, Jean-Pierre 327, 350  
 Murnau, F. W. 90, 110, 117, 184, 333  
*Nadja* 182  
*Naissance d'un hôpital* 323, 370  
*Nanook, o esquimó* 34, 173, 231  
 Narboni, Jean 22, 25, 322, 351  
*Navarro* 174  
*Night of the Demon* 65  
*Nikita: criada para matar* 329

*No quarto da Vanda* 296, 300-301, 305-306, 313, 346  
*Noite (A)* 184  
*Non-indifférente nature (La)* 343  
*Nos deux Marseillaises* 333, 369, 372  
*Nosferatu* 184  
*Nosso século* 253  
*Noueds* 331  
*Nova Babilônia (A)* 183  
*Nuit des héros (La)* 281  
*Nuit du coup d'État (La)* 291, 296  
 Omar, Arthur 39-41, 324-325  
*Ombre rouge (L')* 323, 370  
*On ne vas pas se quitter comme ça* 323  
*Onde fica a casa do meu amigo?* 342  
*Onorevole in vagone-letto (L')* 330  
 Ossos 301, 309, 311-312, 346  
*Otelo* 76  
 Otzenberger, Christophe 333, 371  
 Ouazan, Paul 152  
 Oudart, Jean-Pierre 332  
*Ouro e maldição* 91  
*Out One* 91  
 Ozu, Yasujiro 264  
*Paisà* 17  
 Pamart, Jacques 54-55  
*Parole détruite (La)* 332, 349  
*Partie de campagne* 263, 264-266, 343-344  
 Pasolini, Pier Paolo 176, 185, 204, 244, 304-305, 330, 342, 351  
 Paul-Émile Victor 20, 370  
*Paysan Paris (Le)* 182  
 Pelechian, Artavadz 253-254, 341-342  
 Perec, Georges 107, 165, 331

Perrault, Pierre 117-118, 154-155, 157, 170, 332, 351  
 Perrier, Jean-François 323, 370  
*Pesadelo de Darwin (O)* 312  
*Pescadores de Aran (Os)* 117-118, 230, 232, 234, 249, 332, 341-342  
 Philibert, Nicolas 154, 157, 171, 336  
 Pialat, Maurice 185  
 Pierre, Sylvie 25, 322  
*Pirâmide humana (A)* 155  
 Pirandello, Luigi 244, 345  
 Poe, Edgar Allan 188  
 Poivre d'Arvor, Patrick 72  
 Portal, Michel 20, 371  
 Porte, Jean-Louis 126  
*Pouco a pouco* 170  
 Pound, Ezra 287  
*Pour la suite du monde* 117-118, 155, 157, 170  
*Pourparlers* 327  
*Pourquoi nous combattons* 154  
*Psicose* 63  
*Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Les)* 342, 350  
*Question des alliances (La)* 131, 371  
 Réal, Simone 323, 370  
 Renoir, Jean 174, 217, 244, 263-264, 267, 298, 327, 343-344, 351  
*Repas de bébé* 81, 109, 255  
*Republica, journal du peuple* 278, 344  
 Resnais, Alain 143, 184  
*Retable des merveilles (Le)* 345  
*Rêve d'un Jour* 155, 371  
 Riboulet, Pierre 20, 156, 351  
 Ricoeur, Paul 62, 327  
*Ricotta (La)* 244  
 Rivette, Jacques 22, 91, 322

Rohmer, Eric 22, 119, 124  
 Rossellini, Roberto 17, 21, 26, 61-62, 67, 71-72, 90, 101, 143, 170, 174, 176, 184, 218, 221, 293, 322, 340, 345, 351  
 Rouch, Jean 32, 34, 43, 95, 110, 113, 117, 154-155, 157, 170, 173, 242, 341  
*Route One, USA* 91, 95, 330  
 Ruttman, Walter 183, 243  
*Sacrifice d'un taureau chez le Houngan Jo Pierre-Gilles* 343  
 Sadoul, Georges 212, 351  
*Salaire du Zappeur (Le)* 322  
*Salò* 204, 340  
 Samson, Michel 123, 129, 133, 333-334, 351, 371-372  
*San Clemente* 154  
*Scénarios du réel* 336, 350  
 Schmitt, Carl 132  
 Schoedsack e Cooper 333  
 Sciascia, Leonardo 124  
 Sclavis, Louis 131  
 Segre, Daniele 336  
*Ser ou não ser* 94, 127, 244, 342  
*Serment du jeu de paume (Le)* 341  
*Shadows* 113, 228  
*Shoah* 344  
 Simon, Claire 176, 331, 336  
 Skorecki, Louis 322  
 Sócrates 273  
*Sortie d'usine* 109, 181, 225  
 Souriau, Paul 85  
 Spielberg, Steven 66  
 Sternberg, Josef von 335  
 Stewart, James 329  
*Striptease* 304  
 Stroheim, Erich Von 91, 117

*Stromboli* 218-219, 221, 292, 345  
 Surya, Michel 339, 351  
*Tabarka* 42-87 25, 54-55, 327, 370  
*Tabu* 117  
 Tadic, Radovan 336  
 Tanizaki, Junichiro 338, 351  
 Tati, Jacques 63, 74, 197, 224, 283  
 Tchekhov, Anton 197  
*Tempestade (A)* 244  
*Tempestade sobre Washington* 129  
*Tempo de guerra* 340  
*Tempos modernos* 76  
*Terceiro tiro (O)* 78  
*Terra dos faraós* 293  
*Terra sem pão* 21, 162, 260-262, 326, 343, 346  
*The Big Sleep* 64  
*The Edge* 287  
*The Most Dangerous Game* 207  
*The Searchers* 70, 329  
*The Thing from Another World* 328  
*Titanic* 174  
 Totò 74, 76-77, 224, 252, 330  
*Totò Tarzan* 76, 330  
 Toubiana, Serge 322  
 Tourneur, Jacques 63, 188, 328  
*Tous pour un!* 56, 58, 123-124, 370  
 Trauberg, Leonid 183  
 Tynianov, Iouri 17  
*Um corpo que cai* 63, 71, 329  
*Um homem, uma mulher* 21  
*Un vivant qui passe* 274  
*Une chambre en ville* 143

*Une sale histoire* 91  
 Valletti, Serge 323  
*Vampires (Les)* 72, 182  
 Van der Keuken, Johan 154, 336  
*Vento nos levará (O)* 191  
 Vernant, Jean-Pierre 35, 324  
 Vertov, Dziga 17, 34, 41, 43, 90, 109, 117, 141, 143, 183, 236, 238-245, 247-256, 326, 331-332, 335, 341, 346, 351  
*Viagem à Itália* 218-219  
*Surveiller et punir* 332, 339  
 Vigo, Jean 183-184, 341  
*Ville Louvre (La)* 171  
 Virilio, Paul 339  
*Visitantes da noite (Os)* 22  
*Voz humana (A)* 293  
*Vraie Vie (La... dans les bureaux)* 73, 328-329, 371  
 Wagner, Roy 45, 326  
 Welles, Orson 90, 129, 188, 283, 328  
 Wells, H. G. 315  
 Wenders, Wim 72  
*White Heat* 328  
 Wieviorka, Michel 127, 334, 352  
 Winnicott, D.W. 336, 352  
 Wiseman, Frederick 143, 154  
 Xavier, Ismail 43, 325  
*Yeux sans visage (Les)* 64  
 Zinoviev, Alexandre 17

## BIO-FILMOGRAFIA DE JEAN-LOUIS COMOLLI

Jean-Louis Comolli é um dos mais importantes cineastas e teóricos do cinema contemporâneo. Entre 1962 e 1978, foi crítico dos *Cahiers du Cinéma*, a lendária revista por onde, uma geração antes, haviam passado Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette. Nessa revista, ocupou por cinco anos o cargo de editor-chefe, no período caracterizado por uma abordagem marxista-estruturalista do cinema, tendo sido sucedido por Serge Daney.

Atualmente, Comolli oferece cursos sobre suas teorias na Fémis, em Paris VIII, e em Barcelona, além de integrar a equipe dos Ateliers Varan. Escreve também para as revistas *Trafic*, *Images documentaires* e *Jazz Magazine*. O autor já esteve várias vezes no Brasil, especialmente em Belo Horizonte, participando como conferencista e integrando a comissão julgadora encarregada de premiar os filmes exibidos nas mostras competitivas do *forumdoc. bb*. Em 2005, foi convidado pelo Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) da UFMG para ocupar a Cátedra de Humanidades.

*Les Deux Marseillaises* (em co-realização com André S. Labarthe – 1968, 120', Argos). Com Albin Chalandon, Roger Hanin e Claude Denis.

*La Cecilia* (1976, 100', Filmoblic/NEF). Com Maria Carta, Massimo Foschi e Vittorio Mezzogiorno.

*Totò, une anthologie* (1979, 110', Dramaturgie). Com Totò e Dario Fo.

*On ne va pas se quitter comme ça* (1981, 55', A2/INA). Da série *Carnets de bal*, escrita por Alain-Ilan Chojnow. *La Boule rouge*, com Simone Réal.

*L'ombre rouge* (1981, 110', MK2/La Cecilia). Com Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Andréa Ferréol, Alexandre Arbatt e Stephan Meldegg.

*Balles perdue* (1982, 90', La Cecilia/Gaumont). Com Andréa Ferréol, Serge Valletti, Maria Schneider, Capucine, Alexandre Arbatt, André Dupont e Stephan Meldegg.

*Harmonie* (1982, 50', A2/INA). *Carnets de bal*. Un bal à Wisembourg.

*Les chemins du retour* (1982, 55', A2/INA). *Carnets de bal*. Italiens à Paris.

*L'École des chefs* (1985, 55', INA/Canal +). Com Marc Meneau, Michel Lorain, Jacques Cagna, Gérard Vié.

*La France à la carte* (1986, 13x26', Initial/FR3/C.E.L.). Com Pierre Salinger e Jean-Marie Amat, Jean Bardet, Georges Blanc, Paul Bocuse, Michel Bras, Alain Ducasse, Jean-Paul Lacombe, Michel e Jean-Michel Lorain, Jacques Maximin, Marc Meneau, Roger Vergé etc.

*Le Bal d'Irene* (1987, 90', FR3, collection Cinéma-16). Com Anne Brochet, Francine Bergé, Bernard Freyd, Jean-François Perrier, Clovis, Yves Lambrecht, Stephan Meldegg.

*Tabarka* 42-87 (1987, 82', Médiations/INA/La SEPT/CNC). Com Claude Grenié e os moradores europeus e tunisianos de Tabarka.

*Pétition* (1987, 45', La Cecilia/INA) Baseado na peça de Vaclav Havel, com Daniel Gélin e Stephan Meldegg.

*Kataev, la classe du maître* (1988, 60', INA/La SEPT). Com Vitaly Kataev.

*Tous pour un!* (1988, 2x60', Méli-Mélo/Centre Pompidou/CNC/Télévision Suisse Romande). Com os militantes PS de Neuilly-sur-Marne e R.P.R. de Bois-Colombes.

*Marseille de père en fils* (co-autores Anne Baudry e Michel Samson – 1989, 2x82', Archipel 33/La SEPT/FR3 "Océaniques"/INA/CNC). Com Michel Samson, Jean-Claude Gaudin, Michel Pezet, Robert Vigouroux, Philippe Sanmarco, Loïc Fauchon, Claude Bertrand, Charles-Emile Loo, Lucien Weygand, Voudia Slimani, Jean Kéhayen, Zohra Maaskri e a sombra de Gaston Defferre.

*Belep danse autour de la Terre* (1990, 52', Méli-Mélo/La SEPT/CNC). Com Eymard Bouénaoué e os dançarinos da ilha de Belep.

*Paul-Emile Victor: un rêveur dans le siècle* (1990, 3x52', Eliane Victor pour Anabase/INA/FR3/La SEPT/CNC). Com Paul-Emile Victor e Jean Audouze, Claude Lévi-Strauss, Claude Lorius, Joëlle Robert-Lamblin.

*Naissance d'un hôpital* (1991, 67', INA/La SEPT/CNC), baseado no *Journal d'un architecte*, de Pierre Riboulet – e com ele.

*La Campagne de Provence* (co-autores Anne Baudry e Michel Samson – 1992, 92', Vidéo 13/FR 3/INA/Télévision Suisse Romande/RTBF). Com Michel Samson e M.M. Gaudin, Léotard, Le Pen, Mégret, Pezet, Tapie.

*Une semaine en cuisine* (1992, 60', INA/La SEPT). Sobre e com Alain Ducasse (Restaurant "Le Louis XV", Hôtel de Paris, Monte Carlo).

*La Jeune Fille au livre* (Filme ópera; música: Andree Bom; livreto: Michel Beretti; 1993, 67', INA-Arte). Com Sophie Marin-Degor, Jean-Marc Saltzmann, Christine Schweitzer, Monte Jaffe.

*Chabine & Co.* (1993, 55', AMIP/INA/La SEPT). Da série "Cinéma de notre temps", dirigida por Janine Bazin e André S. Labarthe, um retrato de Youssef Chahine.

*La vraie vie (dans les bureaux)* (1993, 88', 13 Production/C. Otzenberger/La Sept-Arte/CNC/Centre Pompidou). O trabalho de escritório na Caisse Régionale d'Assurances Maladie de l'Île de France.

*Marseille en mars* (co-autores Anne Baudry e Michel Samson – 1993, 52', 13 PRODUCTION/Archipel 33/INA). Terceiro episódio ("Les législatives de mars", 1993) da série "Dix ans avec Marseille: 1989-1999", sobre a vida política marselhesa.

*Un Américain en Normandie* (Le Jour J de Samuel Fuller) (1994, 52', GMT Productions/La Sept-Arte/Centre Pompidou).

*Musiques de films: Georges Delerue* (1994, 60', Les Films d'Ici/Alternate Current – New York – Arte/Centre Pompidou/France 3/RTBF/La Chaîne). Com Georges Delerue e Oliver Stone, Ken Russel, Claudine Bouché, Yan Dedet, Russell Lloyd, Leslie Hodgson.

*Rêve d'un Jour* (co-autor Anne Baudry – 1995, 86', COM'UNE IMAGE/ COLLECTIF ARCOBALENO/Planète Câble, Telessonne). Com Catherine Delgado, Jean-Christophe Notias, Christian Perrot, Jean-Michel Decugis, Aziz Zemouri, Yannick Bourg, Cheikh M'Baye, Florence Pinaud, Jérôme Brézillon, Laure Tran.

*Marseille contre Marseille* (co-autores Anne Baudry e Michel Samson – 1995, 87', Archipel 33/13 PRODUCTION/INA/La Sept-Arte).

*De mère en filles* (1996, 22', MAB productions FR3 Sagacités). Com Zahia, suas filhas e Myriam.

*Le Concerto de Mozart* (co-autor: Francis Marmande – 1996, 80', INA/La Sept-Arte). Com Michel Portal e os músicos da Orquestra do Conservatório.

*La question des alliances* (co-autor: Michel Samson – 1997, 90', 13 PRODUCTION/INA/ARCHIPEL 33/PLANÈTE). Com Michel Samson e Christian Rossi, Renaud Muselier, Bruno Mégret, Claude Bertrand, Jean-Claude Gaudin, Henri D'Attilio, René Olmeta etc.

*Jeux de rôles à Carpentras* (1998, 95', 13 PRODUCTION/La Sept-Arte/INA). Com Sylvie Mottes, Nicole Leibowitz, Marcel Trillat, Michel Henry, Nonna Mayer.

*Buenaventura Durruti, anarchiste* (co-autor: Ginette Lavigne – 1999, 115', INA/MALLERICH – Barcelone – Arte/Televisión española). Com a trupe de atores catalães Els Joglars, Albert Boadella, Chicho Ferlosio.

*L’Affaire Sofri* (co-autor: Ginette Lavigne – 2001, 65', 13 PRODUCTION/INA/La Sept-Arte/Telepiù). Baseado em *O juiz e o historiador*, de Carlo Ginzburg – e com ele.

*Nos deux Marseillaises* (co-autores Ginette Lavigne, Michel Samson – 2001, 52', 13 PRODUCTION/INA/La Cinqième). Com Nadia Brya, Samia Ghali, Michel Samson.

*Miquel Barcelò, des trous et des bosses* (autor: Jean-Michel Mariou – 2002, 71', Les Films à Lou/La Sept-Arte). Com Miquel Barcelò, filmado em seus ateliês de Maiorca e Paris.

*Rêves de France à Marseille* (co-autores Ginette Lavigne, Michel Samson – 2002, 105', 13 PRODUCTION/INA). Com Tahar Rahmani, Samia Ghali, Rebia Benarouia, Noredine Haggoug, Salah Bariki, Zoubida Megheni, Jean-Claude Gaudin, Jean-Noël Guérini, Patrick Menucci, Michel Samson.

*Jours de grève à Paris Nord* (em co-realização com Ginette Lavigne – 1995-2003, 95', ISKRA/INA/Citizen TV).

*Les Esprits du Koniambo (en terre kanak)* (co-autor: Alban Bensa – 2004, 90', Archipel 33/La Sept-Arte/Entre Chien e Loup, Bruxelles). Com Samy Goromido, Alban Bensa, Pascal Goromido, Edouard Gorouna, André Dang, Elie Poingoune, Joseph Goromido, Ali Ben El Hadj, Paul Néaoutyne.

*La dernière utopie: la télévision selon Rossellini* (2005, 90', INA/Vivo Films).

*Rossellini, le projet encyclopédique – Conversation avec Adriano Aprà* (2006, 40', INA/Vivo Films).

## SOBRE OS ORGANIZADORES E TRADUTORES

### *César Guimarães*

Doutor em Literatura Comparada pela FALE (UFMG), professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Fafich (UFMG). Autor de *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (1996), co-autor de *Comunicação e experiência estética* (2006) e *O comum e a experiência da linguagem* (2007). Pesquisador do CNPq e co-editor da revista *Devires – Cinema e Humanidades*.

### *Ruben Caixeta de Queiroz*

Doutor em *Lettres et Sciences Humaines* pela Université de Paris X (Nanterre), professor pelo Departamento de Sociologia e Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Fafich (UFMG). Co-autor de *Músicas africanas e indígenas no Brasil* (2006), *Lévi-Strauss, leituras brasileiras* (2008). Co-editor da revista *Devires – Cinema e Humanidades*.

### *Augustin de Tugny*

Arquiteto de Interiores pela École Camondo (Paris), mestre em Arquitetura pela Escola de Arquitetura da UFMG e doutorando em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professor de Arquitetura da UNILESTE (MG).

### *Oswaldo Teixeira*

Mestre em Comunicação pela UFMG e doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Fafich (UFMG). Roteirista e pesquisador de cinema; integrante da equipe do *forumdoc. bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico).

